CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS
DE DOUTORAMENTO E AVANZADOS
DA USC (CIEDUS)

TESIS DE DOCTORADO

[CINE, PAISAJE, PINTURA. UNA MIRADA AL AUDIOVISUAL GALLEGO CONTEMPORÁNEO]

[Sara Donoso Calvo]

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA DEL ARTE

SANTIAGO DE COMPOSTELA / 2018

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

DECLARACIÓN DEL AUTOR DE LA TESIS

[Cine, paisaje, pintura.
Una mirada al audiovisual gallego contemporáneo]

Dña. Sara Donoso Calvo

Presento mi tesis, siguiendo el procedimiento adecuado al Reglamento, y declaro que:

1) *La tesis abarca los resultados de la elaboración de mi trabajo.*
2) *En su caso, en la tesis se hace referencia a las colaboraciones que tuvo este trabajo.*
3) *La tesis es la versión definitiva presentada para su defensa y coincide con la versión enviada en formato electrónico.*
4) *Confirmo que la tesis no incurre en ningún tipo de plagio de otros autores ni de trabajos presentados por mí para la obtención de otros títulos.*

En Santiago de Compostela, de de 2018

Fdo. Sara Donoso Calvo

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR / TUTOR DE LA TESIS

[Cine, paisaje, pintura. Una mirada al audiovisual gallego contemporáneo]

D. Xosé Nogueira Otero

Dña. Almudena Fernández Fariña

INFORMA/N:

Que la presente tesis, corresponde con el trabajo realizado por Dña. Sara Donoso Calvo, bajo mi dirección, y autorizo su presentación, considerando que reúne los requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC, y que como director de ésta no incurre en las causas de abstención establecidas en Ley 40/2015.

En Santiago de Compostela, de de 2018

Fdo. Xosé Nogueira Otero

Fdo. Almudena Fernández Fariña

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

GRACIAS...

A mi directora, Almudena Fernández Fariña, y mi director, Xosé Nogueira, por su apoyo, dedicación y seguimiento.

A todas las personas entrevistadas por compartir no solo su tiempo sino también sus ideas, conocimientos e inquietudes.

A Blanca y a Jose, por sus consejos y ayuda en la maquetación.

A mis padres y a Juan, por todo.

[ÍNDICE]

1. INTRODUCCIÓN

1.1. A modo de pórtico 19

1.1.2. La evocación de la pintura en el audiovisual gallego contemporáneo 20

1.2. Justificación y contextualización 23

1.3. Objetivos 26

1.4. Metodología 27

1.4.1. Recopilación bibliográfica 28

1.4.2. Recopilación filmográfica y visionado de películas 29

1.4.3. Investigación de campo 30

PRIMERA PARTE

2. EL CINE Y SUS INTERSECCIONES. DEFINICIONES, ESPACIOS E HIBRIDACIONES

2.1. El cine y sus miradas 33

2.2. El binomio cine/videoarte-videocreación 37

2.3. El cine más allá de los márgenes. Mecanismos de difusión 40

3. PAISAJE-PINTURA

3.1. Construir la mirada. El paisaje como consecuencia de la estetización 47

3.2. El paisaje nace con la pintura 50

3.3. Una ventana para asomarse al paisaje 51

3.4. La ruptura de la ventana. Otras estrategias de acercamiento al paisaje 56

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4. CINE-PINTURA

4.1. Antecedentes. Lo pictórico fuera del lienzo o por dónde empezar a buscar la pintura 59

4.2. Cine y pintura. Intersecciones y divergencias entre uno y otro medio 63

4.3. Qué es lo pictórico o por dónde empezar a buscarlo 65

4.3.1. Composiciones pictóricas a través de la imagen en movimiento. *Effetto pitturato* 67

4.3.2. Efectos plásticos de la pintura: gotas, derrames, ralladuras o defectos intencionados sobre el celuloide. *Effetto pitturato* 70

4.3.3. De lo óptico a lo háptico. *Effetto pitturato* 72

4.3.4. Efectos lumínicos, cromáticos, compositivos y otros recursos formales que introducen una dimensión pictórica. *Effetto quadro* 74

4.3.5. Alusiones iconográficas que recrean cuadros célebres de la historia del arte. *Effetto quadro* 77

4.3.6. Alusiones iconográficas que evidencian la referencia a ciertos estilos pictóricos. *Effetto quadro* 79

4.3.7. Interés por el medio natural. Alusiones iconográficas a la pintura de paisaje. *Effetto quadro* 81

4.3.8. Importancia de la contemplación. Sensación de tiempo suspendido. *Effetto quadro* 84

4.4. Recapitulación 85

SEGUNDA PARTE

5. AUDIOVISUAL GALLEGO

5.1. La cuestión geográfica. Lo gallego más allá de los marcos 89

5.2. El cine gallego. Una aproximación 92

5.2.1. El cine gallego en sus primeras manifestaciones. Lo exótico como paradigma 92

5.2.2. El audiovisual gallego. Un impulso a la experimentación 98

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

6. AUDIOVISUAL GALLEGO CONTEMPORÁNEO

6.1. El Novo Cinema Galego. Pluralidad y heteredoxia en un cine de múltiples lecturas 107

6.2. El espacio del Novo Cinema Galego. Productoras y canales de difusión 110

7. LO PICTÓRICO EN EL AUDIOVISUAL GALLEGO

7.1. Antecedentes. Estética y plasticidad en la creación audiovisual gallega 115

7.2. Lo pictórico en el audiovisual gallego contemporáneo 118

8. CASOS DE ESTUDIO. CINEASTAS

8.1. Carla Andrade

8.1.1. Trayectoria 121

8.1.2. La poética de lo intangible o el paisaje como abismo 122

8.1.3. Una imagen que se afirma desde lo mínimo. Galicia en la memoria 127

8.1.4. El aspecto estético en la obra de Carla Andrade 128

8.1.5. Pintura y fotografía. Hacia el desplazamiento del lenguaje fílmico 135

8.2. Xurxo Chirro

8.2.1. Trayectoria 139

8.2.2. La plasticidad de lo común 140

8.2.3. Un paisaje que expande sus límites. El espacio estético y cultural 145

8.2.4. *Vikingland*. La pintura como objeto encontrado 150

8.3. Xisela Franco

8.3.1. Trayectoria 157

8.3.2. Pintar la imagen fílmica. Intervenciones sobre el celuloide 158

8.3.3. El escenario natural y su aproximación estética 161

8.3.4. *Anima Urbis*. El paisaje como forma de lo real 167

8.3.5. La imagen (trans)formada. Apuntes para un cine expandido 169

8.4. Oliver Laxe

8.4.1. Trayectoria 175

8.4.2. Un nuevo cine necesita nuevos ojos 176

8.4.3. La idea de naturaleza en la filmografía de Oliver Laxe 179

8.4.4. *París #1*. Retratos de un viaje experiencial 181

8.4.5. *Todos vós sodes capitáns* 184

8.4.6. *Mimosas*. Lo sagrado acaricia la pintura 186

8.4.6.1 La representación de lo divino en *Mimosas*. Diálogos entre pintura y paisaje 188

8.5. Lois Patiño

8.5.1. Trayectoria 195

8.5.2. Construir el paisaje. Diálogos de tiempo y distancia 196

8.5.3. La idea de lo espectral 198

8.5.4. La imagen manda 200

8.5.5. *Costa da Morte*. La vida que pasa 205

8.6. Miguel Mariño

8.6.1. Trayectoria 212

8.6.2. La pintura a través de lo matérico. El *effetto pitturato* en la obra de Miguel Mariño 213

8.6.3. Imagina un ojo sin prejuicios 214

8.6.4. *Fomos ficando sós* 217

8.6.5. *Ir e vir*. 218

8.7. Alberte Pagán

8.7.1. Trayectoria 221

8.7.2. La estética sin ética es pura cosmética 222

8.7.3. Materialidad y experimentación 223

8.7.4. Un pequeño recorrido estilístico por algunos de los filmes de Alberte Pagán

8.7.4.1. *Superficies* 224

8.7.4.2. *Erros* 227

8.7.4.3. *Eclipse* 230

8.7.4.4. *Puílha 17 Janeiro 2010 15:33h* 231
8.7.4.5. *A quem se lle conte...* 232

9. CASOS DE ESTUDIO. FILMES

9.1. Chanfaina Lab. Cultura y naturaleza para la pócima de la creación 235
9.1.1. *Toxos e flores* 237
9.1.2. *Trazos* 238
9.1.3. *SANSa SOLEIL* 239
9.1.4. *Os aventados* 240
9.1.5. *Á beira do Aceiteiro* 241
9.1.6. *Chanfaina* 242
9.1.7. *Liorta* 243
9.1.8. *Balada cover* 244
9.1.9. *A beleza do verán / Cara B* 246
9.1.10. *Ocultas na paisaxe* 246
9.1.11. *Soli, soli* 248
9.1.12. *Tempo morto* 249

9.2. Eloy Enciso. *Arraianos*
9.2.1. Trayectoria 251
9.2.2. *Arraianos* 251
9.2.2.1. La estética como herramienta emocional 252
9.2.2.2. Un juego de fronteras 257

9.3. Alberto Gracia. *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser*
9.3.1. Trayectoria 260
9.3.2. *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser* 260
9.3.2.1 La pintura como recurso sensorial 263

9.4. Víctor Hugo Seoane. *Verengo*
9.4.1. Trayectoria 267
9.4.2. *Verengo* 267
9.4.2.1. Hombre y paisaje. Convivencia y neutralización 268

10. CONCLUSIONES 277

11. ANEXOS. ENTREVISTAS

11.1. Entrevista a Carla Andrade 285
11.2. Entrevista a Xurxo Chirro 295
11.3. Entrevista a Xisela Franco 305
11.4. Entrevista a Oliver Laxe 319
11.5. Entrevista a Lois Patiño 331
11.6. Entrevista a Miguel Mariño 343
11.7. Entrevista a Alberte Pagán 351
11.8. Entrevista a Manuel González sobre Chanfaina Lab 357
11.9. Entrevista a Eloy Enciso sobre *Arraianos* 367
11.10. Entrevista a Alberto Gracia sobre *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser* 373
11.11. Entrevista a Víctor Hugo Seoane sobre *Verengo* 379

12. BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

12.1. Libros 385
12.2. Artículos 390
12.3. Webgrafía 395
12.4. Recursos audiovisuales 397

13. PELÍCULAS CITADAS 399

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fragmento de la imagen de Peter Henry Emerson. *A Winter's Morning,* 1887. (Fig.5. Pág. 56) >

[INTRO-DUCCIÓN]

1. INTRODUCCIÓN

1.1. A modo de pórtico.

Lo primero que nos atrapa cuando vemos una película, que seduce nuestra mirada y captura nuestra sensibilidad, es su apariencia iconográfica: cómo está constituida la imagen, el color, la luz, la composición... Por ello, hablar de cine es hacerlo de un complejo sistema visual que, de un modo u otro, nos remite a las imágenes que atesoramos en nuestra retina: a un bagaje iconográfico conformado a partir de nuestra cultura y alimentado de las imágenes de la historia del arte en general y de la tradición pictórica en particular. Así, nuestra comprensión de la imagen depende de ese repertorio que habita y compone la memoria, una memoria que se revela en el lenguaje fílmico a veces de manera consciente y otras inconscientemente por parte de los cineastas. En este sentido, existen diferentes maneras de abordar la imagen fílmica: la cita o alusión directa a determinada iconografía de la tradición pictórica; la experimentación plástica; 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. Desde el nacimiento del medio audiovisual, entre la pintura y el cine existe una relación recíproca que, gracias a la paulatina hibridación de las disciplinas artísticas, ha podido retroalimentarse para producir nuevos modelos de construcción de la imagen en movimiento.

Para profundizar en la cuestión que nos atañe debemos primero tener en cuenta el interés de los artistas por reivindicar nuevos modelos de creación, buscando la experimentación y revelándose contra fórmulas tradicionales que acabarían dando paso al diálogo y la conexión de todas las categorías artísticas. Recordemos cómo artistas como Caravaggio, Goya, Friedrich, Turner, Monet o Cézanne, entre otros, introdujeron en sus obras fuertes dosis de innovación tanto a nivel temático como de concepción del espacio, del tratamiento de la luz o la materia pictórica, el color o el dibujo. Sus obras abrieron nuevos patrones de percepción para la imagen marcando una trayectoria de avances y rupturas que finalmente desembocará en una concepción mucho más amplia de la pintura. Pero si conviene destacar una ruptura concreta señalamos el año 1915, cuando Malevich crea su mítico *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (*Казимир Северинович Малевич*) fundando el suprematismo, movimiento artístico que busca la reducción en formas geométricas fundamentales como el cuadrado y el círculo, rechazando el arte figurativo en procura de la sensibilidad plástica y las formas y colores puros y sencillos. De este modo marca

el *grado cero de la pintura*, evidenciando la ruptura con la tradición figurativa y la depuración del color y la forma, advirtiendo una apertura teórica y plástica donde la representación o el tema ya no son los principales, ni los únicos, protagonistas[1]. Se iniciaban entonces tiempos de cambios (integrados en el contexto de la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa), de radicalismos e incertidumbres que surgían paulatinamente, acentuándose en la posmodernidad y dando paso a una sucesión de preguntas sobre el estado del arte en general y de la pintura en particular. Por otro lado, la irrupción del cinematógrafo a finales del siglo XIX supuso una auténtica revolución en el campo del arte. En un momento en el que se percibía esa necesidad de salto hacia nuevos modelos de creación plástica, no es difícil imaginar el interés que la representación del plano espacio-temporal podía generar en los artistas que, recordemos, siempre se han valido de la tecnología que tenían a su alcance empleando instrumentos ópticos como la cámara oscura, la cámara lúcida o la cámara fotográfica. Esto se desarrolla en un contexto propicio en el que las vanguardias históricas (que se originan a principios del siglo XX) componen diferentes rupturas artísticas, iniciando nuevos estilos, conceptos y actitudes frente a la obra de arte que venían determinados por la necesidad de romper los presupuestos clásicos. Compartiendo espacio con todos los *ismos*[2], fotografía y cine se abrían al estudio de nuevas formulaciones artísticas y a la experimentación e hibridación con otros medios. Interesados desde las primeras pinturas rupestres por la representación del movimiento, el desarrollo del medio cinematográfico ocasionó la rápida entrada del arte en este nuevo lenguaje para dar origen a la idea de unificar cine y pintura.

1.1.2. La evocación de la pintura en el audiovisual gallego contemporáneo.

Los acontecimientos que hemos mencionado sirven de base para poder analizar el papel de la pintura en el cine a nivel global e investigar la presencia de una estética ligada a lo pictórico en aquellos cineastas gallegos que actualmente conforman un trabajo alejado de las fórmulas tradicionales de la industria fílmica. Dentro de este entramado de autores y obras que experimentan el medio audiovisual hay que destacar el término Novo Cinema Galego, acuñado en el año 2009 por José 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,

1 V. TARABUKIN, Nikolai: *El último cuadro. Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, pp. 42-45.

2 Impresionismo y postimpresionismo, fauvismo, cubismo, expresionismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, suprematismo, constructivismo y neoplasticismo.

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. Sin embargo, a lo largo de la historia hemos aprendido que en el arte no existen las rupturas limpias o las delimitaciones. Hemos comprendido su permeabilidad y asumido que las agrupaciones en movimientos, periodos o categorías favorecen la comprensión y teorización del arte pero no deben entenderse de modo categórico. Por ello, a pesar de lo pertinente del término Novo Cinema Galego para impulsar este otro tipo de cine, que cada vez está cogiendo más peso no solo en Galicia sino también a nivel internacional[3], preferimos hablar simplemente de audiovisual gallego contemporáneo, dejando espacio a aquellos cineastas cuyo trabajo niega lo común, descubre la emoción de la imagen y se desliza desde lo genuino mimetizándose en ocasiones, visual y conceptualmente, con las artes plásticas.

Además de estos autores, es importante señalar la presencia de muchos otros que, sin estar directamente relacionados con el mundo del cine o careciendo de una formación estrictamente audiovisual, trabajan con el formato de la imagen en movimiento. Se trata de creadores que se mueven en el campo del vídeo, abarcando diferentes disciplinas artísticas; propuestas multidisciplinares que evocan la historia de la pintura. 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. Además, el hecho de no estar sujetos a la presión de grandes organismos o productoras que soliciten un determinado enfoque y la formación dispar de los creadores permite abordar los proyectos con mayor libertad creativa, lo que se traduce en una menor tendencia a participar de los cánones hegemónicos y una mayor cabida a la experimentación. Pero no es pretensión de estos cineastas alejarse voluntariamente de la industria, en términos de presupuesto, para crear más con menos. Es una posición a la que han sido empujados, al fin y al cabo, por practicar precisamente un cine sincero, emocional, por no dejarse llevar por estrategias o líneas

3 Destaca el recorrido de muchos cineastas por festivales de gran relevancia internacional. Algunos han alcanzado reconocimientos tales como el premio FIPRESCI de la crítica en la Quincena de Realizadores con *Todos vós sodes capitáns* (Oliver Laxe, 2010) y el Gran Premio de la Semana de la Crítica con *Mimosas* (Oliver Laxe, 2016) del festival de Cannes; el festival de Locarno reconoció el trabajo de Lois Patiño por *Costa da morte* (2013), otorgándole el premio al Mejor Director Emergente en la sección Cineastas del Presente y el cortometraje *Rust* (2016) de Eloy Domínguez Serén se llevó el World Premiere en FID Marsella, entre otros reconocimientos. Además, diversas publicaciones especializadas se han hecho eco de las propuestas del Novo Cinema Galego, como es el caso de *Cahiers du Cinéma* en España (ahora *Caimán Cuadernos de Cine*) que ha dedicado varios artículos a la reflexión y reseña de muchos de los filmes pertenecientes al Novo Cinema Galego. Además, en octubre del año 2013 *Cahiers du Cinéma* (Francia) publicó en su número 693 el especial *Loin de Madrid: le cinéma galicien*.

comerciales. Si sus imágenes, creadas muchas veces con recursos mínimos, pero con mimo y dignidad, logran rebosar fronteras, conviene preguntarse qué sucedería si contaran con mayor apoyo a la producción y difusión, si se cediera al público la posibilidad de reposar en la reflexión, de saborear el cine en todas sus vertientes.

Decíamos que el cine nace en estrecha relación con las artes plásticas y, por tanto, también con la pintura. Entre ellos siempre ha existido una poderosa reciprocidad cuya estela sigue presente en el audiovisual gallego contemporáneo. Lo descubrimos en el tratamiento de la imagen, en sus resonancias lumínicas y cromáticas, en la selección de los encuadres y en un ejercicio de percepción visual que alimenta confluencias entre tiempo, espacio, contemplación y experiencia. Algo así como una pintura que resucita en movimiento pero lo hace pausada, queriendo saborear las cualidades de la imagen. Y resucita, en este caso, a través del paisaje. Si una primera intuición nos llevó a estudiar la relación de la pintura con este tipo de cine, su posterior análisis ha situado al paisaje en el centro de estas relaciones. Un paisaje advertido desde un sentido amplio, desde su connotación estética hasta su relación con el entorno, desde su perfil visual hasta su interpretación mental.

El paisaje gallego asoma, así, como una constante en los creadores que nos ocupan, abordándolo desde múltiples estrategias que coinciden plásticamente con los recursos pictóricos. Evidenciados claramente en algunos filmes (textura, tiempo, luz, relación iconográfica) y únicamente simulados en otros, estos vínculos motivan una relación que se origina en la historia de la pintura y cuyo peso en nuestro imaginario visual compone un importante bagaje previo que logra intervenir en nuestras estrategias creativas. Hay imágenes icónicas que, bien a fuerza de repetición o bien por suscitar un desplazamiento frente a modelos previamente instaurados, componen e influencian nuestro vocabulario plástico. Un amanecer nunca volvió a ser lo mismo tras Monet, al igual que no podemos disfrutar de La Provenza sin que acuda el recuerdo de Van Gogh o contemplar lo sublime en las infinitas extensiones del mar y del desierto sin evocar a Friedrich o a Rothko. A su vez, estos pintores tomaron otras referencias previas que incorporaron a su imaginario para reinterpretarlas y exponer nuevas posibilidades visuales. Recogiendo todas estas herencias, el cine ha radicalizado la representación del paisaje y Galicia, con su sempiterno bosque húmedo, la niebla y su imponente mar, interviene en la propia experiencia del cineasta para incorporar al vocabulario fílmico nuevas dimensiones que encuentran su apariencia visual en el lenguaje pictórico.

1.2. Justificación y contextualización.

Durante el siglo XX, hemos ido asistiendo a la ruptura de las fórmulas y estructuras artísticas hasta entonces establecidas, debiéndole al eclecticismo de la posmodernidad la posibilidad de combinar lenguajes y estilos diversos. Si hasta entonces las técnicas plásticas seguían un modelo determinado, la tendencia a la mixtificación, en oposición al arte moderno, propició el cruce entre disciplinas abriendo nuevos caminos de experimentación estilística. Siguiendo estos pasos, hemos detectado que, a pesar de las diferencias que los separan, el cine y la pintura comparten múltiples espacios comunes. Así, partimos de una aproximación previa que contextualiza no solo el momento histórico en el que el arte comienza a apostar por la hibridación, sino también la estrecha vinculación, desde los mismos inicios del cine, entre la pintura y el medio audiovisual. En este sentido, exposiciones recientes que abordan el tema confirman el interés y actualidad de nuestra aportación[4]. La originalidad de nuestra propuesta pretende radicarse no solo en el enfoque multidisciplinar sino, sobre todo, en el hecho de haber focalizado la atención en el caso concreto del audiovisual gallego contemporáneo. Siguiendo las consideraciones previamente mencionadas, hemos detectado un tratamiento estilístico cercano a los presupuestos pictóricos en muchos de los trabajos que se enmarcan dentro de esta producción audiovisual, destacando además la presencia del paisaje como elemento común.

Antes de detenernos en las peculiaridades del audiovisual gallego contemporáneo, es necesario hacer un ejercicio de retrospectiva que nos permita indagar en los orígenes del cine en Galicia y entender las derivas y singularidades que han ido forjando un modo de ver determinado, desembocando finalmente en uno de los movimientos más prolíficos de nuestro cine. Sin tratar de establecer compartimentos estancos sobre lo que significa *audiovisual gallego contemporáneo* y conscientes de la versatilidad del término en función de las interpretaciones o enfoques que se le quieran añadir, aludimos en este caso a aquellos autores con una producción en activo y con bastante actividad creativa que, bien partiendo de un campo próximo al cine o con un carácter más ligado a la videocreación, han encontrado un lenguaje propio alejado de las fórmulas convencionales y se vinculan más íntimamente con la institución arte o las artes plásticas. Somos conscientes de que los cineastas y cualidades que aquí mencionamos podrían ser agrupados bajo el Novo Cinema Galego, término originado en el año 2009 para referirse a autores que comenzaban

4 Sobre las influencias mutuas entre el cine y el resto de las artes Obra Social "la Caixa" ha dedicado una exposición en el centro cultural CaixaForum de Madrid con comisariado a cargo de Dominique Païni (del 26 de abril al 20 de agosto de 2017). V. Catálogo VV.AA.: *Arte y cine. 120 años de intercambios.* Madrid: Fundación Bancaria "la Caixa"/ Turner, 2016.

por aquel entonces a producir un tipo de creaciones fílmicas alejadas de la industria, películas de no-ficción que han sido objeto de importantes reconocimientos (como los ya citados premios de Oliver Laxe y Lois Patiño en los festivales de Cannes y Locarno respectivamente). Sin embargo, hemos preferido evitar las clasificaciones. Alejándonos de discusiones tales como quiénes entrarían dentro de esta etiqueta o cuáles serían sus puntos definitorios, y conscientes también de la voluntad entre provocadora y comercial del término, nos decantamos por hablar, de un modo más general, de audiovisual gallego contemporáneo. Hablamos así de un cine con gran libertad creativa, que emplea procesos técnicos y narrativos originales, apostando por el valor artístico del filme y atendiendo a una serie de contenidos visuales y conceptuales que en ocasiones expanden sus registros para hibridarse con las artes plásticas. Al emplear la palabra contemporáneo estamos declarando la intención de abordar la escena actual que, en este caso, hemos delimitado entre el año 2004, fecha en la que data la primera película que analizamos (*Aadat*, Xisela Franco), hasta el 2016, momento en el que paramos de investigar para comenzar a darle forma a esta tesis. Somos conscientes de que continúan apareciendo películas, algunas ya estrenadas y otras en pleno proceso de producción, que cumplirían las características en las que nos hemos apoyado para determinar la influencia de la pintura y la presencia del paisaje en el audiovisual gallego contemporáneo. Esto confirma la actualidad del tema de nuestro estudio, dejando abiertas nuevas vías de investigación que podrán explorarse continuando o partiendo de la presente tesis. Sobre el término gallego, es un tema delicado al que atenderemos más adelante, a pesar de que harían falta muchas páginas para trazar un análisis de la cuestión. Aunque queremos referirnos a él desde una perspectiva amplia, hemos limitado la selección de los filmes al lugar de origen o residencia del autor, el espacio de filmación o la ubicación de la productora. Más allá de dibujar fronteras geográficas, entendemos la necesidad de abordar el asunto desde lo plural, de recoger miradas que apunten hacia varias direcciones y que tengan Galicia como nexo común.

El auge que en los últimos años han ido alcanzando varias de las películas creadas por cineastas gallegos que se sitúan al margen de los parámetros industriales, comienza a poner sobre la mesa el interés y calidad de este tipo de propuestas fílmicas, derivando en una serie de reconocimientos que, como citábamos, incluyen premios, participación en algunos de los festivales más prestigiosos del mundo y presencia en diferentes museos y programaciones culturales. El sector audiovisual en Galicia goza de buena salud gracias a iniciativas como las del CGAI, a festivales especializados como Cineuropa o el Festival Internacional de Cortometrajes Curtocircuíto en Santiago de Compostela, el Festival de Cine Internacional de Ourense, el popular Festival de Cans, Play-Doc en Tui o (S8) Mostra de Cinema Periférico de A Coruña, entre otros. Además, productoras como Zeitun

Films, Fílmika Galaika o Nós Produtora Cinematográfica Galega y propuestas como NUMAX[5] en Santiago de Compostela ofrecen apoyo y visibilidad a directores cuyas obras no se enmarcan dentro de los parámetros del cine tradicional. La creciente importancia que está tomando el audiovisual gallego en los últimos tiempos comienza a situarlo en el centro de todas las miradas, siendo ya varias las revistas especializadas, nacionales y extranjeras, que se hacen eco de sus producciones (*Cahiers du Cinéma, Caimán Cuadernos de Cine, Fotogramas, Dirigido por, Filmmaker*...). Con todo, a pesar de la aceptación que están teniendo este tipo de propuestas, continúa siendo escasa la literatura que profundiza en la materia, contando sobre todo con artículos sobre películas o temas concretos. Éste es precisamente uno de los motivos por los que es oportuno indagar en el panorama de la cinematografía gallega actual, en la procura de una mayor difusión teórica que permita recoger en un mismo estudio no solo propuestas concretas, sino también el modo de crear y de entender el cine de los autores, esperando así que esta aportación funcione como punto de partida o impulso para otras posibles investigaciones. Con todo, varios agentes e investigadores gallegos han empezado a centrar la atención de sus estudios en un fenómeno que, gracias a su frescura, calidad y originalidad, irrumpe cada vez con más fuerza en el ámbito internacional. Por todo ello, es bastante probable que en los próximos años asistamos al incremento de publicaciones que, de manera más pormenorizada, analicen este panorama. En este sentido, contamos ya con la tesis doctoral de Isabel Martínez *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012): Conceptualización, contextos e singularidades* (2015), que analiza el nacimiento y características principales del Novo Cinema Galego, además de localizar a algunos de los principales agentes implicados en el mismo. Existen aproximaciones que reflexionan, desde diferentes ángulos, sobre la naturaleza del audiovisual gallego contemporáneo. Sin embargo, hemos decidido poner el foco en un abordaje novedoso sobre el que todavía no han aparecido análisis: la relación entre la pintura y el medio audiovisual a través de la presencia del paisaje, diferenciándonos así de otras posibles investigaciones que puedan ir sucediéndose y que se encuentren, probablemente, más próximas al espacio propio del cine. Esta investigación se inserta en la lógica contemporánea, buscando un cruce entre las diferentes disciplinas artísticas y su convivencia en espacios comunes.

5 Cooperativa de trabajo asociado que nace en el año 2015 y está formada por personas de diversos ámbitos relacionadas con la difusión y creación cultural. NUMAX cuenta con un local de cine con espacio de librería y un laboratorio de gráfica y vídeo que también ejerce de distribuidora.

1.3. Objetivos.

La principal meta de esta investigación es analizar las relaciones entre la pintura, manifiesta a menudo en el empleo del paisaje como recurso plástico, y el audiovisual gallego contemporáneo. Revisamos las aportaciones, tanto plásticas como iconográficas, de la técnica pictórica en este tipo de producciones fílmicas. Para ello buscamos:

▪ Confirmar que 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.

▪ Definir lo pictórico. Buscar los rasgos y cualidades que aproximan el cine a la pintura.

▪ Demostrar la reciprocidad pintura-cine.

▪ Focalizar la atención en aquellas piezas fílmicas donde el paisaje tenga mayor relevancia y hallar los puntos comunes de estos trabajos con la pintura a través de una serie de características pictóricas previamente definidas.

▪ Analizar el impacto del paisaje y el contexto gallego sobre los creadores, revelando el peso del mismo en sus películas incluso cuando éstas han sido rodadas fuera de nuestras fronteras.

Teniendo presentes estas metas, hemos perseguido una serie de objetivos específicos necesarios para la consecución del trabajo:

▪ Analizar, desde el nacimiento del cine, los principales artistas y procesos creativos que a lo largo de la historia lograron dar el paso a la hibridación entre disciplinas, favoreciendo la introducción de la pintura en el medio audiovisual.

▪ Mapear el sector audiovisual gallego, conociendo su historia para comprender sus antecedentes, su evolución y su desarrollo en la actualidad.

▪ Elaborar un listado de obras y cineastas gallegos que trabajen el medio audiovisual desde una óptica personal y no mercantilizada (excluyendo, por tanto, propuestas que sigan pautas claramente comerciales) para identificar a aquellos que abordan el paisaje desde una mirada pictórica.

▪ Identificar los recursos pictóricos que aparecen en estas piezas.

▪ Determinar qué factores favorecen la presencia del paisaje, la estética pictórica y la libertad creadora común a los cineastas (características culturales y atmosféricas, desvinculación de la industria comercial, contexto, etc.).

▪ Aportar una investigación que pueda servir de referente para nuevos estudios tanto sobre el panorama audiovisual gallego como sobre la presencia del paisaje y la influencia pictórica en este tipo de filmes.

▪ Intentar que este trabajo de investigación desarrollado en el ámbito académico suponga también la divulgación de los trabajos realizados por directores y artistas gallegos para fomentar la exploración del medio audiovisual desde una perspectiva múltiple.

Desde panoramas narrativos y formales heterogéneos, queremos buscar y analizar autores y obras que comparten una intimidad con el paisaje y el lenguaje fílmico que quiebra las lógicas convencionales y se abre a una mirada dilatada. Su relación con la pintura, en algunos más acentuada y subyacente en otros, se materializa en la imagen siguiendo una serie de principios estilísticos y de representación que, como veremos más adelante, conectan con la historia de la pintura. No se busca, sin embargo, que la característica principal de la pieza sea su aspecto plástico, ni tampoco supeditar el significado al significante, o viceversa, sino tratar de encontrar la pintura allí donde asoma la intuición y de revelar sus fórmulas de uso desde casos situados en los márgenes, que servirán para definir lo pictórico desde diferentes ángulos.

1.4. Metodología.

Para la realización del presente trabajo hemos seguido una metodología de análisis bibliográfico y documental, combinada con una investigación de campo consistente en realizar entrevistas a cineastas gallegos, con el objetivo de contrastar nuestro análisis y enriquecer el contenido de la tesis. Conscientes de la importancia de cotejar nuestra propia perspectiva con el punto de vista de los cineastas implicados en la investigación, hemos contactado con cada uno de ellos para preguntarles sobre varias de las cuestiones que se ponen de manifiesto a lo largo del presente texto.

En lo relativo a la estructura, es importante señalar que partimos de una breve aproximación al binomio cine/artes plásticas, los inicios del videoarte y la situación histórica que permitió a las artes plásticas liberarse de sus fórmulas convencionales para apostar por la hibridación entre disciplinas. Tras ello, revisamos el concepto de paisaje y la vinculación que desde su propio nacimiento ha tenido con la pintura para posteriormente estudiar las conexiones entre el cine y la pintura a nivel internacional y trazar una serie de puntos o características que permiten determinar la convivencia entre pintura y paisaje en el cine.

Antes de introducirnos de lleno en el caso del audiovisual gallego contemporáneo, trazamos un recorrido histórico por el cine en Galicia que nos permite conocer las actuales derivas del sector. Entrando ya en la materia que nos va a ocupar, la presencia del paisaje y la pintura en el audiovisual gallego contemporáneo, recurrimos a dos tipos de abordajes. Por un lado, seleccionamos e investigamos en profundidad el trabajo de siete autores: Carla Andrade, Xurxo Chirro, Xisela Franco, Oliver Laxe, Lois Patiño, Miguel Mariño y Alberte Pagán. Por otro, estudiamos el proyecto de Chanfaina Lab analizando varias de las piezas que han salido de este laboratorio y seleccionamos aquellos filmes que, identificando sus características en función de los puntos propuestos, consideramos de especial relevancia pictórica por su referencia al paisaje. Siguiendo las mismas premisas, también nos centramos en películas concretas donde hemos observado la influencia de la pintura: *Arraianos* (Eloy Enciso, 2012), *Verengo* (Víctor Hugo Seoane, 2015) y *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser* (Alberto Gracia, 2013).

En cuanto al uso y recopilación de la información recogida, los pasos a seguir han sido los siguientes:

1.4.1. Recopilación bibliográfica.

Hemos procedido en primer lugar a la recopilación de todos aquellos recursos bibliográficos que aporten contenido de interés para conocer el contexto en el que las disciplinas artísticas comienzan a hibridarse: *La Posmodernidad* (Hal Foster, 2002) o *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (Arthur Danto, 2002); la pintura a liberarse de su soporte tradicional: *La pintura moderna y otros ensayos* (Clement Greenberg, 2006); *Antes de ayer y pasado mañana. O lo que puede ser pintura hoy* (David Barro, 2009) o *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura* (Almudena Fernández Fariña, 2010) y el audiovisual a irrumpir en la escena artística: *Videoarte (Silvia Martin,* 2006).

A continuación, hemos tratado de reconocer las relaciones entre paisaje y pintura consultando textos de especial utilidad como *El jardín planetario* (Guilles Clément y Claude Eveno, 2001); *Paisaje y arte* (Javier Maderuelo, dir. 2007); *Breve tratado del paisaje* (Alain Roger, 2007) o el catálogo *Paseantes, viaxeiros e paisaxes,* editado por Federico López Silvestre, que acompañó a una exposición del mismo título que tuvo lugar en el CGAC de Santiago de Compostela en el año 2007.

También hemos recogido la documentación existente sobre los vínculos entre cine y pintura: *El ojo interminable. Cine y pintura* (Jacques Aumont, 1997), *La pintura en el cine. Cuestiones de representación* (Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras, 2003) o el imprescindible el libro de Antonio Costa *Il cinema e le arti visive* (2002), en el que expone su tesis sobre "l´effetto dipinto", clasificado en "effetto pitturato" y "effetto quadro", en el que nos hemos apoyado a la hora de analizar los filmes, ampliando su propuesta al espacio del cine no comercial y al cine abstracto.

Para poder introducir y comprender el contexto en el que actualmente se inscribe el audiovisual gallego contemporáneo, hemos conformado primero una revisión histórica sobre el cine en Galicia, apoyándonos en libros como *Historia do cine en Galicia* (1996) coordinado por José Luis Castro de Paz; los libros sobre la videocreación gallega *Pioneiros da videocreación: Galicia anos 80* (VV.AA, 2006) y *Ficcións analóxicas. O vídeo na Galicia dos oitenta* (Lola Dopico y Fernando Suárez Cabeza, 2008); *O cine en Galicia* (Xosé Nogueira, 1997) o *Cine Galicia 25* (VV.AA, 2014).

Por último, hemos recorrido la bibliografía existente sobre el audiovisual gallego contemporáneo, recurriendo tanto a libros como a publicaciones en revistas o páginas web, mereciendo mención especial, debido a su especificidad y extensión, la tesis doctoral de Isabel Martínez *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012): Conceptualización, contextos e singularidades* (2015).

1.4.2. Recopilación filmográfica y visionado de películas.

La temática del presente trabajo conlleva una exhaustiva recopilación filmográfica que permita desarrollar una visión personal sobre cada filme, pudiendo complementarlo con la bibliografía encontrada al respecto. Así, hemos procedido al visionado de diversas películas, algunas de corte clásico para entender la evolución del papel de la pintura en el cine, para finalmente centrarnos en los trabajos audiovisuales realizados en Galicia en los últimos años. Debido a su juventud y a que no suelen aparecer en los canales de difusión

tradicionales (salas de cine, DVDs, etc.) algunos de los filmes a los que atendemos no son fáciles de localizar, por lo que ha sido necesario acudir a festivales (Cineuropa, Festival Internacional de Cortometrajes Curtocircuíto, Play-Doc en Tui o (S8) Mostra de Cinema Periférico) salas de museo (Palexco y MAC. Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa en A Coruña, MARCO, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo) y otros locales (NUMAX en Santiago de Compostela o Multicines Norte de Vigo) donde se proyectan las piezas. La presencia en estos festivales y espacios de exhibición ha sido imprescindible no solo a la hora de visualizar algunas de las películas que incluimos en esta investigación (*Mimosas*, Oliver Laxe, 2016), sino también para estar presentes en la actualidad del panorama cinematográfico gallego con el objetivo de hacer una selección más precisa y conocer de primera mano las particularidades del circuito que estamos analizando. Por otro lado, hemos contactando en muchas ocasiones directamente con los autores para solicitar la película, tanto si no ha sido posible otra vía de visualización como para poder revisar los filmes durante la redacción de los textos.

1.4.3. Investigación de campo

Frente a esa ausencia casi absoluta de literatura sobre el tema propuesto en el presente trabajo hemos optado, pues, por contactar directamente con los autores seleccionados para conseguir una fuente de información directa y fiable a través de la realización de una serie de entrevistas-cuestionario. Conscientes de la importancia de contar con la opinión directa de los creadores a la hora de reflexionar sobre sus películas y de vincular sus piezas a la estética pictórica en relación con el paisaje, todos los cuestionarios contienen preguntas similares. Sin embargo, hemos adaptado cada uno de ellos al caso concreto del autor o película que nos ocupaba en cada momento, con el objetivo de aproximarnos de modo más personal a cada uno de ellos. Dichas entrevistas contienen, por un lado, preguntas comunes en cuanto a la situación del audiovisual en Galicia en la actualidad, la influencia del contexto paisajístico y cultural gallego y la relación con la pintura y, por otro, cuestiones más concretas que atañen a las propiedades estéticas y conceptuales de cada filme. En el caso de los autores sobre los que hemos desarrollado capítulos completos (Carla Andrade, Xurxo Chirro, Xisela Franco, Oliver Laxe, Lois Patiño, Miguel Mariño y Alberte Pagán), los cuestionarios son más amplios y contienen tanto preguntas específicas sobre el objeto de estudio como otras de corte más general. Mientras, para aquellos cineastas sobre los que únicamente se estudian piezas concretas (*Arraianos*, Eloy Enciso, 2012; *Verengo*, Víctor Hugo Seoane, 2015; *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser*, Alberto Gracia, 2013) hemos optado por entrevistas más reducidas.

Por último señalar que, aunque no hemos realizado entrevistas en la sección dedicada a Chanfaina Lab, por tratarse de reseñas muy cortas, sí contamos con el testimonio de Manuel González (uno de los impulsores) sobre el proyecto. Todos los cuestionarios fueron enviados por correo electrónico y, según la disponibilidad y preferencias de cada autor, se respondieron vía e-mail, a través de grabaciones de audio, presencialmente o por teléfono. Estas muestras se pueden consultar en el anexo y permiten complementar la información bibliográfica, recoger datos de fuentes originales y directas sobre el panorama actual y determinar la presencia de la estética pictórica en relación al paisaje en el audiovisual gallego contemporáneo.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

PRIMERA PARTE

2. EL CINE Y SUS INTERSECCIONES DEFINICIONES, ESPACIOS E HIBRIDACIONES

2.1. El cine y sus miradas.

El cine es un arte comúnmente organizado como industria y que además requiere una participación colectiva (desde la creación del filme hasta su difusión), algo que muchas veces ha generado debates que ponen en entredicho su valor artístico, cayendo en la conocida dualidad que trata de separar el cine artístico del comercial. En cualquier caso, debemos apuntar la paralela convivencia de películas creadas como producto masivo sin mayor ambición que la captación de público con otros filmes que, enmarcados también en la esfera de Hollywood, contienen mayor riqueza estética y conceptual y son igualmente capaces de circular por las grandes salas. Esta correlación se ha ido intensificando desde la modernidad que, con ejemplos como el de la *nouvelle vague* francesa, comienza a anticipar una ruptura estética frente al modelo narrativo clásico, restando sentido a las supuestas fronteras del binomio cine/arte, que continúan mostrando su disolución en la actualidad:

En otros términos, Gilles Lipovetsky y Jean Serroy hablan del *hipercine,* de cómo la lógica del exceso, la complejidad, lo digital, la imagen multimedia, etc., han modificado las estructuras de producción anteriores para construir un "cine liberado":

> Los tres conceptos fundamentales que proponemos aquí -la imagen-exceso, la imagen-multiplejidad, la imagen-distancia- designan los tres procesos constitutivos del cine hipermoderno. Tinen un denominador común: construyen un cine liberado de las normas pasadas, de frenos y obstáculos, de convenciones morales de otras épocas, a veces muy estrictas. (…) En la época de las desregulaciones generalizadas y las espirales hiperbólicas aparece el cine de los tiempos hipermodernos: un hipercine en el que no está prohibido ver la forma superlativa, o mejor dicho, hiperlativa, de la nueva modernidad.
>
> A diferencia de las reivindicaciones-proclamas y de los manifiestos de la fase anterior y su cine contestatario, el hipercine se consolida sin ningún gran

< Fragmento de la imagen de Hans Richter. *Rhythmus 23* (fotograma), 1923. (Fig. 6. Pág.69)

> modelo antagonista, sin polo contrario palpable. Sobre la marcha, son los binomios opuestos de antaño los que se desgastan. La separación entre arte e industria, entre cine de autor y cine comercial ha perdido su carácter terminante[6].

Otro de los aspectos que ha generado mayor distanciamiento entre las diferentes ramificaciones del medio audiovisual tiene que ver con algo que, en cierto modo, es ajeno a la propia pieza: la forma de visualización. Convivimos ahora con distintos modos de aproximación a las imágenes, el cine puede consumirse desde casa o continuar la tradición de la sala oscura, el espectador puede ser pasivo o activo y la imagen se despliega en múltiples espacios. Una de las características más notorias de la contemporaneidad será la generalización de la pantalla. Si la telepantalla ocasionó una nueva manera de consumir el cine, la entrada masiva de Internet, de los ordenadores, móviles, tablets, pantallas publicitarias y demás dispositivos determinarán un nuevo estilo de visualización de imágenes y consumo de datos. Entran en juego las imágenes a tiempo real, las series de culto, la necesidad de inmediatez, la telerrealidad… nuevas formas de operar donde las metodologías de construcción del cine (el guión, el montaje, los planos, la composición, el color, el encuadre...) se ponen a disposición de otro tipo de formatos dando origen a un continuo espectáculo: "Nace una cinemanía que, a través de la televisión y, más allá, a través de las demás pantallas, inaugura un nuevo estilo y una nueva mirada: la cinevisión. El sueño no se espera en la ficción cinematográfica, sino también en una realidad audiovisual, filmada y con guión"[7].

En esta convivencia que señalábamos al principio entre la cartelera de los grandes presupuestos pensada para públicos masivos y un cine de mayor calado cultural, como el cine de autor, se dan diferentes ejemplos. Si nos vamos a algunos de los autores clásicos, no es difícil encontrar muestras de directores que han sabido manejar su lenguaje para encajarlo a cualquier espectador sin aparcar la voluntad de plasmar un mensaje, una estética y un carácter conceptual sustancioso. Un gran ejemplo sería John Ford, quien suprimió en su cine algunas de las pautas consideradas clásicas como el raccord, y buscó una gramática más personal mediante recursos como el rodaje de cada plano en una sola trama, el empleo de pocas fuentes lumínicas o las secuencias largas. El carácter épico y dramático de sus westerns, la profundidad psicológica de sus personajes y su originalidad a la hora de filmar (contrapicados, iluminación, etc.) consiguieron cautivar al público e inspirar

6 LIPOVETSKY, Gilles / SERROY, Jean: *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2009, pp.70-71.

7 Ibídem, p. 238.

a grandes directores. Pensemos ahora en Alfred Hitchcock, el maestro del suspense por antonomasia, quien logra en sus películas cargar la información de una tensión expandida y dotar a la escena de varios puntos dramáticos, manteniendo la atención constante del espectador. No podemos olvidar cómo Orson Welles consiguió quebrar las normas de la gramática fílmica con *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941): el uso de continuos flashbacks y elipsis, el rechazo al relato lineal, las angulaciones de cámara, la narración en forma de prisma, etc. En otro plano se enmarcan las combinaciones de onirismo, provocación, excentricidad y patetismo de Federico Fellini y Luis Buñuel, el neorrealismo de Rosellini y su influencia sobre la *nouvelle vague*, el naturalismo poético de Jean Renoir y su capacidad para abordar los entresijos de la condición humana, interés compartido por los emocionales y turbadores trabajos de Ingmar Bergman. Es importante nombrar también toda la oleada de *nuevos cines* (la *nouvelle vague* francesa, el nuevo cine alemán, el *free cinema* inglés, etc.) surgidos entre las décadas de los cincuenta y los sesenta, que representan una renovación frente a anteriores modelos, reivindicándose como cine de autor y señalando cierta autonomía respecto a la industria.

En cuanto a los directores actuales que abordan el ejercicio fílmico desde una óptica compleja y variados juegos narrativos y visuales, sin situarse al margen del engranaje mercantil, podríamos citar, entre muchos otros, a Terrence Malick, Lars von Trier, Quentin Tarantino, Michael Haneke o los hermanos Joel y Ethan Coen. En otra esfera se situarían directores que, dentro del cine de autor, conforman otro tipo de audiencias menos cercanas al fenómeno Hollywood. Para citar el drama, tenemos el gran ejemplo de Yasujirō Ozu y su particular sistema de dosificar la información, de celebrar lo anodino y entender el drama desde la neutralidad, estableciendo siempre un equilibrio. En términos de espera y distancia, Chantal Akerman suele situar el eje de la cámara a 90º de la pared dejando que las cosas sucedan, que se vean desde una sola posición. En otra línea, Abbas Kiarostami añade a esta idea el juego con el paisaje y la abstracción, pensemos en el final de *A través de los olivos* (*Zire darakhatan zeyton,* 1994) donde se conquista la ambigüedad. Si Josef von Sternberg y Wong Kar-Wai generan múltiples niveles en cada encuadre, haciendo uso de angulaciones y diagonales que incentivan el volumen, Apichatpong Weerasethakul tiende a situar el encuadre en elementos como los árboles o la arquitectura, forzando que los personajes tengan una proporción más fortuita (*Síndromes y un siglo*, *Sang sattawat*, 2006). También podemos reparar en las diferentes dimensiones del cine de David Lynch, que se ha vuelto a sumar al fenómeno de las series (que él mismo inauguró) con la nueva entrega de *Twin Peaks* (*Twin Peaks: The Return*, 2017). Por su parte, las piezas audiovisuales más independientes se muestran sobre todo en festivales de cine, espacios culturales o ciclos especializados, como

sucede con la mayoría de los títulos y cineastas que trataremos a lo largo de este estudio (Carla Andrade, Xurxo Chirro, Eloy Enciso, Xisela Franco, Oliver Laxe, Lois Patiño, Miguel Mariño, etc.) y con otros autores como, por ejemplo, José Luis Guerín, Isaki Lacuesta, Albert Serra, Pedro Costa o Carlos Reygadas, entre otros.

Más allá de las creaciones cinematográficas de corte industrial o mercantilizado, han existido desde el origen del cine todo tipo de aproximaciones que exploran las posibilidades visuales, formales, técnicas e incluso simbólicas del medio audiovisual partiendo de una mirada plagada de referencias artísticas, de discursos complejos donde conviven diferentes sensibilidades y donde la realidad se puede desarticular en fragmentos. Este tipo de abordaje aparece desde los primeros artistas en experimentar con el medio (hablaremos de Hans Ritcher, Viking Eggeling o Walter Ruttmann); la ola del *New American Cinema Group* en la década de los sesenta, que contó con autores como John Cassavetes, Maya Deren, Robert Frank o Andy Warhol[8] y defendió la libertad artística y expresiva del cine rechazando cualquier tipo de censura. La videocreación ha accedido a las salas museísticas de la mano de artistas como, por poner solo algunos ejemplos, Chris Marker, Bill Viola, Douglas Gordon, Sam Taylor-Wood, Michael Snow, Stan Douglas, Elizabeth Price o Laurie Prouvost. Sobre el primero, llama la atención su capacidad de combinar diferentes soportes multimedia siendo además uno de los pioneros, en la década de los noventa, en irrumpir con sus videocreaciones en el panorama cinematográfico[9]. Otros creadores, más familiarizados con la gramática del cine, se han introducido con algunos de sus proyectos en el campo de la videocreación y la experimentación, logrando que cuestionemos las, cada vez más estériles, fronteras entre los diferentes perfiles de la imagen en movimiento. Muchos cineastas han transitado entre el cine y el vídeo, lo han hecho rescatando tradiciones artísticas para adaptarlas al medio, integrando el espacio como un elemento transformador en la visualización de la pieza, empleando temáticas comunes, reinterpretando determinadas obras y jugando con la naturaleza del soporte para explorar su capacidad artística, confirmando así esta hermandad con piezas que circulan entre la

8 En el año 1960 el grupo firmaba su manifiesto fundacional, que serviría como declaración de intenciones. Actualmente se puede consultar en línea a través de la página web del ARTIUM. "John Cassavetes y el cine independiente norteamericano. Declaración completa del New American Cinema Group". En *Artium*. http://catalogo.artium.org/dossieres/5/john-cassavetes/john-cassavetes-y-el-cine-independiente-norteamericano [Consulta 16 de diciembre de 2016].

9 V. LA FERIA, Jorge: "Cine expandido o el cine después del cine". (16 de Febrero de 2008). En *La Nación* http://www.lanacion.com.ar/986738-el-cine-despues-del-cine [Consulta 20 de julio de 2017].

pantalla de cine y las salas de los museos[10]. La apuesta por la heterogeneidad conduce a un cruce de disciplinas que se muestra de modo más evidente en la sociedad contemporánea:

> La gran revolución generada en la cultura visual durante los últimos años no ha sido otra que la fusión progresiva entre las diferentes prácticas vanguardistas. El soporte digital ha roto la frontera del cine experimental y el videoarte para generar un nuevo camino. Los museos han empezado a considerar a los cineastas como artistas y algunos creadores del ámbito cinematográfico -Chantal Akerman, Chris Marker, Agnès Varda, Abbas Kiarostami, David Lynch, Atom Egoyan, Víctor Erice, Tsai Ming Liang, Apichatpong Werasethakul, Isaki Lacuesta, José Luis Guerín o Albert Serra- se han lanzado al territorio expositivo, mientras que algunos creadores del campo del arte han pasado a la creación cinematográfica -Douglas Gordon, Philippe Parreno, Steve McQueen, Isaac Julien[11].

Para denominar un discurso edificado en torno a la imagen en movimiento y su capacidad de proyectar nuevos universos no delimitados por una reproducción objetiva, el binomio cine/videocreación debe tender a la desaparición o, en todo caso, aplicarse como recurso funcional a la hora de establecer subgrupos o de señalar ciertas peculiaridades, sin tomarse como etiqueta impermeable.

2.2. El binomio cine/ videoarte-videocreación.

En términos de definición, existen varios caminos para delimitar los campos de acción entre cine y videocreación. Ligada desde su nacimiento a disciplinas como la música, la pintura, la escultura o la performance, la videocreación advierte menos restricciones formales; se permite indagar en nuevas realidades aplicando códigos que no serían válidos en los espacios reservados para el cine convencional. Entrando en la década de los noventa del pasado siglo el término "videoarte" comienza a verse como algo negativo y es

10 Xosé Nogueira rescata el trabajo de diferentes autores y obras que, algunos procedentes del vídeo y otros dedicados a la práctica cinematográfica, han dado cuenta de la interrelación entre ambos universos. V. NOGUEIRA, Xosé: "Desde la hibridación hasta la disolución. Algunos trayectos por el complejo paisaje de la cultura audiovisual contemporánea y por los cuerpos que la habitan. (Y la vida como acto performativo)". En VILARIÑO PICOS, María Teresa (coord.): *Hibridación, transmedia y performatividad en las Humanidades digitales*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017, pp. 211-280.

11 QUINTANA, Ángel: "Postproducción y escritura: encuentro entre arte y cine en el horizonte digital". En MERCADER, Antoni / SUÁREZ, Rafael (eds.): *Puntos de encuentro en la iconosfera. Interacciones en el audiovisual*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013, p. 79.

vetado por críticos y artistas que, a partir de entonces, utilizarán la etiqueta de videocreación para referirse a aquellas piezas artísticas que emplean el vídeo como herramienta. Esto tiene que ver con la evolución de la técnica digital, que permitió sintetizar y simular diversos formatos que van desde la videoinstalación o la performance hasta el documental[12]. El lenguaje del vídeo se suele situar en circuitos diferentes operando con recursos expresivos y emocionales que proponen una mayor implicación de las artes plásticas. Además, a este último se le permite prescindir de la narración, aplicando fórmulas espacio-temporales que no suelen tener cabida en la gran pantalla. La videocreación puede, así, expandir sus propios márgenes para descansar en la transdisciplinariedad (pongamos por caso la videoinstalación, la videodanza o la videoescultura, completamente integradas en los circuitos artísticos actuales).

Néstor Olhagary Llanos se refiere al vídeo como un arte tránsfuga, transgresor y transitorio, en búsqueda constante de lo simulado, del desdoblamiento: "El vídeo, a diferencia del cine, posee una gran facilidad para desprenderse y desafiar al dato real, de trabajar con la imagen desrealizante"[13]. El autor menciona además su falta de autosuficiencia y, por ende, una condición híbrida que engloba elementos propios de diferentes lenguajes artísticos y culturales[14]. Si bien es innegable su cualidad heterogénea, debemos recordar que el resto de géneros artísticos han manifestado desde hace décadas su intención integradora, su complejidad y versatilidad a través de la incorporación de procesos inherentes a otros sistemas plásticos. Teniendo en cuenta que el nacimiento de cualquier nuevo medio pasa por la absorción de elementos característicos de otros lenguajes, no sería posible hablar de un arte sin personalidad, sino de una nueva forma artística que conjuga sus herramientas con otras preexistentes. Por otro lado, esta maleabilidad de la que hablamos para referirnos a la videocreación no es algo único ni originario del medio. Al final del siglo pasado varios artistas y teóricos comenzaron a cuestionar el esquema esencialista de la modernidad en favor de una realidad más libre donde las disciplinas buscan interrelacionarse. Y fue precisamente desde la disolución postmoderna de las categorías artísticas desde donde tuvo inicio un proceso de comunicación, de convivencia, que fue más allá de las restricciones esencialistas anteriores. 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 toda la tradición escultórica en particular y en el campo de la

12 Sobre este tema ver: MARTIN, Silvia: *Videoarte*. Köln: Taschen, 2006.

13 OLHAGARY LLANOS, Néstor: *Del vídeo-arte al net-art*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2002, p. 9.

14 Ibídem, pp. 11-16.

estética en general, rompiendo los imperativos modernistas dominantes hasta la fecha y ampliando el concepto de escultura[15]. Al mismo tiempo, se aplicó una lógica similar para afirmar la oposición a la tradición pictórica, una apuesta por la experimentación y el cuestionamiento del medio que conduciría, según algunos, al agotamiento interno de la pintura o lo que, en otros términos, se bautizó como "la muerte de la pintura"[16]. Recordemos también el célebre premio de Escultura que recibieron por sus fotografías Bernd y Hilla Becher en la Bienal de Venecia de 1990. Tres años después, Antoni Tàpies se hizo con el León de Oro de pintura por la instalación *Rin-Zen,* un "complejo trabajo pictórico y escultórico, una obra que se apropia de todo el espacio a través de elementos concretos: una gran cama, suspendida en diagonal por cables hasta una determinada altura del suelo; un viejo colchón; un lienzo blanco; cinco somieres mas pequeños; unos cojines y una manta vieja"[17]. El objetivo al otorgar estos premios fue, en palabras de Antón Castro, "Romper a definición concreta e determinista de pintura ou escultura, así como a adscrición nominalista a un suxeito pintor ou escultor en beneficio do concepto de artista[18]". Al hilo de esta lógica ¿se puede afirmar que instituciones tan antiguas como la pintura o la escultura han olvidado sus signos distintivos? Siguiendo la teoría de Krauss, el medio ya no define la categoría y, por tanto, no sería posible calificar las obras según las herramientas con las que han sido construidas. La búsqueda del método adecuado para aproximarse a lo que se quiere contar, independientemente de su etiqueta, es un modo de huir del formalismo, de alterar los límites del género sin renunciar a él. El asunto pasa por impulsar la convivencia entre disciplinas sin tratar de establecer clasificaciones inamovibles.

Lo mismo sucede cuando hablamos de cine. Si bien es cierto que cine y videocreación comparten en sus bases el empleo de la imagen en movimiento, así como aspectos como el ritmo, las decisiones de montaje o la puesta en escena, también hay que aceptar que sus indagaciones divergen en muchas circunstancias tanto en la intención estética como en la conceptual. Así lo señalaba Jean Paul Fargier:

15 V. KRAUSS, Rosalind: "La escultura en el campo expandido". En FOSTER, Hal (Ed.): *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, S.A, 2002, pp. 59-74.

16 V. DANTO, Arthur: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia.* Barcelona: Paidós, 2002.

17 EFE: "La Bienal de Venecia concede el León de Oro de pintura a Tàpies" (14 de junio de 1993). En *El País*. http://elpais.com/diario/1993/06/14/cultura/740008802_850215.html [Consulta 17 de diciembre de 2016].

18 V. CASTRO, Antón: "A pintura hoxe, o mercado e o mundo real". En FERNÁNDEZ FARIÑA, Almudena / SOBRINO MANZANARES, María Luisa: *Arte+pintura*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2015, p.26.

> La materia prima del vídeo-arte son las imágenes, mientras que en el caso del cine lo es la realidad, la vida. El cine parte de la realidad para generar una ilusión. El vídeo-arte, a su modo, parte de las ilusiones, que son las imágenes, para abrir nuevas realidades. Uno y otro operan con lenguajes diferentes[19].

Pero estos lenguajes pueden estar ampliamente separados o cosechar intereses y propuestas comunes. A pesar de sus diferencias, son también varios sus puntos de contacto y preocupaciones compartidas, algo que conduce muchas veces a expandir los espacios de difusión de los filmes para inmiscuirlos en territorios heterogéneos y continuar explorando nuevas formas de escritura y proyección del medio audiovisual. El modelo fílmico se ha transportado a las artes plásticas y viceversa.

2.3. El cine más allá de los márgenes. Mecanismos de difusión.

En lo que respecta a los lugares de exhibición, es importante 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. Como adelantábamos en capítulos anteriores, son muchos los cineastas independientes que han adoptado en sus películas puntos de encuentro con otras disciplinas plásticas, estableciendo un cruce que en muchos casos los ha llevado a las salas museísticas. Desde el desarrollo de los llamados *nuevos medios* a partir del decenio de los sesenta, el vídeo fue ocupando posiciones en los circuitos artísticos antes reservados a otras disciplinas y materializándose expositivamente en categorías como la instalación o la escultura. Pero la entrada del ámbito cinematográfico al museo todavía no se había producido. En el año 2006, Jean Luc Godard llenó las salas del Centre Pompidou de París en una muestra retrospectiva que resultó representativa a este respecto[20]. A través de varias salas el espacio desplegaba una potente escenografía que demuestra el traspase de un lenguaje a otro, empleando para mostrar el cine fórmulas propias de la

19 V. SOTO, Héctor: "Cine y videoarte. Los puntos de encuentro y los puntos de fuga según Jean Paul Fargier". *Enfoque* 6. (1986): 28-29.

20 La muestra, titulada *Voyage(s) en utopie, Jean-Luc Godard, 1946-2006* y comisariada por Dominique Païni, estuvo expuesta entre el 11 de mayo y el 14 de agosto de 2006.

instalación, poniendo de relieve sus posibles cruces[21]. Recordemos también la exposición retrospectiva que la Tate Modern dedicó a Pedro Costa del 25 septiembre al 4 octubre del año 2009. Comisariada por Stuart Comer, se proyectaron películas que habían marcado su trayectoria hasta la fecha, además de filmes de otros autores que influyeron en su mirada. En torno a la muestra, son significativas las palabras que le dedicó *The Guardian*:

> The retrospective shows Pedro Costa's work evolving from conventional dramatic movie-making into an experimental docu-installation form, which is something between a real-time "reportage" cinema and an exhibition of animated portrait images. However difficult and punishing his films are, I am becoming weirdly hooked on them. They deserve a hearing from people who are open-minded about cinema as an art form, and particularly as an experimental art form. In scheduling the Pedro Costa series the Tate's curator Stuart Comer is effectively challenging movie writers to re-examine the criteria on which they discuss cinema[22].

Aunque en principio eran escasas las instituciones que contaban con estas propuestas, desde la década de los noventa se ha multiplicado la presencia de trabajos fílmicos en museos a través de exposiciones, talleres o ciclos de conferencias. Sin embargo, la entrada del cine a las salas museísticas o viceversa es una cuestión a la que se están dedicando diferentes análisis[23] en los cuales se reflexiona sobre los modos de visualización, los formatos, las características formales y narrativas de las piezas o la temporalidad y, por supuesto, el consecuente el impacto sobre el público. Precisamente el tiempo de observación es una de las cuestiones más polémicas cuando hablamos de programar cine dentro de una exposición. La incorporación del cine al museo conlleva 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. Excepto cuando se cuenta con un espacio específico de proyección, dotado de las condicio-

21 A este respecto, resulta muy interesante la entrevista que Malena di Bastino y Ana Pascal le hacen a Dominique Païni, responsable del Área Audiovisual del Centro Pompidou, comisario de la muestra de Gordard, anteriormente director de la Cinemateca Francesa y teórico de cine experto en cine expuesto. A lo largo de la conversación expone sus opiniones acerca del cine en el museo y explica el proceso del propio Godard durante el montaje y desarrollo de la muestra. V. DI BASTINO, Malena / PASCAL, Ana: "El cine, el museo y el teorema perdido. Encuentro con Dominique Païni". En *Arkadin* 4 (mayo 2012): 47-51.

22 BRADSHAW, Peter: "Pedro Costa, the Samuel Beckett of cinema" (17 de septiembre de 2009). En *The Guardian* https://www.theguardian.com/film/filmblog/2009/sep/17/pedro-costa-tate-retrospective [Consulta 27 de diciembre de 2016].

23 La revista *Secuencias* dedica un número exclusivo al tema en su número 32, donde recoge diferentes abordajes teóricos sobre la cuestión, contando con autores especializados en diferentes campos profesionales en torno al tema. V. *Secuencias: revista de historia del cine* 32, (2010).

nes necesarias para la visualización de filmes, el cine en el museo deviene de alguna manera en instalación y olvida, incluso cuando se presenta a través de una pantalla como única puesta en escena, su planitud y nos permite recorrerlo, decidir sus tiempos, interrumpir su recepción. Se conforma una especie de performance donde es el espectador quien modifica la obra. Pero esto demanda mayor implicación por parte del público, que no siempre afronta el reto de mirar de modo responsable. Leamos a Alberto Ruiz de Samaniego:

> (...) Pero lo que, en medio de toda esta premura y este éxito se olvida casi siempre es que, en la medida en que este cine ha entrado en esa dimensión *duchampiana*, que podríamos entender también como traumática y al tiempo felizmente *conceptual*, exige o requiere, ciertamente, de un espectador activo y, más que nada, *responsable*. Tal como están los tiempos –y el tiempo mismo del consumo, o incluso *como consumo*–, no parece fácil que, ni siquiera en los museos, abunden estos receptores de fábula. Tal vez –si me apuran– menos que nunca en los museos, donde la recepción –y la emisión– resultan infaliblemente mediadas, desviadas, intervenidas: *distraídas*, a veces por la puesta en escena de la enunciación misma. Y por su fasto y su aparato[24].

Teniendo en cuenta otros factores como la estructura narrativa, los artistas parecen tener claro qué tipo de piezas podrían encajar en el espacio expositivo y cuáles precisan una sala de cine convencional, conscientes de que el contenedor transforma el contenido y por tanto la lectura derivada del mismo. Si bien la hibridación y convivencia entre cine y museo es una buena noticia que plantea nuevos retos sobre cómo mirar, también es necesario plantearse cómo se recibirá la obra por parte del público, diferenciando las necesidades específicas de cada caso. Debido quizás a su condición de cineasta y videoartista, 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 vídeo, 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"[25]. 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"[26].

24 RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto: "¿Cine de exposición o exposición de cine?" En *Secuencias: revista de historia del cine* 32, (2010): 114-121.

25 Entrevista realizada a Lois Patiño el 25 de agosto de 2016. Ver Anexo 11.5.

26 Entrevista realizada a Xurxo Chirro el día 2 de julio de 2016. Ver Anexo 11.2.

Pero además de la actitud de los espectadores deben considerarse problemas específicos de montaje como la calidad del sonido, la iluminación y la ubicación de la pieza. Tras un ávido ensayo que recoge las opiniones de diversos críticos sobre la dicotomía cine/arte y repasa algunos de los creadores que con más fuerza se han movido en este terreno (desde cineastas más experimentales hasta artistas que emplean el vídeo) Antonio Weinrichter cuestiona las fórmulas de exposición del cine en el museo: "El cine se instala en el museo pero a veces se expone mal; lo que exhibe la institución artística es una pálida recreación, no la genuina *experiencia* del cine, que es la que precisan reivindicar entonces los museos de cine para acceder al estatuto y los privilegios del arte"[27]. Para Jonathan Rosenbaum, las condiciones de visualización y las especificidades propias de uno y otro medio generan una diferencia importante, que repercute tanto en la recepción del público como en el contexto y deberían ser tenidas en cuenta:

> I am not nearly as well versed in gallery art, in installations and things like these, which concern a lot of filmmakers. At the same time, when you think about the history of cinema, when it started out it was in things that were very much like exhibition spaces but not in cinemas. So, in a certain way, there has always been this kind of transformation. The fact that people are watching films at home now also makes a lot of change. (…) Each work places different demands on us and there are different ways you can argue the most advantageous way to look at the work. Sometimes it does correspond to the spaces that are available to us when we look at them. It is important to try to make those distinctions. For example, if you are selling out something in a gallery, it is important to decide whether it's useful to have a room that is dark to watch films or, if it's bright, to explain if you should be sitting or you should be standing up. I think these are all important things and people don't often think about them at all. It's all about the atmosphere and the social context.[28]

Atañe, pues, a los museos procurar unas condiciones óptimas de consumo del audiovisual, algo que comienza a cambiar positivamente y que todavía debe mejorar si tenemos como objetivo generar un espacio donde los artistas audiovisuales puedan sentir la misma comodidad exponiendo sus piezas que los artistas plásticos.

27 WEINRICHTER, Antonio: "El dulce porvenir de un artefacto: notas sobre cine/arte/museo". En *Secuencias: revista de historia del cine* 32, (2010): 31.

28 DONOSO, Sara: "The expansion of criticism. An interview with Jonathan Rosenbaum". En *Fotocinema* 14 (enero 2017): 330.

Desde la crítica, también resulta complejo pensar qué tipo de profesionales deben dedicarse a reflexionar y reseñar ciertas piezas audiovisuales. Debido al creciente número de museos que exponen audiovisual, no solo en términos de videocreación, y al importante número de cineastas cuyos trabajos encajan en la tradición experimental, muchas veces son los críticos de arte los que se ocupan de valorar estas propuestas. Pero la cuestión es todavía más compleja, ya que entran en juego otros factores como la creciente proliferación de aficcionados que, a través de blogs u otros medios, se encargan de difundir el cine en sus diferentes lenguajes. Para terminar de visualizar este entramado, debemos recordar el ámbito periodístico y el académico. Mientras el primero ofrece, en ocasiones, una visión bastante reducida de la actividad fílmica, aproximándose sobre todo al panorama establecido y a las creaciones o circuitos legitimados, el segundo tiende a pecar de un exceso de rigidez que deriva en ensayos limitados por su propia normativa estructural. Leamos de nuevo a Rosenbaum:

> I actually think that sometimes it is very refreshing for people who are not specialized in cinema to write about films because part of the problem is that even people who are considered professionals don't often deserve to be called professionals. The reasons why people are hired to write for newspapers, certainly in the United States, usually have little to do with how much they know about film. Sometimes the less they know the more likely they are to get the job because they want people who don't intimidate the public, so they feel like that they know more. I am very suspicious of the whole idea of professionalism and expertise that applies to academic criticism also, because I think a lot of people who are PhDs don't know anything about films, whereas people who have no degrees sometimes know a lot. It very much depends on individual cases[29].

En cuanto a la transmisión, el ámbito académico debe esforzarse por reivindicar ambas disciplinas (artes plásticas y cine) dentro de un proceso de aprendizaje global, buscando aportaciones que permitan, desde uno y otro lado, enriquecer los conocimientos del alumnado para favorecer en un futuro la versatilidad y polivalencia de sus prácticas profesionales. En este sentido destacan las declaraciones de Xisela Franco, quien se interesa, tanto en su práctica artística como a un nivel más teórico, por la integración del cine en los espacios del arte:

29 Ibídem, p. 331.

> (…) falta tender puentes desde las universidades, en las prácticas curatoriales, fomentar que unos y otros se den la mano. Desde las escuelas, desde lo académico y al tiempo en la práctica; que se normalice el cine artístico como práctica dentro del arte contemporáneo. No puede suceder que en las facultades de Bellas Artes no se incluya la historia del cine experimental, ni que en las facultades o escuelas de cine no se tengan en cuenta la historia del arte y el arte contemporáneo[30].

Más allá de las diferencias entre el cine y las artes plásticas o de la posible alteración conceptual que pueda sufrir la película expuesta en sala, el acercamiento del cine al museo supone la difusión de todas estas propuestas. Al ampliar sus modos de exhibición y divulgación, se consigue expandir el concepto de *lo artístico* no solo a la imagen audiovisual creada con pretensiones plásticas sino también a todos aquellos estilos fílmicos capaces de dibujar nuevos horizontes. Por todo esto, y conscientes de las múltiples diferencias tanto de estilo como de apreciación o recepción que se pueden hallar entre el campo del cine y el de la videocreación, proponemos un abordaje estético desde lo interdisciplinar, tratando no de reflejar sus divergencias sino de localizar los espacios comunes. Estos espacios comunes tendrán que ver, en la presente investigación, con la mirada pictórica, el tratamiento plástico de la imagen y la aproximación al paisaje, puntos en los que convergen el vídeo y la pintura.

30 Entrevista realizada a Xisela Franco el día 25 de abril de 2016. Ver Anexo 11.3.

[PAISAJE-PINTURA]

3. PAISAJE-PINTURA

3.1. Construir la mirada. El paisaje como consecuencia de la estetización.

Integrados en una sociedad cosmopolita, aclimatada al turismo y tendente al disfrute sensorial mediante la observación, podríamos deducir que a día de hoy el concepto de paisaje como fuente de disfrute estético es algo mayoritariamente asumido. Sin embargo, la experiencia que se deriva de la percepción del paisaje está fundamentada en diferentes tradiciones filosóficas que no coinciden en un planteamiento único. Sociólogos, historiadores, arquitectos, guías turísticos, geógrafos o artistas podrían construir un complejo entramado desde el que aproximarse a la acepción de paisaje. A grandes rasgos, existe un claro enfrentamiento entre las teorías que defienden la mirada al paisaje desde lo estático, donde nos situaríamos desde la distancia apreciando lo que tenemos en frente sin ningún tipo de relación más allá de la mirada, y aquellas que reivindican el punto de vista múltiple, es decir, la experiencia de un caminante que recorre los lugares al tiempo que colecciona diferentes imágenes y sensaciones. Por otro lado, el resultado placentero del paisaje requiere cierto distanciamiento de la naturaleza como espacio vivido. El aspecto estético difiere del social como también se distancian, a su vez, las relaciones establecidas frente al paisaje en función de la actitud, el estado de ánimo, la individualidad o la pertenencia a un grupo y la construcción cultural del espacio que se contempla o recorre[31].

Como hemos abordado en trabajos anteriores[32], es importante recordar que la contemplación del entorno está condicionada por las convenciones socioculturales y, sobre todo, por la mediación del arte que Alain Roger, siguiendo a Charles Lalo, califica como *artealización*[33]. Este concepto permite diferenciar el *país*, aquello que existe por sí mismo, del *paisaje*, término elaborado culturalmente. Sin esta mediación, el paisaje no existiría, ya que está subordinado a nuestra disposición de disfrutar del mismo en términos estéticos y contemplativos. Será a principios del siglo XVIII, a medida que se evapora

31 El catálogo *Paseantes, viaxeiros e paisaxes*, que acompañó a una exposición del mismo título que tuvo lugar en el CGAC en el año 2007, ofrece un interesante repaso a través de la idea de paisaje y sus múltiples percepciones e interpretaciones, contando con una serie de pensadores de diversos campos culturales que aportan diferentes puntos de vista con el objetivo de ampliar el concepto. V. LÓPEZ SILVESTRE, Federico (Ed.): *Paseantes, viaxeiros e paisaxes*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2007.

32 V. DONOSO, Sara: *Paisaje y pintura en el audiovisual gallego contemporáneo. Dos casos prácticos que se abrazan desde los extremos: Carla Andrade y Xisela Franco*. Santiago de Compostela: Arte Contemporáneo y Energía AIE, 2016, pp. 21-33.

33 V. ROGER, Alain: *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, pp.21-23.

la herencia de lo sagrado y el hombre va cobrando importancia frente a Dios, cuando la cultura avance hacia lo humano[34] dirigiendo su interés a temáticas hasta entonces ignoradas, como es el caso del paisaje. Fueron entonces desarrollándose determinados comportamientos para enfrentarse al paisaje, surgieron guías turísticos encargados de coordinar la actitud de la observación y aumentó el público interesado en el arte y la poesía. La sensibilidad estética era una cuestión de educación relegada a las clases pudientes de la pirámide poblacional. La transformación del paisaje en objeto estético está condicionada por la paulatina transformación cultural, que fue modificando los modos de aproximación y percepción del arte. Así lo expresa Larry Shiner:

> Tres elementos principales de la antigua idea del gusto se transformaron en la idea de lo estético: 1) El placer ordinario producido por la belleza se desarrolló hasta formar un tipo especial de placer refinado e intelectualizado. 2) La idea de un enjuiciamiento no prejuiciado se convirtió en el ideal de una contemplación desinteresada, y 3) La preocupación por la belleza fue desplazada por lo sublime y en última instancia por la idea de una obra de arte autoconsciente, autónoma, pensada como creación[35].

El sentimiento de exaltación hacia el paisaje pasa a convertirse en un placer elevado, delimitado a su vez por el marco, o los márgenes, del soporte pictórico que dirige la mirada hacia un único punto de vista. Frente a esta apreciación, hacia las últimas décadas del denominado Siglo de las Luces, asistiremos a la consideración del paisaje desde una óptica filosófica, en la que el placer visual no incluye solamente el aspecto estático. Varios autores prefieren hablar de la experiencia del camino, donde entran en juego diferentes elementos que amplían la percepción sensorial[36]. Siguiendo la estela de Alain Roger, Guilles Clément y Claude Eveno explican las dos vías de asimilación de la naturaleza:

> La naturaleza siempre es una función de la cultura, pero hay dos maneras de "culturalizarla", de embellecer un paraje, de *paisajearlo*. La

34 Aunque el humanismo empieza a introducirse en el Renacimiento, no será hasta el siglo XVIII cuando el hombre se sitúe como centro. Sobre la introducción del concepto *persona,* sus implicaciones estéticas y filosóficas y los cambios que dan lugar al pensamiento moderno reflexiona Laura González Flores. En GONZÁLEZ FLORES, Laura: *Fotografía y pintura. ¿Dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005, pp. 51-67.

35 SHINER, Larry: *La invención del arte. Una historia cultural.* Barcelona: Paidós Ibérica, 2010, p. 200.

36 Federico López Silvestre introduce algunas de las principales opciones teóricas que abordan el concepto de paisaje, optando por las formulaciones que se enfrentan a la percepción del paisaje como elemento estático y reivindican la experiencia del camino, su origen viajero más allá de un lugar limitado. V. LÓPEZ SILVESTRE, Federico: "Introducción. Por una filosofía nómada del paisaje". En LÓPEZ SILVESTRE, Federico (Ed.): Op.cit.: 2007, pp. 17-21.

> primera consiste en inscribir directamente el código artístico en la materialidad del lugar, el soporte natural. Se "artealiza", como me gusta decir retomando las palabras de Montaigne, *in situ.* Es el arte milenario de los jardines y, desde el siglo XVIII, el de los jardines paisajes, del *landscape gardening*.
>
> La otra manera, la que acabo de evocar rápidamente con los ejemplos del campo, la montaña y el mar, es indirecta y mucho más reciente. No se artealiza más *in situ*, se opera sobre la mirada, se le ofrecen modelos, variables histórica y culturalmente, se modela la visión, ¡se artealiza *in visu*! Pero, cualquiera sea la modalidad, *in situ* o *in visu*, el paisaje siempre es una realidad unitaria y estética, como lo muestran todos los diccionarios hasta fines del siglo XIX[37].

Muchas veces la noción preconcebida de paisaje conduce a la mente hacia un modo determinado de mirar, configurando nuestra percepción a través de un imaginario previamente construido. La idea de paisaje, en la que hemos sido educados a nivel conceptual y formal desde una perspectiva occidental, existe en nuestras cabezas antes incluso de que los ojos puedan asimilar aquello que están viendo, generando cierto extrañamiento que imposibilita la conformación de una óptica propia. Al mismo tiempo, convivimos con el exceso propio de las ciudades; plagadas de carreteras y edificios donde el hormigón sustituye al verde, que asoma tímidamente en forma de parque para funcionar a modo de pulmón. Sobre esta contradicción, Debray comentará:

> Tal vez nosotros contemplamos lo visual de hoy con los ojos del arte de ayer. Tal vez nuestro actual extrañamiento, desencantamiento, desartistamiento es el reverso del nacimiento, todavía oculto por incoercibles sobreimpresiones retinianas, de otra naturaleza (high tech), de otro espacio (el de los medios de trasmisión, no el de los territorios, mesurable en unidad de tiempo y no de superficie), en una palabra, de un nuevo Nuevo Mundo. Nueva York o Tokio iluminados, de noche, exigen una mirada, un ritmo de visión distinto del que reclaman las colinas toscanas en la puesta de sol. A cada ecosfera sus glorias[38].

Desde esta óptica, debemos recordar al *flanèur* baudelairiano, un paseante urbano que transita sin rumbo junto a la multitud observando todo aquello que existe a su

37 ROGER, Alain: *Las herencias del lenguaje. Paisaje y medioambiente: para una crítica del ecologismo*. En CLÉMENT, Guilles / EVENO, Claude: *El jardín planetario*. Uruguay: Ediciones Trilce, 2001, p. 88.

38 DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente.* Barcelona: Paidós, 1994, p.173.

alrededor. Lejos de permanecer anclado a un espacio concreto, este sujeto se muestra como un ciudadano del mundo, se inmiscuye entre el gentío con la simple ambición de obtener placer a través de la observación. Ese espectador urbano sobre el que teorizó Walter Benjamin se enfrenta al paisaje de un modo completamente opuesto al que lo haría en un entorno rodeado de naturaleza. El paisaje de ciudad solicita un ritmo diferente al que precisa la contemplación del entorno natural, su transformación es más inmediata y su realidad múltiple, en el sentido de abigarrada, modifica sustancialmente nuestra actitud ante el medio. Paseo y paisaje manifiestan, por tanto, diversos matices, aunque todos confluyen en la dimensión estética y placentera que surge de la experiencia del proceso. "Incluso al pensador, al filósofo perdido en sus reflexiones, esa agitación exterior le es beneficiosa, porque mezcla y sacude sus ideas, como hace la tempestad con las olas del mar"[39]. Si pensamos en el sentimiento de goce estético con un matiz sensible más allá del atractivo visual, que incide en la tentativa de generar sentimientos extremos, las palabras de Walter Benjamin resultan significativas al comparar la bravura del mar con la perturbación que se origina entre la multitud. En todas sus acepciones, el paisaje se plantea como espacio liberador, de complacencia, una construcción cultural a través de la cual hemos ido aprendiendo a contemplar lo cotidiano desde el tamiz de lo estético.

3.2. El paisaje nace con la pintura.

En cuanto al origen del concepto paisaje, las diferentes investigaciones parecen coincidir en afirmar que la palabra se remonta a finales del siglo XV, siendo a principios del XVI cuando se señala a Robert Estienne como el primer autor en introducir este término (1549), referido únicamente a aquellos cuadros que contienen de fondo una escena campestre. Dos siglos después la Enciclopedia, con redacción a cargo de Jaucourt, recoge tan solo la acepción de paisaje pictórico[40]. Si el origen de la palabra se lo debemos a Robert Estienne, el germen de todo ello parece remontarnos al poeta Petrarca cuando, tras haber ascendido al monte Ventoux, describe minuciosamente sus sensaciones en una carta dirigida a Dionigi da Borgo San Sepulcro[41]. A pesar de que la carta de Petrarca pueda considerarse el origen del sentido estético de paisaje, otros antecedentes literarios ya habían mostrado interés por expresar los beneficios espirituales del campo y la vida retirada.

39 BENJAMIN, Walter: *Libro de los paisajes*. Madrid: Akal, 2004, p. 456.

40 V. CLÉMENT, Guilles / EVENO, Claude: Op.cit., 2001, pp. 87-88.

41 V. MADERUELO, Javier: "Introducción: paisaje y arte". En MADERUELO, Javier, (dir.): *Paisaje y arte*. Madrid: Abada editores, 2007, pp. 5-10.

Recordemos el término *Locus amoenus,* empleado en obras pastorales de poetas como Teócrito (ca.310-250 a.C), Virgilio (70-19 a.C) u Horacio (65-8 a.C), donde se alude a un lugar idílico y agradable, habitualmente un espacio campestre rodeado de naturaleza. También la locución *Beatus ille,* con la que se inicia el segundo de los Épodos de Horacio, alaba la vida alejada de la ciudad y hace una descripción bastante pormenorizada de los aspectos positivos de estar rodeado del medio natural. Tanto si la ascensión se produjo realmente aquel 26 de abril de 1336 como si todo fue fruto de la vívida imaginación del poeta, la carta indica un punto de inflexión para la concepción del paisaje en la sociedad occidental, introduciendo el componente estético a la noción de paseo. Nacía entonces el pintoresquismo, la admiración de la naturaleza, un disfrute visual que se popularizaría a lo largo del siglo XVIII y que derivaría en el aprendizaje del comportamiento estético.

3.3. Una ventana para asomarse al paisaje.

Centrándonos en la importancia de la pintura como germen de una mirada estética hacia el paisaje desde finales del siglo XVIII, y más especialmente con la entrada del XIX, el movimiento romántico introdujo una potente sensibilidad hacia la naturaleza que caló no solo en el ámbito artístico sino también en el campo de la filosofía y la literatura, otorgando al paisaje total autonomía y erigiéndolo como una de las categorías principales del pensamiento humano.

Si retrocedemos en el tiempo, veremos que el paisaje era integrado en la imagen pictórica sirviendo de complemento o telón de fondo a una composición dominada por la figura humana. Pero existen determinados momentos históricos en los que al paisaje, aunque no resulta protagonista en la imagen, sí se le reconoce cierta consideración. Los primeros hallazgos se sitúan en la cultura romana del siglo I, donde éste comenzaba a evidenciarse en algunas pinturas al fresco. Sin embargo, la entrada del cristianismo y la consecuente imposición de una temática religiosa que rechazaba cualquier aspecto mundano impidió que la apreciación del paisaje, así como el propio término, llegaran a concretarse[42]. La naturaleza estaba relegada a lo decorativo, representada a través de una visión idealizada ajena a lo real, habitualmente poetizada o empapada del poso de la religión.

Aunque esta tónica se mantuvo con mayor o menor fluctuación hasta finales del siglo XVIII, el pintor Giorgione (1475-1510) inauguró, precedido por los ensayos lumínicos de

42 MADERUELO, Javier: "Paisaje: un término artístico". En MADERUELO, Javier (dir.): Op.cit., 2007, pp. 15-19.

las escenas de Giovani Bellini[43], una nueva tradición para la historia del paisaje en la pintura: introdujo en el lienzo la expresión de un estado de ánimo a través de la naturaleza, además de incrementar su presencia mediante la incorporación gradual de efectos lumínicos y otros detalles estilísticos que restaron importancia a la figura frente al contexto en el que ésta se inscribía. En *La tempestad* (Fig.1) (*La tempesta,* ca. 1508) se puede apreciar un imponente cielo nublado que anuncia tormenta, resuelto a través de un curioso contraste cromático que dialoga con la frondosidad de los árboles mientras la representación de los personajes queda relegada a un segundo plano. Recogiendo el testigo de Giorgione, el artista Claude Lorraine (Fig.2) (1600-1682) se aproximó a la representación del paisaje interesado por la composición lumínica como principal factor estético. A pesar de su visión idealizada, el enfoque emocional de su pintura, el estudio de la luz natural y difusa que condiciona el resto de elementos compositivos, la incorporación de la ruina y el componente simbólico confeccionado a través de diferentes matices cromáticos lo conectan con artistas de la escuela inglesa, así como con pintores como Constable o Turner[44].

Fig.1. Giorgione. *La tempesta*, ca. 1508. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/La_tempestad_(Giorgione)#/media/File:Accademia_-_La_tempesta_-_Giorgione.jpg (Consultado el 23 de marzo de 2017).

Fig.2. Claude Lorraine. *Landscape with Rest in Flight to Egypt*, 1647. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Lorrain_018.jpg (Consultado el 23 de marzo de 2017).

Aunque estos primeros pasos ya advertían la fascinación de algunos autores por los fondos paisajísticos y sus calidades atmosféricas, habrá que esperar a la irrupción del

43 Ibídem, pp. 20-22.

44 V. BARTLETT, Adrian: *Dibujar y pintar el paisaje*. Madrid: Tursen/ Hermann Blume, 1996.

romanticismo para asistir a la consagración definitiva del paisaje. Concebida como un todo, la naturaleza abandona su condición de escenario para sustituir al hombre como centro del universo. Se genera una nueva estructura de pensamiento que reconoce no solo la concepción mística de la naturaleza, sino también su carácter integrador del mundo; solo a través de ella se podrá conocer el funcionamiento del universo. Como canalizador de todas estas experiencias, el paisaje se sitúa como protagonista:

> En el paisaje pueden verse las formas que resultan de las relaciones naturales actuantes, incluyendo las relaciones que conciernen al hombre, pero el paisaje permite también captar y comprender los valores estéticos y éticos de ese orden, su sentido y sus significados más profundos, y los nexos espirituales que mantiene con los hombres. El paisaje pone a nuestro alcance un mundo de formas y significados[45].

Nace entonces el paisaje como género independiente, ligado a un plano emocional que vincula su capacidad evocadora con la exaltación de los sentimientos perseguida por los artistas en la procura de la captación de lo sublime[46]; idea equiparable a lo extraordinario, lo inconmensurable. Esta categoría estética se traduce en la huida de lo bello para introducirse en el espacio de lo abrupto, el vacío, lo oscuro, la tormenta; imágenes que buscan la captación de la inmensidad, que nos asoman al abismo para devolvernos una sobrecogedora sensación de asombro donde dialogan turbación y deleite. Mientras lo sublime rechaza cualquier síntoma de belleza utópica, lo pintoresco, vocablo que proviene del italiano *pittoresco,* presta atención a la singularidad de los elementos, a lo anecdótico, el detalle, los fenómenos ambientales o los contextos exóticos, aquello que se encuentra a medio camino entre lo bello y lo sublime.

En pintura, los artistas dirigieron la mirada hacia lo abrupto, tratando de huir de la representación estilizada para indagar en nuevos escenarios habitados por la vegetación frondosa, el mar embravecido, los accidentes geográficos monumentales, los bosques

45 ORTEGA CANTERO, Nicolás: "Andar y ver. El lugar de la experiencia viajera en el paisajismo geográfico moderno". En LÓPEZ SILVESTRE, Federico (Ed.): Op.cit., 2007, p. 226.

46 Este término aparece por primera vez desarrollado en el tratado *Sobre lo sublime* (S. I) de autoría anónima, aunque se ha atribuido durante largo tiempo al griego Longuino. Aquí, se entiende lo sublime como algo extraordinario, de una grandeza indescriptible, algo que conduce al pensamiento humano a querer ir más allá de los límites de la naturaleza. Esta idea fue evolucionando en cuanto a definición y significado a lo largo del tiempo, redescubriéndose en el Renacimiento y siendo durante el Romanticismo cuando gozó de mayor popularidad. Algunas de las aportaciones más amplias sobre el concepto de lo sublime fueron las de Edmund Burke en su tratado *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1757) e Immanuel Kant, que profundizó sobre ello en obras como *Crítica del juicio* (1790). Años después, Jean-François Lyotard recoge la reflexión kantiana desde una nueva óptica. V. CRUZ, L. Francisco: "Estética de lo sublime". *Analecta*: *revista de humanidades*, 2006: 135-142.

vírgenes o salvajes… También se reconoce la incorporación de la mitología y cierto componente misterioso ligado a lo mágico, todo ello representado a través de una factura pictórica dominada por el espesor de la materia, la pincelada libre y el influjo de la iluminación, que subraya una atmósfera nublada, un ambiente difuso e indómito. Es durante esta etapa cuando la idea de paisaje, ligada a la contemplación y a la magnificencia de la naturaleza, se constituye de manera más significativa. Su carácter más bravo se legitima a través de los lienzos de Turner, Constable (Fig.3) o Friedrich, que se opondrán a la estetización clasicista en su afán por apelar a las emociones. Reducida a la mínima expresión en este tipo de pintura, la huella humana no se entiende a partir de lo representado sino de lo inmaterial, de manera que la presencia de la experiencia vital, del sentimiento frente a la concepción de la naturaleza, acompaña a la obra como un espectro invisible, como una identidad que no se concreta físicamente sino a partir de la percepción.

Fig.3. John Constable. *Seascape Study with Rain Cloud*, 1827. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Constable_-_Seascape_Study_with_Rain_Cloud.jpg (Consultado el 23 de marzo de 2017)

En paralelo, los artistas americanos de la Escuela del río Hudson[47] se vieron influidos por el romanticismo, por esa emergencia de introducir cierta espiritualidad en el mensaje y demandar la presencia del paisaje como elemento autónomo en la obra de arte. Seguimos

47 Se denomina Escuela del río Hudson a un grupo de pintores estadounidenses que practicaron la pintura de paisaje hacia mediados del siglo XIX (1825-1875). Entre sus principales autores destacan Thomas Cole, considerado fundador, Asher Brown Durand, Thomas Doughty, Albert Bierstadt y Frederic Edwin Church.

viendo lo salvaje ligado a un carácter divino, sin embargo, sus lienzos contienen mucha más información visual que en los autores europeos y la resolución plástica está más formulada; desaparece esa niebla espesa que vela el ambiente y advertimos una factura más estetizada, mayor especificidad en la imagen. Por otro lado, es interesante recuperar la tesis de Robert Rosenblum en cuanto a la herencia del romanticismo nórdico en muchos de los artistas del expresionismo abstracto, a quienes considera continuadores de una tradición que explora el carácter trágico y místico de la naturaleza. Las dimensiones de sus lienzos, la materialidad y la luminosidad de sus dilatados espacios vacíos explicitan un acercamiento estilístico y emocional al vocabulario manejado por los autores decimonónicos[48].

A su vez, el camino abierto por el romanticismo europeo será continuado por la Escuela de Barbizón y el posterior impresionismo, aunque variando matices relativos a la técnica y la percepción del medio, muy determinado en esta etapa por la captación del instante y la plasmación de las variaciones cromáticas y atmosféricas. Predomina lo impreciso, lo vaporoso. Los contornos, la línea y los elementos formales van perdiendo importancia para desviar la atención hacia la interpretación de los fenómenos meteorológicos y se advierte una gran fascinación por capturar la inmediatez del instante, el paisaje como ente cambiante. Dejando a un lado la intensidad espiritual y la poética de lo sublime, el paisaje impresionista busca representar lo espontáneo de la naturaleza, lo cual deriva en un ritmo pictórico rápido, imágenes matéricas y una intensa paleta de colores yuxtapuestos.

Antes de que la consolidación definitiva de las vanguardias de principios del siglo XX interviniera drásticamente tanto en las formas de pensamiento como en los procedimientos creativos, Paul Cézanne (Fig.4) introdujo un nuevo método para enfrentarse al paisaje. Aproximándose una y otra vez a las mismas imágenes, su actitud frente al paisaje tiene más que ver con una inmersión anímica que con la necesidad de transmitir en el lienzo cuestiones como las variaciones cromáticas o los matices lumínicos. Considerado precursor del cubismo, sus montañas denotan una visión geométrica del espacio, orientan la mirada hacia diferentes planos en un dinamismo que sobrepasa lo real para acariciar un cariz conceptual.

48 V. ROSENBLUM, Robert: *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko.* Madrid: Alianza Editorial, 1993.

3.4. La ruptura de la ventana. Otras estrategias de acercamiento al paisaje.

La entrada de las vanguardias supuso una notable desatención al género paisajístico en pintura, relevo que la fotografía pictorialista se encargaría de recoger. Mientras los responsables de los diferentes *ismos* abogaban por la fusión de todas las artes y experimentaban con nuevos materiales y formatos, dirigiendo la atención hacia el retrato, las naturalezas muertas o los juegos ópticos, el pictorialismo luchaba por la consideración de la fotografía como arte y lo hacía precisamente aproximándose a la estética de la pintura romántica. Así, la recreación sensible del paisaje se mantendría a través de fotógrafos como Peter Henry Emerson (Fig.5), Henry Peach Robinson o Edward Steichen, que empleaban filtros, efectos de desenfoque (efecto *floue*) y todo tipo de técnicas manuales para realzar el carácter brumoso y estilizado de la imagen, dotándola de un componente artístico.

Fig.4. Paul Cézanne. *La Montagne Sainte-Victoire*, 1885-1895. Barnes Foundation, Philadelphia. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Cezanne_La_Montagne_Saint_Victoire_Barnes.jpg (Consultado el 23 de marzo de 2017)

Fig.5. Peter Henry Emerson. *A Winter's Morning*, 1887. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_Winter's_Morning,_Peter_Henry_Emerson,_1887.jpg (Consultado el 23 de marzo de 2017)

Pero la aproximación del lenguaje fotográfico a la técnica pictórica comienza a debilitarse tras la primera década del siglo XX, generando de nuevo una desatención hacia el paisaje que no se repondría hasta los años sesenta, momento en el que comienzan a desarrollarse una serie de sentimientos enfrentados respecto a la percepción y conservación del espacio natural. Motivados por un clima de insatisfacción resultado de una serie de acontecimientos históricos (Guerra de Vietnam, Guerra Fría, Mayo del 68, asesinatos políticos como los de John F. Kennedy, Malcolm X, Martin Luther King, etc.) y guiados por la voluntad de buscar nuevos espacios de visualización para el arte, aparecen una serie de corrientes artísticas que trataron de integrar arte y vida, naturaleza y experiencia. Esta visión, encabezada por movimientos alejados de la tradición pictórica como el land art,

el arte ecológico, el arte conceptual o el povera[49], busca la incorporación del hombre en el medio natural, jugando con la escala y la interacción para reforzar al mismo tiempo su presencia[50]. Sobre todo en el caso de los artistas americanos, la relación con la naturaleza viene determinada por una mirada antropocentrista donde el espacio es intervenido por la mano del hombre y dotado, por tanto, de un nuevo significado. Acudiendo al legado de Robert Smithson, encontramos importantes aportaciones al concepto de paisaje, materializadas en sus *earthworks* y en sus reflexiones escritas, como la conocida dialéctica entre *site/non-site* y la relación entre el afuera y el adentro: "There's a central focus point which is the *non-site;* the *site* is the unfocused fringe where your mind loses its boundaries and a sense of the oceanic pervades, as it were. (…) The interesting thing about the site is that, unlike the non-site, it throws you out to the fringes"[51].

Si volvemos la vista atrás entenderemos cómo aquel primer acto, casi espontáneo, de pintar el paisaje sin conocer siquiera su significado ha resultado fundamental para la deriva de una consecución de relaciones teóricas y estéticas que implican a diferentes esferas de la cultura. El paisaje nacía con el cuadro, con la pintura, se asomaba tímidamente, hacia el fondo, ante un espectador extrañado que cuestionaba el interés de plasmar aquellas vistas; una naturaleza para la que su mirada aún no había sido educada. Hoy, la historia del arte se ha ocupado de manifestar la presencia del paisaje a lo largo de diversas corrientes y podríamos afirmar que ya no existen fórmulas o recetas únicas, sino que su interpretación puede reproducirse desde múltiples ópticas y herramientas visuales. Pintura, fotografía, escultura o instalación y, por supuesto, el medio audiovisual consiguen explorar sus cualidades generando un fértil abanico de posibilidades donde convergen la estimulación visual y la estetización del medio natural transformado, ahora sí, en paisaje bajo la mediación de nuestra mirada.

Y para concluir, una anécdota que evidencia la relación de la pintura con el origen del paisaje y la dilatación de esta simbiosis hasta nuestros días. En los primeros minutos de la película *Nostalgia* (*Nostalghia*, Andréi Tarkovski, 1983), se muestra un campo verde en medio de la bruma, que impide a la mirada percibir algo más allá de unos metros de distancia, una escena casi estática solamente interrumpida por la aparición de un coche y el movimiento de las nubes. Una mujer baja del coche y, maravillada, exclama: "É un quadro straordinario".

49 MADERUELO, Javier: Op.cit., 2007, pp. 18-34.

50 Sobre la relación hombre-naturaleza en el arte, Manuel Olveira realiza una interesante reflexión en el catálogo: CEA, Montse / OLVEIRA, Manuel: *Eduardo Valiña: páramo*. Lugo: Deputación Provincial de Lugo, 2004, pp. 19-23.

51 FLAM, Jack (ed.): Robert Smithson: *The Collected Writings*. EEUU: University of California Press, 1996, p. 249.

[CINE-PINTURA]

4. CINE-PINTURA

4.1. Antecedentes. 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[52].

No debemos olvidar que en 1839 Paul Delaroche ya anunciaba la muerte de la pintura al ver aparecer las primeras imágenes fotográficas y que éste concepto comienza a hacerse fuerte desde que en 1915 Malévich crea su mítico *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (*Казимир Северинович Малевич*), fecha que suele señalarse como el punto cero de la pintura[53]. Esta pieza da origen al suprematismo y se significa casi como acto

52 BARRO, David: *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., 2009, p. 15.

53 Si bien se señala la obra de Malévich 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 posteriores collages 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.

de rebeldía, como una necesidad interna de liberar a la pintura de todo límite técnico, conceptual o material para buscar la armonía y la sensibilidad plástica a través de la abstracción geométrica. Desde que autores como Ad Reinhardt, Yves Klein, Piero Manzoni, el movimiento minimalista, Robert Ryman o Blinky Palermo, entre otros, deciden romper radicalmente con la narratividad se termina 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. 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[54].

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”[55].

También Clement Greenberg advirtió la nueva fase que comenzaba a anunciar la

54 DANTO, Arthur: Op.cit., 2002, p. 27.

55 CABANNE, Pierre / DUCHAMP, Marcel: *Dialogues With Marcel Duchamp.* USA: Da Capo Press, 1987, p. 25.

pintura y la dilatación de sus contornos con el expresionismo abstracto[56]. 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"[57]. 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, dando lugar a la neovanguardia entre la década de los 50 y 60, que tomó como modelo algunas de las técnicas vanguardistas minimizando cualquier acercamiento al romanticismo[58].

Si el expresionismo abstracto supuso una rebelión contra la pintura académica, hubo también movimientos posteriores contrarios a este tipo de manifestaciones que tomaron una posición completamente transgresora como el accionismo vienés o, algo menos radicales, el body art y el arte de performance. 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. Se cuestionan entonces los imperativos modernistas dominantes hasta la fecha dando lugar al desbordamiento de los géneros artísticos en su concepción clásica. En pintura, destacan los grupos B.M.P.T (vigente entre 1966 y 1967), cuyo nombre se debe a sus fundadores Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni, y Supports-surfaces, compuesto por los artistas Andre-Pierre Aarnal, Vincent Bioules, Louis Cane, Marc Devade, Daniel Dezeuze, Noel Dolla, Toni Grand, Bernard Pages, Jean-Pierre Pincemin, Patrick Saytour, Andre Valensi y Claude Viallat que trabajaron entre 1967 y 1974. Ambos practicaron una abstracción radical que luchaba por superar cualquier relación con la expresividad, la estética o la figuración y

56 V. GREENBERG, Clement: *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela, 2006.

57 BOZAL, Valeriano: *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial.* Madrid: Siruela, 2004, p. 23.

58 Ibídem.

fueron pioneros en emplear la pintura como materia buscando el diálogo soporte-espacio. Tratando de afirmar la oposición al tradicionalismo pictórico, la apuesta por la experimentación y el análisis del medio conducirían, según algunos, al agotamiento interno de la pintura[59] o lo que, en otros términos, se bautizó como "la muerte de la pintura"[60].

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. Artistas, críticos e historiadores han contribuido a liberar la pintura de su formato bidimensional, concibiéndola más como idea que como técnica. A propósito de ello, destaca el ensayo *A cerca de la integración de las artes* donde Luis Seoane, centrándose en el caso del dúo arquitectura/pintura mural aboga por la colaboración entre oficios y fórmulas artísticas, apostando por la integración como proceso liberador:

> La voluntad de luchar contra la desintegración de las estructuras morales y sociales, de restablecer la alianza que existió siempre entre la arquitectura, las otras artes visuales y los oficios, para establecer la exacta relación entre hombre y mundo, incorporando esa irracionalidad, es una preocupación de estos momentos. (…) La integración de las artes se produjo en otros momentos, pero nunca como hoy resultó ser una exigencia colectiva social[61].

En el plano contemporáneo, artistas como Imi Knoebel, Jessica Stockholder, Daniel Buren, Nam June Paik, Daniel Verbis, Peter Kogler, Katharina 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.

59 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.

60 DANTO, Arthur: Op.cit., 2002, p. 26.

61 SEOANE, Luis: *Acerca de la integración de las artes*. A Coruña: figurando recuerdo (s) edicións, 2012, pp. 70-72.

4.2. Cine y pintura. Intersecciones y divergencias entre uno y otro medio.

Como hemos adelantado en trabajos anteriores[62], 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 móvil. Tras las cronofotografías de Muybridge y Jules Marey a finales del siglo XIX, no habría que esperar mucho para ver en funcionamiento el cinematógrafo[63] de los Lumière (1895) y observar cómo poco después George Méliès demostraba sus capacidades lúdicas, casi al tiempo que D. W. Griffith[64] exploraba su potencial comunicativo hasta convertirlo en la séptima de las artes[65].

En este contexto, los pintores también aputaban su interés hacia la imagen móvil primero desde el llamado futurismo (Giacomo Balla, Umberto Boccioni, etc.) para más adelante dar el salto definitivo a la imagen en movimiento. Si el resto de las artes han encontrado en este lenguaje un poderoso aliado para aproximarse a los nuevos tiempos, no es menos significativa la influencia de la pintura en la gran pantalla. A lo largo de la historia del cine 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 pictórica como excusa o precedente del argumento, como elemento decorativo, para conocer la apariencia plástica de la historia, para reivindicar el propio acto creativo

62 V. DONOSO, Sara: Op.cit., 2016, pp. 12-20.

63 Existen diferentes aparatos tanto anteriores como coetáneos al cinematógrafo que muestran el interés del hombre por la procura de la imagen en movimiento. Sin embargo, será el cinematógrafo de los hermanos Lumière el que consiga proclamarse sobre el resto, por se la máquina de proyección cinematográfica con mejores prestaciones y mejor calidad fotográfica y funcionamiento. La primera demostración pública del aparato tuvo lugar en París el 28 de diciembre de 1895 con las proyecciones *Salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon (La Sortie de l'usine Lumière à Lyon); El volteo* (*La Voltige); La pesca de los peces rojos (La Pêche aux poissons rouges); La llegada al congreso de fotografía en Lyon (Le Débarquement du congrès de photographie à Lyon); Los herreros (Les Forgerons); El regador regado L'Arroseur arrosé; La comida del bebé (Le Repas de bébé); El manteo (Le Saut à la couverture); La Plaza des Cordeliers en Lyon (La Place des Cordeliers à Lyon); El mar, baño en el mar (La Mer. Baignade en mer).* V. TEJEDA, Carlos: *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*. Madrid: Anaya, 2008, pp. 25-80.

64 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.

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

o para manifestar su interés por los artistas en los denominados biopic. La historia del cine nos ha dejado 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 adaptarlo a las posibilidades ópticas de la pantalla. Asimismo, como ya hemos adelantado, la llegada del cine supuso uno de los mayores impulsos para el arte, que ya venía anunciando su insistente búsqueda del dinamismo. Aunque el tema que nos ocupa es la localización de cualidades pictóricas en el cine, por lo que centraremos nuestra atención en las características formales que desde la pintura se trasladan al medio audiovisual, no podemos dejar de recordar que la influencia se produce en ambas direcciones[66].

En otros términos debemos recordar las múltiples diferencias que separan la pintura del cine, entre las cuales (además del obvio carácter móvil del cine) es esencial señalar la condición centrípeta de la imagen pictórica frente al carácter centrífugo de la imagen cinematográfica. Esto es, mientras aquello que vemos representado en el cuadro se agota dentro de sus márgenes, y el marco sirve para subrayar los límites de la imagen orientándola hacia el interior, el cine siempre expone una realidad prolongada, remitiendo al fuera de campo, haciéndonos ver que la acción sucede también más allá de los límites de la pantalla. Siguiendo a André Bazín:

> Los límites de la pantalla no son, como el vocabulario técnico podría hacer creer, el marco de la imagen, sino una mirilla que solo deja al descubierto una parte de la realidad. El marco polariza el espacio hacia dentro; todo lo que la pantalla nos muestra hay que considerarlo, por el contrario, como indefinidamente prolongado en el universo. El marco es centrípeto, la pantalla centrífuga[67].

Tanto los fotogramas fílmicos como la representación pictórica muestran un fragmento, un acontecimiento que solicita la mirada activa del espectador para completarse. Los límites del marco o la pantalla organizan la estructura de la imagen para tratar de definir las posibles lecturas de la mirada, acotan el espacio físico y ayudan a comprender su análisis a la vez que convocan a la interpretación. No obstante, la ilusión de continuidad en el cine, la relación entre el campo y el fuera de campo y las composiciones que a través del montaje construyen el espacio extienden el ámbito de acción, evocan al *afuera*.

66 V. PAÏNI, Dominique: "Arte y cine. 120 años de intercambios": Op.cit, 2016, pp. 17-19.

67 BAZÍN, André: *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1966, p.270.

4.3. Qué es lo pictórico o por dónde empezar a buscarlo.

A pesar de que el lenguaje fílmico 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"[68], 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 ***l'effetto dipinto***[69] (el efecto de la pintura), 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 (confronta el efecto de realidad de la pintura con el del cine). Costa distingue dos modos de manifestación de este efecto:

▪ ***L'effetto pitturato*** (el efecto pintado) señala intencionadamente la presencia de la pintura en la escenografía logrando cierto resultado ilusionista. A través del cromatismo, la luminosidad y otros recursos escénicos como la composición se genera una ambientación de tipo casi teatral que rememora los efectos pictóricos y los filmes primitivos. También se puede considerar este efecto cuando el registro del color está muy controlado en el estilismo del filme para dirigir determinadas sensaciones.

▪ L*´effetto quadro* se genera cuando el encuadre, mediante recursos como la frontalidad, el estatismo, los efectos cromáticos y lumínicos o la suspensión temporal se inscriben en la lógica compositiva o iconográfica de un género concreto. La disposición de los elementos en la escena evocan una pintura, o incluso la citan expresamente. Entonces, el efecto de suspensión y definición espacial y cromática, el *effetto quadro*, se contrapone a los valores naturales del plano cinematográfico (duración, movilidad y variabilidad) produciendo cierta sensación de extrañamiento.

En ambos casos, *l'effetto dipinto* indica un choque en la lectura habitual del film ya que reconocemos como pintura un recurso móvil, con unas características internas ausentes en el lienzo. Esto genera un cruce entre dos realidades, construyendo un nuevo recurso estético-narrativo que manifiesta el interés del autor por explorar las posibilidades plásticas de la pintura.

68 EISENSTEIN, Sergei: *Teoría y técnica cinematográficas.* Madrid: RIALP, 2002, p.135.

69 COSTA, Antonio: *Il cinema e le arti visive*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2002, pp. 305-312.

Para ejemplificar el *effetto pitturato* Costa recuerda películas como *Viaje a la luna* (*Le Voyage dans la Lune,* Georges Méliès, 1902) para hacer referencia a la imperfecta ejecución de la ilusión de realidad o *El desierto rojo* (*Deserto rosso*, Antonioni, 1964) de la que destaca el elemento cromático. Esta última puntualización, en la que el valor cromático domina la imagen por encima de otros efectos, podría fácilmente confundirse con una característica del *effetto quadro*, que Costa ilustra con *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, Ingmar Bergman, 1972) y que compara con el anterior filme. Para evitar ambigüedades y determinar claramente las diferencias entre uno y otro efecto, a partir de ahora consideraremos dentro del *effetto pitturato* aquellas películas cuya artificialidad, teatralidad o efecto ilusionista no deje lugar a dudas. También hemos podido advertir que la clasificación de Costa se refiere únicamente a películas narrativas, figurativas y de corte menos experimental, por lo que no está contemplando el cine abstracto. Sin embargo, y dado el interés de la clasificación de Costa, nos basaremos en ella a la hora de analizar o dividir los diferentes filmes. Para ello, nos parece importante recoger su ensayo y añadir una nueva posibilidad dentro del *effetto pitturato*, incorporando el cine abstracto, que tiene su correspondencia con la pintura abstracta y que, como veremos a continuación, se percibe, entre otros efectos, a través de la exploración compositiva de la relación figura/fondo o de la manipulación manual del celuloide para obtener resultados pictóricos en movimiento.

Si algo nos ha enseñado la historia del arte es que la pintura no está exenta de un contenido simbólico, narrativo, conceptual o incluso didáctico; algo que en ocasiones se manifiesta de forma evidente, como en las representaciones históricas o religiosas, en el romanticismo alemán o en las composiciones abstractas de varios artistas que expresan el significado emocional de su obra a través de recursos cromáticos y formales. Mientras la preocupación intelectual se materializa en la pintura en forma de imagen, en el cine puede hacerlo a través de la palabra, la música o los ritmos, pero es innegable que el peso conceptual tiene que sustentarse visualmente y es aquí donde entran en juego una serie de cuestiones estéticas que se encargarán de dirigir las emociones. Es en este punto de incisión entre el concepto y su resolución estilística donde el autor decide cómo afrontar la imagen empleando unos u otros recursos.

Estos recursos pueden disponerse siguiendo determinadas convenciones formales, unas bases o reglas del juego que asegurarán ciertos resultados en el espectador y que se materializan de forma mimética en multitud de películas, aquéllas que Jonas Mekas

denominará “cine para la gente”[70]. Otra alternativa pasa por el rechazo a un modo de representación institucionalizado, a una conjunción estructural ya pactada, para prestar atención al contenido visual como emoción, como elemento casi turbador que nos hace replantearnos los esquemas aprehendidos. Se agrupan aquí las prácticas audiovisuales que, centradas o no en la trasmisión de una historia o concepto principal, juegan con la imagen explorando sus márgenes. Desde los múltiples formatos visuales que pueden adquirir este tipo de obras, enfocaremos la atención en aquellas donde la imagen contenga características pictóricas, una relación que se vincula tanto a los aspectos formales como a los funcionales.

Los hallazgos pictóricos a los que atendemos no tienen que ver tanto con la disolución de géneros entre la pintura y el cine sino con una pintura dilatada en el tiempo; un interés compartido entre ambos medios, una interrelación donde se reconocen ciertas preocupaciones propias de la pintura que se trasladan al espacio del cine. Para poder analizar las obras desde esta perspectiva, es primero necesario identificar características o rasgos audiovisuales que remiten a la pintura y con los cuales conseguiremos definir qué entendemos por lo pictórico en el cine. Entre los autores que se nombran a continuación, faltan muchos otros cuya trayectoria y dominio de la imagen fílmica merecerían una mención pero, conscientes de que para elaborar un listado completo se precisaría una investigación dedicada en exclusiva al tema, hemos decidido citar a aquellos que, consideramos, pueden servir para ejemplificar del modo más representativo cada uno de los siguientes apartados:

4.3.1. Composiciones pictóricas a través de la imagen en movimiento. *Effetto pitturato.*

El nacimiento del cine a finales del siglo XIX, sumado al desarrollo de las vanguardias artísticas a principios del XX, intensificó el interés por la exploración del movimiento en pintores y otros artistas plásticos, llegando a hacer de la confluencia entre ambas disciplinas (cine-pintura) un nuevo modelo de creación. La idea de explorar las posibilidades del medio para producir nuevas experiencias sensoriales mediante la imagen en movimiento fue una práctica muy expandida en los artistas, quienes buscaban confrontar sus posibilidades. Así lo define Moholy-Nagy:

70 MEKAS, Jonas: *Diario de cine. El nacimiento del nuevo cine americano*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974, pp. 206- 208.

> La esencia del cuadro individual es la producción de tensiones en las relaciones que mantienen los colores y las formas sobre una superficie, la producción de nuevas armonías de color en estado de equilibrio. La esencia el juego de reflejos de luces es la producción de tensiones de luz, espacio y tiempo en armonías de color o en blanco y negro, y en distintas modalidades de arte cinético, en una continuidad de movimiento en la que el momento temporal y el momento visual se encuentran en equilibrio[71].

Pensemos en las primeras pinturas en movimiento que reivindican los *Rhythmus* (1921-1925) de Hans Richter (Fig.6), en la obra *Sinfonía Diagonal* (*Symphonie diagonale*, 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 de la estaticidad del lienzo, estudiando la relación figura-fondo y añadiendo cinetismo a las composiciones. Así lo justificaba Ritcher: "Yo he llegado al cine, como ya he contado a menudo, en contra de mi propio parecer, ensayando a usar el celuloide en lugar de la tela, por la lógica del desarrollo estético de la pintura moderna"[72]. 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 Malévich 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"[73].

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,

71 MOHOLY-NAGY, Laszó: *Pintura, fotografía, cine.* Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p.82.

72 Recuperado de PALACIO, MANUEL: "Cine de vanguardia". En PALACIO, Manuel / PÉREZ PERUCHA, Julio: *Historia general del cine. Volumen 5. (Europa y Asia, 1918-1930)*. Madrid: Cátedra, 1997, p.271.

73 PIQUERAS, María Jesús / ORTIZ, Áurea: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual.* Barcelona: Paidós, 2003, p.127.

objetos móviles filmados en primer plano que se suceden armoniosamente jugando con el contraste y el fragmento obviando cualquier vinculación con el tema. Dos años después Marcel Duchamp sorprendería con su hipnótico *Anémic Cinéma* (Fig.7); un poema visual donde el juego con el lenguaje y las ilusiones ópticas se asocian en un curioso manejo de la herramienta cinematográfica que se preocupa por mostrar ese carácter enérgico del movimiento, interés que ya se advertía en su icónico lienzo *Desnudo bajando una escalera nº2* (*Nu descendant un escalier n° 2*, 1912).

Otras formas de experimentación cinética corrieron a cargo de artistas ligados a Bauhaus, entre los que destaca Laszó Moholy Nagy con *Juego, luminoso, negro,*

Fig.6. Hans Richter. *Rhythmus 23* (fotograma), 1923. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?-v=RAfaSe4KHkw (Consultado el 23 de marzo de 2017)

Fig.7. Marcel Duchamp. *Anémic Cinéma* (fotograma), 1926. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=dXINTf8kXCc (Consultado el 23 de marzo de 2017)

blanco, gris (*Lichtspiel Schwarz Weiss Grau*, 1930), un juego perceptivo que estudia las relaciones entre luz, espacio y tiempo. También Germain Dulac, además de su conocida *La coquille et le clergyman* (1928), experimentó con la vertiente más pura del cine[74] con títulos como *Disco 927* (*Disc 927*, 1927), *Temas y variaciones* (*Thèmes et variations*, 1928) o *Estudio cinematográfico sobre un arabesco* (*Étude Cinégraphique sur une Arabesque*, 1929), una serie de piezas poéticas no narrativas donde se observa el comportamiento de la música, la luz y la alternancia entre imágenes de máquinas funcionando y otras más abstractas.

Todos estos ejemplos revelan la dilatación de la pintura en el cine y sirvieron de base para posteriores experimentaciones fílmicas contemporáneas como las de Stephen Broomer, quien recoge los escenarios de los paisajes impresionistas mediante el retoque

74 Sobre el cine abstracto y el cine puro ver: PALACIO, Manuel: Op.cit., 1997, pp. 270-282.

digital, el contraste y la superposición de planos. Las transparencias, los colores irreales, el dinamismo y las composiciones múltiples hacen que trabajos como *Mills* (2016) o *Carousel* (2016) remitan de nuevo a las experiencias con el collage o a la pintura de artistas como Sigmar Polke.

4.3.2. Efectos plásticos de la pintura: gotas, derrames, ralladuras o defectos intencionados sobre el celuloide. *Effetto pitturato.*

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, sirvió como punto de partida para las experimentaciones, entre los años 30 y 40, de artistas como Len Lye o Norman McLaren, autores de las primeras pinturas conservadas elaboradas directamente sobre el celuloide[75]. En el decenio de los veinte, Man Ray introdujo en las piezas *Retorno a la razón* (*Le retour à la raison*, 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. 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, 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) (Fig.8) 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 destacan dos casos muy particulares: el de José Antonio Sistiaga y Eugenio Granell. Miembro del grupo Gaur, los experimentos de Sistiaga con el medio cinematográfico comienzan hacia finales de los años cincuenta, aunque será entre 1968 y 1970 cuando realice su primer largometraje *...ere erera baleibu izik subua aruaren…,* una película en 35mm en la que pinta

75 Según explica Carlos Tejeda, 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. V. TEJEDA, Carlos: Op.cit., 2008, pp. 91-92.

a mano cada fotograma logrando una obra radical, plagada de colores y estímulos visuales que se mueven como salpicaduras abstractas en la pantalla, enfrentándose a la idea de composición clásica. Antes que Sistiaga, el artista gallego Eugenio Granell, reconocido principalmente como pintor, y al que volveremos más adelante, investigó también el medio cinematográfico. Sus cortometrajes, que datan de los primeros años del decenio de los sesenta, combinan el interés por el cine y las artes plásticas de un modo muy personal que le lleva a experimentar con ambos lenguajes. 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 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 en *Lluvia* (1961) (Fig.9) 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 que podrían dividirse en dos bloques, el primero tiene un carácter estrictamente pictórico realizado con tres rollos de película coloreados a mano y el segundo busca la

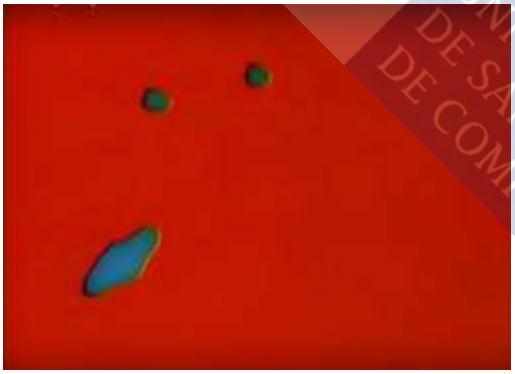


Fig.8. Norman McLaren. *Dots* (fotograma), 1940. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?-v=E3-vsKwQ0Cg (Consultado el 23 de marzo de 2017)

Fig.9. Eugenio Granell. *Lluvia* (fotograma), 1961. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=rw4U4K-VDJs4&t=50s (Consultado el 23 de marzo de 2017)

exploración de la técnica rechazando el modo de representación institucional. 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. Habla así de sus películas:

> Mentres *Trompos, Película hecha en casa*... e, en menor medida, *Middlebury*, beben do cinema surrealista e dadaísta dos anos 20 do século pasado, as abstractas preceden en lustros o celuloide pintado de José Antonio Sistiaga, Stan Brakhage ou *Une histoire d`Amour* (1978) de Maurice Lemaître. *Middlebury*, inspirándose nas imaxes compostas de *Bells of Atlantis* (Ian Hugo, 1953) e *Inauguration of the Pleasure Dome* (Kenneth Anger, 1954), será tamén pioneiro no uso constante de superposicións creadas na cámara, técnica que será moi popular no cinema lírico dos anos 60[76].

Si nos vamos a otras fórmulas de reencarnación de la pintura en el medio audiovisual, la tradición inaugurada por Nam June Paik en la década de los 60 resultó decisiva para la definitiva transferencia del lienzo a la pantalla. Entre los autores que han incorporado el movimiento a la pintura abstracta destaca la vertiente más psicodélica del *New American Cinema*[77], integrada por creadores de la talla de Stan Brakhage, John y James Whitney, Bartlett y Jordan Belson, Jud Yalkut o Harry Smith, quienes experimentan el poder hipnótico del color dotándolo de un músculo sensorial y espiritual muy genuino. Con esa intención de explorar nuevas sensaciones mediante ritmos veloces e imágenes fugaces, en sus trabajos sobre celuloide Stan Brakhage (que desarrolló desde los años 60) manipula directamente el rollo de película, lo raya, lo colorea o le pega diferentes elementos a modo de collage. Reforzando la expresividad de la materia inerte al añadir movimiento, se conforma un frenético universo visual donde dialogan imágenes capturadas de la realidad con composiciones propias.

4.3.3. De lo óptico a lo háptico. *Effetto pitturato*.

A veces los cineastas reposan su mirada en las cualidades táctiles de aquello que filman, tratando de apelar de manera más directa a los sentidos y consiguiendo en muchos casos una suerte de sinestesia. La relación de lo táctil con la pintura podría leerse desde los dos ángulos que pasamos a exponer.

El primero, con mayor grado de sutileza, tiene que ver con las sensaciones derivadas

76 PAGÁN, Alberte: *Imaxes do soño en liberdade. A Coruña:* Centro Galego de Artes da Imaxe, 2013, p.144.

77 V. SBARDELLA, Américo: "Cine Abstracto, una historia de vanguardia." En www.fellinia.com. http://www.fellinia.com.ar/?page_id=1847. [Consulta 4 de mayo de 2016].

de la filmación de la textura en la imagen. Seguro que todos hemos registrado en nuestra mente imágenes como los bosques frondosos, la finura de la piel de la mejilla, la rugosidad de unas manos ancianas, el efecto aterciopelado del agua o la aversión que produce el filo de un cuchillo. Entonces, el cine deja de ser una herramienta puramente óptica para remitir a ciertas pulsiones, para hacernos experimentar una sensación casi epidérmica. A propósito de la sugestión provocada en el cine por las imágenes, Norma Barbagelata y Carlos E. Giusti dirán:

> El carácter artístico de una obra cinematográfica, estará en directa relación con su función metafórica-poética, en tanto creadora de un sentido nuevo para el sujeto (el realizador que la crea y el espectador que la re-crea), cercando, presentificando y ausentificando lo real; ese imposible que encuentre alguna representación posible en el juego significante de una narración, que las imágenes despliegan en la pantalla del cine[78].

Merece la pena recordar en este punto aquella famosa secuencia de *Un perro andaluz* (*Un chien andalou,* Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1929) en la que el filo de una navaja divide un ojo en dos y casi nos parece sentir la punzada. En este sentido, el cine tiene la capacidad de superar la experiencia visual desde su propia condición de herramienta óptica. Al igual que la pintura, puede sobrepasar la frontalidad de su formato para remitirnos al volumen y al tacto.

Una segunda fórmula, más manifiesta, se relaciona con la materialidad y su semejanza con el lienzo. Destacan aquí aquellas piezas en las que la textura imita la rugosidad de la materia en el cuadro, simulando la pastosidad del óleo o las capas de pintura veladas y superpuestas. Este recurso es examinado con esmero por Akira Kurosawa en el pasaje *Los cuervos* (el quinto de los ocho cortometrajes) de la película *Los sueños* (*Yume*, 1990) (Fig.10) donde Vincent Van Gogh, su personalidad histriónica y sus excepcionales cuadros son transferidos al lenguaje fílmico al tiempo que transportan al espectador a una suerte de viaje onírico por el interior de sus pinturas. Además de introducirnos directamente en ellas y contrastar la frontalidad y estatismo de los cuadros con el alucinado paseo del protagonista, Kurosawa también juega con la imagen real emulando el despliegue gráfico del autor con contrastes enérgicos, colores vívidos y una aproximación muy física a la imagen. Continuando con Van Gogh, ha destacado recientemente la película *Loving*

78 BARBAGELATA, Norma / E. GIUSTI, Carlos: *Psicoanálisis y cine. Un dispositivo en extensión*. Argentina: Ediciones UNL, 2004, p. 28.

Vincent (2017), bajo la dirección de Dorota Kobiela y Hugh Welchman, insólita por tratarse del primer largometraje compuesto por cuadros animados pintados al óleo. Un total de 56.800 fotogramas a los que diferentes pintores se encargaron de dar vida a lo largo de varios años y exponen, en consecuencia, variaciones en la potencia, carácter y procedimiento de los trazos. Una propuesta que maneja un modelo narrativo convencional pero de la que no podemos negar su valor expresivo y su originalidad formal.

En una dinámica plástica y metodológica diferente se sitúan las propuestas de Jacques Perconte (Fig.11). La cámara captura las texturas, filma la naturaleza viviente, adopta la mirada móvil de la ventana del coche o del tren y reinterpreta la pintura *au plein air*. El tratamiento formal de la imagen procesada en el ordenador es una de las claves de su trabajo: las luces se intensifican, los colores se contrastan, se avivan y forman el elemento definitorio de la composición para finalmente fragmentarse. Así, la característica dominante del trabajo de Perconte consiste en generar errores en los archivos digitales modificando la imagen hasta alcanzar la abstracción, conformando un juego de texturas que van desde la pincelada clásica hasta el píxel digital[79].

Fig.10. Akira Kurosawa. *Yume* (fotograma), 1990. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=We8NpHPXzwI (Consultado el 23 de marzo de 2017)

Fig.11. Jacques Perconte. *Après le feu* (fotograma), 2010. Recuperado de https://vimeo.com/channels/jacquesperconte/31774324 (Consultado el 23 de marzo de 2017)

4.3.4. Efectos lumínicos, cromáticos, compositivos y otros recursos formales que introducen una dimensión pictórica. *Effetto quadro*.

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.

79 V. DONOSO, Sara: "Diálogos entre pintura y tecnología. Jacques Perconte". En *DardoMagazine 30*, (2016): pp. 40-49.

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[80].

Más allá de la referencia iconográfica directa, destacan aquellas propuestas donde predomina la capacidad de la imagen de proyectar nuevas realidades no delimitadas por una reproducción objetiva; la integración en los filmes 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. Autores como 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 modificando a través de un recurso concreto el aspecto estilístico del filme. Si nos centramos en 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 y la concepción espacio-temporal de Alain Resnais[81] 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 su atracción 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 teatralizadas que parecen semejar diferentes escenarios barrocos.

80 AUMONT, Jacques: *La imagen*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A., 1992, p.14.

81 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).

Otro de los directores que más han explotado la expresividad de lo pictórico es Peter Greenaway, cuyas películas invocan continuamente a la pintura en todas sus manifestaciones; desde sus innumerables homenajes a célebres autores y obras, las imágenes de Greenaway superan el carácter de cita para convertir cada fotograma en un cuadro[82]. La composición, el encuadre, los tipos de plano, el movimiento de cámara, el tratamiento lumínico y cromático, la teatralidad... cada detalle se resuelve en la pantalla como una suerte de pintura expandida, reciclada y reiterada, que desborda la imagen hasta saturarla. Para Greenaway, la educación visual en el cine es esencial y considera que existe una carencia a este respecto.

> *Creo que los pintores deberían hablar con los directores de cine y que los directores de cine deberían hablar con los pintores pero es muy raro que esto ocurra. Hay un diálogo perdido. Hay al menos ochocientos años de pintura occidental europea que es muy sofisticada pero solo tenemos ciento veinte años de cine. Cuando ves muchas películas te preguntas ¿por qué esta gente no ha hecho una investigación sobre la procedencia de la imagen? No parece que se haya hecho y, si se ha hecho, lo ha hecho muy poca gente*[83].

Por su parte, Stanley Kubrick 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*, *A Clockwork Orange*, 1971) o desarticular la imagen hasta el límite de ofrecer potentes abstracciones pictóricas como en *2001: Una Odisea en el Espacio* (2001: A Space Odyssey, 1968), 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 abstracciones sin la tradicional dependencia de las palabras"[84].

82 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)*.* De su inmersión en el universo de la videoinstalación se desprenden los trabajos pertenecientes a la serie *Ten Classic painting revisited* (2006-*work in progress*), donde selecciona diez cuadros icónicos para la pintura occidental (*La última cena*, *L'ultima cena,* 1495-97, de Leonardo da Vinci; *Las bodas de Caná, Les Noces de Cana,* 1563, de Paolo Veronese; *La ronda de noche, De Nachtwacht,* 1642 de Rembrandt van Rijn; *Los desposorios de la Virgen, Lo sposalizio della Vergine,* 1504, de Rafael Sanzio; *El juicio final* 1541 de Miguel Ángel; *Las meninas,* 1656, de Diego Velázquez; *Tarde de domingo en la Grande Jatte, Un dimanche après-midi à l'Ile de la Grande Jatte,* 1886, de Georges Seurat; *Los nenúfares, Les nymphéas,* 1926, de Claude Monet; *Guernica,* 1937, de Pablo Picasso y *Uno: número 31*, *One: Number 31*, 1950, de Jackson Pollock) desde los que leer algunos de los acontecimientos clave de nuestra historia. De éstos, únicamente han sido realizados los tres primeros. Proyectados sobre diferentes escenarios o incluso sobre la propia obra original (como el caso de *La última cena*), Greenaway despliega una escenografía envolvente capaz de poner los procesos estilísticos y discursivos de la pintura tradicional al servicio de las nuevas tecnologías.

83 DONOSO, Sara / MANEIRO, Mónica. "Entrevista a Peter Greenaway". En *DardoMagazine* 32 (2017): p. 149.

84 DUNCAN, Paul: *Stanley Kubrick.* China: Taschen, 2013, p. 107.

4.3.5. Alusiones iconográficas que recrean cuadros célebres de la historia del arte. *Effetto quadro.*

Otra forma de aproximarse a la pintura desde la imagen en movimiento es el *tableau vivant*[85], 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[86], 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* (*The Nightmare,* Henry Fuseli, 1782) en *La marquesa de O* (*La Marquise d´O,* 1976); en la película *Un americano en París* (*An American in Paris*, 1951) Vicente Minelli cita obras de Toulouse-Lautrec, Manet, Renoir o Pissarro; en *Belle Époque* (1992) Fernando Trueba escenifica varias de las obras de Gutiérrez Solana y la famosa *Ofelia* (1851-1852) de Millais aparece representada en *Melancolía* (*Melancholia*, 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 el caso de Pier Paolo Passolini, la pintura interviene en el cine para asociarse a nuevas estrategias de representación. Contraponiendo pasividad y movimiento, nos acerca a sus planos como en un juego poético en el que incluso los personajes enmascaran cierta apariencia pictórica. En *El Decamerón* (*Il Decameron*, 1971) relata los cuentos de la obra homónima de Boccaccio a través de la recreación de varias pinturas de Brueghel el Viejo y Giotto, introduciendo de manera notable el fresco *El juicio final* (*Il Giudizio universale*, ca. 1306). Otras películas como *Mamma Roma* (1962) o *El evangelio según San Mateo* (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964) asumen la mirada de Caravaggio, Piero della Francesca o El Greco y el cortometraje *La Ricotta* (1962), dentro del proyecto *Ro.Go.Pa.G* (1963) configurado por Rossellini, Godard, Pasolini y Gregoretti, recoge el manierismo de pintores como Rosso Fiorentino o Jacopo da Pontormo.

Si pensamos en directores como Kubrick, *Barry Lyndon* (1975) (Fig.12) podría

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

86 V. PIQUERAS, María Jesús / ORTIZ, Áurea: Op.cit., 2003, pp. 181-188.

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* (*Godard's Passion*, 1982) una interesante confrontación entre el espacio y el tiempo, la mirada conecta algunas de las imágenes más famosas de la historia de la pintura provocando una inquietante sensación de quietud y movimiento, de presencia y ausencia. Otro caso paradigmático es el de *La ronda de noche* (*Nightwatching*, 2007) (Fig.13), donde Peter Greenaway se centra en el famoso cuadro de Rembrandt recorriendo su misteriosa ejecución y desplegando una imponente escenografía teatral que, desde el fomento de la quietud y asumiendo la reproducción lumínica y cromática barrocas, logra mantener el *effetto quadro* a lo largo

Fig.12. Stanley Kubrick. *Barry Lyndon* (fotograma), 1975. Recuperado de https://www.flickr.com/photos/torek/3484861963 (Consultado el 23 de marzo de 2017)

Fig.13. Peter Greenaway. *Nightwatching,* (fotograma), 1975. Recuperado de https://asaltovisual.blogspot.com.es/2016/02/nightwatching-la-ronda-de-noche.html (Consultado el 25 de febrero de 2018)

de todo el filme. En esta tendencia a la cita tampoco podemos dejar pasar la película *Shirley*: *Visiones de una realidad* (*Shirley: Visions of Reality*, 2013) donde Gustav Deutsch da vida a trece pinturas de Edward Hopper de un modo tan preciso que logra disolver las diferencias entre los cuadros y los fotogramas. Siguiendo con Hopper, Wim Wenders recrea en *El final de la violencia* (*The End of Violence*, 1997) la pintura *Nighthawks* (1942), estableciendo a través de la escena del bar un recorrido por la identidad estilística del pintor. Los cuadros se 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* (*L'ultima 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[87].

4.3.6. Alusiones iconográficas que evidencian la referencia a ciertos estilos pictóricos. *Effetto quadro.*

A través de la composición de la escena, los colores o el manejo de la iluminación, algunos cineastas toman prestadas casi literalmente imágenes de una escuela pictórica concreta o registran la lógica estilística de cierto género. Es el caso de los directores Robert Wiene, F.W. Murnau, Fritz Lang, Paul Wegener y Georg Wilhelm en quienes encontramos una estrecha conexión entre el *effetto quadro,* relacionado con la vinculación de los filmes con el expresionismo alemán, y el *effetto pitturato,* evidenciado en la artificialidad de las imágenes. Sin duda, la película que ha logrado mayor conexión entre el cine y la pintura expresionista, erigiéndose como una obra clave, es *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. 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[88]. 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. Otro film emblemático es *Metropolis* (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). Si seguimos la estela de la pintura romántica, destaca la presencia de la obra de Caspar Friedrich (Fig. 14) que, en autores como Fritz Lang (Fig.15) (*Las tres luces*, *Der Müde Tod*, 1921; *Los Nibelungos, Die Nibelungen,* 1924), F.W. Murnau

87 El artista Vugar Efendi ha dedicado tres vídeos a la comparación e influencias entre cine y pintura, centrándose en el *tableau vivant.* La visualización de dichos vídeos, titulados *Film meets Art I, II, II* (2016-2017) nos permite ampliar nuestras referencias sobre estas relaciones, además de comparar y apreciar gráficamente cómo los diferentes directores interpretan e incorporan el movimiento al cuadro pictórico. Los vídeos están disponibles en su página web: www.vugarefendi.com

88 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 éste 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.

(*Nosferatu,* 1922; *Fausto*, *Faust,* 1926) o Luchino Visconti (*El Gatopardo, Il gattopardo*, 1963; *Muerte en Venecia, Morte a Venezia,* 1971) queda patente a través de escenarios naturales que subrayan la sublimación del paisaje, la valoración de la atmósfera y la teatralización de la escena[89], evocando, como decíamos, el mencionado *effetto pitturato.*

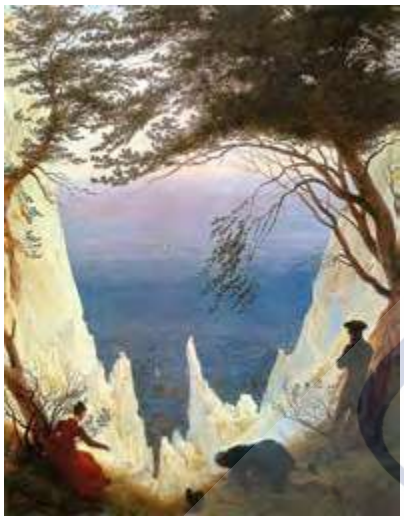


Fig.14. Caspar David Friedrich. *Rok wykonania*, 1818. Recuperado de https://pl.wikipedia.org/wiki/Ska%C5%82y_kredowe_na_Rugii#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Kreidefelsen_auf_R%C3%BCgen_(Museum_Oskar_Reinhart).jpg (Consultado el 23 de marzo de 2017)

Fig.15. Fritz Lang. *Der Müde Tod* (fotograma), 1921. Recuperado de http://photos1.blogger.com/blogger/1793/2777/1600/Las%20tres%20luces%20-%20Fritz%20Lang%20%281921%2914.jpg (Consultado el 23 de marzo de 2017)

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* (*Solyaris*, 1972), *El espejo* (*Zerkalo*, 1975) o *Sacrificio* (*Offret*, 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* (*Prospero's Books*, 1991) e incluso Picasso, sobre quien el director anunció años atrás el estreno de una película que finalmente no llegó a producirse.

Por otro lado, Goya ha sido uno 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). También los lienzos de Edward Hopper constituyen una de las principales referencias plásticas para los directores

89 V. SALAS GONZÁLEZ, Carlos: *Del cine a las artes plásticas. Relaciones e influencias en las vanguardias históricas*. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Murcia, 2010, pp. 49-51.

de cine. Sus atmósferas supendidas, sus personajes abstraídos, sus ambientes nocturnos y sus paisajes desolados han logrado desplazarse al plano cinematográfico de la mano de múltiples directores. Pensemos en los trabajos de Alfred Hitchcock entre los que destacamos, por ejemplo, la coincidencia entre la mítica casa del joven Norman (*Psicosis*, *Psycho*, 1960) y el lienzo *Casa junto a la vía del tren* (*House by the Railroad*), realizada por el pintor en el año 1925. También reconocemos la iconografía hopperiana en los paisajes infinitos de David Lynch en *Una historia verdadera* (*The Straight Story,* 1999) y de Dennis Hopper en *Easy rider* (1969) y los espacios desolados de Michelangelo Antonioni en filmes como *El grito* (*Il grido*, 1957) o *El eclipse* (*L'eclisse*, 1962), donde la idea de soledad, el viaje y cierta angustia existencial son reforzadas mediante el uso del espacio vacío y la presencia de lugares anodinos. 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[90].

4.3.7. Interés por el medio natural. Alusiones iconográficas a la pintura de paisaje. *Effetto quadro.*

Como veremos en el siguiente punto, la mirada desde el cine al paisaje natural suele estar construida a través de unos códigos propiamente pictóricos. Por tanto, aquellas propuestas que detienen su objetivo en la filmación del paisaje contienen habitualmente características estilísticas propias de la pintura. Esto tiene que ver con el interés por la captación de la fugacidad a través de la representación de fenómenos atmosféricos como las nubes, la niebla, la lluvia, el movimiento provocado por el viento o los reflejos del sol, cuestiones que han conformado la principal preocupación de los pintores desde tiempos antiguos y que alcanzarían su máxima potencia con el impresionismo. Capaz de recoger

90 En el campo vinculado a la videocreación contemporánea, no debemos olvidar la importancia del legado de la historia del arte en toda la producción de Bill Viola, cuyos presupuestos estilísticos, ambientación atmosférica y control lumínico denotan su interés por el estudio de la técnica pictórica. Ejemplo de ello es la serie *Las Pasiones (The Passions,* 2000-2002) donde el artista explora la representación de las emociones humanas basándose en la técnica empleada por pintores medievales y renacentistas. Aquí, la técnica del *slow motion* intensifica la impresión emocional al tiempo que se fusiona con el carácter estático de la pintura. Junto a otras piezas, esta serie estuvo expuesta en la Fundación La Caixa bajo el título *Bill Viola: Las Pasiones,* entre el 4 de febrero y el 15 de mayo de 2005. Asimismo, entre el 11 de febrero y el 13 de mayo de 2014 el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando organizó una muestra titulada *Bill Viola [en diálogo]*, proyecto expositivo que ponía en relación varias piezas del artista con pinturas de autores como José de Ribera, Alonso Cano, Zurbarán, El Greco o Goya.

de la manera más precisa todos estos efectos, no es extraño que el cine haya prestado atención al paisaje, buscando capturar sus impresiones y transformarlas en movimiento. Para Jacques Aumont, el tren se sitúa como promotor de una nueva mirada que se desvía en el espacio-tiempo y antecede a la mirada cinematográfica. Esta idea se refleja visualmente en algunas secuencias del proyecto *Sonivisio* (Fig.16) que Begoña M. Santiago e Iván Mena realizaron para el CCCB: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona en octubre del año 2009[91], donde puede verse cómo la ventana de tren termina convertida en una pantalla de cine, un ejercicio de simbiosis que, al igual que Aumont, asocia el movimiento del tren al de la herramienta fílmica. A través de la ventana el viajero trasciende la visión del paisaje estático para inaugurar la "mirada móvil", ofreciendo a la pintura un nuevo reto de representación que le llevaría a la fascinación por lo efímero y por la captación de efectos atmosféricos que más tarde adaptará el cine: "Lo propio del siglo XX que va a inventar el cine es el haber sistematizado estos efectos, y sobre todo el haberlos cultivado por sí mismos, el haber erigido la luz y el aire en objetos pictóricos"[92].

Por su lado, Jordi Balló habla de la significación del horizonte como elemento metafórico y cita tres tipos de actitudes que los realizadores toman ante el paisaje y que se relacionan, a su vez, con estrategias adoptadas por diferentes corrientes pictóricas. En primer lugar habla de la tradición china y japonesa, en las que se reconoce el influjo de la filosofía taoísta y donde el hombre se disuelve en la naturaleza, aparece un sentimiento transcendental de pequeñez y admiración que puede encontrarse en las películas de Chen Kaige. Una segunda interpretación correspondería al naturalismo americano de pintores como Thomas Cole y su correlación cinematográfica con los westerns, donde la actitud hacia el paisaje es de exploración y conquista, simbolizando éste una suerte de tierra prometida. Por último, Balló expone la mirada europea del paisaje rememorando el misterio, la inquietud existencial y el halo de melancolía que tiñen los cuadros de Friedrich o Munch y que tienen su paralelismo en el cine con filmes de Bergman o Angelopoulos[93].

Mientras los pintores precisaban de gran rapidez y agilidad técnica para plasmar en el lienzo las gradaciones tonales, tratando de combatir la problemática que presenta la lentitud del acto pictórico frente a la velocidad con que la luz modifica la escena, el cine tiene la ventaja de conciliar ambas temporalidades. Explorando esta capacidad, muchos

91 La pieza puede verse en el siguiente enlace: https://vimeo.com/19948387

92 AUMONT, Jacques: *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A., 1997, p. 21.

93 V. BALLÓ, Jordi: *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 2000, pp. 184-186.

cineastas han integrado el paisaje como parte central de su trabajo[94]. En algunos casos se busca reforzar el aspecto emocional otorgando al paisaje un valor poético y cierto cariz filosófico, como sucede en autores como Tarkovski, Antonioni, Theo Angelopoulos, Abbas Kiarostami o Alexander Sokúrov. El interés de este último por aproximarse a la estética pictórica lo lleva a forzar la planitud de la imagen, a huir de la profundidad de campo y emplear lentes especiales y filtros polarizadores para apostar únicamente por aquellos aspectos que lo sitúen de la forma más fiel posible en el terreno de la pintura[95]. Sus obras se han inspirado en la tradición romántica no solo a nivel iconográfico sino también emocional, como puede apreciarse en *Madre e hijo* (*Mat i Syn*, 1997) (Fig.17), película donde la naturaleza expele su potencial simbólico.

Fig.16. Begoña M. Santiago e Iván Mena. *Sonivisio* (fotograma), 2009. Recuperado de https://vimeo.com/19948387 (Consultado el 23 de marzo de 2017)

Fig.17. Alexander Sokúrov. *Mat i Syn* (fotograma), 1997. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=AoqfiSQ8pfI&t=1781s (Consultado el 23 de marzo de 2017)

En otros términos, cineastas como James Benning o Peter Hutton, enmarcados dentro del paisajismo observacional, se apropian de una mirada lenta, un tempo que parece más adecuado para la fotografía o la pintura que para el lenguaje audiovisual. Sus cartografías transitan entre lo natural y lo urbano siguiendo una lógica que busca celebrar lo cotidiano, lo ordinario. Si bien ambos conectan con cierta visión romántica que se centra en escudriñar las modificaciones del espacio motivadas por la acción del hombre y la

94 Para conocer nombres de cineastas que incorporan el paisaje como parte esencial de su trabajo, es interesante consultar: PRYSTHON, Angela: *Figuras en el paisaje. Cine narrativo y topofilia.* En *A Cuarta Parede* http://www.acuartaparede.com/figuras-na-paisaxe-cinema-narrativo-e-topofilia/?lang=es. [Consulta 4 de julio de 2016].

95 La revista *Cahiers du cinéma*, n° 521 recoge una interesante entrevista realizada a Sokúrov por Antoine de Baecque y Olivier Joyard en 1998, en la que habla de su relación con la pintura y sus intereses estéticos. V. BAECQUE, Antoine / JOYARD, Olivier: "Nostalgia. Entretien avec Alexandre Sokourov". En *Cahiers du cinéma,* 521 (1998): 36.

persistencia de la naturaleza, el interés por el paisaje se muestra más determinante en Benning. Películas como *Ten Skies*, *Deseret* (1995), *Sogobi* (segunda parte de la *Trilogía de California*, *California Trilogy,* 2001), *Small Roads* (2011) o *13 Lakes* (2004) penetran en los fenómenos atmosféricos, los bosques, los lagos y los rincones más indómitos de la geografía norteamericana para revelar esos pequeños acontecimientos que trascurren, pausados pero imparables, frente a la lente fija de la cámara.

4.3.8. Importancia de la contemplación. Sensación de tiempo suspendido. *Effetto quadro.*

Siguiendo los pasos de las primeras filmaciones de Lumière, muchos cineastas han jugado con la capacidad del dispositivo fílmico para abordar la imagen desde la distancia con un propósito (aparente) de no intervención que se identifica con el cine primitivo. Si en un principio el hecho de situar la cámara fija venía dado por la limitación técnica, el plano fijo servirá a autores como Andy Warhol, Michael Snow (Fig.18) o el triángulo formado por James Benning (Fig.19), Peter Hutton y Sharon Lockhart para investigar nuevos comportamientos frente a la cámara, dejando que las cosas sucedan de manera natural ante ella. La temporalidad se expande casi hasta el límite de acariciar lo estático. Como explica Iván Villarmea[96], existen diversas fórmulas y estilos de representación de una temporalidad lenta en el cine y, aunque con menor rotundidad, también en cineastas como Tarkovski, Kiarostami o Sokúrov se vuelve determinante el ritmo ralentizado para alcanzar una mayor experiencia sensorial.

Fig.18. Michael Snow. *Wavelength* (fotograma), 1967. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=a-BOzOVLxbCE (Consultado el 23 de marzo de 2017)

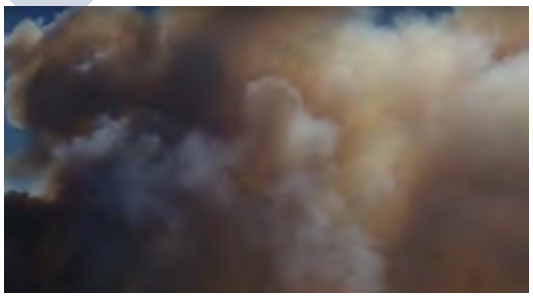


Fig.19. James Benning. *Ten skyes* (fotograma), 1995. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=d-nBGr6VsDVU (Consultado el 23 de marzo de 2017)

96 VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván: "El paisajismo observacional de James Benning: la representación de Los Angeles en *Los* (2000)" *Fotocinema* 9 (2014): 35-63.

Volviendo a Jordi Balló, encontramos que el paisaje en el cine se representa muchas veces empleando estrategias minimalistas que reivindican la abstracción, el vacío y la depuración de la imagen para abordar metafóricamente problemáticas de índole filosófica[97]. Otro rasgo distintivo en este tipo de trabajos es el minimalismo narrativo, la valoración de la forma frente al contenido. Estas cualidades enfatizan la intensidad de la percepción por parte del espectador, provocando que prestemos atención a elementos que en otros casos resultan poco significativos. De este modo, las pequeñas variaciones cromáticas, los movimientos provocados por el viento, los gestos y todos aquellos elementos que se sitúan frente a nosotros adquieren relevancia al tiempo que generan un extrañamiento en nuestra percepción.

Confrontando las cualidades móviles del cine con la quietud pictórica, se produce esa incongruencia de la que hablábamos antes siguiendo la teoría de Antonio Costa sobre el *effetto dipinto,* en cualquiera de sus dos vertientes. Acostumbrados a estructuras fílmicas rápidas capaces de actuar a modo de encantadores de serpientes, el cine contemplativo rechaza este tipo de prácticas para apelar a un espectador activo, que pueda construir su propias conclusiones y establecer con la pieza un vínculo sensorial. La lentitud acondiciona una atmósfera determinada que de algún modo se aleja de rasgos intrínsecos al cine convencional como el dinamismo, los cambios de plano u otros efecto de montaje. Se favorece de esta forma su aproximación al lenguaje fotográfico y pictórico, al *effetto quadro*.

4.4. Recapitulación.

La pintura puede identificarse en el cine siguiendo diferentes fórmulas o recursos plásticos y su huella ha estado presente desde las primeras imágenes en movimiento. Hemos visto cómo las cuestiones más matéricas del medio pictórico (gotas, manchas, rayaduras) se traspasan al celuloide para buscar un nuevo soporte expresivo (Len Lye, Eugenio Granell, Stan Brakhage…) y cómo se analiza la relación figura-fondo en la composición audiovisual (Hans Richter, Walter Ruttmann…), jugando también con la fragmentación y la idea de collage (Fernand Léger). Una serie de recursos que fomentan el trabajo manual sustituyendo el lienzo por la película para otorgar una nueva dimensión a la pintura. En un terreno más próximo al cine o, si queremos, menos artesanal, la pintura también ha sabido reivindicar su espacio desde diferentes ángulos, sirviendo como enciclopedia histórica o expresándose, recordando a Antonio Costa, a través del *effetto*

97 V. BALLÓ, Jordi. Op. Cit, 2000, pp. 201-203.

dipinto, dividido en el *effetto pitturatto* (Georges Méliès) y el *effeto quadro*, que se manifiesta desde muy variadas formas. Este último es responsable de los *tableaux vivants* (*El Decamerón*, *Viridiana, Barry Lyndon, Pasión*...) y de las referencias a estilos o escuelas pictóricas concretas (*El gabinete del doctor Caligari, Metrópolis, La ronda de noche…*).

Pero, como hemos visto, los hallazgos pictóricos del cine van más allá de la cita o referencia directa al medio, pudiendo intensificarse mediante la iluminación, la composición o el cromatismo (Antonioni, Kubrick, Greenaway...), el interés por capturar efectos atmosféricos, simulando la iconografía paisajística (Tarkovski, Sokúrov, James Benning...), la búsqueda de planos fijos de larga duración que acentúen la sensación de estatismo y la relación con el cuadro (Andy Warhol, Michael Snow, James Benning, Peter Hutton...) y la acentuación de las cualidades táctiles de la imagen, pasando de lo óptico a lo háptico (*Los sueños, Un perro andaluz*). Así, la clasificación de Costa, sometida a nuestras propias revisiones e interpretaciones, ha sido una herramienta fundamental a la hora de organizar las posibles relaciones entre cine y pintura en los diferentes filmes, algo en lo que nos apoyaremos posteriormente para profundizar en el caso concreto del audiovisual gallego contemporáneo.

Lo pictórico puede evidenciarse claramente en ocasiones, también puede rozarse y asomar tímidamente sin una intención directa por parte del autor o aparecer a modo de sospecha, partir de una intuición creadora que se plasma en la pantalla y surge tras todo el bagaje artístico anterior. De alguna manera, parece incluso natural que todas estas características estéticas rememoren lo pictórico casi a modo de antecedente histórico. La pintura nos ha enseñado a mirar y a crear, ha construido nuestro registro plástico: “El cine ha alcanzado la pintura o, más bien la ha prolongado”[98]. Desde estos parámetros, que hemos ido definiendo y ejemplificando en las páginas anteriores, se analizará la presencia de la pintura en el audiovisual gallego contemporáneo.

98 AUMONT, Jacques: Op.cit., 1997, p. 51.

Fragmento de la imagen de Eugenio Granell. *Lluvia* (fotograma), 1961. (Fig.9. Pág.71) >

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SEGUNDA PARTE

5. EL AUDIOVISUAL GALLEGO

Sin tratar de establecer compartimentos estancos sobre lo que significa el audiovisual gallego y conscientes de la versatilidad del término en función de las interpretaciones o enfoques que se le quieran añadir, sí nos gustaría argumentar brevemente cuáles han sido nuestros criterios a la hora abordar el tema.

5.1. La cuestión geográfica. Lo gallego más allá de los marcos.

La condición geográfica, lingüística o identitaria, es 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 del autor o de la 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*. Recordando a Luis Seoane, uno de los máximos impulsores de la cultura gallega, tanto en lo referente a la creación plástica como a su faceta de teórico y divulgador, éste rechaza el realismo folclórico y anecdótico del regionalismo en favor de una actitud abierta a las propuestas vanguardistas, sin perder de vista la realidad social gallega. Pero este carácter diferenciador debe entenderse desde una óptica amplia, así lo expresará Seoane al referirse a la pintura de Reimundo Patiño:

> Non deixa de ser curioso que precisamente en Galicia, que en arte tirou o maior partido posíbel da libertade do románico e do barroco, (…) teña pulo toda a singular e fonda anarquía destas novas expresións. Patiño non fai nestas litografías máis que orientar a matéria para que ela

< Fragmento de la imagen de John Constable. *Seascape Study with Rain Cloud*, 1827. (Fig.3. Pág.54)

> exprese a sí propia. (…) Mais toda esa vontade non mata a herdanza do artista, máis ben libera-a e expresa-a como non fixo nunca a arte da académia[99].

No se trata de defender una estética vinculada al románico o al barroco, ni siquiera de optar por un arte figurativo que represente la realidad del pueblo, sino de encontrar ese equilibrio entre lo singular y lo universal, un equilibrio que debe surgir de uno mismo y que puede reflejarse a través de diferentes opciones estéticas. Así, no podemos eludir el peso que supuso la emigración para la cultura gallega, que se desarrolló durante largos periodos más allá de nuestras fronteras permitiendo ampliar la visión de los autores. En el ámbito audiovisual destaca el denominado cine de correspondencia, un género muy peculiar que se dio hasta los años 60 del pasado siglo entre Galicia y América que funcionaba a modo de epístola y en el que nos detendremos más adelante. 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.

En un posicionamiento similar al de Luis Seoane, Iván Villarmea apunta la capacidad del Novo Cinema Galego para construir una identidad desde lo multicultural:

> La novedad en la película de Laxe [*París #1*, 2008], 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[100].

Todas estas cuestiones de identidad traen consigo ciertas particularidades sobre las que muchos otros autores han opinado sin lograr encontrar un punto en común[101]. Más

99 SEOANE, Luis: "Reimundo Patiño". En BRAXE, Lino / SEOANE, Xavier: *Escolma de textos da audición radial de Luis Seoane "Galicia emigrante" (1954-1971)*. A Coruña: Ediciós do Castro, 1994, pp. 103-104.

100 VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván: (12 de junio de 2003). "La cuestión identitaria en el Novo Cinema Galego". En *A Cuarta Parede* Recuperado de http://www.acuartaparede.com/identidade-novo-cinema-galego/?lang=es. [Consulta 7 de junio de 2016].

101 V. MARTÍNEZ, Isabel: *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012): Conceptualización, contextos e singularidades*. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación. Universidad de Vigo, 2015, pp.93-98.

allá de dibujar fronteras geográficas o de exigir el carnet de identidad a la hora de establecer definiciones sobre qué filmes o autores deben considerarse dentro del panorama audiovisual gallego, debemos entender la necesidad de construir una identidad desde lo multicultural, cuyas miradas apunten hacia varias direcciones y tengan Galicia como nexo común ya sea por criterios económicos, lingüísticos, sociales, culturales, de localización u otros. Esta imprecisión al tratar de acotar una nacionalidad viene determinada por las necesidades del contexto global en el que nos inscribimos, algo que nos conduce al término *cine transnacional*[102]. Este término se refiere a un cine sin fronteras, marcado por la globalización y ajeno a la industria *hollywoodense,* un cine que recorre los festivales, viaja y cuenta con códigos de asimilación universales, que contienen una serie de referencias y estructuras conceptuales fácilmente comprendidas por cualquier espectador independientemente de su contexto socio-cultural, sin renunciar a plasmar la impronta personal en las películas. A día de hoy se vuelve prácticamente imposible diagnosticar una nacionalidad única para el cine y ello conduce a un mayor estrechamiento entre la dicotomía local/global presente en el cine contemporáneo, encajando con las nociones de transculturalización y glocalización descritas por Ana Sedeño Valdellós:

> Una vertiente interesante de lo transnacional fílmico nos devuelve (como en círculo que se cierra) al cine nacional. Esta dialéctica remite a las tensiones mencionadas entre lo global y lo local, algo que intentan describir las nociones de transculturalización y glocalización. La transculturación es una dialéctica entre particularización y universalización que se cristaliza en formas culturales híbridas[103].

Si nos vamos al caso del audiovisual gallego en la actualidad, advertimos esta idea combinada con el interés de muchos cineastas por reivindicar el contexto gallego ya sea manifestando, plástica o conceptualmente, su riqueza cultural o poniendo en valor el papel de productoras, canales de difusión y otros agentes del sector en Galicia. El propio término Novo Cinema Galego refleja una particularidad y trata, en cierto modo, de mostrar un sello distintivo. La pluralidad cultural, las experiencias adquiridas a partir de estancias en el extranjero o programas de residencias artísticas, el contacto con agentes y creadores de diferentes puntos geográficos, los viajes y la formación internacional favorecen diferentes

102 Sobre este concepto, los diferentes estudios y debates acerca del tema y su relación con cuestiones sociales y políticas ver: BAUTISTA, Ester / FECÉ, Josep Lluís (Eds.): *Identidad, diferencia y ciudadanía en el cine transnacional contemporáneo.* Barcelona: Editorial UOC, 2014.

103 SEDEÑO VALDELLÓS, Ana: "Lógicas de la globalización fílmica: la transformación transnacional del cine. 3. Un nuevo nombre para el cine contemporáneo: cine transnacional". En BAUTISTA, Ester / FECÉ, Josep Lluís (Eds.): Ibídem., p. 41.

sinergias que nos llevan a hablar del término audiovisual gallego desde un punto de vista amplio. Por ello, algunas de las piezas audiovisuales seleccionadas han sido realizadas fuera de nuestro territorio, otras pertenecen a autores establecidos en otras comunidades o que se mueven habitualmente de una a otra localidad, pero todas ellas coinciden, de algún modo, en su relación con Galicia.

5.2. 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 buscamos 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 audiovisual gallego contemporáneo y sus relaciones con la pintura y el paisaje.

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

Antes de reparar en las peculiaridades del audiovisual gallego contemporáneo es necesario hacer un ejercicio de retrospectiva, indagar en los orígenes 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, desde el mundo del espectáculo[104] y se introduce en la cultura desde el extrañamiento. Las proyecciones no se reducían al teatro o los salones burgueses sino que pronto llegarían a ferias, fiestas y mercados a través de empresarios ambulantes[105]. Como curiosidad, leamos las declaraciones de Luis Buñuel refiriéndose al cine durante su etapa en la Residencia de Estudiantes:

104 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. Estos espectáculos tenían una función sobre todo de pasatiempos ópticos, pasando de exhibirse en salones y teatros a popularizarse en fiestas y ferias. La llegada del cinematógrafo Lumière a Galicia en 1896 fue haciéndolos desaparecer paulatinamente. V. CABO, José Luis: "Espectáculos precinematográficos: das sombras chinescas aos panoramas". En CASTRO DE PAZ, José Luis (coord.): *Historia do cine en Galicia*. A Coruña: Via Láctea Editorial, 1996, pp. 11-31.

105 V. NOGUEIRA, Xosé: *O cine en Galicia*. Vigo: A Nosa Terra, 1997, pp. 37-54.

> 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[106].

Al igual que ha sucedido con la amplia mayoría de manifestaciones artísticas a lo largo de la historia, el cine tendría que esperar algunos años para comenzar a ser realmente considerado en el imaginario artístico colectivo. En el caso de Galicia[107], cabe destacar a José Sellier Loup, que rodará en A Coruña 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[108]. José Sellier, que ya era un fotógrafo de reconocido prestigio en la ciudad, fue uno de los primeros en adquirir el cinematógrafo en España y lo empleó públicamente pocos días después de la puesta en venta oficial del aparato, coincidiendo con los portugueses Marques y Azevedo, representantes de la Casa Lumière. El 23 de mayo de 1897 tuvo lugar en A Coruña la puesta en marcha de dos cinematógrafos. Pero Sellier proyectaría a los pocos días sus propias películas con gran éxito:

> Aunque se nos habla de varias vistas coruñesas y no se nos dicen los títulos, múltiples indicios nos permiten suponer que estas no debieron ser otras que *Fábrica de Gas*, *Plaza de Mina* y *Orzán, oleaje*. De confirmarse tal hipótesis serían estas, con los datos de los que disponemos, las primeras tomas cinematográficas realizadas en Galicia y en España con una cámara Lumière (e incluso, que sepamos, con cualquier tipo de aparato) por un operador radicado en nuestro territorio y de forma ajena a la empresa francesa[109].

106 BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*. Barcelona: Debolsillo Contemporánea, 2012, p. 95.

107 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.

108 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 exhibición 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. V. CASTRO DE PAZ, José Luis / FOLGAR DE LA CALLE, José María / NOGUEIRA, Xosé: "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 LAHOZ RODRIGO, J.I. (coord.): *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2010, pp. 49-58.
Por otro lado, en el año 2013 tuvo lugar, en la Casa de la Cultura Salvador de Madariaga en A Coruña, la exposición *José Sellier en A Coruña: los comienzos del cine español*, comisariada por José Luis Castro de Paz. En el catálogo, del mismo título, se realiza un exhaustivo repaso sobre la actividad de José Sellier en el campo de la cinematografía a través de textos de diferentes autores, que perfilan a su vez el contexto coruñés poniéndolo en relación con el panorama internacional. CASTRO DE PAZ, Jose Luis (Coord.): *José Sellier en A Coruña: los comienzos del cine español*. A Coruña: Deputación da Coruña, 2013.

109 CASTRO DE PAZ, Jose Luis / FOLGAR DE LA CALLE, Jose María / NOGUEIRA OTERO, Xosé / SEGUIN, Jean Claude. "José Sellier Loup (Givors, 1850-A Coruña, 1922), fotógrafo y cineasta". En CASTRO DE PAZ, Jose Luis (Coord.): Op. cit., 2013, p.87.

José Sellier celebró varias exhibiciones cinematográficas en su local presentando películas propias y otras vistas de Lumière. Además, continuó filmando diferentes tomas, que añadirían nuevos títulos a su repertorio, y llevó las sesiones del cinematógrafo a otras ciudades gallegas. Aunque no se ha podido conservar ninguna de sus cintas, José Luis Castro de Paz, José María Folgar de la Calle, Xosé Nogueira Otero y Jean Claude Seguin han recurrido al estudio de diferentes fuentes archivísticas y documentales para arrojar luz sobre la índole, historia y singularidad tanto de su vida como de sus películas[110].

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[111]. Fotógrafo de profesión, su dedicación al cine de carácter documental supuso un interesante impulso para la difusión de los diferentes acontecimientos que sucedían en Galicia (fiestas, homenajes, actos oficiales, promoción industrial, eventos…) trabajando siempre con una visión de promoción que se advierte en su papel como representante de la marca de automóviles Ford. Además, la organización por parte de José Gil de diferentes proyecciones abiertas al público sirvió para incentivar el interés por el nuevo medio. Sobre todo, debemos a José Gil el cine de correspondencia, al que volveremos más adelante, que permitió el envío de filmes entre los gallegos residentes en Galicia y sus familias emigradas a América, generando un diálogo continuo y permitiendo a unos y otros estar al tanto de su vida y costumbres. José Gil también será el primer gallego en hacer una película de ficción, intentándolo en 1914 sin demasiado éxito y creando en 1916 *Miss Leyda*, el primer film gallego de ficción que se conserva[112].

Sin embargo, todas estas manifestaciones nos hablan de un cine documental, de un registro de la vida y las costumbres populares, de la filmación de eventos o propaganda para empresas o instituciones que, salvo algunas excepciones (como la que hemos señalado de *Miss Leyda*) continuará la misma línea durante los inicios del siglo XX, debido en gran medida a la escasa infraestructura técnica y a 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

110 Ibídem, pp. 65-119.

111 Para indagar sobre la figura de José Gil y su actividad como pionero del cine en Galicia, es interesante visualizar el documental *José Gil. Fotógrafo e pioneiro do cine* (2014) dirigido por Miguel A. Romero, con intervenciones de Xosé Nogueira y Manuel González.

112 V. FOLGAR DE LA CALLE, José María: "O cine silencioso en Galicia ata a aparición do sonoro". En CASTRO DE PAZ, José Luis (coord.): Op. Cit., 1996, pp.71-73.

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, se revestía de un carácter tópico y amable y muchas de las películas rodadas en Galicia en el decenio de los veinte, algunas dirigidas por extranjeros, contribuyeron a generar cierto estereotipo costumbrista, sin reflejar la verdadera realidad gallega. 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 pero fue al mismo tiempo criticada por algunos sectores por considerar que no representaba esa *esencia* gallega[113].

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 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. Su formación académica fuera de Galicia[114] contribuyó al descubrimiento del cine europeo de vanguardia. Destaca además su vinculación con el cineclubismo y sus diferentes actividades e iniciativas, que los mantenían en contacto con cineastas y agentes que compartían las mismas inquietudes, propiciando nuevas sinergias y aproximándose a diferentes estilos fílmicos. Estos autores 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"[115].

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

113 Ibídem, pp. 82-91.

114 Xaquín Lorenzo y Carlos Velo estudiaron en Madrid, Farmacia y Ciencias Naturales respectivamente, mientras Jorge Suárez cursó estudios de derecho en Salamanca.

115 NOGUEIRA, Xosé: Op.cit. 1997, p. 221.

del cartelismo como instrumento de divulgación política, será durante el periodo bélico cuando la actividad artística habitual quede prácticamente paralizada para dar lugar 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 artística desarrollar una línea propia, suponiendo 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 trazar 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"[116], 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 notoria 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. Con todo, debemos señalar la labor de los gallegos Isaac Fraga en la distribución y exhibición de filmes (en 1948 inaugura el Teatro-Cine Fraga) y Cesáreo González en la producción, quien aportó capital a la realización de diferentes películas que, sin embargo, no fueron tenidas en gran consideración, criticando su falta de profundidad argumental[117]. A la insuficiencia de un tejido industrial sólido habría que sumarle el papel adoctrinador del cine durante el franquismo, un instrumento de control ideológico y social supeditado, como el resto de expresiones artísticas e intelectuales, a la censura. De este modo se terminaba generando una visión irreal que correspondía únicamente a lo que la ideología del régimen pretendía presentar. Todo este ambiente serviría para

116 PÉREZ PERUCHA, Julio: "A inexistencia do cine galego baixo o franquismo ou non hai máis cera da que arde". En CASTRO DE PAZ, José Luis (Coord.): Op.cit., 1996, p.131.

117 GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio: "A imaxe cinematográfica durante o franquismo (1940-1970)". En CASTRO DE PAZ, José Luis (coord.): Op. Cit., 1996, pp. 149-150.

promocionar una imagen idílica de la Galicia rural[118], 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[119], que se enmarca dentro del cine de emigración y se da a modo de intercambio entre Galicia y América aproximadamente entre 1910 y 1960. Un fenómeno único en el mundo que permitía a los emigrantes mantener el contacto con la tierra y las costumbres gallegas (se filmaban rutinas diarias, fiestas, costumbres sociales...), al tiempo que ofrecía a sus familiares una imagen de los modos de vida en el continente americano. Además, estos videos servían como registro de control documental sobre el modo en el que el dinero enviado por algunos emigrantes gallegos que consiguieron triunfar en América era invertido en sus localidades de origen (construcción de hospitales y otras infraestructuras). Los filmes eran proyectados en importantes salas, financiados habitualmente por las sociedades gallegas en América y la filmación solía encargarse a José Gil, con su productora Galicia Cinegráfica. Al otro lado del charco, algunas productoras en Buenos Aires también se encargaban de realizar películas sobre la actividad de los gallegos en la ciudad, corriendo su filmación habitualmente a cargo de Eligio González, gallego emigrado a Buenos Aires que tuvo un papel fundamental en la documentación de lo que supuso todo el fenómeno migratorio gallego. En ambos casos, las fórmulas para encontrar financiación pasaban por donaciones particulares, organización de fiestas, rifas y otras actividades recaudatorias. Sin ser películas de gran calidad técnica o temática, se trata de productos insólitos, no encontrados hasta la fecha en otras cinematografías y de alto valor etnográfico y cultural que "representan a memoria visual da emigración galega a América e forman parte do patrimonio cultural do país galego"[120].

118 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.
V. CASTRO DE PAZ, José Luis / PENA PÉREZ, Jaime: *Ramón Torrado. Cine de consumo no franquismo*. A Coruña: Xunta de Galicia/ Centro Galego de Artes da Imaxe, 1993, p. 15.

119 V. GONZÁLEZ, Manuel: "Cine e emigración". En CASTRO DE PAZ, José Luis (coord.): *Historia do Cine en Galicia*, A Coruña: Vía Láctea Editorial, 1996, pp. 214-247.

120 Ibídem., p. 217.

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

Tras la oscura agonía de la posguerra y aquellas difíciles décadas de dictadura, los años setenta suponen en España un proceso de cambios sociales, culturales y económicos, un marco de agitación a nivel nacional y mundial que culminaría con la muerte del dictador y el paso hacia la denominada transición democrática. Este escenario influyó en el terreno de la cinematografía en Galicia, donde 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 conviene situarse unos años atrás, hacia las décadas de los cincuenta y los sesenta, para comprender cómo los inicios del cine aficionado comenzaron a construir las bases para la posterior consolidación de las propuestas audiovisuales más experimentales. Serán los nombres de José Ernesto Díaz Noriega y Rafael Luca de Tena quienes protagonicen e impulsen un tipo de cine creado al margen de los circuitos comerciales. En 1963 Luca de Tena organiza el I Concurso de Cine Amateur que, tras el éxito de la primera edición en Vigo, se repetiría en A Coruña meses después derivando finalmente en el Festival de Cine Amateur. A pesar del cese de la convocatoria en 1972, estos proyectos lograron un ambiente de reuniones y sinergias que permitiría la posterior generación de colectivos de aficionados que, en la década de los setenta, buscaron una mayor profesionalización de sus trabajos[121].

El nuevo cambio de paradigma vendría 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, Ana Antón, X.R. Pousa o Roberto Vidal Bolaño 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

121 Para ampliar información sobre la evolución del cine aficionado y su importancia en el movimiento cultural gallego conviene consultar: PENA, Jaime: "Cine afeccionado". En CABO VILLAVERDE, José Luis / COIRA NIETO, José Antonio / PENA PÉREZ, Jaime (coords.): *Diccionario do cine en Galicia (1896-2000).* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Dirección Xeral de Comunicación Social e Audiovisual; Galego de Artes da Imaxe, 2001, pp. 89-93.

o Carlos Amil[122]. Con una infraestructura escasísima pero con conocimiento de lo que estaba pasando en el panorama del cine internacional, todos estos movimientos buscaron explorar la capacidad creativa del cine, interesándose por la relación con las artes plásticas, desligándose del modelo clásico de representación y reivindicando el carácter nacionalista. Esta inclinación por quebrar las lógicas cinematográficas convencionales fue sin duda renovadora, aunque la proyección y difusión de sus filmes se reducía a pequeños círculos culturales (proyectando en cineclubes o pequeños festivales, encuentros o jornadas) debido, entre otras cosas, a que el formato mayoritario era el de cortometraje en super 8 o 16mm, a los escasos recursos disponibles y a su ideario estético e ideológico[123].

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, ligadas en parte a la lucha política. Destacan iniciativas como las Xornadas de Cine en Ourense (1973 – 1978), principal plataforma de difusión de estos grupos, donde se combinaba la proyección de películas gallegas con una serie de conferencias y mesas redondas que buscaban debatir en torno al cine gallego y sus modelos. El germen de estas jornadas fue el cine club Padre Feijoo, originado en Orense entre 1970 y 1971 y que supuso no solo una plataforma de exhibición sino también un lugar de encuentro y debate que serviría como motor de arranque para la propuesta de la I Semán do Cine en Orense (impulsada por Luís Álvarez Pousa y Xosé Paz en 1973), que un año después se convertiría en las conocidas Xornadas. En esos momentos se percibía un clima de reivindicación de la cultura gallega, algo que se fue incrementando hasta dar con la definición de Cines Nacionales en las IV Xornadas (1976), recogidas en un manifiesto donde se declaraba que los cines nacionales eran aquellos que entendían el cine como instrumento de lucha ideológica de la clase obrera en las "diferentes nacionalidades del Estado Español", que deben integrar y mostrar las peculiaridades de cada pueblo y emplear la lengua propia como elemento principal. Se hablaba también de la necesidad de infrastructuras que dieran soporte a este tipo de cine. Sin embargo, como apunta Xosé Nogueira, estas propuestas pertenecían a un contexto muy concreto, alejado de los circuitos comerciales y en cierto modo marginal, que no alcanzaba gran difusión. Se dieron entonces opiniones enfrentadas en cuanto al modelo a seguir; continuar apostando por un cine alejado de la industria donde se defiende lo popular y la lucha política o tratar de profesionalizar el sector, entrando en

122 HUESO MONTÓN, Ángel Luis: "Anos de efervescencia política (desde as posturas ideolóxicas cara ó mundo industrial)". En CASTRO DE PAZ, Jose Luis (Coord.): Op.cit., 1996, pp. 181-192.

123 V. NOGUEIRA, Xosé: Op.cit., 1997, pp. 321-327.

los circuitos comerciales. El debate se avivaría en las Xornadas del año 1977, en las que destaca la presencia de Carlos Velo (que adquirió gran experiencia audiovisual durante su exilio en México) y sus interesantes propuestas, abogando por partir de una estructura documental alejada de las connotaciones turísticas y mitificadas de Galicia y tratando de incorporar las nuevas tecnologías y la inversión privada. También destaca, entre otras, la creación en 1975 de la I Semán de Cine do Carballiño que casi una década después daría lugar a las Xornadas de Cine de Galicia[124]. También fue determinante la labor de NOS Cinematográfica Galega S.A. (1975), que además de procurar la 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. El germen de todas estas propuestas alternativas continuará 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 tiene lugar el *boom* de la videocreación con autores como Manuel Abad, Xavier Villaverde, Ignacio 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 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[125].

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 civil, 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

124 Ibídem, pp. 328-332.

125 V. COIRA, Pepe: "Un asunto delicado". En CASTRO DE PAZ, José Luis (Coord.): Op. cit., 1996, pp. 196-197.

políticas gallegas y a la victoria 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. Finalmente, 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 significó un impulso para Galicia en todos los aspectos, influyendo de manera considerable en el ámbito audiovisual[126] 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 clímax en la década de los noventa[127]. Sin embargo, las expectativas de impulso y mejora que el sector audiovisual tenía en la irrupción de la televisión no se cumplieron tan eficazmente, aunque sí hay que reconocer su papel como activador de la lengua gallega. Los bajos presupuestos, la asunción del modelo estatal y el interés de llegar a una gran audiencia e imitar las fórmulas generalistas limitaron otro tipo de iniciativas. En palabras de Marcelo Martínez Hermida: "Ó redor da Televisión de Galicia foise constituíndo un anel de producción herdeiro do intercambio político-económico que converteu a canle autonómica nunha extensión do poder do goberno e nunha roda de mercado para os vellos medios de prensa[128]". Algo que afecta, como explica el autor, a las series de producción propia, que tienden a imitar los estándares y expandir los estereotipos para mantener un público concreto en lugar de apostar por fórmulas más originales o creativas. Alrededor de estas cuestiones, Xosé Nogueira apuntaba los aciertos y errores que han marcado la historia de la TVG, incidiendo en la influencia del poder político y económico estatal y tratando el caso

126 V. NOGUEIRA, Xosé: Op.cit., 1997, pp. 339-359.

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

128 MARTÍNEZ HERMIDA, Marcelo: "Contexto de ficción e series de televisión en Galicia". En *Grial*, 154 (abril-junio 2002): "O audiovisual galego" (coord.: Xosé Nogueira): 236.

de la ficción televisiva (series), de la que admite su capacidad de fidelización de cierto tipo de público y su papel dinamizador sin dejar de advertir unos puntos débiles que pasan, como hemos visto, por la pobreza conceptual de la mayoría de las propuestas, el conservadurismo, los bajos presupuestos y la apuesta por un hilo temático seguro frente a la innovación[129].

Siguiendo con el audiovisual, la creación del Arquivo da Imaxe en 1984, 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 sector. 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[130] con *Sempre Xonxa* (Fig.20).

Fig.20. Chano Piñeiro. *Sempre Xonxa* (fotograma), 1989. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=nYQ-hYZ9CA4 (Consultado el 23 de marzo de 2017)

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

129 NOGUEIRA, Xosé: "El papel de la Televisión de Galicia (TVG) en la configuración del panorama audiovisual gallego a lo largo de las últimas décadas". En *Hispanística XX. Revue spécialisée dans l'étude des cultures hispaniques au XXème siècle, 23* (2006): "Parcours et repères d'une identité régionale: la Galice au XXéme siècle", Dijon, Univerité de Bourgogne-Instituto Cervantes de Lyon: 137-175.

130 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.

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[131]. 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 la Asociación Galega de Produtoras Independentes (AGAPI), nacida para solventar las necesidades empresariales con el fin de introducirse en una óptima dinámica de mercado. Por otro lado, surge además un mayor apoyo institucional, que tendrá su auge en el año 1999 con la aprobación de la Ley del Audiovisual de Galicia[132]. 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 del avance profesional del audiovisual gallego. Entre otras, destacan las películas *El lápiz del carpintero* (Antón Reixa, 2002), *Trece badaladas* (Xavier Villaverde, 2003) 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) o la colaboración del Fondo Social Caixa Galicia con Semprecinema Producións SL. El cambio político en Galicia con la llegada del bipartito (PsdG-PSOE-BNG) (2005-2009)

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

132 V. NOGUEIRA, Xosé: "25 anos de cine en Galicia. Un breve percorrido histórico. / 25 años de cine en Galicia. Un breve recorrido histórico". En VV.AA.: Op.cit., 2014, pp. 120-143.

impulsó una mejora en la política audiovisual[133], preocupándose por ofrecer ayudas al desarrollo de películas a los propios creadores a través de la Axencia Audiovisual Galega (AAG) (que se mantuvo entre noviembre de 2007 y febrero de 2009), dependiente de la Xunta de Galicia. Estas ayudas, que se iniciaron en el año 2009 y serían posteriormente conocidas como las Ayudas al Talento, marcaron una diferencia importante al dirigirse directamente a los cineastas y no a las empresas productoras, permitiendo mayor libertad creadora, facilitando el desarrollo de proyectos propios e impulsando el incremento de nuevos creadores y obras, que crecería exponencialmente a partir de entonces. Las ayudas sirvieron para apoyar producciones como el documental de creación, cortometrajes, piezas experimentales y largometrajes, lo que propició un clima de creación múltiple del que saldrían interesantes propuestas[134]. Manuel González, director de la Axencia Audiovisual Galega entre los años 2006 y 2009, expone de este modo la situación:

> Cuando empezamos con la Axencia supuso un cambio cualitativo importante respecto a otras políticas audiovisuales, tanto las anteriores durante la época de Fraga como las actuales a partir de la época de Feijóo, que tienen más que ver con la llamada industria y con otra concepción del cine. A esta otra manera que nosotros teníamos de entender el cine no le llamábamos Novo Cinema Galego sino *mundo paralelo*. La idea era reivindicar que el cine es un arte, que es un medio expresivo muy poderoso y que no hacían falta ni grandes presupuestos ni grandes equipos, sino voluntad creativa y mirada, una *mirada propia.* En torno al apoyo a este *mundo paralelo*, que fue una política de apoyo de los cortos, a través de las Ayudas al Talento, etc. fueron surgiendo creadores que tuvieron en muchas ocasiones su primera oportunidad (como Xurxo Chirro, Oliver Laxe, Ángel Santos, Marcos Nine…) estas personas empezaron gracias a ese tipo de dinámicas a conocerse entre sí y a crear. Todo esto desaparecerá con la entrada de las políticas audiovisuales del gobierno de Feijóo pero de todo ese caldo de cultivo nace el Novo Cinema Galego y es también el contexto que impulsará después *Chanfaina Lab*[135].

133 Xosé Nogueira reflexiona 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. Ibídem, pp. 120-143.

134 Para conocer en detalle el contexto del nacimiento de la Axencia Audiovisual Galega y su función de apoyo al audiovisual en Galicia podemos consultar el capítulo *As políticas audiovisuais no goberno bipartito (2005-2009)*, donde Beli Martínez ofrece un completo repaso de lo que supusieron las ayudas de la AAG, expone las modalidades entonces existentes de apoyo al audiovisual (apareciendo por primera vez en el año 2006 las ayudas al documental) y aporta datos concretos sobre las subvenciones recibidas en las distintas categorías y los filmes desarrollados durante esta etapa (2005-2009). V. MARTÍNEZ, Isabel. Op.cit, 2015, pp. 152-175.

135 Entrevista realizada a Manuel González el día 20 de julio de 2017. Ver Anexo 11.8.

Otro dato interesante es la aparición, en el año 2008, de AGADIC (Axencia Galega das Idustrias Culturais), que termina por absorber a la Axencia Audiovisual Galega para procurar los mínimos problemas administrativos a los beneficiarios de las subvenciones[136]. AGADIC nace con el objetivo de impulsar las industrias culturales y el sector empresarial gallego. 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, dejando indefensos a los propios creadores. 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. A día de hoy, estas ayudas suponen un soporte esencial para los creadores y creadoras y han contribuido con su apoyo económico a la consolidación del Novo Cinema Galego, que estudiaremos en los siguientes capítulos. 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 de expresión herederas de las videocreaciones de los años setenta que harán quebrar los modelos tradicionales.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

136 V. GONZÁLEZ, Xurxo / REDONDO, Fernando: "Lo procesual como marca de modernidad en el Novo Cinema Galego". En *Revista Latina de Comunicación Social.* Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación. Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, (diciembre 2014): 1-21.

[EL AUDIO-VISUAL GALLEGO CONTEMPO-RÁNEO]

6. EL AUDIOVISUAL GALLEGO CONTEMPORÁNEO

Realizado el breve recorrido sobre el alcance e historia del audiovisual gallego, cabe ahora abordar la cuestión contemporánea, con la que queremos referirnos a aquellos autores con una producción en activo, su mayoría, en este caso, jóvenes y con bastante actividad creativa. Pero abrazamos también la intención de referirnos a un cine abierto a diferentes miradas, a miradas reflexivas que puedan fascinarse por la diferencia y exploren la gramática fílmica desde diferentes ángulos. Iniciamos este capítulo hablando del Novo Cinema Galego, en el que se inscriben varios de los autores que analizaremos a continuación y que comprende las mismas características que recogemos en nuestro análisis (alejamiento de la industria, libertad creativa, interés por el documental, originalidad, impacto emocional, presencia del paisaje y estética pictórica). Sin embargo, hemos preferido hablar de audiovisual gallego contemporáneo por dos motivos: evitar debates sobre quiénes entrarían dentro de esta etiqueta o cuáles serían sus puntos definitorios y abarcar las diferentes manifestaciones que ofrece el medio audiovisual, englobando propuestas experimentales, videocreación, cine de exposición, etc.

6.1. El Novo Cinema Galego. 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. Se incorporan nuevas propuestas que ya no se detienen en la importancia de la industria comercial tradicional sino que buscan soluciones alternativas que pasan por interrogarse sobre la condición artística del cine, persistiendo además el propósito conceptual de los filmes. Aparece entonces el 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 a menudo el soporte digital tal vez como huida de la atadura que suponen los grandes presupuestos pero también desde la búsqueda de un nuevo sistema de creación. Otras veces el soporte analógico ejerce de conector entre la fisicidad de la imagen y su intención conceptual.

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 suscitar interés entre críticos e historiadores. No hay que olvidar tampoco la intención comercial y la voluntad conscientemente provocadora del término. Si hablamos de la Nouvelle Vague francesa o del Nuevo Cine Americano, ¿por qué no inventar el Novo Cinema Galego? Sin poder determinar un sello distintivo, éstos son los criterios que, según la web novocinemagalego.info, se aplican a la hora de incluir determinados filmes o autores bajo el paraguas de esta etiqueta:

> ▪ Desenvolvemento de modelos de produción que difiren dos parámetros industriais.
>
> ▪ Utilización de linguaxes anovadoras que ponderan a experimentación.
>
> ▪ Existencia dun valor máis alá do feito puramente fílmico, que axuda a desenvolver e a potenciar este tipo de cinema na Galiza[137].

Se trata, como vemos, 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. 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, como las que mencionábamos de AGADIC, y la autoproducción como modo de creación de los filmes. En *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego 2006-2012* Isabel Martinez analiza con detenimiento varias de las cuestiones referidas a este tipo de propuestas fílmicas, preguntándose en primer lugar por los tres adjetivos que definen el término: "É novo? É cinema? É galego?"[138]. 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

137 V. http://novocinemagalego.info/o-proxecto/[Consulta 20 de septiembre de 2017]

138 MARTÍNEZ, Isabel: Op.cit., 2015, p. 109.

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[139], 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 que proceden de diferentes ámbitos profesionales[140]. Entre ellos, Oliver Laxe se reafirma como uno de los directores más significativos de este nuevo movimiento con el reconocimiento del premio Frispesci de la crítica en La Quincena de Realizadores de Cannes por el filme *Todos vós sodes capitáns* (2010), pieza financiada por la Axencia Audiovisual Galega, repitiendo años más tarde en el mismo festival con el largometraje *Mimosas* (2016), con el que obtuvo el Gran Premio de la Semana de la Crítica. Hablaremos más adelante de la figura del realizador y de estas películas.

139 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.
V. HERNÁNDEZ CORCHETE, Sira: "Hacia una definición del documental de divulgación histórica". *Comunicación y sociedad*. Vol XVII, núm. 2 (2004): 89-123.

140 Son muchos los autores que podrían integrarse dentro de esta denominación. Además, debido a su juventud, a su continua efervescencia y a que no se trata de un grupo de personas concretas sino de una manera intencionada de etiquetar y dar valor al cine gallego que se practica en la actualidad, nos parece más correcto no delimitar una lista de nombres. En todo caso, en la página novocinemagalego.info aparecen algunos de estos autores, así como en la tesis, ya citada, de Isabel Martínez (2015).

6.2. El espacio del Novo Cinema Galego. Productoras y canales de difusión.

Mientras los grandes circuitos comerciales, en su afán recaudatorio, se empeñan mayoritariamente en ofrecer superproducciones dirigidas a agradar al mayor número posible de audiencia, lo que provoca en ocasiones la falta de atención hacia 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 a un autor u obra concreta, compuestas por grupos muy reducidos de personas que han decidido confiar en la potencia creativa de los nuevos cineastas. En nuestro contexto destaca 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), *Costa da Morte* (Lois Patiño, 2013) o *Mimosas* (Oliver Laxe, 2016), entre otras. Otras productoras destacadas son Fílmika Galaika, fundada por Roi Carballido, Senem Outeiro e Isabel 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 y cortometrajes o Nós Produtora Cinematográfica Galega, que produjo varias de las piezas de Margarita Ledo como *Santa Liberdade* (2004) o *A cicatriz branca* (2012)[141].

En cuanto a los espacios de difusión, es innegable la importancia que en los últimos años han ido tomando las filmotecas, 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 que adaptarse a los nuevos tiempos y buscar otros espacios de difusión. En todo caso, sigue habiendo circuitos de exhibición independientes y salas alternativas a la cartelera popular. En este sentido, existen algunas iniciativas que funcionan como espacios de programación cultural y audiovisual, como es el caso de los Multicines Norte en Vigo o Multicines Compostela (que reabrieron en septiembre de 2017 de la mano de los propietarios de Multicines Norte) y NUMAX en Santiago de Compostela. En su papel como distribuidora, NUMAX se ha ocupado, entre otras, de hacer circular *Mimosas* por numerosas salas en una acertada estrategia de difusión.

141 V. MARTÍNEZ, Isabel: Op.cit., 2015, pp.111-115.

En otro orden de cosas, 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 nuestra comunidad; 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; Play-Doc en Tui desde el año 2005, dedicado al cine documental; (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, o uno de los más recientes: Novos Cinemas. Festival Internacional de Cinema de Pontevedra, que iniciaba su andadura en el año 2016 con la intención de dar a conocer la obra de autores noveles, entre otros. Desde otra perspectiva, 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[142].

Manifestando su calidad en circuitos nacionales e internacionales, los directores gallegos que actualmente se encargan de un cine más independiente se ven en muchas ocasiones obligados a rodar con presupuestos mínimos. Demuestran, entonces, su empeño

142 Entrevista realizada a Eloy Enciso el 15 de marzo de 2017. Ver Anexo 11.9.

por dedicarse a aquello que creen y por dignificar el panorama audiovisual, buscando alternativas ante la falta de apoyos institucionales. Con mejores o peores medios, los autores que aquí nos ocupan salen en defensa de ese *otro cine* con inquietudes y energía, al que le siguen quedando fuerzas para expandir y enriquecer el arte audiovisual. En este sentido leíamos la declaración que el doble ganador en Cannes, Oliver Laxe, publicó en *El País* al ser nuevamente rechazado por la TVE para respaldar presupuestariamente su próximo proyecto: "Tengo claro que en el fondo no depende de la televisión pública española que yo pueda hacer o no mis películas: las puedo hacer en otro lugar, tengo facilidad para hacer amigos. O las puedo hacer todavía más pequeñas, y que se les cuelen otra vez por debajo de las piernas[143]."

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 del cine independiente o más contemporáneo los lugares de visualización son los festivales de cine, y en ellos no entienden de fronteras[144].

Por su lado, los museos también han jugado un papel significativo en la difusión del audiovisual gallego. A nivel histórico, destaca la iniciativa *Pioneiros da videocreación: Galicia anos 80* celebrada en el MAC Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa de A Coruña en el año 2006, del que se conserva un interesante catálogo. Dos años después el CGAC de Santiago de Compostela presentó *Ficcións analóxicas. O vídeo na Galicia dos oitenta*. El MARCO de Vigo y el CGAC. Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela, por situar dos de los centros de arte contemporáneo más representativos de Galicia, han dedicado parte de su programación a poner en valor el

143 LAXE, Oliver: "El monocultivo del cine español". (15 de abril de 2017). En *El País* http://cultura.elpais.com/cultura/2017/04/13/actualidad/1492099247_028284.html. [Consulta 17 de abril de 2017].

144 Entrevista realizada a Lois Patiño el 25 de agosto de 2016. Ver Anexo 11.5.

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 o Curtocircuito y sus diferentes ciclos temáticos sobre cine. Por otra parte, la exposición *Veraneantes* celebrada en el MARCO de Vigo 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 ha colaborado con festivales como el Festival AMAL Experimental o el Festival Primavera Do Cine, ha programado diversos ciclos 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, destacando también la exposición individual de Xisela Franco *Interior, exterior, durante,* entre el 23 de septiembre de 2016 y el 8 de enero de 2017, que se acompañó de la presentación del catálogo de la exposición y la presentación del libro *Paisaje y pintura en el audiovisual gallego contemporáneo. Dos casos prácticos que se abrazan desde los extremos: Carla Andrade y Xixela Franco* (Sara Donoso, 2016), en una charla en la que intervinieron Carla Andrade, Sara Donoso, Xisela Franco, Chus Martínez y Oscar Scopa. La segunda charla, sobre la intersección entre cine y arte contemporáneo, contó con los ponentes Ángel Rueda, Diana Toucedo, Andrea Vázquez, Begoña M. Santiago y Xisela Franco.

[LO PICTÓRICO EN EL AUDIOVISUAL GALLEGO]

7. LO PICTÓRICO EN EL AUDIOVISUAL GALLEGO

7.1. Antecedentes. Estética y plasticidad en la creación audiovisual gallega.

Antes de iniciar una reflexión acerca de las nuevas corrientes audiovisuales en cuyos trabajos se vea implicada la pintura como elemento estético, es necesario reivindicar primero el peso de figuras que, de uno u otro modo, contribuyeron a la creación de un perfil audiovisual propio, rico en matices y de una peculiaridad plástica genuina. El primer caso destacable es el de Eugenio Granell, una de las personalidades más destacadas del panorama artístico gallego, quien experimentó el medio cinematográfico para exprimir todas sus posibilidades técnicas y estéticas. Relacionado con el campo de la pintura, su faceta como cineasta, de la que ya hemos hablado, ha sido fértil pero poco conocida. De hecho, no fue hasta el año 2003 cuando, entre el 21 de enero y el 3 de marzo, se expusieron por primera vez sus películas en la muestra *Imaxes do soño en liberdade*[145]. Gracias a esta iniciativa, sus trabajos pasaron por un proceso de digitalización que permitieron presentar al público su trabajo más desconocido, difícil de visionar en formato original. Posteriormente, entre el 13 de julio y el 4 de noviembre del año 2012 el 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[146].

El caldo de cultivo generado durante la primera mitad de los setenta por colectivos como Lupa o Enroba, que trataron de componer un discurso propio centrado en reivindicar el patrimonio cultural gallego y aplicar nuevas herramientas a la estructura fílmica, serviría como eje activador de la videocreación gallega de los ochenta. A mediados de esta década los artistas gallegos producían sus primeras videocreaciones inscritos en un contexto en el que, tras dejar atrás el yugo de la dictadura, la cultura comenzaba a florecer

145 Celebrada en la Fundación Granell en colaboración con el CGAI y con catálogo a cargo de Alberte Pagán. V. Catálogo: PAGÁN, Alberte: Op.cit., 2013.

146 V. Catálogo: VV.AA.: *Eugenio Granell e o cine. Unha película de vinte minutos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Secretaría Xeral de Cultura, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2012.

y a manifestarse abiertamente en todas sus expresiones estéticas y conceptuales[147]. En este marco, el autor que en aquel momento se posicionó de manera más clara en un espacio de hibridación entre la pintura y el lenguaje audiovisual fue Ignacio Pardo, al que podríamos considerar como uno de los artistas gallegos pioneros en emplear la imagen en movimiento a modo de extensión del lienzo. Tras iniciarse como pintor, pronto comienza a investigar el formato electrónico para crear piezas de una potente carga experimental, estableciendo una reflexión en torno al cuerpo, el ser humano y sus diferentes experiencias vitales. Sus vídeos componen una imaginería visual de marcado carácter erótico, llevando en ocasiones al extremo la revisión de las pulsiones corporales. Al mismo tiempo, su obra bebe de la estética pictórica tanto en el modo de resolver la imagen plásticamente como en los métodos de manipulación del material: sin narración, añadiendo, superponiendo y componiendo las partes hasta dar con el resultado adecuado. Es significativo el caso de *Videoviolín* (1985)[148], su primera aproximación al vídeo y tal vez por ello una de las que más marcadamente refleja el tratamiento pictórico de la película. A través de líneas y manchas de color que se van sincronizando con la música, Pardo genera un escenario de gran calidad visual en el que la pintura, dominada ahora por el plano temporal, amplía su terreno de juego rememorando los experimentos sobre el celuloide del cine de vanguardia. En la misma línea, *Parpadeo* (1986) establece una potente conexión con los presupuestos de la pintura, sugiriendo una perspectiva plástica, una composición fragmentada que obliga a la mirada a completar el escenario. Sucede también con piezas como *Antípoda* (1988) o *Ninfografía* (1992) donde, apoyándose en la infografía, el collage se presenta como catalizador visual generando incómodas imágenes que rememoran, en cierto modo, los ensayos visuales de los primeros artistas que buscaban en la imagen en movimiento nuevas vías de experimentación aproximándose al *effetto pitturato*. Entre las piezas que aluden a la pintura de manera más directa se encuentran *Carne viva* (1993), *Ojo de pez* (1994) y *Ventanas de noche* (1995). En ellas Ignacio Pardo no solo recoge presupuestos pictóricos para ponerlos al servicio de la videocreación, sino que recurre directamente a

147 Sobre esta etapa, destacan los catálogos *Pioneiros da videocreación: Galicia anos 80 y Ficcións analóxicas. O vídeo na Galicia dos oitenta* resultado de las exposiciones que ya hemos citado y que tuvieron lugar en el MACUF (2006) y en el CGAC (2008) respectivamente. Ambos catálogos ofrecen un repaso de los autores y obras más representativos de la videocreación gallega, además de aportar una síntesis histórica. DOPICO, Lola, et al.: *Pioneiros da videocreación: Galicia anos 80*. Santiago de Compostela: MACUF, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2006.
DOPICO, Lola / SUÁREZ CABEZA, Fernando: *Ficcións analóxicas. O vídeo na Galicia dos oitenta*. A Coruña: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte y Centro Galego de Arte Contemporánea, 2008.

148 *Videoviolín*, la primera pieza en vídeo de Ignacio Pardo, está anclada de forma directa al trazo y a la gestualidad de la pintura, una traducción analógica que pretende atrapar el gesto y el color de cada trazo en una composición que sitúa a este artista en una tradición de experimentación de la pintura coincidente con los primeros momentos del cine, lo que se ha venido denominando cine abstracto y que recoge una tradición que conecta al creador con la tradición del cine de vanguardia, Eggeling, Ruttman o los Themerson.

imágenes de archivo de la historia del arte para representarlas casi a modo de *tableau vivant* evocando el *effetto quadro*. A través de técnicas infográficas, los cuadros de Hopper dan el salto a la tercera dimensión mientras sus personajes cobran vida participando del discurso narrativo (*Ojo de pez* y *Ventanas de noche*) (Fig.21).

Fig.21. Ignacio Pardo. *Ventanas de noche*, 1995. Fuente: DOPICO, Lola, et al. Pioneiros da videocreación: Galicia anos 80. Santiago de Compostela: MACUF, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, 2006.

Aunque de modo más indirecto que en el caso de Ignacio Pardo, podemos destacar una serie de piezas videográficas que revisan los métodos pictóricos a través del nuevo soporte. Sucede por ejemplo con Antón Caeiro que, aunque ha centrado su carrera profesional en otros campos como el documental o la publicidad, cuenta con piezas iniciales como *24x25* (1985) o *Merenda de negros* (1986), donde se puede apreciar la plasticidad de la imagen, un tratamiento de los planos que juega con el color, las luces, las sombras y la sintetización de las formas y que podría equipararse a ciertos aspectos estéticos del pop art. En *Numeralia* (1988), Eloy Lozano establece un vínculo con aquellas primeras pinturas en movimiento que jugaban con la intervención directa sobre el celuloide. El resultado, una pieza rítmica donde los elementos surgen de modo aleatorio mientras, los colores y formas reivindican su espacio en una estetizada pantalla y acuden a la mente los nombres de Len Lye, Norman McLaren o Eugenio Granell. A pesar de que la videocreación gallega no cuenta con un carácter pictórico claro, muchos autores han coqueteado con ésta y otras técnicas con la intención de examinar las posibilidades de la nueva

herramienta[149]. Antes de que tuviera lugar la efervescencia de la videocreación, Manuel Romón filmó en Super 8 *Strip-tease, un film didáctico* (1981), en el que colaboraron creadores procedentes de diferentes campos, entre ellos Menchu Lamas y Antón Patiño, encargados de las imágenes. Otros elementos que dejan constancia de la inquietud exploradora de los videoartistas gallegos es la incorporación del collage, los contrastes lumínicos, las combinaciones cromáticas, la distorsión, la transformación o reutilización de imágenes y una serie de juegos visuales que confirman el común interés por provocar diferentes sensaciones plásticas.

7.2. Lo pictórico en el audiovisual gallego contemporáneo.

Si observamos detenidamente las características estéticas de las creaciones audiovisuales más significativas ligadas a Galicia en los últimos años, pronto comienzan a establecerse semejanzas 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, se mueven 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 audiovisual gallego contemporáneo bajo la conjunción de un influjo 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 algunos de los cineastas más representativos de este movimiento y cuya relación con lo pictórico a través del paisaje consideramos de especial relevancia: Carla Andrade, Xurxo Chirro, Xisela Franco, Oliver Laxe, Lois Patiño y, con propuestas muy diferentes a las de sus compañeros pero también

149 A propósito de la conexión de las piezas audiovisuales de los años ochenta con otras disciplinas artísticas como la pintura, la música, la instalación o la literatura, se recomienda consultar el catálogo *Pioneiros da videocreación: Galicia anos 80,* en el que varios autores abordan desde ópticas diferentes algunas de las obras más representativas del momento: DOPICO, Lola, et al.: Op.cit., 2006.

vinculados al paisaje, Miguel Mariño y Alberte Pagán. Estimamos 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.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[CASOS DE ESTUDIO. CINEASTAS]

8. CASOS DE ESTUDIO. CINEASTAS

Antes de entrar a definir las principales preocupaciones estilísticas y su paralelismo con la pintura en la obra de los artistas, centraremos en cada caso la atención en cuestiones conceptuales o de significado, con el objetivo de elaborar un marco contextual que permita posteriormente explicar su materialización plástica. Como veremos, sus proyectos transitan en un espacio dilatado donde el impacto estético está directamente precedido de la intención sensorial. Esto es: sus obras buscan producir un choque emocional, compartir reflexiones en torno a la naturaleza, el espacio y nuestro modo de habitarlo implicando nociones como el tiempo, la distancia o el componente cultural de determinados territorios. Su imaginario se centra, por un lado, en factores que competen a la propia condición de la imagen representada mientras explora, por otro, su valor simbólico.

8.1. CARLA ANDRADE

Piezas audiovisuales[150]: *Geometría de ecos I, II, III* (2013); *2014 El desbordamiento* (2013); *Llueven manchas de tiempo* (2014); *Magma* (2014); *Bocanoite* (2014); *Kuch nahi* (2015- work in progress); *Listen to me* (2016), *Sibila* (2016), *El paisaje está vacío y el vacío es paisaje* (2017).

8.1.1. Trayectoria.

Artista dedicada a la fotografía y al medio audiovisual, Carla Andrade (Vigo, 1983) se licenció en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Salamanca y actualmente se encuentra finalizando su formación en filosofía por la UNED. Esta intersección entre los medios de expresión visuales y un terreno más próximo a la reflexión es precisamente una de las facetas definitorias de su trabajo. Sus obras se han presentado en exposiciones individuales. Entre las más recientes se encuentran: *Desierto*, Galería Sargadelos (Vigo, 2017), *Towards silence*, Galería Aldama Fabre (Bilbao, 2017), *Kuch Nahi* en el MAC de A Coruña; *Geometría de ecos* en CDAN, Centro de Arte y Naturaleza de Huesca y el Colegio de España en París, además de una muestra en la Galería Trinta de Santiago de

150 Hemos decidido emplear este término en lugar de la palabra filmografía porque muchas de las propuestas que veremos se encuentran cercanas a las artes plásticas o la videocreación, por lo que tal vez sería más adecuado denominarlas piezas audiovisuales.

Compostela (estas últimas en el año 2015). Entre sus proyectos colectivos destacan la colaboración en el largometraje *Costa da Morte* (Lois Patiño, 2013) y en el cortometraje *Montaña en Sombra* (Lois Patiño, 2012); el trabajo colaborativo *Visións*, de la iniciativa *Cinema e Muller*; la muestra *Expectativa y memoria. España - Marruecos* en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid; *Horizonte* en el Museo Guggenheim de Bilbao o la exposición colectiva *Veraneantes* en el MARCO de Vigo. Además, ha recibido numerosos reconocimientos como el Primer Premio XV Premio Joven Artes Plásticas de la Universidad Complutense de Madrid (2014); el Primer Premio Absolut// Collection Emergentes Casa//Arte (2013) o el Premio Franc Vila de adquisición de la galería Luis Adelantado de Valencia (2013). En su acercamiento al mundo audiovisual continúa investigando la idea de paisaje desde diferentes vertientes, introduciendo el tiempo para analizar nuevos comportamientos en la imagen, tanto en Súper-8 como en digital. Ha participado en festivales como el International Film Festival de Rotterdam (Sección Curtain Call); el Festival Internacional de Cine IBAFF (Sección oficial cortometrajes. Murcia) en 2018; o el Festival Internacional de Cine documental y Cortometraje ZINEBI. (Competición oficial. Bilbao); el Festival Internacional de Cine de Cali (Colombia) y Cineuropa en Santiago de Compostela (Sección Galicia) en 2017, entre otros.

8.1.2. La poética de lo intangible o el paisaje como abismo.

Para abarcar el conjunto del trabajo de Carla Andrade es preciso introducir ciertas nociones que acompañan sus modos de entender y construir la imagen, tanto fílmica como fotográfica. Es necesario negar desde el inicio una visión únicamente centrada en el aspecto formal, ya que esto supondría transitar en la superficie sin prestar atención a otras cuestiones que permanecen latentes y que entrañan una parte importante de su producción. Aunque *a priori* pueda parecer una lectura no representativa del contenido visual de su obra, lo cierto es que, más allá de la poética de unas imágenes que inundan nuestra mirada en un primer golpe de vista, éstas tratan de aludir a ciertas preocupaciones universales, dirigiendo el interés hacia tradiciones culturales o corrientes filosóficas que asomen diversas maneras de estar, o entender, el mundo. Preocupada por transgredir el escenario natural únicamente como elemento de percepción directa, su trabajo busca tender puentes entre lo que retrata la cámara y el espacio sensible que puede llegar a sugerir la imagen. Así, su mirada maneja un dispositivo simbólico y estético de asimilación de la naturaleza cercano al romántico:

> Es una forma de adaptación, de conocimiento del mundo, de liberación del subconsciente y aprendizaje de "lo otro". Es cierto que, a pesar de "retratar" el paisaje, no pretendo hacer un trabajo documental o cartográfico. Así que, en este sentido, sí que tiene que ver más con lo emocional, como dices. Se trata de profundizar en todas aquellas cuestiones que se alejan de lo terrenal, tratar de ir más allá de lo visible, profundizar en la cara irracional, invisible e insondable de la realidad, pero desde ella misma. En cualquier caso, se trata más de una búsqueda, un aprendizaje, un esfuerzo por tomar consciencia del momento presente y/o un cuestionamiento de la realidad obligatoria; que de una manifestación de determinados sentimientos[151].

No se trata, sin embargo, de aislar el campo visual para centrarse en lo *invisual*, sino de combinar ambos planteamientos para, a partir de ahí, comenzar a trazar vínculos. Manejando unos presupuestos que buscan ser distintos a la doxa y que, según afirma la artista, quieren alejarse de una perspectiva mayoritariamente occidental, busca tomar conciencia de su relación con el mundo haciendo a la naturaleza protagonista del mismo. A pesar de ello, es inevitable advertir el bagaje iconográfico de la cultura occidental en su obra. Entre las múltiples lecturas que se han establecido a lo largo de la historia sobre la percepción del paisaje Carla Andrade se sitúa en la tradición romántica. El paisaje es algo que permanece, que muta y tiene una continuación temporal ligada a lo humano, a las construcciones, a la interacción de la vida con el medio o incluso a su propia destrucción pero que, al fin y al cabo, se perpetúa, aunque sea desde diferentes estados o condiciones climáticas y espaciales. Tiene ese componente que tal vez no se pueda expresar con palabras y que nos seduce a la vez que intimida. Antes incluso de establecerse como palabra, cuando se reconocía como medio de vida ordinario y la mirada no había sido educada para su observación, ya se identifican antecedentes literarios que aluden a los beneficios espirituales de la contemplación o la vida retirada. A pesar de que la contemplación del paisaje solo pueda entenderse como una construcción cultural, que conduce a su disfrute porque anteriormente se ha producido el fenómeno de la *artealización,* cuando nos detenemos ante él, ya sea de manera directa o mediada a través de la obra de arte, suelen producirse diferentes experiencias.

En la obra de Carla Andrade se entiende el paisaje más allá de su acotación como generador de una experiencia estética culturalmente aprehendida, se proyecta como

151 Las citas incluidas en este capítulo, y salvo que se especifique lo contrario, corresponden a las declaraciones de la entrevista realizada a Carla Andrade el día 2 de mayo de 2016. Ver Anexo 11.1.

elemento en continua transformación. Siguiendo la reflexión de Martin Seel sobre los modos de *estar* en el paisaje, tenemos que "la percepción del paisaje no es sólo la experiencia del existir y del transformarse muchas cosas en el espacio; es la experiencia de un *espacio que acontece*: la experiencia, tal como es, de estar entre y en medio de un aparecer procesual y multiforme de figuras espaciales"[152]. Cuando la contemplación se produce *in situ*, estas experiencias transcienden el goce visual invitando a los sentidos a participar de lo que está aconteciendo, entran el juego el tacto, el oído, el olfato… se producen diferentes impresiones que envuelven al sujeto. Al quedarnos con las dos dimensiones de la pintura o la fotografía se reduce, si no su trasfondo, sí su apreciación más física. Cuando se introduce movimiento a la imagen se logra mantener patrones como el sonido o la sensación de cambio, pero el hecho de contar con un filtro (el de la cámara) y una percepción ajena (la del autor) conforma una orientación específica hacia lo que vemos que implica tomar distancia respecto a una interpretación autónoma. Sin embargo, al dirigir forzosamente la mirada hacia una imagen concreta el espectador está siendo invitado a cuestionarse aquello que está viendo, a preguntarse tal vez por qué la artista ha elegido un punto de vista, color o forma determinada e intentar comprender su complejidad y significación.

El concepto de paisaje que maneja Andrade se acerca a la percepción de la naturaleza no solo como marco físico sino también como símbolo, como lugar con capacidad para evocar estados emocionales. Busca representar la mutabilidad y acercarse al misticismo, descubrir el placer de estar inmerso en una suerte de potencia de pensamiento, exenta todavía de finalidad práctica. Para trasladar este planteamiento al espectador es preciso tomar las decisiones estilísticas adecuadas, tal como señaló Carl Gustav Carus al referirse a la principal tarea del arte de paisaje: "Representación de un cierto estado de ánimo (sentimiento) mediante la reproducción de un estado correspondiente en la vida de la Naturaleza (Verdad)"[153], para lo que considera necesario establecer de qué modo los objetos y el espacio reproducido debe generar en el lienzo una atmósfera concreta que permita sugerir estas sensaciones. Carla Andrade se fundamenta en lo solemne, lo indómito, utiliza recursos expresivos como la claridad, el contraste o el color blanco para reforzar su interpretación del paisaje como lugar de reconocimiento. Ayudados por una serie de patrones formales que determinan el diseño de la imagen como la niebla, la tendencia a la blancura o el distanciamiento del objeto representado, contemplamos la oposición a la representación del territorio desde una óptica cartográfica o documental.

152 SEEL, Martin: "Espacios de tiempo del paisaje y del arte". En MADERUELO, Javier (dir.): Op. Cit. p.39.

153 GUSTAV CARUS, Carl: *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1992, p. 78.

Se hace patente una deriva subjetiva que persigue no solo remarcar el atractivo visual sino también reivindicar su aspecto más salvaje y primitivo: la naturaleza indomable. "El paisaje posee esa inmensidad de lo insondable, lo que lo convierte en un misterio en sí mismo". Estas sensaciones, que pertenecen al universo sensible de la autora, no podrían trasladarse a nuestro entendimiento sin la mediación de sus imágenes. Las circunstancias de la percepción en directo del paisaje ofrecen una serie de estímulos que cada individuo asimila desde su propia experiencia.

Cuando se materializan en el lenguaje artístico, todos estos pensamientos toman forma a través de herramientas visuales determinadas y nos invitan a participar de un discurso ya iniciado, que nos ocuparemos de complementar. Así, el efecto sobre el espectador ha sido previamente procesado, las imágenes desvelan una toma de posición previa y, al suprimir la posibilidad de recorrer el espacio real, estimulan el pensamiento activo ante lo que vemos. En referencia a estas cuestiones, son llamativas las palabras de Arthur Schopenhauer para referirse a nuestro papel como observadores de la pintura de paisaje:

> En tales representaciones, lo que predomina es el lado subjetivo del goce estético; esto es, nuestro goce no radica principal e inmediatamente en la captación de las ideas expuestas, sino más bien en el correlato subjetivo de esta captación, en el estado del puro conocimiento, carente de voluntad: pues el pintor nos deja ver las cosas a través de sus ojos, haciéndonos partícipes de su concepción puramente objetiva, alcanzando precisamente con ello una empatía con él, así como la ulterior sensación de completo acallamiento de la voluntad que debió darse en el pintor cuando éste sumergió su conocimiento de manera tan completa en aquellos objetos inertes, captándolos de una manera tan vivaz y altamente objetiva[154].

En el presente texto ya se desvelan algunas de las claves para entender el concepto de contemplación defendido por Schopenhauer, que tiene que ver en su caso con el acto desinteresado. No se busca la funcionalidad o concepción pragmática de las cosas, el ejercicio de la contemplación debe carecer de cualquier estímulo y liberarse de las apariencias y de los deseos individuales[155]. Cuando habla del "acallamiento de la voluntad" que se produce en el pintor (léase aquí fotógrafo o cineasta) al captar el paisaje se refiere a

154 SCHOPENHAUER, Arthur: *Lecciones sobre metafísica de lo bello*. Universitat de València: colección Estètica & crítica, 2004, pp. 210-211.

155 Schopenhauer reivindica la vida contemplativa y la ascesis como mecanismos para renunciar a la omnipotencia y superar en cierto modo el egoísmo. V. SCHOPENHAUER, Arthur: *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Akal, 2005.

una conexión con la naturaleza, con su realidad, que le absorbe y desconecta de cualquier otra cosa. De acuerdo con esto, se reconoce una implicación teórica de la filosofía de Schopenhauer en la impronta conceptual de las propuestas de Carla Andrade, quien admite su interés por la contemplación de la naturaleza como mecanismo de superación del orden social instaurado, de redefinición y cuestionamiento de los conceptos aprehendidos:

> Este es el sentido que me interesa y entiendo de la idea de "contemplación", como una "apropiación poética" de la realidad y que al mismo tiempo considero que es una acción política puesto que, en cierto modo, es una forma de resistencia al discurso dominante y las normas preestablecidas. Así entendería la "contemplación" como la experiencia directa, la intensificación del presente con el fin de hacer frente a un sistema regido, en última instancia, por un pensamiento controlador que pretende adelantarse a los actos, proyectando patrones, en vez de atender las circunstancias presentes.

Todas estas apreciaciones entroncan con la idea de lo sublime, la liberación de los límites y ataduras para alcanzar un sentimiento elevado. A pesar de las condiciones adversas y el perfil más sobrecogedor de la naturaleza, en estas circunstancias se incrementa el placer de la contemplación porque es entonces cuando el sujeto se fascina, deja de mirarse a sí mismo e identifica cierta sensación de inmensidad, de pérdida de identidad frente a la magnitud de lo que tiene frente a él. Esto manifiesta un sentimiento contradictorio, una suerte de placer turbador que integró la pintura romántica recogiendo el testigo de la estética precisada por filósofos como Burke o Kant. Para éstos, la contemplación estética se presenta como una forma superior de ser y de sentir y esta mediación entre hombre y arte tiene lugar a través de la imaginación, necesaria para alcanzar el proceso contemplativo. Nutrido de las minuciosas descripciones de éstos, iconográficamente lo sublime se ha interpretado siguiendo una serie de patrones formales que se preocupan por atender a los accidentes geográficos, los espacios más agrestes o las variaciones climáticas para caracterizar el paisaje como contenedor de emociones, como símbolo de naturaleza poderosa. Con una estrategia similar, Carla Andrade dota a sus imágenes de cierta espiritualidad, concibe lo sublime como experiencia estética presentando la contemplación del paisaje como un hermanamiento con la naturaleza. Localizados en diferentes puntos de la geografía, sus paisajes no responden al empeño de acercarse a lo exótico sino que se constituyen como un cosmos de intersecciones emocionales y culturales que persiguen reivindicar un estado de tensión cercano a las líneas de pensamiento del romanticismo nórdico.

8.1.3. Una imagen que se afirma desde lo íntimo. Galicia en la memoria.

Los trabajos de Carla Andrade se expresan desde lo mínimo, se perfilan a través de una deliberada síntesis de contenido visual que despoja a la imagen de cualquier elemento innecesario para capturar su esencia; aquello que se pronuncia más allá de lo aparente. Se propone establecer nexos entre experiencia y contenido, desarrollar una escenografía donde impere lo sensorial, revelado casi a modo de intuición, tratando de "despojar a la imagen del objeto para quedarme con la relación de formas y la combinación de colores, que son lo que suscita la primera respuesta emocional". Desarrollados desde la práctica estética, sus paisajes proponen una aproximación metafísica entre el sujeto y la naturaleza, implicándonos como espectadores en un universo visual que semeja a la vez familiar y distante. Si en un primer momento nos acecha el reconocimiento del paisaje como algo intrínseco a nuestro repertorio visual, alimentado por un imaginario cultural plagado de espacios naturales sometidos a una estetización sistemática, por otra parte la ausencia de artificio repara en la intención de dirigir un enfoque inusual que favorece el misterio y alega a lo invisible.

Antes de detenernos a analizar algunas de las piezas más significativas de Carla Andrade, conviene retrotraerse a los orígenes de su interés por la representación del paisaje, que tiene que ver con una sensibilidad hacia el medio natural fraguada a través de su propia autobiografía. Aunque sus imágenes han sido tomadas en localizaciones geográficas muy diversas y el viaje ya se confirma como una constante en su obra, no podría entenderse su conexión con la naturaleza sin aludir a las condiciones meteorológicas y ambientales que han determinado su mirada a lo largo de los años. Así, el paisaje gallego no se evidencia en su discurso estético desde la reproducción física sino dejando intuir su presencia de forma transversal, asoma como una herencia sensible, de identificación y respeto por el entorno:

> Creo profundamente que nuestro entorno más inmediato influye de forma espontánea e involuntaria en nuestra concepción universal de la realidad y en nuestras emociones. Penetra en nuestra parte menos racional y más profunda del subconsciente. Yo he crecido en contacto con la naturaleza, sin demasiadas paredes de hormigón alrededor y, lo más significativo, con una visión muy amplia del paisaje. (...) El hecho de tener cada día el horizonte frente a mí, me ha hecho interesarme por todo lo lejano y misterioso. (...) Además, comencé a realizar mis primeros trabajos cuando vivía en Madrid, principalmente por esa necesidad y

> esa añoranza que sentía de saber lo que ocurre en el mundo, es decir, saber qué pasa allá afuera, más allá de unas paredes de hormigón que no te dejan apenas ver.

Más allá del reconocimiento de la naturaleza como elemento de deleite, Galicia es probablemente uno de los lugares cuya concepción se desplaza hacia las más variadas perspectivas y cuya vinculación con lo subjetivo, debido en gran medida a las condiciones atmosféricas que determinan las costumbres y esculpen el paisaje, ha generado un rico microcosmos de mitología y categorías simbólicas con gran peso en el arte y la literatura. Las cantigas de Martín Códax, los versos de Rosalía de Castro o la prosa de Emilia Pardo Bazán, Eduardo Pondal, Álvaro Cunqueiro, Castelao, Uxío Novoneyra, Otero Pedrayo o Méndez Ferrín han creado un imaginario territorial que apela a lo irracional y refuerza su carácter identitario estableciendo relaciones con la naturaleza. Todas estas aportaciones se manifestaron también en las artes plásticas de la mano de autores tan prolíficos como Castelao o Luis Seoane, figura esta última que se constituye imprescindible para entender la paulatina evolución del arte y el diseño gallegos hacia un estilo propio y a la vez universal. Si trazamos relaciones entre todas estas voces obtenemos un tejido comunicativo que supera lo folclórico en pos de estrategias teórico-formales muy diversas. Historias filtradas por el método expresivo del artista donde, directa o indirectamente, se reconoce el influjo del contexto gallego para incorporarlo a su microcosmos y conectarlo a un lenguaje internacional.

8.1.4. El aspecto estético en la obra de Carla Andrade.

Para indagar en los estados anímicos a través de los fenómenos de la naturaleza, es importante primero registrar, no solo visualmente sino también desde el auto-reconocimiento, las circunstancias climáticas y atmosféricas que los hacen posibles. En el caso de Carla Andrade, y aunque no siempre de manera consciente, la experiencia reformula las propiedades de la obra, la ayuda a constituirse: "El mar, las montañas, la luz, o los cambios atmosféricos han tenido un gran protagonismo en mi vida. Por esta razón, en el monólogo interior previo, inevitablemente aparecen estos símbolos, ya que construyen ese espacio interior que conforma mi universo". Representados mediante recursos gráficos como el formato panorámico, los cielos amplios, la implicación de la línea del horizonte o la bruma, el paisaje mantiene esa sublimidad característica que se materializa visualmente gracias al cuidado del aspecto formal.

Si prestamos atención a algunos de los fragmentos fílmicos de *Kuch nahi* o a piezas como *Geometría de ecos I* y *II*, apreciamos un claro interés por la captación de la niebla y

los matices lumínicos del cielo, efectos ampliamente investigados por los artistas durante el siglo XIX quienes, despojando el lienzo de elementos accesorios y negando el protagonismo al ser humano, buscaron elevar el aire y la luz a la categoría de lo pictórico[156] sin que éstos tuvieran que estar relegados a una narración concreta. Se establece un nexo con la poética de lo etéreo, lo intangible, aquello se intuye pero que no se puede tocar y que se materializa pictóricamente a través de destellos de color intensos y vaporosos, como en Turner, de humo, como en Friedrich (Fig.22), y del relieve de los nubarrones inestables de Constable, Albert Bierstadt o Frederick E. Church.

Todos estos referentes se suceden de forma casi inconsciente cuando observamos el poder abrumador de la niebla en *Geometría de ecos I* (Fig. 23) y *Geometría de ecos II,* que se espesa avanzando ante la cámara hasta invadir de blanco la pantalla. Como capas de pigmento que fueran velando el lienzo hasta quedarse con la imagen intuida, el punto de vista lejano remarca la profundidad y la idea de vacío, de algo que se aleja y se intuye infinito. Se produce una suerte de hipnosis, una escenografía que, como en las pinturas de Mark Rothko, evoca un espacio abierto, plagado de información y, a su vez, vacío. Por su parte, *Geometría de ecos III* (Fig.24) se despoja completamente del elemento figurativo para centrar la mirada en un cielo cuyo estatismo es interrumpido únicamente por los pájaros que, como puntos diminutos, recorren el espacio en una alegoría del firmamento. Hacia el ecuador del filme (1'14") aparece un círculo blanco sobre fondo negro, fluctuando a partir de ligeras vibraciones y centrado en la pantalla desprovisto de todo componente superficial, que se mantendrá durante unos segundos para de nuevo dejar

Fig.22. Caspar David Friedrich. *The Times of Day: The evening*, ca. 1821. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar-DavidFriedrich_Der_Abend.jpg (Consultado el 28 de marzo de 2017)

Fig.23. Carla Andrade. *Geometría de ecos I* (fotograma), 2013. Recuperado de https://vimeo.com/70441922 (Consultado el 28 de marzo de 2017)

156 V. AUMONT, Jacques: Op.cit., 1997, pp. 21-22.

paso al vuelo de las aves. Es difícil no advertir cierto extrañamiento. Como una aparición efímera, en *Kuch Nahi (moon)* (Fig. 25) la imagen también se reivindica mediante esta forma de abstracción geométrica rememorando los postulados suprematistas, defendidos fervorosamente por Malévich (Fig.26), donde la reducción a las unidades mínimas formales y cromáticas perseguía un alejamiento del mundo sensible para alcanzar el punto cero, la minimización absoluta de lo plástico. La alusión continua al blanco indaga en los tres vídeos en la equivalencia del no-color, vinculando lo blanco a lo neutro, a la búsqueda del vacío y la confrontación entre legible e ilegible.

Fig.25. Carla Andrade. *Kuch Nahi (moon)* (fotograma), 2015-*work in progress*. Recuperado de https://vimeo.com/148126038 (Consultado el 28 de marzo de 2017)

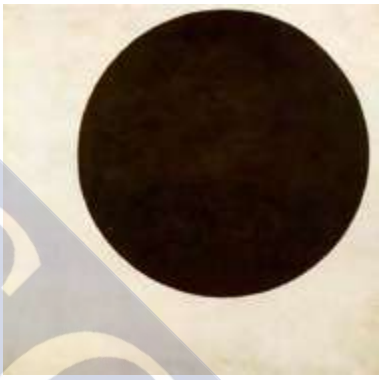


Fig.26. Kazimir Malevich. *Black Circle*, 1915. Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Circle#/media/File:Black_circle.jpg (Consultado el 28 de marzo de 2017)

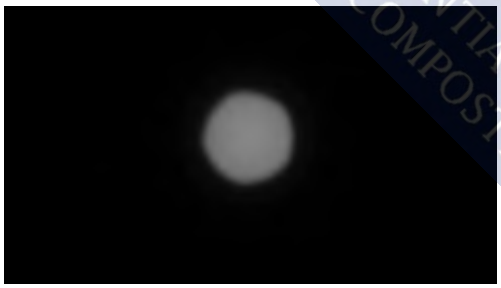


Fig.24. Carla Andrade. *Geometría de ecos III* (fotograma), 2013. Recuperado de https://vimeo.com/84343167 (Consultado el 28 de marzo de 2017)

La serie *Llueven manchas de tiempo* profundiza en la idea de vacío desde una exploración plástica e intencional casi antagónica a la anterior. Lejos de recurrir al minimalismo formal, la imagen aparece plagada de información, se interioriza como parte de un proceso de digestión cuyo objetivo es provocar la exuberancia. Se trata de someterse al presente, de experimentar y retratar lo concreto sin encauzarlo a un guión. En *2014 El desbordamiento* Andrade introduce un contrapicado colocando la cámara en el suelo para

hacerla mirar hacia las copas de los árboles de modo que se refuerza su magnitud. Este tipo de plano, empleado en el cine desde las primeras vanguardias de los años veinte y muy recurrido por cineastas como Terrence Malick, incrementa en este caso la sensación de oscilación de las ramas con el viento y pronuncia las líneas diagonales de los troncos que fugan hacia el cielo. La recepción de la imagen se presenta alterada, intervenida por gotas de agua que se desprenden sobre la lente y modifican la visión. Acompañado de diferentes variaciones de sonido que van mudando la apreciación de los contenidos, se ahonda en el espacio como algo enérgico, que no puede eludir un cariz entre bravo y oprimente. *Llueven manchas de tiempo* emplea una maniobra similar para hacer énfasis en el desplazamiento de las nubes, que adquieren gran materialidad al contraponerlas con las siluetas de los árboles, unos árboles desnudos y sinuosos, sin volumen alguno y casi inmóviles, que semejan dibujados sobre la imagen fílmica. No podemos evitar pensar en aquella famosa serie de árboles que Piet Mondrian interpretó impresionado por el grafismo y la linealidad de las ramas, que sirvieron como transición a su obra geométrica, y en cómo la naturaleza contenía, para él, los principios de la abstracción.

En esta intención por advertir la expresión más abstracta de los elementos naturales, *Magma* (Fig.27) inunda la imagen de chispas de fuego que, vibrantes y dinámicas, transcurren sobre un fondo negro en una suerte de danza cromática de rojos, naranjas y amarillos vinculados de nuevo con el universo y su carácter atemporal, ilimitado y procesual. Visualmente, los efectos ópticos producidos por el magma refuerzan sus vínculos con la vertiente abstracta del cine *underground* americano donde autores como Stan Brakhage, John y James Whitney (Fig.28) o Jordan Belson trabajan con composiciones en continua

Fig.27. Carla Andrade. *Magma* (fotograma), 2014. Recuperado de https://vimeo.com/111131991 (Consultado el 28 de marzo de 2017)

Fig.28. John y James Whitney. *Yantra* (fotograma), 1950. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=O6sE-hKTWtIo (Consultado el 28 de marzo de 2017)

metamorfosis buscando transcender la narración en favor de la unión de las artes y su dimensión evocadora hacia otras realidades[157].

Para realizar *Kuch Nahi* (algo que es nada en hindi) Carla Andrade se desplaza al desierto de Atacama y se inmiscuye en la investigación del vacío desde su condición física, que se designaría como la nada. Esta experiencia se torna más corpórea y se alinea con la tradición hindú de que la nada se puede concebir como algo. En este caso, la mirada penetra en el territorio, disminuye la contemplación lejana y se nos permite saborear, o intuir, la esencia de lo representado. Entre los fragmentos de vídeo hasta ahora realizados[158] se destaca una articulación entre acercamiento y distancia poco común en otras piezas videográficas de la autora. En esta pieza se estrechan también los nexos pictóricos, muy evidenciados en escenas como la salida de la luna llena sobre las montañas nevadas (Fig.29). El cielo va oscureciendo su paleta para intensificar el brillo de la luna, la mirada contempla la escena a lo lejos, situándose como un observador convencido de la trascendencia estética de lo que ve. Como éste, otros cielos teñidos se han perpetuado en nuestra memoria a través de la pintura y la fotografía. Aunque se le añade a la escena un nuevo valor sensible al introducir el movimiento, nuestra educación cultural y la inevitable atribución del color al pintor conducen a la impresión de estar presenciando un cuadro.

Dirá Jacques Aumont: "La definición del pintor por el color, completada incluso por otra que encontraremos enseguida -por la pincelada-, es evidentemente demasiado corta: para enriquecerla y desplazarla es para lo que sirve también pensar lo pictórico a partir de lo fílmico y encontrar en ello, como he intentado, la mirada y el drama[159]". Otra de las escenas de mayor carga pictórica se produce cuando el objetivo se fija en la luz; un intenso círculo blanco parpadeante situado en el centro del encuadre. Como en los escenarios más envolventes de Friedrich, las vistas difuminadas del japonés Sesshū Tōyō o en la velada carga gestual de Mark Rothko, el paisaje aparece cubierto por la bruma, que tamiza el espacio hasta camuflar a una pequeña figura humana caminando a lo lejos. Sin duda, la decisión compositiva y plástica de la imagen acusa el sentimiento de pequeñez ante la naturaleza, ligada a la concepción romántica de lo sublime. En *Kuch Nahi* también hay momentos de intimidad, como cuando la cámara se aproxima al motivo para filmar el

157 V. SBARDELLA, Américo. Art.cit.

158 *Kuch Nahi* es un proyecto fílmico en proceso de producción, filmado en Súper 8 y digital y del que se mostraron dos bobinas completas en el (S8) Mostra de Cinema Periférico de A Coruña en el año 2015. Actualmente (2017) se pueden ver fragmentos de la pieza en el canal de Vimeo de Carla Andrade, pero todavía no hay un vídeo único finalizado.

159 AUMONT, Jacques: Op.cit., 1997, p. 146.

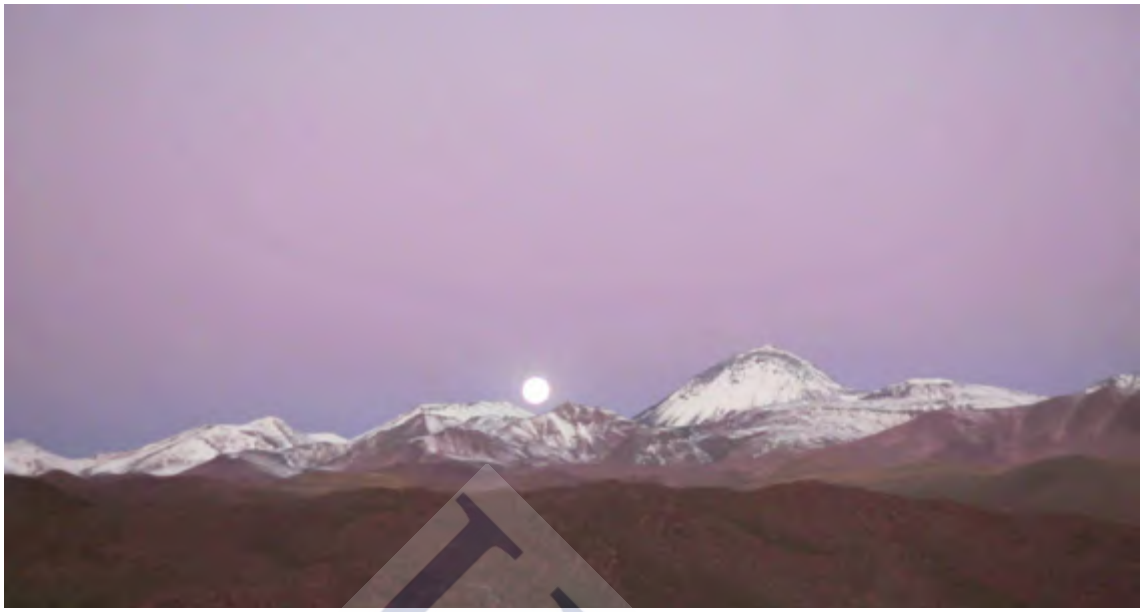


Fig.29. Carla Andrade. *Kuch Nahi (moon)* (fotograma), 2015-*work in progress*. Recuperado de https://vimeo.com/135343845 (Consultado el 28 de marzo de 2017)

movimiento del agua, sus mutaciones lumínicas, la inquieta oscilación de sus volúmenes, los reflejos o las diferentes intensidades cromáticas que se conforman desde el blanco y negro, emparentados de alguna manera con el cine abstracto de vanguardia.

Siguiendo con la naturaleza fugaz e imprevisible del agua, en *Bocanoite* (Nightfall) observamos un lago en calma durante el transcurso del anochecer. La condición bucólica o pintoresca que podría adquirir el escenario, con las ondas leves del agua y el tránsito de las aves, se violenta por la oscuridad del ambiente y la sensación de vulnerabilidad del espectador, acrecentada por todo aquello que no vemos pero imaginamos alrededor de la imagen, un fuera de campo muy patente que completa la información ofrecida por la cámara. Al mismo tiempo, *Listen to me* (2016) emplea el agua como alusión a lo sublime por medio de la yuxtaposición de imágenes y la combinación del blanco y negro y el color. Realizada para la película colaborativa *Visións* en el marco del proyecto *Cinema e muller*[160], Carla Andrade busca invertir la posición de la mujer como objeto rechazando

160 Proyecto comisariado por Xisela Franco, producido por Isabel Martínez y apoyado por la Diputación de Pontevedra realizado a lo largo del año 2016 y consistente en dar visibilidad a las mujeres cineastas de la provincia de Pontevedra. Para ello, se realizó un mapeo de todas las realizadoras de la provincia (poniendo información sobre su biografía y proyectos a disposición del público en la página web), un ciclo de charlas sobre cine y feminismo, un ciclo de proyecciones de cine experimental gallego, un concierto a cargo de Cinta Adhesiva y la película colaborativa *Visións* (2016) que consta de diez cortometrajes realizados por Eva Calvar, Sonia Méndez, Olaia Sendón, Claudia Brenlla, Andrea Zapata-Girau, Begoña M. Santiago, Carme Nogueira, Lara Bacelo, Diana Toucedo e Carla Andrade.
V. http://www.depo.es/es/cinema-e-muller

el procedimiento narrativo convencional en un intento por intensificar la carga poética y surrealista del filme.

El agua también aparece como vehículo simbólico en *Sibila,* última propuesta de Carla Andrade para Chanfaina Lab (proyecto del que hablaremos más adelante) que se aleja de las estrategias audiovisuales anteriores, planteando una pieza de carácter más narrativo inspirada en el relato *El Caballero* (1942) de Álvaro Cunqueiro. El transcurso de la historia expone el viaje de Sibila desde Constantinopla hasta Naraío, donde llega a pasar sus últimos días extenuada debido al mal de amores. No se trata, sin embargo, de una adaptación al uso: la artista plantea el filme como una experiencia que parte del relato a modo de inspiración poética para posteriormente integrarlo a un imaginario propio, donde la elipse y la distancia tomada frente a la obra de Cunqueiro enriquecen la singularidad de la pieza. Andrade nos sumerge en un universo casi onírico, donde la leyenda se consuma desde el encanto de las imágenes unificando el atractivo visual con su valor simbólico. Estamos ante una pieza que expone el encanto de lo irracional, una mirada que penetra en el paisaje para revelar su misterio, su facultad de someterse a lo divino o lo inmaterial; una búsqueda constante en el trabajo de la artista. Estas ideas se refuerzan estilísticamente mediante el empleo del blanco y negro y del formato analógico, que aportan un carácter atemporal a la imagen incrementando sus valores matéricos y tonales. Aunque la idea de naturaleza como fuente de misterio y seducción, como lugar donde tiene cabida lo insondable, está ligado a la concepción romántica, el contexto estilístico nos sitúa próximos a la época de la pintura *au plein air.* Los matices lumínicos, el claroscuro de la atmósfera y el rechazo al perfeccionismo técnico se adecua a estilos como el de las hermanas Berthe y Edma Morisot, quienes recogieron la influencia de la Escuela de Barbizón, a Claude Monet o Camille Pissarro y a las vibrantes composiciones de Konstantín Korovin e Igor Emmanuilovich Grabar. Las continuas referencias al agua y sus reflejos, la acentuada confrontación entre luces y sombras, los planos que filman el movimiento de las nubes o miran al bosque atendiendo a la importancia de su vegetación y, sobre todo, la borrosidad y el aspecto estético que parece descomponer cada fotograma en enérgicas pinceladas ofrecen características representativas de estas formas pictóricas. Casi a modo de *tableau vivant*, los últimos fotogramas (Fig.30) se relacionan muy estrechamente con el preciosismo de la *Ofelia* (*Ophelia,* ca. 1851) de Millais (Fig.31), coincidiendo en la composición escenográfica y en plasticidad visual. Estos ejemplos señalan la exuberancia del agua, su concepción como material corpóreo y a la vez como lugar mental, subjetivo, y su similitud con lo onírico. Las sombras reflejadas sobre el río, que se pronuncian y se desdibujan, el centelleo de los reflejos y la modificación de las corrientes establecen un símil entre inquietud y lirismo, mientras los planos fijos panorámicos y la ausencia de luz

artificial propician las semejanzas con la pintura: “Siempre me ha gustado la idea simbólica de que la cámara funciona como un pincel y es la mirada la que crea la imagen; para alejarme de la idea de cámara como instrumento meramente documental”.

Fig.30. Carla Andrade. *Sibila* (fotograma), 2016. Recuperado de http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/sibila/ (Consultado el 24 de marzo de 2017)

Fig.31. John Everett Millais. *Ophelia,* ca 1851. Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/File:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg (Consultado el 28 de marzo de 2017)

8.1.5. Pintura y fotografía. Hacia el desplazamiento del lenguaje fílmico.

Carla Andrade recoge una conexión entre contenidos y sensaciones que se articulan plásticamente desde el encuadre, el atractivo de los planos, la neblina en la atmósfera o la fijación de la escala cromática, configurando el relato mediante decisiones estéticas donde se persigue la tensión. Ya desde la fotografía, sus imágenes abrazan un sentido poético contenido en los modos de expresar la realidad que siguen la lógica de los presupuestos pictóricos. En su caso, la capacidad de estimular viene dada por la huida de la nitidez y del exceso de detalle, el rechazo de lo accesorio, la suavidad de la imagen, el interés por reflejar los estados lumínicos y la casi omnipresente niebla convertida en un sinónimo de enigma, de presencia velada ligada a un *más allá* del espacio. La conciencia cromática es otro aspecto determinante y el blanco uno de los colores que pueblan su obra. El blanco como claridad, la niebla, la nieve, los reflejos, el brillo del sol, la escala de grises que compone los cielos, el blanco también como área vacía, como la expresión de lo mínimo y lo máximo. Influida por la filosofía y la estética oriental, sus imágenes reflejan la ideología de las pinturas de Sesshū Tōyō y Guo Xi, cuyo singular estilo rechaza lo racional

buscando capturar el todo desde el inconsciente[161], característica también explorada por Akira Kurosawa. En Carla Andrade, cada imagen se significa como un estímulo visual donde aparecen reminiscencias al romanticismo pictórico, a las estampas japonesas o a ese confuso misterio que se oculta tras los paisajes de Hiroshi Sugimoto. La intención de invocar el misticismo mediante superficies amplias, colores densos y ambientes difusos, de establecer una polaridad entre lo tangible y lo intangible, la sitúa cercana a los planteamientos del expresionismo abstracto. Todos estos referentes conmueven por esa sublimidad que se intuye desde lo sencillo y por ese modo, de conciencia impresionista, de dar forma al instante, a aquello que la imagen contiene pero exige ser descifrado por el espectador. Igualmente, Carla Andrade se interesa por señalar la unificación entre el sujeto y la naturaleza desde la fórmula compositiva: "La austeridad de formas y una poética inherente a la forma esencial son características muy presentes en mi trabajo. Despojar a la imagen del 'objeto' para quedarme con la esencia, con el núcleo, con la relación de formas y la combinación de colores, cuya recepción incide más en las emociones, en esa parte inconsciente e irracional" (Fig.32). En muchas de sus piezas estas cualidades plásticas se ven reforzadas por el empleo del método analógico, cuya materialidad registra texturas y un matiz orgánico muy objetual. Además, la imposibilidad del disparo múltiple, de revisar continuamente, exige detenerse a seleccionar el plano de la toma, trabajar más desde la conciencia de la imagen y el método artesanal y menos desde el ensayo-error, estableciendo una analogía con las circunstancias de trabajo propias de la pintura.

La incorporación del tiempo en su obra nace desde lo estático para reivindicarse como expansión de la experiencia y busca la pausa en su afán por estimular la sensibilidad. El tiempo, prefijado por la autora, determina el modo de recepción de la obra. La sensación de duración estimula el interés por lo fortuito; el movimiento casi imperceptible que producen los fenómenos naturales. Acrecentado por el punto de vista fijo y la situación estática de la cámara, hay una concordancia entre el deseo de percibir cada pequeño detalle, el ritmo del paso del tiempo y su huella en el paisaje, con la inquietud de la mirada lenta. Lo representado se objetualiza en un juego de transposición de lenguajes que Carla Andrade domina muy bien: "En ocasiones, trabajo la idea de imagen en movimiento como objeto, y la fotografía como secuencia… Asimismo, me interesa generar diálogo entre el vídeo y la fotografía". Pero la unidad del lenguaje pictórico o fotográfico es imposible de adoptar en el audiovisual por mucho que se fuercen sus similitudes, de modo que esta asociación provoca un efecto de desnaturalización: somos conscientes de

161 V. DÍAZ LOMBARDO, Ethiel Cervera: *Pintando con la luz: foto, cine y vídeo*. México DF: Plaza y Valdés, S.A., 2005, pp. 59-62.

que no estamos ante una réplica de la pintura, pero tampoco logramos relacionar lo que vemos con la construcción prefijada del cine. Esta paradoja enriquece el atractivo de la pieza y establece un sincretismo estético muy interesante. La adopción del movimiento refuerza el carácter continuo de la experiencia del paisaje, aquello que se va sucediendo e interviene físicamente el territorio. Las vistas cambian, varía la luz, el viento dirige sus composiciones y el color también se modifica. Pero todos estos efectos se perciben mínimamente, es necesario una mirada prolongada para su percepción. La herramienta audiovisual es capaz de enfatizar estos acontecimientos mejor que cualquier otro soporte expresivo; puede desplegar todas sus fórmulas estéticas para envolver al espectador.

La temporalidad expandida, recurso habitual en el trabajo de Carla Andrade, torna más sutil la experiencia del cine, establece interrogantes en torno a la ilusión de realidad y la implicación emocional del sujeto con el medio. Este enfoque registra vínculos comunes con el trabajo de artistas como Mark Lewis, donde la inmovilidad de la cámara incentiva el acto contemplativo, presentando simplemente aquello que *sucede* ante ella, registrando el movimiento a veces de manera tan sutil que semeja un cuadro en movimiento. Siguiendo las características del cine de contemplación, Andrade da prioridad a la atmósfera, el ritmo sosegado y el énfasis en la imagen frente a la narración a través de tomas únicas o movimientos lentos con el objetivo de estimular nuestra mirada, invitándonos a descubrir aspectos que no percibiríamos en un contacto menos prolongado. La atracción de la artista por el minimalismo estético, dependiente a su vez del trasfondo espiritual, entra asimismo en correlación con las películas de Tarkovski, James Benning, Peter Hutton, Michael Snow o Alexander Sokúrov cuyos trabajos sintonizan con el mundo a través de la admiración de la naturaleza, retratada con gran solemnidad. Desde muy dispares estrategias fílmicas, sus imágenes componen un cosmos estético que fascina a los amantes de la pintura al fijar la atención en características inherentes a ésta como los claroscuros, los matices cromáticos o la variación lumínica, reforzado todo ello por un tránsito ralentizado. Atendiendo a las relaciones entre el *Slow Cinema,* o cine lento, y su convergencia con el paisaje y la pintura Nadin Mai sostiene:

> One major aspect to consider in the study of the relationship between slow films and paintings is the role of landscape and the treatment of nature. (...) Much similar to landscape painting, the focus in slow films lies on rural areas and nature. This is a key element of Slow Cinema, which only few filmmakers deliberately ignore. Elaborate shots of a landscape force the viewer to linger

> over what he sees, and thus slow down the narrative progression. The landscape is, what we could term the 'argument' in the language of art theorists[162].

Las paulatinas variaciones atmosféricas del paisaje son capturadas por la cámara en un acto de espera prolongada; se identifica el espacio a filmar, se sitúa el encuadre, se graban largas tomas, sin excesivas pausas y con encuadres generales, se determina el posterior montaje y se nos invita al acto de la contemplación. Pero debemos comprender que lo que vemos ya existía incluso antes de ser filmado; es la naturaleza la que se pinta a sí misma.

Fig.32. Carla Andrade. *Kuch Nahi (moon)* (fotograma), 2015-*work in progress*. Fotograma: cortesía de la artista.

162 MAI, Nadin: "Slow Cinema at the Museum!?" (12 de abril de 2014) En *The Arts of Slow Cinema* https://theartsofslowcinema.com/2014/04/02/slow-cinema-at-the-museum-paper/ [Consulta 26 de julio de 2017].

8.2. XURXO CHIRRO

Piezas audiovisuales: *Argazo* (2006); *Os señores do vento* (2008); *36/75* (2009); *13 Pozas* (2009); *Cellular Movie* (2010); *Vikingland* (2011); *Á luzada* (2012); *Noite* (2012); *Lupita* (2012); *Xibardo* (2012); *Loros* (2012); *Une histoire seule* (en colaboración con Aguinaldo Fructuoso, 2013); *Santa Catalina* (2013); *Cova alumada* (2013); *Gran Hotel* (2015); *Barcos nas azoteas* (2016); *Jeanette* (2016); *Textil movie* (2017); *Bomb movie* (2017); *Letter to Herzog* (2017).

8.2.1. Trayectoria.

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 firma como Xurxo González (su nombre real) 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, con las grabaciones domésticas y materiales cotidianos que manipula para otorgarles 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. *Vikingland* ha viajado por diferentes puntos de la geografía española e internacional, participando en festivales como el FIDMarsella 2011 (Francia); el FIC Mar del Plata 2011 (Argentina); el Festival Play-doc de Tui en el año 2012, en el que ganó el Premio al Mejor Documental; el Festival de Bradford 2012 (Gran Bretaña); el Festival Márgenes 2013 (Primer Premio) o el Festival Lima Independiente 2013 (Perú) en el que ganó el Premio de la Crítica Internacional, entre otros. Con *Jeanette* ha logrado el Premio al mejor cortometraje en el Festival Internacional de Cine Independente de Cosquín (Argentina). Sus piezas también han estado presentes en festivales como (S8) Mostra de Cine Periférico da Coruña, Las Palmas de Gran Canaria Film Festival, Muestra de Cine Europeo de Lanzarote o Transcinema de Perú.

8.2.2. 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. Mostrándose en ocasiones como un *voyeur* o curioso espectador de esas realidades cotidianas, se destila en su obra un interés por capturar lo que sucede sin apenas manipulación, una práctica documental que tiene mucho que ver con el cine diario que practicaban algunos autores del underground neoyorkino como Robert Frank, Andy Warhol o Jonas Mekas. 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 serán manipuladas a través del encuadre, la composición, los planos o la posproducción para desde ahí dirigir la mirada, reescribir el guión. Su forma de afrontar el cine revela una necesidad de analizar lo que vemos, nos anima a registrar todos aquellos detalles que habitualmente pasan desapercibidos, pero también incita a imaginar el fuera de campo, conduce a una mirada crítica:

> Para mí, el cine (en todos sus soportes) es una herramienta social que interactúa con un contexto. Pero no solo en su capacidad de hacerse eco de una realidad sino también en aportar reflexiones sobre los diferentes aspectos que convergen en el hecho cinematográfico. Las imágenes que me interesan son todas aquellas capaces de trascender más allá de la realidad que documentan. Por ejemplo, no solo me interesa lo que está delante de la cámara, sino también lo que se deja fuera, cómo es el proceso de grabación, la naturaleza de la producción... Con mis propuestas intento que el espectador haga un corte en el terreno y que pueda leer los distintos estratos de información. Aquí influye de manera determinante mi mirada.[163].

Si pensamos en la intención conceptual de su filmografía entendemos en primer lugar la reivindicación de la libertad creativa y la apuesta por reclamar una actitud activa en el espectador. Una actitud activa que no implica únicamente aquello que acontece en la pantalla, sino que pretende jugar con un amplio abanico de significados donde convergen las cuestiones socio-culturales, estéticas, políticas e incluso autobiográficas: “Mis rodajes tienen mucho de cazador de realidades y tengo poco tiempo para preparar los planos: la realidad se me va de las manos”. Así, la connotación pictórica de sus trabajos no debemos

163 Las citas incluidas en este capítulo, y salvo que se especifique lo contrario, corresponden a las declaraciones de la entrevista realizada a Xurxo Chirro el día 2 de julio de 2016. V. Anexo 11.2.

buscarla tanto en referencias directas como 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 su formación 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. A esto hay que añadirle la huida de la trama argumental en favor de una representación más próxima a lo real, que lleva al desarrollo de una serie de elementos plásticos familiarizados con la apariencia pictórica. Lo señala Jacques Aumont al comentar que "Sólo un cine no narrativo, una cinetización de la pintura, puede tener por categorías formales los valores puramente plásticos tal como los conoce la pintura"[164]. Teniendo presente el conjunto de la obra de Chirro, podríamos entender esta afirmación desde dos ángulos. Por un lado, se encuentran aquellas piezas donde la temporalidad pausada añade una sensación de estatismo que nos hace evocar la tradición pictórica o fotográfica y donde el movimiento, a veces mínimo pero siempre perceptible, se muestra como una impresión, como una captura de la realidad que supera por fin los intentos de la pintura de plasmar las variaciones lumínicas. Como veremos, su filmografía traza otras veces una línea enérgica donde se pierde la presencia de la figuración en favor de la valoración de la luz y el volumen, un estilismo formal próximo a la tipología estética de los primeros años del cine experimental que encaja también con la intención de muchos pintores de expresar el movimiento.

Cuando se trata de mirar, de colocar la cámara y registrar el escenario filmado dejando que las cosas sucedan, la actitud contemplativa adoptada por Xurxo Chirro se encuentra paralela al ritmo fílmico de Mark Lewis, Sharon Lockhart, Peter Hutton o James Benning, entre otros, y configura una serie de operaciones visuales como la lentitud y la distancia que evitan un exceso de interpretación por parte del autor. Pero es preciso educar a la mirada en este ejercicio de simplicidad formal, incentivarla a recibir unos estímulos perceptivos de los que suele prescindir. En el caso de Xurxo Chirro, el contexto paisajístico en el que ha vivido y desarrollado parte de su obra ha sido determinante a la hora de cultivar su estilo:

> Aprendes a escudriñar 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

164 AUMONT, Jacques. Op. Cit., 1997, p. 131.

> aves... Todo lo teóricamente minúsculo e intrascendente cobra su importancia. Con este espectáculo diario yo aprendí a ver la realidad con otros ojos.

Ejemplo de ello es el cortometraje *13 pozas* (2009), donde los planos fijos de larga duración obligan a una observación directa del agua, permitiendo escudriñar con cada escena las pequeñas mutaciones cromáticas, los reflejos y los mínimos movimientos de la naturaleza, imperceptibles en tiempos más dinámicos. Esas *13 pozas* que Chirro nos muestra constituyen un obvio guiño al filme *13 Lakes* (2004), en el que James Benning propone un recorrido por 13 lagos de los Estados Unidos presentándonos un único punto de vista de cada uno de ellos; imágenes aparentemente fijas que se mantienen en nuestra retina durante algunos minutos para después, como un leve parpadeo en forma de fundido a negro, cambiar de escenario y volver a hacernos partícipes de las ligeras modificaciones del paisaje.

Esa quietud atenta que mira primero y después compone también la encontramos en *Noite*, una pieza donde la niebla y las luces parpadeantes, quemadas y semiveladas, 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 las espesas y anaranjadas atmósferas de Turner o la condición mística de la naturaleza reflejada en la pintura romántica. 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* (Fig.33) es otro ejemplo de la intensa potencialidad plástica que se puede conseguir filmando de

Fig.33. Xurxo Chirro. *Á luzada* (fotograma), 2012. Recuperado de http://www.xurxochirro.com/web/index.php/a-luzada (Consultado el 28 de marzo de 2017)

Fig.34. Vicent van Gogh. *Starry Night on the Rhone, 1888*. Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh#/media/File:Vincent_van_Gogh_-_Starry_Night_-_Google_Art_Project.jpg(Consultado el 28 de marzo de 2017)

noche sin necesidad de un equipo profesional, aprovechando la falta de nitidez para lograr una exploración estética más allá del mero documento gráfico. La pantalla se convierte entonces en ese lugar donde suceden las cosas, como un espejo que parece reflejar la realidad, aunque al mismo tiempo la ofrece manipulada. Los sentidos todavía pueden sorprenderse con lo aparentemente insignificante: los sonidos, la distorsión, los reflejos, el tráfico de ondulaciones que provoca el movimiento de los barcos… Un material que se sustenta en lo sutil, en las vibraciones inherentes al espacio filmado, en la humildad y en lo fragmentario. La fisicidad del filme y los brillos que moldean el movimiento de las luces se aproximan al trazado nervioso de Monet y al enigma estelar que nos plantea Van Gogh en sus noches estrelladas (*Noche estrellada sobre el Ródano, Sterrennacht boven de Rhône, 1888* o *Noche estrellada, De sterrennacht*, 1889) (Fig.34). El alejamiento de la cámara estiliza el paisaje, natural o urbano, para familiarizarse con el punto de vista del pintor, con sus obsesiones de representación plástica.

Recogiendo una estrategia estilística casi opuesta, en otros trabajos la pintura se pronuncia de manera inequívoca, como ocurre en *Cellular Movie* (Fig.35), donde las imágenes de células grabadas con un microscopio podrían encajar a la perfección con cualquier experimento fílmico de vanguardia. A nivel formal, las células, con sus formas ovales y sus colores brillantes, plenamente contrastados y casi irreales, recuerdan a las imágenes de *Dots* (1940) de Norman McLaren (Fig.36) pero, a diferencia de éstas, aquí no hay pintura sobre el celuloide. Mientras el primero hace cine sin cámara, podríamos decir que Xurxo Chirro hace pintura sin pincel. El cine se reduce a lo microscópico, traslada la realidad de la investigación científica al universo de lo fílmico al mismo tiempo que se estimula el valor plástico de la imagen. La huida de la narración y el interés por dar prioridad a aspectos formales también se advierte en *Xibardo*, donde el ritmo marcado por el audio hace surgir formas indeterminadas, imágenes en blanco y negro, masas de color que a veces simulan veladas, que se combinan y superponen surgiendo a modo de amalgamas de pintura. Además de las diferentes intensidades lumínicas que estructuran el ritmo fílmico en *Cova alumada*[165] (Fig.37), la pieza se configura a partir de contrastes, sin apenas referencias figurativas: tonalidades anaranjadas combinan su calidez con la excelsa blancura de los rayos del sol que, quemados, penetran proyectando su potencia tras las ranuras de una persiana. Como aquellos pioneros de vanguardia que imaginaban un cine dominado por la pureza plástica de los medios inherentes a la propia herramienta (Fig.38), Chirro apuesta por una poética impresionista que embauca la mirada a partir de

165 Trabajo realizado dentro del proyecto *Nimbos,* una serie de películas inspiradas en los poemas del libro *Nimbos* de José María Díaz Castro, autor homenajeado en el Día de las Letras Gallegas 2014.

un único elemento: la luz. Las alusiones al paisaje aparecen, casi a modo de marco, al inicio y al final del filme. Tras una veladura blanca, el sol descubre poco a poco su presencia, introduce modificaciones cromáticas mientras transita por la pantalla hasta desaparecer. Este minimalismo formal se quiebra a medida que avanza el vídeo, abarrotando la pantalla de destellos para finalizar reposando la mirada en un sol que impone su presencia al mar. Lo que llama la atención es el lirismo con el que se resuelve la imagen, la capacidad de producir sorpresa a partir de recursos básicos y tomando la luz solar como elemento principal.

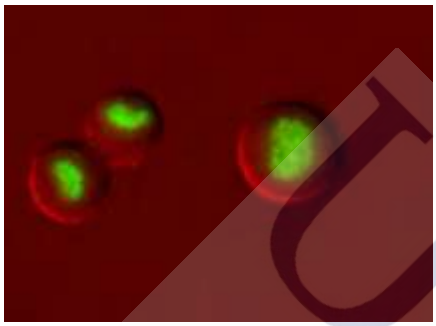


Fig.35. Xurxo Chirro. *Celluar Movie* (fotograma), 2010. Recuperado de http://www.xurxochirro.com/web/index.php/cellular-movie (Consultado el 28 de marzo de 2017)

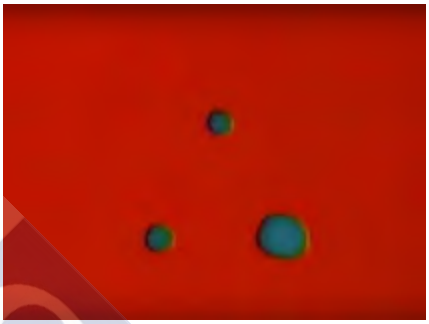


Fig.36. Norman McLaren. *Dots* (fotograma), 1940. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=_09XiG2VBaw (Consultado el 28 de marzo de 2017)

Fig.37. Xurxo Chirro. *Cova Alumada* (fotograma), 2013. Recuperado de http://www.xurxochirro.com/web/index.php/cova-alumada (Consultado el 28 de marzo de 2017)

Fig.38. Walter Ruttman. *Opus IV* (fotograma), 1925. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=KTDIvDsQ0Uc (Consultado el 28 de marzo de 2017)

Chirro juega a retar al medio audiovisual desde su propio sistema. Lo hace revisando la condición del cine, su historia y significados para darle una vuelta a sus contenidos. Repasa las relaciones del hombre con la cámara, las gramáticas y temáticas habituales para reinterpretar todo ello desde sus propias claves. A veces lo hace jugando con el *found footage* mediante un exhaustivo ejercicio de revisión y montaje de material de archivo que otorga un nuevo sentido a las imágenes (*Vikingland*); otras explora la capacidad expresiva de la cámara fija (*13 pozas*); en ocasiones asoma un perfil abstracto (*Xibardo*); indaga en otros lenguajes para descubrir el cine fuera de sus contornos (*Cellular movie*) o establece

vínculos con la memoria y la historia del lugar (*36/75, Gran Hotel*...). Su técnica quiere ser menos depurada, prescinde habitualmente de la narración y de los moldes estéticos para aproximarse a un arte expandido: "A más experimental hay más autorreflexión sobre la naturaleza y el proceso artístico. Y esta experiencia rápidamente puede ser similar a la de otras manifestaciones artísticas". Pero su cine, como la pintura, no solo se resuelve en términos visuales; nos invita a participar de la imagen para descifrarla, se detiene en un plano, se enrarece con perfiles amorfos o se fascina con lo más ordinario sin dejar de solicitar esa mirada crítica del espectador.

8.2.3. Un paisaje que expande sus límites. El espacio estético y cultural.

Entre todas las orientaciones y conceptos que las numerosas investigaciones han otorgado al paisaje, el concepto que maneja Xurxo Chirro tiene que ver con una manera de afrontar su significado como elemento viviente, como experiencia. Empleando procedimientos propios de la herramienta videográfica, se acerca al espacio sin enfrentar el medio urbano con el natural, moviéndose por igual en ambos escenarios o incluso conjugándolos. El autor alude al paisaje como un sujeto intrínseco al mundo, como espacio generador de sentidos y acontecimientos:

> Para mí el paisaje es un personaje más. Por mucho que pienses que es un escenario o un telón de fondo poco a poco va emergiendo, interactúa con la figuración, la condiciona y siempre permanece acumulando significados. Es lo que Greimas denominó "actante", es un organismo que normalmente está latente y donde la acción y los protagonistas tienen que amoldarse en todas sus variantes. El paisaje es una delimitación de la naturaleza, un "hortus conclusus" donde los muros y su composición los pone la mirada. Pero por muchos deseos que haya para contenerla muchas veces se vuelve inestable, incontenible e impredecible y los sentimientos que puedes encontrar en ese constructo son muy variados; desde la paz más absoluta a la violencia más desatada. El artista puede echar mano de ellas pero lo ideal sería no banalizar y ser equilibrado dejando lugar para las lecturas del espectador.

Aunque hemos decidido canalizar mayoritariamente el objeto de estudio hacia aquellas piezas fílmicas que se fijan en el paisaje natural, es oportuno referirse a otras donde la memoria del territorio cobra especial relevancia, así como a aquellos cortometrajes que integran la ciudad no como escenario o decorado, sino como protagonista. Aquí entra en juego el concepto de paisaje cultural, que tiene que ver con la interrelación entre

los individuos y el paisaje y cómo éste va modelando sus características en función de los medios de producción, la densidad de población, los cambios en las infraestructuras, en el hábitat, la vegetación, etc[166]. Este concepto se averigua en películas como *Argazo* (Fig.39)*, 36/75* o *Santa Catalina* que profundizan en la historia, entrecruzan presente y pasado y definen la implicación del hombre en el paisaje mediante la idiosincrasia, el trabajo, la religión o los modos de vida, componiendo diferentes significados y modelos de actuación sobre el entorno. 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. Se percibe un compromiso por ir más allá del paradigma narrativo, por dignificar o referenciar el carácter del lugar y, de algún modo, mirar Galicia desde lo particular para exponerlo con una actitud universal. Con mayor o menor evidencia, el paisaje emerge en sus piezas casi a modo de extensión del elemento cultural o urbanístico fraguando una personalidad, un código de conducta:

> Las atribuciones culturales del paisaje en Galicia fueron cambiando con el paso de la historia y la transformación del mismo. (...) Para los habitantes de Galicia el paisaje se expande en la cotidianidad de una manera evidente o inconsciente que siempre condiciona cualquier actividad.

Si bien es cierto que en estos filmes no se acusan referencias tan claras como en otros trabajos, si pensamos en términos pictóricos comienzan a manifestarse correlaciones. Del mismo modo que Xurxo Chirro inscribe en la pantalla una pequeña muestra de su realidad próxima, muchos pintores se esforzaron por construir imágenes articuladas en torno al género paisajístico y cultural, un binomio cuyo divorcio puede parecer inverosímil en el contexto gallego. En orden cronológico, podemos leer ciertas afinidades con el estilo regionalista de autores como Serafín Avendaño, Manuel Abelenda o Carlos Sobrino, cuyo paradigma estilístico reflejaba la cultura popular y su folclore enmarcados en escenarios embellecidos. Los elementos pétreos, el mar, los caminos o el interés por identificar la estética costumbrista mantienen con la obra del cineasta interesantes filiaciones plásticas. Aunque tal vez sea más acertado aproximarnos, en estilo e intenciones, a la generación de Os Novos: autores que protagonizaron la renovación de la plástica gallega

166 Teóricos de varias disciplinas han desarrollado e investigado la definición, relaciones y consecuencias del paisaje cultural desde diferentes ámbitos. El libro *Agua, hombre y paisaje* recoge un interesante estudio sobre la cuestión.
V. TOLEDO, Alejandro: *Agua, hombre y paisaje.* Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales; Instituto Nacional de Ecología: México, 2006, pp. 178-193.

como Carlos Maside, Luis Seoane (Fig.40), Arturo Souto, Laxeiro, Mercedes Ruibal o Manuel Colmeiro, entre otros. Bebiendo de las vanguardias históricas sin dejar de asomarse a Galicia como referente principal, todos ellos se opusieron al realismo naturalista para explorar nuevos recursos expresivos capaces de dignificar su cultura rechazando el artificio y operando en favor de un lenguaje vanguardista y crítico. Miraron hacia las tradiciones gallegas y se preocuparon por la representación de lo popular acercándose a estilos como el barroco y el románico de la escultura autóctona. De ahí la conocida "estética del granito", característica de que hace referencia a la tactilidad que provoca el uso

Fig.39. Xurxo Chirro. *Argazo* (fotograma), 2006. Recuperado de http://www.xurxochirro.com/web/index.php/argazo (Consultado el 28 de marzo de 2017)

Fig.40. Luis Seoane. *As mariscadoras*, 1964. Recuperado de http://arelarte.blogspot.com.es/2010/03/en-el-centenario-de-luis-seoane.html (Consultado el 28 de marzo de 2017)

Fig.41. Xurxo Chirro. *Argazo* (fotograma), 2006. Recuperado de http://www.xurxochirro.com/web/index.php/argazo (Consultado el 28 de marzo de 2017)

Fig.42. Jean-François Millet. *Des glaneuses*, 1857. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Fran%C3%A7ois_Millet_-_Gleaners_-_Google_Art_Project_2.jpg (Consultado el 28 de marzo de 2017)

del óleo empastado en cuadros de pintores como Laxeiro y su correlación formal con este material en nuestra tradición escultórica y arquitectónica. De alguna manera, Xurxo Chirro aglutina en sus piezas una frescura y un carácter irónico que se instala en la retina del espectador, invocando la reflexión y demostrando que se pueden asumir posturas éticas y estéticas rompedoras desde la realidad más próxima. Estas referencias se evidencian en *Argazo* (Fig.41), un homenaje a las trabajadoras del mar que recoge una iconografía muy

similar a la de los autores citados e incluye la imagen de *Las espigadoras* (*Des glaneuses*, 1857) de Millet (Fig.42), reafirmando sus vínculos con la pintura.

Aunque la figura humana no es una válvula central en su trabajo, cuando aparece refleja un estilo genuino alejado de los patrones clásicos de representación; proyecta personalidad, o sentimiento, en lugar de fachada. Lo vemos de forma clara en *Jeanette,* retrato de una adolescente cuyo rostro explicita sus filias y sus fobias, pero también en varias escenas de *Vikingland,* de la que hablaremos más adelante, o en cortos como *Os señores do vento*. La fisonomía del cuerpo, los gestos y las variaciones del rostro adquieren relevancia en estas piezas enriqueciendo su significado emocional. Como explica Aumont[167], los primerísimos planos del rostro tienen al tiempo su equivalencia con los planos muy generales del paisaje, provocando en ambos casos una impresión en el espectador, que descubrirá dos tipos de geografía aparentemente opuestos que encuentran su equilibrio en el detalle, en toda la información manifiesta tras una simulada quietud.

Esta intención de no banalizar o acotar el paisaje, de dilatar sus márgenes para subjetivizar sus múltiples significados, también queda patente en películas como *Une histoire seule* (Fig.43), donde Xurxo Chirro y Aguinaldo Fructuoso perseguirán sin éxito la figura de Jean Luc Godard, dando lugar no tanto a la historia de un fracaso, como se dice[168], sino al documento de una realidad procesual y permeable donde el error puede ser tan fortuito como el acierto, una realidad urbana que traza intersecciones ajenas muchas veces al control de la cámara o el guión. Entre alusiones a la actualidad político-social, retratos del ritmo urbano y sus paisajes y algunas dosis de autorreferencialidad que aparecen durante las conversaciones de ambos autores sobre el rumbo de la propia película, el filme manifiesta la idea de que "una ciudad es como los cruces de vías de tren donde se interceptan historias y vidas presentes y pasadas". Aunque en este caso no se cuestiona la figura del director, como sucede en *Vikingland,* sí existe una reflexión sobre la autoría de la cinta. Las imágenes, grabadas por Aguinaldo Fructuoso desde Ginebra, parecen sin embargo responder al mismo *modus operandi* al que nos tiene acostumbrados Xurxo Chirro, con

167 AUMONT, Jacques. Op. Cit., 1997, pp. 51-53.

168 El autor habla de *Une histoire seule* subrayando la idea de fracaso, pues nace precisamente de un hecho real que toma como punto de partida la historia de un fracaso; del acto fallido de Xurxo Chirro y Aguinaldo Fructuoso de querer buscar a Jean Luc Godard, años antes, en la ciudad equivocada. La entrevista realizada por Montse Dopico a su director, en marzo de 2014, resulta muy interesante para ampliar información sobre éste y otros aspectos tanto técnicos como temáticos que desarrolla la película. V. DOPICO, Montse: "Entrevista a Xurxo Chirro". En montsedopico.com. *M_ Magazine Cultural Galego.* http://montsedopico.com/entrevistas/se-pequenas-revolucions-vogan-nun-mesmo-sentido-podense-cambiar-cousas/ [Consulta 24 de agosto de 2016].

quien mantiene un contacto constante durante el rodaje. Esto recuerda, en cierto sentido, a la mecánica de trabajo de los pintores clásicos, quienes contaban en su taller con discípulos o aprendices que adoptaban procedimientos creativos similares colaborando habitualmente en la ejecución de algunas de las obras de sus maestros.

A lo largo de la cinta se suceden escenas comunes, de aspecto casero o amateur, que muestran los rincones de la ciudad, la práctica cotidiana desplegada ante la cámara, el paisaje exhibido como lugar de acción. Grabada con un teléfono móvil, la dirección que toman las imágenes contiene la misma eficacia formal y narrativa que en otros proyectos de Chirro: nos envuelven a través de planos largos aparentemente triviales, con diálogos igualmente accesorios pero poderosos, y establecen un espacio de libertad creativa que permite a la mirada emanciparse de la organización cinematográfica convencional. Son imágenes sin demasiada intención plástica, que manejan algunas referencias pictóricas probablemente desde la ingenuidad pero que logran una comunión con éstas cuando nuestra mente pone en relación ciertas composiciones o encuadres peculiares con un repertorio previo de la historia del arte. Las creaciones híbridas de los collages, por ejemplo, se advierten en los reflejos rebotados por la pantalla del ordenador, presididos por el espectro de Godard fumándose su puro, que funcionan a modo de imágenes ensambladas. También se puede rastrear la soledad hopperiana (Fig.44) de la ciudad vacía, sus carreteras desiertas y la estación de tren, todo ello reforzado por la inquietante duración de algunos planos que parecen congelar el instante.

Fig.43. Xurxo Chirro y Aguinaldo Fructuoso. *Une histoire seule* (fotograma), 2013. Vídeo: cortesía del autor.

Fig.44. Edward Hopper. *Gas,* 1940. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:GasHopper.jpg (Consultado el 28 de marzo de 2017)

Otros ejemplos que enfocan el interés en el contexto urbano son sus cortometrajes *Gran Hotel* y *Barcos nas azoteas.* La primera película centra la atención en el Arrecife

Gran Hotel & Spa de Arrecife (Lanzarote), inaugurado en 1970 y reconstruido tras un incendio, cuya silueta "domina gran parte del paisaje". Con esta aclaración da comienzo un filme que escudriña su figura desde diferentes ángulos, localizaciones y distancias. Como un elemento inmóvil, el edificio permanece testigo de las transformaciones urbanísticas, de las variaciones climáticas y del propio tiempo que esculpe y modifica el espacio. *Barcos nas azoteas* genera un efecto próximo a lo teatral motivado por la división de los planos, el empleo de códigos que nos trasportan hasta la ficción como los giros de cámara, la superposición o el reencuadre de la escena mediante elementos arquitectónicos para dar protagonismo al fondo. Existe cierta hipertrofia en el modo de abordar la perspectiva, el movimiento y la forma. Al mismo tiempo, las acciones que refleja, difícilmente alterables, aportan realismo estableciendo una paradoja que provoca extrañamiento en el espectador.

La interpretación que Xurxo Chirro hace del paisaje (natural y urbano) entabla una estrecha relación con el trabajo de Wim Wenders, quien se interesa por rescatar la identidad del lugar siguiendo un sistema que deja al descubierto el potencial del tiempo y ofrece a quien observa la posibilidad de saborear los instantes cotidianos. De la misma manera, Chirro maneja el tiempo y la distancia permitiendo que la historia se revele a través de intervenciones mínimas sobre el plano. 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 al 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.

8.2.4. *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 de Xurxo Chirro, en el año 2007, con unas cintas de VHS grabadas por Luis Lomba "O Haia"; un marinero gallego que entre octubre de 1993 y marzo de 1994 trabajó, junto al padre de Xurxo y otros compañeros, en un ferry realizando varias travesías por el mar entre la ciudad danesa de Romo y la isla de Sylt en Alemania. Luis Lomba decidió registrar con su cámara de vídeo, recién adquirida, su experiencia cotidiana en el ferry, desde los duros inviernos característicos del norte de Europa hasta momentos más íntimos compartidos por la tripulación. 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[169] 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 que revela las posibilidades del metraje encontrado y pone de manifiesto 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".

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, sin apenas contrastes cromáticos (Fig.45), una imagen estropeada por el tiempo y la baja calidad del soporte, con mucho grano y una luz extinta que desemboca nuevamente en el fundido a blanco. Si se trata de explorar las referencias iconográficas que se derivan de la escena, podríamos citar los paisajes de mar de Alfred Sisley y Hiroshi Sugimoto, los escenarios nevados de las estampas japonesas o rescatar las imponentes marinas de Caspar Friedrich, Constable (Fig.46) o William Turner. 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 de Chirro a la hora de mostrar las condiciones plásticas de la naturaleza, al menos no desde el inicio. Al

Fig.45. Xurxo Chirro. *Vikingland* (fotograma), 2011.

Fig.46. John Constable. *Stormy Sea, Brighton*, ca 1828. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Constable_-_Stormy_Sea,_Brighton_-_Google_Art_Project.jpg (Consultado el 28 de marzo de 2017)

169 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.

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"[170]. Esta afirmación de Alberte Pagán, a propósito de la manipulación de los vídeos encontrados, se puede aplicar también a la dimensión plástica del filme. Como queriendo identificar los valores sensibles de la imagen para señalar una intensidad conceptual y gráfica camuflada de mero documento, lo que hace el cineasta es en primer lugar empatizar con el material que está manejando, comprender su significado, su composición, para entonces exprimir sus posibilidades y exponerlas al público.

En este sentido, un dato que llama la atención es la relación de Luis Lomba con la cámara, quien va descubriendo de manera autónoma sus múltiples posibilidades para acercarnos a una lección de cine despojada de artificios. A propósito de la tarea documental del protagonista, referenciaba Peio Aguirre[171] su vinculación con los trabajos semi-profesionales surgidos tras la aparición de las cámaras videográficas en el decenio de los sesenta, recordando también cómo los artistas se apoderaron de ellas para registrar sus performances. Los bajos costes de este tipo de cámaras en relación a equipos profesionales permitieron el acceso al vídeo a artistas y aficionados, imprimiendo una nueva visión al medio audiovisual. Al igual que éstos, Lomba parece investigar la herramienta fílmica adoptando una mirada ingenua y genuina donde ni el nivel narrativo ni el estilístico se someten a reflexiones previas. Este modo de abordar lo fílmico se relaciona con las intenciones de Jonas Mekas, quien buscaba con su cine-diario presentar un modelo de expresión sincero del mundo, abordando aquellos sucesos cotidianos que ocurren constantemente pero a menudo pasan desapercibidos. Pero las pretensiones de Luis Lomba se reducen a la intención de documentar su estancia en el mar y será el rol de Xurxo Chirro, como explorador capaz de evidenciar lo extraordinario en lo común, quien alumbre su carácter cinematográfico.

Si continuamos avanzando en la cinta, vemos 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, para la morriña... La cámara actúa como un archivo documental donde la captación de las experiencias cotidianas ganan

170 PAGÁN, Alberte: *Vikingland, película perfecta.* En www.albertepagan.eu http://albertepagan.eu/a-toupeira/cinema-galego/ [Consulta 3 de agosto de 2016].

171 V. AGUIRRE, Peio: (28 de abril de 2014) "Sobre "Vikingland" (2011), de Xurxo Chirro". En peioaguirre.blogspot.com. http://peioaguirre.blogspot.com.es/2014_04_01_archive.html [Consulta 3 de agosto de 2016].

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 modo natural, sin artificios. Si observamos las reuniones de grupo o las escenas de trabajo podemos trazar 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 también a Velázquez, e incluso a las pinturas costumbristas de Goya, en la forma en que la composición queda articulada a través de la luz y el color.

Analicemos, por ejemplo, la escena de la cena de navidad (Fig.47): el mantel rojo y los alimentos dispuestos sobre la mesa conforman una naturaleza muerta que se enriquece visualmente con la iluminación amarilla, dos cuadros situados en los extremos cierran el plano y una masa blanca de luz 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 ca-

Fig.47. Xurxo Chirro. *Vikingland* (fotograma), 2011.

Fig.48. Diego de Velázquez. *Tres hombres en la mesa*, ca 1618. Recuperado de https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Diego_Vel%C3%A1zquez_016.jpg (Consultado el 28 de marzo de 2017)

misa 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 (Fig.48) 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 anodina, vacía de interés artístico, una mirada detenida aprecia las múltiples lecturas que de ella se derivan, entrando a valorar debsde lo estético una grabación en apariencia convencional.

Éste es precisamente uno de los puntos fuertes de *Vikingland*, la capacidad de reflejar el valor artístico del mero instrumento documental:

> 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, Cézanne, cubismo, videocreación...). Ese fue el gran momento del proyecto porque si no esas imágenes probablemente acabarían en la basura.

Si la apreciación del paisaje refleja su presencia a lo largo del filme, es hacia los últimos episodios cuando se manifiesta de manera más notable el 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. La imagen define en *Xeo* su grandiosidad (Fig.49). Como en los poderosos glaciares de Caspar Wolf (Fig.50) y Friedrich (Fig.51), muestra una topografía sublime donde se experimentan sensaciones de sobrecogimiento paralelas a las descritas por la filosofía y la literatura románticas. Impregnada de un tinte entre azulado y magenta, la pantalla expone 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 el escenario y la presencia humana solo se intuye a través del audio de fondo. Estas escenas enriquecen su contenido visual cuando conscientemente las equiparamos a los cuadros blanco de Malévich o a algunas pinturas paradigmáticas del expresionismo abstracto, como las manchas orgánicas que presentan los lienzos de Clyfford Still o las cuadriculadas composiciones blancas de Agnes Martin.

En *Brancura*, capítulo final del filme, el sonido desaparece potenciando el dramatismo de la imagen, que se origina con una panorámica del paisaje para ir avanzando hacia planos más abstractos. La naturaleza se materializa como algo supremo e inabarcable y el espectador se sitúa tras ella como un observador pasivo. Este tratamiento del paisaje

Fig.49. Xurxo Chirro. *Vikingland* (fotograma), 2011.

Fig.50. Caspar Wolf. *Der Lauteraargletscher,* 1776. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_Wolf_-_Lauteraar.jpg (Consultado el 28 de marzo de 2017)

Fig.51. Caspar David Friedrich. *Das Eismeer,* 1823–24. Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Das_Eismeer_-_Hamburger_Kunsthalle_-_02.jpg (Consultado el 28 de marzo de 2017)

está presente en los principales autores y obras del romanticismo pictórico, donde prima el valor emocional frente a las reglas de representación académicas y se define una nueva actitud que antepone la experiencia vital al racionalismo o las convenciones estéticas. 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 Hans Richter o con el potencial lumínico de los fotogramas de Man Ray.

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 exhausto, hay en él una actitud más segura. Pero en toda la cinta es notoria la huella vivencial del protagonista, su lenguaje, verbal y no verbal, no conoce la sobreactuación y, leyendo en una dimensión que sobrepasa el análisis estilístico, queda patente la realidad social y psicológica en la que se inscribe el filme. Lo destaca Xosé Nogueira cuando afirma:

> (…) imaxes e sons marítimos capturados nunhas coordenadas diferentes das nosas, noutras terras e augas -entre Alemaña e Dinamarca- e noutro tempo -entre 1993 e 1994-, nos que se dirime a necesidade esencial de comunicación, a loita contra ese proceso de estrañamento que todo individuo que abandona (temporal ou definitivamente) o seu país e a súa cultura sente dentro de si, a

> loita contra a deconstrución e a disolución da identidade- ao cabo, a mesma loita presente no máis sobranceiro da nosa produción artística e cultural-[172].

Siguiendo esta idea de lucha y extrañamiento, y equiparándola con la pintura, 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, cuyos retratos detallan el interior de sus personajes desplegando una sensibilidad realista y carnal. 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 impronta de Alberte Pagán, figura de gran relevancia en la mirada del cineasta, y su modo de enfrentarse al metraje encontrado, o *found footage,* explicitando una postura ética y estética y una intención de realismo donde se cuestiona la imagen y su propia verosimilitud.

En lo tocante a la naturaleza analógica del filme, los efectos derivados del formato juegan ahora a su favor enriqueciendo la textura y el contraste de la imagen. Aunque *Vikingland* nace a partir de un archivo de vídeo preexistente, se aprecia la intención de Chirro de valorar su interés cinematográfico más allá de los parámetros hegemónicos. Lejos de denostar la calidad estilística del largometraje, estas características reclaman 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 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.

172 NOGUEIRA, Xosé: "Travesía, verdades e cintas de vídeo". En *Luzes*, 12 (noviembre 2014): 95.

8.3. XISELA FRANCO

Piezas audiovisuales[173]: *Aadat* (2004); *Diáfanos* (2004); *Sculpture* (2007); *Alokananda dancing* (2008); *On the road* (2008); *Parque Spadina* (2008); *Toronto Island* (2009); *Lake Ontario* (2009); *Cabo Touriñán* (2009); *Anima Urbis* (2010); *Camerún al norte* (2012); *Peixe* (2012); *Día 13 de julio y día 12 de agosto* (2013), *Vía Láctea* (2013); *SOS Comuneiros de Cabral* (2013); *Aquarium Nostrum* (2013); *Hyohakusha* (2014); *Vistas postales de Lugo* (2014); *Santiago, olladas de perfil* (2015); *Cruz Piñón* (2015); *Promo Cinema e Muller* (2016); *A última Batea* (2016); *Interior, exterior, durante* (2016).

8.3.1. Trayectoria.

Licenciada en Comunicación Audiovisual y Humanidades por el itinerario de Filosofía, Xisela Franco (Vigo, 1978) compagina su labor de guionista y directora audiovisual con otros filmes de fuerte componente experimental. En el año 2003 funda, junto a Noé Rodríguez, la productora Epojé Films desde la que se encarga de la dirección y guión de diferentes documentales para televisión. Entre los años 2006 y 2010 se establece en Canadá, donde cursa el Master Fine Arts in Film at York University y posteriormente concluye su tesina, que se materializa en un trabajo teórico y la realización de su primer largometraje: el documental *Anima Urbis.* Entre los reconocimientos a su trabajo destacan el Premio Ciudad de Madrid al Mejor Documental Español en DocumentaMadrid-2004 y el Premio a la Mejor Obra de Videoarte en el Festival de Vitoria-Gasteiz por el documental sobre el pueblo Saharaui titulado *Aadat;* el Premio al Mejor Guión Gallego por *Cruz Piñón,* otorgado por AGAC en el festival Curtocircuito 2015 o la selección del film *Santiago, olladas de Perfil* en el Festival Internacional Carlos Velo 2015. También ha sido seleccionada en el International Leipzig for Documentary Film Festival (DOK Leipzig); la European Short Film Biennale de Alemania; el Images Festival de Toronto; el (S8) Mostra de Cinema Periférico de A Coruña; el festival L'Alternativa de Barcelona o en Intermediaciones-Muestra de videoarte y vídeo experimental de Medellín. Remarcando su interés por la convergencia cine-artes plásticas, su obra se ha expuesto en diferentes salas museísticas y ha formado parte de varias muestras colectivas. En esta dicotomía, obtuvo la bolsa de produción ArtistAS 2015, iniciativa de la Unidad de Igualdad y el Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (MARCO), donde realizó la exposición *Interior, exterior,*

173 Además de estas piezas con una impronta más autoral, Xisela Franco ha realizado diversos trabajos para televisión o particulares, cuyos títulos no se incluyen aquí.

durante (23 septiembre 2016 - 8 enero 2017). Entre sus proyectos de gestión destaca *Cinema e Muller*, que buscó visibilizar el trabajo de la mujer en el sector audiovisual a través de una serie de propuestas que contaron con el apoyo de la Diputación de Pontevedra y la producción de Beli Martínez.

8.3.2. Pintar la imagen fílmica. Intervenciones sobre el celuloide.

Una de las peculiaridades más llamativas en la obra de Xisela Franco se produce cuando interviene directamente el celuloide, generando una serie de recursos estéticos que van articulando las secuencias mientras implican al espectador en un proceso de ruptura con lo digital. Por medio de esta técnica obtiene un acercamiento al método analógico y al trabajo más manual del videocreador, poniendo en evidencia su vinculación con las artes plásticas. Piezas como *Cabo Touriñán, Lake Ontario* y *Vía Láctea* proponen una aproximación visual a los presupuestos estilísticos manejados por los artistas en los inicios del cine, cuando la expectación por el nuevo medio dio lugar a una serie de experimentos que buscaban aportar movimiento a dibujos y pinturas que hasta entonces habían reposado en el estatismo. Tratando de averiguar, además, los resultados de acoplar a la imagen filmada efectos como rayazos, manchas u otras deformaciones, la aparición del método audiovisual propició el interés de los artistas por trasladar las características pictóricas más allá del lienzo. Heredera de todas estas tradiciones, Xisela Franco exprime las dos vías de interacción con el medio (grabación e intervención manual) para ampliar su capacidad evocadora:

> Cuando he trabajado estas piezas más en 16 mm, sobre todo en Canadá con Bolex antiguas, lo hacía revelándolo a mano y no me interesaba ser impoluta. Es como utilizar ese escenario para aprovecharte del error. En esa exploración de la materialidad del cine he rayado voluntariamente la película durante el proceso, explorando su fisicidad y dejando rienda suelta al descontrol. El cine puede ser una continuación de la pintura y las vanguardias de los años veinte son un ejemplo de la exploración de esta posibilidad[174].

Rodada con una película de 16mm e intervenida manualmente con el objetivo de incrementar la estética analógica y el desinterés por la perfección técnica, *Cabo Touriñán*

174 Las citas incluidas en este capítulo, y salvo que se especifique lo contrario, corresponden a las declaraciones de la entrevista realizada a Xisela Franco el día 25 de abril de 2016. V. Anexo 11.3.

nos asoma al abismo de uno de los parajes más majestuosos de Galicia; los acantilados de Fisterra. Tal vez con la intención de declarar la naturaleza sacra del lugar, el filme da comienzo con una serie de imágenes de la catedral de Santiago, que trazan su perfil veloces sobre el marco blanco de la pantalla. Después, la imagen se funde a negro para poco a poco evidenciar una figura asomada al mar desde las rocas (Fig.52), escenario desde el que registramos una de las pinturas más relevantes de la historia del romanticismo pictórico: *El caminante sobre el mar de nubes* (*Der Wanderer über dem Nebelmeer,* Caspar David Friedrich, 1818) (Fig.53). El protagonismo del mar se torna indiscutible con el bravío batir de las olas, que muestran su insumisión hasta teñir de blanco la pantalla.

Fig.52. Xisela Franco. *Cabo Touriñán* (fotograma), 2009. Recuperado de https://vimeo.com/84689103 (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Fig.53. Caspar David Friedrich. *Der Wanderer über dem Nebelmeer,* 1818. Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Formalmente similar al anterior proyecto, *Lake Ontario* (Fig. 54) vuelve sobre el paisaje para embellecerlo, esta vez a través de cierta tonalidad sepia. Mientras la acción se centra en el baile de una mujer en la orilla, las ondas sosegadas del agua y los reflejos de la luz solar estrechan vínculos con las poéticas marinas de la Escuela de Barbizón (Fig.55). Aquí, la concepción sublime de la naturaleza se disipa en favor, si queremos, de una visión más bucólica o pintoresca. En ambos casos, el rechazo a la reproducción fiel del color en la imagen y el uso de un monocromo altamente contrastado adquiere niveles de significación muy valorables a nivel plástico. Las figuras pierden definición, se siluetean para fijar la atención en el movimiento y las texturas. Así, estas incisiones proclaman un carácter imperfecto desde donde se manifiesta la materialidad del soporte para acercarse al plano sensible. El realismo deja paso a imágenes que encajan con la estética expresionista de Emil Nolde, cuya obra manifiesta un acercamiento al paisaje romántico de gran impacto emocional, reforzado por una factura pictórica tosca que irradia energía. Lo mismo sucede cuando Xisela Franco incrementa la condición irregular de la imagen frotando directamente la película, jugando con su fisicidad, provocando mayor dramatismo: "El

Súper 8 te permite tanto grabar a cámara lenta como paso a paso, un efecto técnico que otorga entidad y enfatiza la textura. Me interesa acentuar la subjetividad".

Fig.54. Xisela Franco. *Lake Ontario* (fotograma), 2009. Recuperado de https://vimeo.com/84692349 (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Fig.55. Eugène Boudin. *Abenddämmerung über dem Hafen von Le Havre,* ca. 1872-1878. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eug%C3%A8ne_Boudin_001.jpg (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Si en los ejemplos anteriores la manipulación de la película fílmica actúa sobre nuestra percepción para recrear un relato ligado a la majestuosidad de la naturaleza, donde se pone de relieve su atracción, en *Vía Láctea* (Fig.56) asistimos a una maniobra estilística y conceptual completamente diferente. Xisela Franco se presenta en esta ocasión como una Madonna contemporánea para acercarnos a una de las escenas más íntimas de la maternidad: la lactancia. Ante la cámara, la autora y su hija se muestran desnudas, desde un punto de vista frontal que adopta la postura típica de las representaciones pictóricas de vírgenes lactantes. Sobre sus cuerpos se proyecta una película de 16mm, restos de celuloide reutilizado pintados por la autora fotograma a fotograma que viste las figuras suscitando un rico cromatismo. Esta sucesión de salpicaduras, sombras y moteados que intermitentemente varían su intensidad lumínica representan una suerte de mosaico pictórico, actúan como un lienzo donde se conjugan lo figurativo y lo abstracto para hacer coincidir sus fórmulas narrativas. Cuando autores como Len Lye y Norman McLaren intervenían sobre el celuloide para después analizar los resultados de sus composiciones cromáticas en movimiento, lo hacían sin emplear la técnica cinematográfica propiamente dicha, con el único objetivo de despojar al medio pictórico de su carácter estático. Si nos centramos en el componente plástico, reconocemos coincidencias con la obra de José Antonio Sistiaga (Fig.57) y Stan Brakhage (Fig.58), quienes han realizado diversas películas abstractas donde predomina la exploración del color, la gestualidad, lo corpóreo y la

Fig.56. Xisela Franco. *Vía Láctea* (fotograma), 2013. Recuperado de https://vimeo.com/111527983 (Consultado el 29 de marzo de 2017)

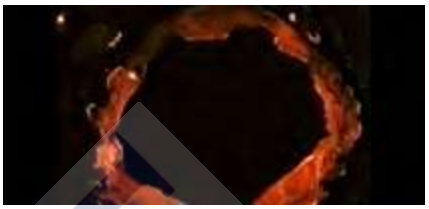


Fig.57. José Anttonio Sistiaga. *Impresiones en la alta atmósfera* (fotograma), 1989. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=YqeKztwmBiw&t=206s (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Fig.58. Stan Brakhage. *Persian Series* (fotograma), 1999. Collectif Jeune Cinema. Recuperado de https://vimeo.com/album/2755336/video/87874843 (Consultado el 29 de marzo de 2017)

búsqueda de diferentes expresiones ópticas que se llevan a cabo coloreando directamente el celuloide, a través de la técnica del collage o de la superposición de imágenes. Desde la asimilación de esta técnica, que podría también exhibirse como pieza autónoma, hasta la disposición formal de los elementos en la imagen sobre la que se proyecta, *Vía Láctea* logra armonizar diferentes recursos plásticos que subrayan su parentesco con el género pictórico, reivindicado desde el propio montaje expositivo al presentar el vídeo armado por una moldura clásica.

8.3.3. El escenario natural y su aproximación estética.

El paisaje de Xisela Franco se integra en la imagen como herramienta narrativa, casi como excusa al argumento, pero adquiere finalmente autonomía al significarse como elemento bisagra para poder sostener esa narración. Es entonces cuando aparece el guiño pictórico, personificado a través de una serie de decisiones formales que quiebran las reglas de composición habituales, que otorgan importancia al color, a las trasformaciones, a lo táctil, y buscan incorporar lirismo a la imagen. Desde este ángulo leemos la película *Aadat* (2003), primera pieza audiovisual de Xisela Franco. Realizada con la co-dirección

de Noé Rodríguez, la película se sumerge en el pueblo saharaui, sus modos de vida y su íntima vinculación con el territorio, impronta que queda reflejada en la profunda inspección del paisaje a través de la lente de la cámara. De un elevado atractivo visual que penetra en lo enigmático al asomarnos a una geografía en cierto modo exótica y foránea, en este caso el acto de la contemplación aparece plenamente integrado en el modo de abordar la imagen fílmica. Así, recursos ampliamente perseguidos en la pintura de paisaje como la representación de las propiedades atmosféricas, la huida de los planos detalle, los estudios del color y la observación meticulosa nos acercan a una experiencia muy concreta, donde nos descubrimos recorriendo cada escenario desde la admiración. Al inicio del filme, una intensa franja anaranjada divide la pantalla en dos; el sol ilumina el cielo dejando todo lo demás en sombra. El movimiento, muy lento, de la cámara a lo largo de la línea del horizonte busca la abstracción de la imagen fílmica, como también lo hacen el resto de escenas que se van sucediendo durante los primeros cinco minutos y que logran establecer un vínculo con la pintura de campos de color (Fig.59) que practicaban Mark

Fig.59. Xisela Franco. *Aadat* (fotograma), 2004. Recuperado de https://vimeo.com/89087200 (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Fig.60. Mark Rothko. *Sin título*, 1970. Recuperado de https://www.guggenheim.org/artwork/6 (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Rothko (Fig.60) o Barnett Newman. A través de planos amplios y distantes, en muchas ocasiones los contornos se desvanecen para intensificar la sensación de magnificencia y profundidad, como en las impactantes instantáneas de Ansel Adams. Como capas de colores que se interponen en nuestra mirada, estos paisajes seguirán dominando el contenido estético de la pieza. A pesar del atractivo de lo que vemos, se plantea aquí una doble vertiente que conjuga lo plástico y lo narrativo para integrar paisaje y forma de vida. Mientras al espectador le llegan imágenes que coinciden con las convenciones estilísticas de la naturaleza como espacio de contemplación, la incorporación de la historia narrada

bajo la voz en off de una mujer saharaui reivindica la implicación del pueblo. "¡Queremos el desierto, que es nuestro!" (minuto 12'38'') exclama la mujer mientras nuestra mirada se pierde en el cromatismo de un cielo que modifica sus intensidades hasta dar paso a la afilada cuchilla de la luna.

En otras películas como *On the Road* la imagen pasa rápido, se evoca la sensación de estar observando el paisaje a través de la ventana de un coche en marcha. La temporalidad adquiere gran significación, se abandona el punto de vista estático para mostrar una sucesión de acontecimientos que se perciben a lo largo del recorrido y dibujan la mirada panorámica que advertía Jacques Aumont con la metáfora del tren: "mirar el desfile de un espectáculo enmarcado, el paisaje atravesado[175]". Las gradaciones lumínicas, la acción del sol operando sobre el paisaje para modificar su apariencia y los cambios de pigmentación del cielo se enfatizan gracias al ritmo acelerado, que comulga los designios impresionistas de captar el instante a través de la espontaneidad.

Continuando con el recurso de presentar una temporalidad dinámica, que no prolonga en exceso las escenas, en filmes como *Cabo Touriñán, Lake Ontario, Illa de Ons* e incluso *Hyohakusha*, llama la atención la importancia del paisaje no solo por su estetización, sino también la por implicación emocional que provoca a quienes lo contemplan y configuran su percepción como lugar inspirador. Se persigue que "el paisaje no sea solo paisaje, sino un lugar donde se enmarca el movimiento". Incrementado por las cualidades del Súper 8, el ritmo fílmico y la calidad matérica de las imágenes contribuyen a su poetización mientras el grano, la neblina e imperfecciones del formato nos retrotraen al pasado; hablan de memoria, de historia. Inundada de islas, puestas de sol, montañas, cielos, mares y bosques, la percepción visual entronca con el aspecto emocional y sitúa la imagen como un contenedor de sensaciones. Podríamos decir que el paisaje adquiere una entidad propia, se muestra como núcleo independiente, probablemente como germen de las diferentes narraciones que van surgiendo.

En el caso concreto de *Hyohakusha* (Fig.61) (realizada en colaboración con Anxela Caramés), aunque no trabaja con una excesiva dilatación del tiempo, el hecho de emplear tantas imágenes donde el paisaje es protagonista advierte a la mirada la necesidad de deleitarse, permite también recurrir a la historia del arte para registrar todos aquellos cuadros que todavía resuenan en la memoria cuando observamos la naturaleza. Suenan ecos de los cuadros de María Antonia Dans, quien interpretó el paisaje desde un planteamiento

175 AUMONT, Jacques: Op.cit., 1997, p. 37.

sencillo de tintes fauvistas, donde el color acapara el protagonismo y las formas elementales insinúan la atracción por la esencia del paisaje. Aparece también el recuerdo de los paisajes marinos de Eugène Boudin, cuyo estudio de la escala lumínica sirvió de inspiración a Monet (Fig.62), o la obra de ambiente postimpresionista de Émile Bernard (Fig.63), quien practicó una plástica expresiva y sintética y un uso intenso del color. Del mismo modo, evocamos a Monet y sus enérgicas pinceladas, que plagaban el mar de reflejos, sus estudios de la luz y de los amaneceres. Además, es conocido el gusto de ambos pintores por las estampas japonesas, de las que extrajeron diferentes influencias técnicas.

Fig.61. Xisela Franco. *Hyohakusha* (fotograma), 2014. Recuperado de https://vimeo.com/112995533 (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Fig.62. Claude Monet. *Meadows at Giverny*, 1888. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:'Meadows_at_Giverny'_by_Claude_Monet,_1888,_Hermitage.JPG (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Fig.63. Émile Bernard. *Two Breton women in a meadow*, 1886. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%89mile_Bernard_-_Two_Breton_women_in_a_meadow_-_Google_Art_Project.jpg (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Siguiendo otro planteamiento, *Parque Spadina* y *A última batea*[176] se conforman como filmes pausados, relatos de lo cotidiano donde se aprecia una tipología estética más estilizada y la reproducción de efectos atmosféricos como la niebla o la puesta de sol adquieren trascendencia al permitirnos reposar en la contemplación comprobando, despacio, esas pequeñas alteraciones del paisaje. *A última batea* se acerca al costumbrismo para retratar el último adiós del trabajo de una bateeira en la Ría de Vigo. Entonces el rostro también se vuelve paisaje, los gestos se pormenorizan y las imágenes proponen un deleite visual plagado de connotaciones emocionales. Pensamos en la manera de integrar el minimalismo en el ritmo diario sin huir de la narración. Rememoramos también la fascinación por los espacios abiertos y sujetos a múltiples transformaciones en los filmes de James Benning y Peter Hutton, donde la cámara se detiene en cada plano como queriéndonos mostrar un cuadro. Estas escenografías huyen de la simulación y de la construcción plástica embellecida para presentar el poder sugestivo de lo real.

176 Película en posproducción que cuenta con una ayuda al talento de Agadic.

Por su parte, *Santiago, olladas de perfil* establece un recorrido por la ciudad de Santiago de Compostela a través de la voz de Encarna Otero. La mirada se humedece, alude al agua, a lo pétreo, abre su óptica hacia un Santiago oscuro y nocturno, de calles estrechas y sinuosas y de lluvia que empapa. Un Santiago además que continúa marcado por el peso de la Iglesia, de la religión y también de muchas memorias imborrables, relatos que las imágenes traducen de manera certera. Cuando se preocupa por representar la arquitectura, la cámara busca el contraste, la potenciación de la sombra y las líneas rectas respondiendo a un tratamiento estilizado que convierte las construcciones casi en antiguos grabados. El empleo de la luz artificial en las escenas urbanas nocturnas y en los planos que enfatizan la afluencia del agua, la búsqueda consciente de los brillos y la iluminación claroscurista otorgan una ambientación melancólica que enlaza con las propuestas barrocas para suscitar la sensación de transcendencia y profundidad.

Cuando la vista se dirige al medio natural, podemos encontrar puntos comunes en el conjunto de su filmografía. Como canalizador de experiencias, el paisaje protagoniza sus filmes no solo para desplegar su rasgos físicos, sino para situarse en relación al otro. Además de la actitud estética, existe una implicación emocional que se presenta de uno u otro modo según el relato establecido por la artista. Así, la localización del lugar es algo primordial en la obra de Xisela Franco, que en ocasiones recurre al espacio natural como "refugio donde hallar lo auténtico, lo atemporal". No debería hablarse del paisaje como elemento secundario sino más bien como marco donde se encuadra la historia, lo humano, y que funciona como lugar generador de sensaciones. El espacio representado se plantea como un elemento subjetivo donde, a través del filtro de la cámara y de la posterior posproducción, se presenta la información estableciendo diferentes parámetros sobre cómo debemos decodificar la imagen:

> El cineasta, al igual que el pintor, está escogiendo un encuadre, una luz, un fragmento de la realidad. Luego de capturarlo, que en sí ya es manipulación, lo cose y lo ofrece construido. Entonces sucumbo a esa quimera de la distancia y acabo integrando otras formas que hacen énfasis en lo subjetivo. Creo que se produce una tensión entre ambas, al menos en mi proceso creativo, en el rodaje y en el montaje.

Esto quiere decir que toda la información visual que se nos proporciona ha sido previamente procesada y que, por tanto, el espacio natural está construido siguiendo determinadas pautas en función de aquello que se quiere transmitir que, en el caso de Xisela Franco, tiene bastante de impulsivo, de visceral. Su metodología formal parte de la necesidad de expresión de sus sentimientos más espontáneos y se trasmite al espectador

empleando en muchas ocasiones el recurso del formato fílmico doméstico, de la mirada amateur; una ingenuidad consciente que logra empatizar con el sujeto. Sus paisajes se empapan de subjetividad estableciendo un vínculo perceptivo dominado por la intención romántica de otorgar prioridad a la emoción. Ligada a un territorio concreto como es el gallego, debemos tener en cuenta que otros lenguajes como la literatura se han ocupado de describir todos esos recovecos, de transmitir la riqueza y la especificidad de nuestro paisaje en un intento por abrazar su esencia. Si bien no podríamos centrar el interés de la cineasta en el espacio natural gallego, ni desde su percepción plástica ni mediante un eje cultural, a través de su producción fílmica, sí admite sentirse cercana a su historia y sus fenómenos atmosféricos, que se expresan en el plano audiovisual y trasladan atributos reconocidos como el misticismo, el subjetivismo o lo seductor marcando los puntos de acceso a una experiencia integral:

> Considero que tanto la lluvia, la tierra húmeda, el Atlántico, sin duda, confeccionan un tipo de carácter, de historia, de literatura. (…) Galicia tiene un componente cultural muy sugestivo, persiste un elemento etnográfico, del modo de vida de los pueblos, de la gente del campo y del mar. La lírica medieval gallega o los poemas de Rosalía son nacidos en una época y lugar pero son sentimientos universales, historias personales que, bien traducidas, pueden hacer sentir al lector de cualquier época o lugar. Me siento cerca de ese cine que tiende a la poesía y al lirismo.

De alguna manera, todas estas historias se escenifican, se vuelven visibles ante el espectador e instan a reconocer diferentes estados anímicos articulados mediante la intensificación de las texturas, los contornos lumínicos y otros recursos como la valoración del espacio vacío, el contraste tonal o la colocación en primer plano de elementos secundarios. Pero no hay que perder de vista el interés de Xisela Franco por la exploración etnográfica, tanto de su contexto más próximo como del que le es ajeno. Recordemos que algunas de las imágenes de *Hyohakusha* fueron tomadas por aficionados e incluidas en los vídeos y que, incluso las grabaciones de la propia autora, probablemente no respondan a una búsqueda consciente de las estrategias pictóricas. Puede que se trate, más bien, de un entramado de referencias que tiene que ver con el hecho de haber incorporado a nuestro imaginario un determinado modo de mirar el paisaje a través, primero, de ejemplos pictóricos y posteriormente también fotográficos. Lo señala Javier Maderuelo cuando comenta que la pintura sirve como "escuela de la mirada[177]", en referencia a cómo a través de ella se ha ido estableciendo nuestra forma de entender y representar el paisaje.

177 MADERUELO, Javier: Op.cit., 2007, p.13.

8.3.4. *Anima Urbis*. El paisaje como forma de lo real.

Con el objetivo de ir hilvanando el trabajo de Xisela Franco sin tratar de rescatar referencias pictóricas gratuitas pero sí buscando desvelar una intención estética que a veces se camufla entre capas de información, hemos decidido integrar en este texto *Anima Urbis*[178], probablemente uno de sus proyectos con un contenido plástico menos manifiesto, donde la intención conceptual se prioriza sobre la estética. Sin embargo, la determinación de reseñar este filme no es casualidad, se fundamenta en la necesidad de considerar la plasticidad y la capacidad evocadora de algunas imágenes, de poder señalarlas incluso cuando se camuflan dentro de un enorme entramado de datos. *Anima Urbis* narra el proceso creativo y el aprendizaje vivencial de la autora, integrando imágenes de archivo familiares con grabaciones de sus paseos por las calles de Canadá. Se trata de una pieza introspectiva que se aproxima a lo experiencial e indaga en las filias y las fobias de su propio desarrollo. Este interés por las fases del trabajo se manifiesta desde el inicio del filme a modo de declaración de intenciones. La primera escena nos recibe con un guiño hacia el universo tecnológico; el puntero del ordenador señala el punto de partida. A partir de ahí, se suceden una serie de imágenes distorsionadas que desembocan en un autorretrato frente al espejo (Fig.64). Su retrato rebota ahora multiplicado, ella se muestra tras la cámara enfocando a las manos, al objetivo, al modo de grabación. La imagen rota, muta, se descompone en una abstracción y vuelve a su aspecto original registrando su parentesco con la técnica del collage o el simultaneísmo del futurismo (Fig.65).

Fig.64. Xisela Franco. *Anima Urbis* (fotograma), 2010. Vídeo: cortesía de la autora.

Fig.65. Umberto Boccioni. *Charge of the Lancers,* 1916. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Umberto_Boccioni_-_Charge_of_the_Lancers.jpg (Consultado el 29 de marzo de 2017)

178 Película estrenada en el festival Play-Doc en el año 2015 y realizada durante la estancia de la artista en Canadá (2006-2010).

El paisaje natural asoma su presencia casi desde el inicio del filme, apareciendo de forma intermitente en la pantalla como para ofrecer un instante de reposo, de recuperación frente a la sobrecarga. Sin permitir una observación pausada, las imágenes se suceden casi a modo de diapositivas. Los árboles, mostrando a veces la palidez de las ramas nevadas y otras silueteando sus figuras a contraluz, revelan un carácter sinuoso, dibujan garabatos que colman la pantalla llegando a la abstracción para volver a abrir el plano y asomarse a lo figurativo. Se advierte también una intención impresionista en la calidad matérica de los elementos, la revisión de las texturas conformadas por los contrastes lumínicos y la captación de fenómenos como el viento meciendo las ramas, una estalactita descongelándose o los últimos rayos de sol quemando la imagen hasta fundirla a negro. Conviene recordar, además, las palabras pronunciadas a propósito del entorno rodado en Costa da Morte[179], que aparece hacia el minuto uno del filme: "medo, abismo, costa entrecortada, mar bravío, choiva, terra húmida" "o teu carácter é oceánico, lunático, romántico". Adjetivos que nos hablan de un paisaje rudo y una atmósfera tempestuosa y que encajan, en definitiva, con la descripción de lo sublime propia del romanticismo.

Si la atención reposa en el ritmo urbano ésta lo hace de manera espontánea y dinámica, mostrando amplias panorámicas para después detenerse en el detalle, en los gestos cotidianos, el tránsito de las calles, las acciones de sus ciudadanos… "Me interesa el documental observacional, el cine contemplativo, pero también el cine social o donde los seres humanos se inscriben en ese paisaje para contarnos o hacernos sentir algo". La cámara actúa como observador al tiempo que nos hace cómplices de su mirada impulsándonos a asumir una posición activa, de atención y auto-reconocimiento frente al escenario urbano. Siempre a través del filtro del otro, vamos fijando la vista en lo ajeno, paseando como aquel *flanèur* baudelairiano capaz de introducirse entre la multitud para explorar su identidad social. Durante estos recorridos, una serie de estímulos visuales llaman la atención sobre la poética oculta del paisaje y sus posibles interpretaciones estéticas, que se evidencian tras las decisiones de posproducción. En constante cambio, la ciudad se estetiza a partir de las ajetreadas luces de coches y edificios, de escaparates (Fig.66) y grandes paneles publicitarios, de carteles pegados sobre muros que construyen decorados efímeros. Este constructo alterado, en estado de tránsito continuo, se refleja a través de la cámara desde dos perspectivas. Por un lado, se muestra la vida acelerada, la idea de discontinuidad de los espacios, la imagen ofrece un registro más o menos veraz de los ritmos y rutinas del espacio público, pudiendo encontrar una semejanza con los lienzos urbanos hiperrealistas de Richard Estes (Fig.67).

179 Xisela Franco integra en el filme el corto *Cabo Touriñán,* al que pertenecen estas escenas.

Fig.66. Xisela Franco. *Anima Urbis* (fotograma), 2010. Vídeo: cortesía de la autora.

Fig.67. Richard Estes. *Nedick's,* 1970. Recuperado de https://www.flickr.com/photos/manel/18501969963 (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Cuando el objetivo se centra en el detalle, los planos asoman su atractivo plástico. Por ejemplo, hacia el minuto siete del filme vemos una escena nocturna con gente patinando sobre hielo. Iluminada con led de colores, la pista ofrece un peculiar decorado acrecentado por el compás de patines que se deslizan originando una interesante consonancia de luces y sombras. En esta misma línea, una vacilante llamarada de fuego arroja a la pantalla sus intensos naranjas en el ambiente festivo del Fire Festival de Nathan Phillips Square. La filmación de los fuegos artificiales, las luces inestables del metro o el resultado de desenfocar el fondo para obtener intermitentes puntos de luz permiten de algún modo reconocer la sensibilidad de la cineasta hacia las transformaciones cromáticas en la imagen.

8.3.5. La imagen (trans)formada. Apuntes para un cine expandido.

Uno de los temas cardinales en el trabajo cinematográfico de Xisela Franco es la intersección entre cine y artes plásticas, algo a lo que conviene prestar atención y que en muchas ocasiones se ha tratado de diferenciar desde postulados teóricos impermeables. Tratando de adaptar, o al menos de reflexionar, la obra en su contexto, la creadora fuerza estos diálogos para reivindicar que de uno y otro lado se produzca mayor comunicación: "Es necesaria una pedagogía del cine dentro de las Bellas Artes. También hay que exigir a los cineastas que entiendan el entorno donde se quieren inscribir y, por ejemplo, conozcan algo de la historia de la imagen en movimiento dentro del arte". Consciente de la necesidad de adecuar el trabajo a la sala y al tipo de espectador, que en el caso del museo

es un paseante, piezas como *Hyohakusha*[180]*, Díptico vertical (Día 13 de julio y Día 12 de agosto)* o *Santiago, olladas de perfil*[181] han sido expuestas y acondicionadas al espacio expositivo, proponiendo diferentes lecturas en función del lugar de visualización. Se trata de explorar las posibilidades de recepción de la película, de revisar su aspecto y su significado estableciendo al mismo tiempo mayor compenetración con la obra. En ocasiones reduce el tiempo de visionado y otras veces juega con la idea de díptico, lo que permite conjugar dos puntos de vista y componer las pantallas como pieza única, haciendo que nos fijemos en la combinación de texturas o el coloquio entre los elementos en lugar de centrarnos en el hilo narrativo. Todas estas decisiones revelan una toma de posición por parte de la autora a la hora de presentar su trabajo y, por tanto, una actitud consciente de que cada proyecto requiere ciertos cuidados tanto de producción como de exposición. Independientemente de utilizar un vocabulario más vinculado al cine, muchos de sus trabajos funcionan dentro de los espacios *a priori* reservados para las artes plásticas desde el momento en que se tienen en cuenta ciertos códigos.

Desde una aproximación que conecta con el cine de vanguardia y las prácticas más experimentales, el trabajo de Xisela Franco debe entenderse como una miscelánea de recursos estilísticos entregados a un universo subjetivo donde prima la exploración del lenguaje documental. Este modelo de acercamiento a lo real se inscribe en la autoexploración y en la observación del otro, de la vida que pasa, un interés etnográfico presente en su filmografía que implica una forma procesual de codificar todo aquello que vemos y donde muchas veces el sonido actúa como elemento destacado, bien a través de la música o de narraciones en voz en off. Pero es durante el montaje donde se coordinan las diferentes afinidades formales que impulsarán un diálogo conjunto:

> Yo trabajo de una manera muy intuitiva, sin guión, si acaso con una tormenta de ideas que nace de una investigación previa. Pero me lanzo al vacío y confío en mi experiencia. Dentro del tema que elijo, y la localización-personajes escogidos, ruedo lo que se manifiesta adecuado, bello, poético, interesante, y luego en el montaje le doy forma.

En el plano visual, sus piezas recogen una impronta estética muy genuina. Las imágenes, procedentes de materiales muy diversos que la artista ha ido grabando y recopilando,

180 Pieza realizada en colaboración con Anxela Caramés para el proyecto *LOST&FOUND. Arquivos (Re)Colectados,* en el marco de (S8) Mostra de Cinema Periférico que estuvo expuesta en el espacio NORMAL de A Coruña entre el 30 mayo y el 12 septiembre de 2014.

181 Expuesto en la Cidade da Cultura de Galicia en el marco de la muestra *Camiño. A orixe* entre el 13 de marzo y el 13 de setiembre de 2015.

se yuxtaponen, se fragmentan y superponen para dialogar unas con otras estableciendo diferentes ritmos. Algunos de sus filmes han sido realizados en analógico buscando cierta incorrección técnica, las escenas se presentan en ocasiones borrosas o indeterminadas, los colores alterados, no importa el nivel de detalle. En otros casos, la tecnología digital permite investigar otro tipo de tratamientos, dotando a la imagen de mayor fisicidad, jugando con los desenfoques de lente y ampliando la paleta cromática.

Cabe señalar también otra de las particularidades del universo plástico de Xisela Franco: la expansión de la imagen en el espacio. Si la pintura hace tiempo que decidió dilatar sus límites atestando el espacio tridimensional, su cine busca experiencias similares abandonando la pantalla para dibujarse sobre cualquier elemento o escenario, muchas veces su propio espacio de trabajo aparece doblemente proyectado. Estamos ante la imagen de la imagen, una representación falseada de lo real que al exhibirse sobre sí misma logra manipular las formas, colores y texturas construyendo diversas intensidades visuales. El primer trabajo centrado en la exploración de esta dicotomía fue la videoinstalación *Diáfanos*, realizada con motivo de una exposición del hiperrealista David Morago. La propuesta de Xisela fue proyectar sobre una estantería real una serie de imágenes de libros y objetos que se iban colocando virtualmente sobre el mueble, rememorando el universo estético de algunos cuadros del pintor. La colaboración con David Morago tuvo su continuación con el vídeo *Sculpture,* en el que Xisela rescata unas grabaciones del artista trabajando en su taller y las proyecta sobre diferentes espacios de su vivienda. Tendiendo un puente entre la disciplina pictórica y la cinematográfica, se integran bajo una misma herramienta visual dos experiencias creativas diferentes, produciendo distorsiones cromáticas y formales que enfatizan la ilusión de tridimensionalidad.

A propósito del interés paisajístisco en la filmografía de Xisela Franco y sus posibles conexiones con el género pictórico, cabe aclarar que en su caso éstas no se evidencian de manera clara, más bien podríamos decir que existen ciertas filiaciones donde la atracción consciente por la captación de la belleza, ligada a la representación de sus efectos sensibles, nos lleva a establecer equivalencias. Aunque en esta ocasión se persiguen aquellas imágenes que de modo más directo focalizan la atención en el medio natural, conviene subrayar un interés humanista que lleva a la exploración del sujeto, a veces del propio narrador, como uno de los motivos principales de su trabajo. Sus paisajes se significan como metáfora de lo real y en este sentido el término debe ampliarse a todo aquello que integra nuestro campo visual, que enmarca los sucesos. Es la disposición de revelar todos aquellos espacios habitados, naturales o artificiales, a través de una óptica que incide en la conmoción, que huye de lo decorativo e identifica

la singularidad del escenario viviente, lo que imprime personalidad a sus paisajes:

> No tengo consciencia de que el paisaje esté presente en mi obra como eje principal. El paisaje no es la meta consciente aunque, siendo el cine tiempo y espacio, el espacio se llena con el paisaje y paisaje es la naturaleza retratada, lo real. La naturaleza está presente como marco, pero el ser humano, o la mirada del cineasta, suelen ser los protagonistas. El paisaje está en todas mis películas porque es un refugio para encontrar belleza o misterio. (…) El paisaje es un término ambiguo con muchos significados, todo es paisaje, no tiene por qué ser un paisaje natural.

Cuando se centra en el medio natural, Xisela Franco combina las imágenes panorámicas, más pausadas, con la inspección de lo inmediato. A veces persigue la imperfección, la imagen esbozada, la experiencia de un tiempo fluido que se aproxima a lo visceral y advierte su parentesco con los estudios lumínicos y la pincelada suelta y empastada de Mary Cassatt, Monet y Van Gogh o con la energía y gestualidad de los expresionistas. Otras veces solicita una degustación del espacio cercana a los filmes observacionales y a la factura pictórica del romanticismo nórdico. Entonces, el distanciamiento del modelo permite advertir fenómenos como la niebla, la transición lumínica, las ondulaciones del mar y la vegetación, matices que generan sobrecogimiento y que exigen otro tipo de temporalidad. En este sentido se desarrolla *Interior, exterior, durante*[182] (Fig.68), una videoinstalación en la que tres grandes pantallas nos invitan a contemplar el paisaje a lo largo de ocho horas de duración adaptadas al horario de apertura de la sala expositiva. Mientras las imágenes se suceden al ritmo propuesto por el paso del tiempo, ofreciendo al espectador una ventana de contemplación al mundo, un filtro artificial que quiere involucrarnos en el espacio natural, la pieza propone una conexión con la autora instando a participar de su privacidad para compartir su íntima experiencia sensorial. Las imágenes, rodadas desde el balcón de su casa en Baiona, invitan a que miremos a través de sus ojos para saborear el aspecto más pictórico de las escenas. Entretanto el sonido, que recoge momentos familiares y el proceso de aprendizaje y evolución de su hija, busca hacernos partícipes de aquello que sucede en el interior del hogar. Un archivo de memorias grabado durante varios años que dialoga con la inmediatez del exterior, siempre ajeno a nuestras voces, incorporando la calidez humana al ejercicio de deleite visual propuesto desde la pantalla.

182 Videointalación de tres pantallas expuesta en el MARCO de Vigo entre el 23 de septiembre de 2016 y el 8 de enero de 2017. Exposición comisariada por Chus Martínez en el marco del ciclo *PROBLEMÁTICAS. Artistas en el relato incompleto*. Pieza producida por el MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo, en colaboración con la Unidad de Igualdad de la Universidad de Vigo.

Fig.68. Xisela Franco. *Interior, exterior, durante* (fotograma), 2016. Recuperado de https://vimeo.com/183803914 (Consultado el 29 de marzo de 2017)

En sus trabajos, el paisaje natural se muestra como espacio de tránsito, como escenario de reflexión desde el que explorar aquello que persiste a lo largo del tiempo. Un paisaje empapado de vivencias, donde se enfrentan a menudo la autenticidad de lo natural y la artificialidad de nuestras acciones. En lo referente a la localización de los espacios como puntos de sugestión, su búsqueda se aproxima a menudo al modelo de pensamiento de la tradición romántica:

> Si te refieres al paisaje natural, que dices está presente en mi obra, creo que tienes razón, busco la belleza o la verdad (esto tiene un tono filosófico, no encuentro otra manera de decirlo menos platónica) y ésta a menudo la encuentro en el paisaje natural. Es un refugio donde hallar lo auténtico, lo atemporal, es un no-espacio del no-tiempo, un lugar que podría ser ayer o hace medio siglo.

Más allá de la localización espacial de sus películas, el denominador común en la obra de Xisela Franco es la empatía, la necesidad de inmiscuirse en la historia del otro. El sujeto adquiere un rol activo y atendemos a la idea de territorio habitado, de lugar sensible: "El paisaje es una forma de lo real. Yo busco capturar lo real y su poesía. Me interesa el paisaje natural pero también el urbano, la etnografía rural pero también la del campo y la de lugares que nos son desconocidos". En su filmografía se percibe la inquietud por rastrearlo todo con la cámara, por indagar entre los vértices de cada espacio tratando simplemente de registrar el mundo, la vida en movimiento. Su genuina

apreciación de la imagen móvil y su registro del instante se manifiesta en escenas corpóreas, que implican al tacto e indagan en la expansión de los sentidos a través de la mirada. Si hubiera que definir en una frase el contenido de su obra, ésta sería aquélla que Jonas Mekas escribió a propósito del lenguaje del cine: "Es lo insignificante, lo fugaz, lo espontáneo, lo pasajero, lo que revela la vida y tiene excitación y belleza"[183].

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

183 MEKAS, Jonas: Op.cit., 1975, p. 74.

8.4. OLIVER LAXE

Filmografía: *Grrr! nº 7: y las chimeneas decidieron escapar* (2006); *Grrr! nº 8 Suena la trompeta, ahora veo otra cara* (2007)*; París #1* (2007)*, Santos #2 y Berna #3* (estas tres piezas forman parte de un ensayo fílmico titulado *Paseos y polifonías por una Galicia contemporánea*); *Todos vós sodes capitáns* (2010)*; Mimosas* (2016); *Aquilo que arde* (*work in progress*).

8.4.1. Trayectoria.

El cine de Oliver Laxe (París, 1982) practica una mirada meditativa que procura asombrarse de la realidad para posteriormente capturar su poética. Como un explorador a la espera de lo auténtico, sus películas alcanzan una visión personalísima de la práctica cinematográfica donde se observa la resistencia a las estrategias mediatizadas. Hijo de emigrantes gallegos, estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y posteriormente se trasladó a Londres para rodar *Y las chimeneas decidieron escapar* en colaboración con Enrique Aguilar, con el que obtuvo los premios Val del Omar en el Festival de Cine Experimental de Granada y el Premio INJUVE 2007. En Tánger filmó *Suena la trompeta, ahora veo otra cara*, un homenaje a Andréi Tarkovkski que fue proyectado en la National Gallery de Dublin y el MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Con el mediometraje *París #1,* rodado en Galicia, logró el primer premio en el Festival de Cine de Filminho (Festival de Cine Gallego y Portugués) y el premio al Mejor Documental Gallego en Play-doc, Festival Internacional de Documentales de Tui. Su primer largometraje, *Todos vós sodes capitáns* nace de su experiencia como profesor en un taller de creación cinematográfica en 16 mm. con niños en situación de exclusión social en Tánger. Gracias a esta película se reafirmó como uno de los directores más significativos del audiovisual gallego con la obtención del premio FIPRESCI de la crítica en La Quincena de Realizadores de Cannes de 2010[184]. Su segundo largometraje, *Mimosas*, volvió al festival para llevarse el Gran Premio de la Semana de la Crítica de Cannes.

184 Pieza producida por Zeitun Films, con la ayuda de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) y la Axencia Galega das Industrias Culturais (AGADIC), con la colaboración del Centre cinématographique marocain (CCM) y la Cinémateque de Tánger.

8.4.2. Un nuevo cine necesita nuevos ojos.

El trabajo de Oliver Laxe presenta una particular cadencia poética en la que la experiencia se transmite a través del tiempo, de planos contemplativos que conservan el contacto con lo real para maravillarnos pero también de momentos cotidianos, tal vez en apariencia anecdóticos, que se fijan en la observación de la vida y reivindican su flujo interno. Estos recursos permiten al espectador jugar un papel activo sobre el filme, perturbando de algún modo su comodidad. A diferencia de otros autores que hemos visto, que dilatan el tiempo de la imagen hasta el exceso para dejar que sea la realidad quien marque los ritmos y significados de la película, Laxe prefiere otorgar sus propias medidas. Sus tiempos, a veces precisos y otras más prolongados, también tienen que ver con la idea de proporcionar claves a nuestra mirada, algo a lo que se suma su preferencia por el formato 4:3, muy empleado durante los inicios del cine y que incrementa la sensación de cercanía entre el espectador y lo que está sucediendo en pantalla. Como un constructor de sensaciones, su cámara impone una presencia, ofrece la intuición de un mundo que se mueve despacio pero en continua transformación. Por eso, cuando nos referimos al impacto emocional en la obra de Laxe, adquieren relevancia las palabras de Jacques Aumont: "El plano largo está por ello destinado a poner de relieve el poca-cosa y el casi-nada"[185]. Sus imágenes se muestran como impresiones de realidad que sacan a relucir cuestiones inherentes a nuestra relación con el espacio y con el otro. Tratando de descubrir un nuevo medio de observación de las cosas, encuentra en la radicalidad comprimida del *haiku* un mecanismo de condensación de la vida. Para Tarkovski "El *haiku* «cultiva» sus imágenes de un modo que no significan nada fuera de sí y a la vez significan tanto que es imposible percibir su sentido único"[186]. Estas antiguas formas poéticas japonesas, que han inspirado a directores de cine más allá de las fronteras orientales, se aplican en la filmografía de Laxe materializadas en imágenes donde se atiende a la celebración de lo simple y lo cotidiano: "Yo creo que esa relación de humildad y aceptación, de sentirse pequeños ante la naturaleza, de estar disueltos en ella, es un poco hacia donde dirijo mi trabajo. De ahí que me interese mucho la manera en la que está tratada la naturaleza en la tradición del *haiku* japonés"[187]

185 AUMONT, Jacques: Op.cit., 1997, p. 47.

186 TARKOVSKI, Andréi: *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Rialp, 1991, p. 129.

187 Las citas incluidas en este capítulo, y salvo que se especifique lo contrario, corresponden a las declaraciones de la entrevista realizada a la entrevista realizada a Oliver Laxe el día 3 de enero de 2017. V. Anexo 11.4.

Propiciado por el hecho de trabajar con actores no profesionales, se sostiene una tensión fluctuante entre autenticidad y apariencia; entre ficción y no ficción. Sus personajes se significan con la imagen, con gestos meticulosos y precisos, con una mirada que quiere transmitir identidad no solo mediante la encarnación ficcionada del actor sino también a través de su *yo* original. En una dirección similar se disponen los juegos metanarrativos presentes en varias de sus películas y evidenciados en *Todos vós sodes capitáns,* donde las capas de historias superpuestas potencian el multidiscurso al más puro estilo de cineastas como José Luis Guerín, Werner Herzog o Wim Wenders. En el caso de *Mimosas*, este "cine dentro del cine" no se despliega dentro del propio filme, sino que cuenta con una extensión paralela en *The Sky Trembles And The Earth Is Afraid And The Two Eyes Are Not Brothers* (*El cielo tiembla y la tierra tiene miedo y los dos ojos no son hermanos*, 2015) donde Ben Rivers documenta el rodaje de Laxe a través de una narración que va construyendo, en su complejidad, diversos relatos. Este engranaje que alimenta la fisura entre ficción y realidad sirve al director para multiplicar el efecto de la película, explorando el ilusionismo cinematográfico desde diferentes perspectivas. Comprendiendo entonces que la ficción asoma desde el primer momento en que te dispones a retratar lo real mediante cualquier dispositivo creativo, en el que interceden herramientas, sistemas de captación y procesos de sintetización, podemos extrapolar al universo cinematográfico la afirmación de Didi- Huberman en referencia a la pintura: "Tal vez una hipótesis maligna se habrá cernido siempre sobre el sujeto de la pintura, que no puede decir *pinto luego existo* sin caer bajo la sospecha de la aporía: *finjo luego existo*, incluso cuando se toma por el genio en persona"[188]

En la filmografía de Oliver Laxe el protagonismo lo absorbe la imagen, los primeros planos cargados de significado y las secuencias amplias, más contemplativas, donde irrumpe el paisaje. De este modo, presenta a sus personajes en la naturaleza y parece situarlos al mismo nivel, incluso podría hacerse una lectura estética similar. Las texturas, los cambios mínimos que, esculpidos por el viento, modifican a un tiempo los gestos del rostro y la vegetación, la luz del sol que incide sobre ellos y determina sus sombras y el resto de fenómenos naturales infunden diversos efectos sobre las personas y sobre el propio paisaje, mimetizándolos para poner de manifiesto su convivencia. Como gestos imperceptibles que se congelan a través de la cámara casi a modo de pinceladas, sus escenas se dibujan no desde la sencillez técnica sino desde la franqueza que contienen sus intenciones temáticas. Aunque en ocasiones de manera subterránea, la presencia de la pintura se encarna en sus películas combinando la concordancia estética de los planos con su relación conceptual con algunos artistas o estilos concretos.

188 DIDI- HUBERMAN, Georges: *La pintura encarnada*. Valencia: Pre-textos, 2007, p.16.

El tratamiento de sus imágenes registra una correlación con movimientos como el impresionismo, en esa persecución del instante preciso, que se materializa formalmente en piezas como *París #1,* donde la incidencia del sol sobre los bosques frondosos y el contraste entre luces y sombras de la vegetación, con un centelleo magnético incrementado por el formato analógico, agrupa las principales sensaciones plásticas recogidas en los cuadros impresionistas. Si pensamos en los minutos finales de *Todos vós sodes capitáns* volvemos a encontrar la vibración del color y la luz presente en autores como Berthe Morisot, Monet, Mary Cassatt, Camille Pisarro, Alfred Sisley o Seurat. En este caso, las imágenes parecen construirse y deconstruirse como en un parpadeo, ese mismo que buscaron insistentemente los pintores pero que tan complejo se vuelve ante el estatismo del lienzo. El sistema de representación del paisaje que procura Oliver Laxe no busca relacionarse con lo sublime para reconocer la amenaza o deleitarse con el placer de lo inconmensurable, tampoco con lo pintoresco si lo entendemos desde el sentido de asimilación de lo bello. Más bien se significa como espacio liberador, no articulado estructuralmente pero sí poblado de los seres que lo habitan y mimetizado con su mirada. En sus paisajes se implican las manifestaciones culturales, se presencia la historia y la condición humana como parte indisoluble de su esqueleto. Si nos vamos únicamente al plano visual, reconocemos la admiración por el medio natural en cuadros como los de Elias Martin, Charles-François Daubigny, quien se situaba a medio camino entre la Escuela de Barbizón y el impresionismo, o Caspar Friedrich, cuyos trabajos despliegan una fascinación por el entorno que podemos encontrar en muchos fotogramas de *Mimosas*. Si bien será en este último filme cuando la relación con el expresionismo abstracto aparezca de manera sustancial, expresándose tanto formal como conceptualmente, debemos recordar la atracción del movimiento por refugiar el misticismo, lo divino, por rechazar el ilusionismo para reposar, como pretende el cineasta en sus películas, en un nivel más próximo a las emociones que al virtuosismo técnico. Si la pintura sugería el paisaje, ahora es la naturaleza filmada quien sugiere la pintura, quien la resucita de su histórica condición inmóvil para reivindicar un acercamiento al arte que no tiene que ver con el placer visual, sino con saborear su contundencia.

Como hemos visto, los paisajes de Oliver Laxe se sustentan, más allá del aspecto puramente estilístico, en la intención poética de revelar aquello que está presente en la naturaleza, de pronunciar sus cualidades a través de planos largos y amplios donde será finalmente el receptor quien incorpore a la cinta sus propias emociones. En estos términos, podríamos trazar un paralelismo con el delicado humanismo de Yasujirō Ozu y el complejo misticismo de Andréi Tarkovski; fundamental este último a la hora de entender una necesidad de expresión espiritual que retrata buscando siempre su efecto emocional:

> La relación poética lleva a una mayor emotividad y estimula al espectador. Ella es precisamente la que le hace participar del conocimiento de la vida, porque no se apoya ni en conclusiones fijas partiendo del tema, ni en rígidas indicaciones del autor. A disposición del espectador, en libertad, está tan solo aquello que ayuda a intuir el sentido profundo de las imágenes representadas[189].

La narración se va configurando a través de la cámara, recorre el espacio como quien documenta una poética cercana pero a veces irreconocible. Siempre en segundo plano, la voz ofrece algunas notas para seguir el hilo conductor de la trama, funcionando a modo de engranaje para fortalecer los códigos perceptivos. Laxe persigue conectar las fórmulas para incentivar al mismo tiempo la atracción por la imagen y la reflexión, con el deseo de hacernos partícipes del discurso omitiendo parte de la información. Si el cine ha influenciado a la pintura en el manejo de la luz artificial, los tipos de planos, las composiciones o la intención de reflejar el movimiento, en este caso es la forma de operar de la pintura la que se integra en el cine para aprovechar la luz natural y un sistema de representación que estrecha el discurso narrativo en una imagen única. Sus composiciones respiran silencio, se cargan de energía y drama. Por momentos el drama pasa de lo intuido, del tránsito pausado que engloba el simbolismo de la imagen, a lo real evidenciado la historia. Es interesante reparar en la elegancia con la que se confrontan la tensión contenida en la imagen y la escena que busca la acción para terminar de culminarse. También será importante la pausa, muchas veces manifestada mediante fundidos a negro que se mantienen como un respiro, como un instante de reflexión y enlace entre escenas. Como encuentros fortuitos que nos alejan del encorsetamiento compositivo y los sistemas de representación institucionalizados, todos estos registros evocan lo no dicho, obligan a asumir un rol activo y hacen pensar en las palabras de Jonas Mekas entorno a la inhibición del ojo: “Necesitamos un público que se preste a educar, a dilatar sus ojos. Un nuevo cine necesita nuevos ojos.”[190]

8.4.3. La idea de naturaleza en la filmografía de Oliver Laxe.

Aunque en este caso centraremos el discurso en la presencia del paisaje y su correlación con algunos cuadros o movimientos concretos de la historia del arte, conviene

189 TARKOVSKI, Andréi: Op.cit., 1991, p.38.

190 MEKAS, Jonas: Op.cit., 1974, p. 162.

insistir que la noción de paisaje es una construcción cultural, diferenciada de la naturaleza. La naturaleza se transforma en paisaje por medio del comportamiento estético, de la mirada que busca el disfrute visual. En este sentido, Oliver Laxe afirma:

> Obviamente influye el paisaje en mi obra. Más que el paisaje la naturaleza, son dos cosas diferentes. Una cosa es la naturaleza y otra el paisaje, que es una construcción de la modernidad, una idea. (…) Si se piensa en la naturaleza de manera dualista, moderna, superficial, se genera una dialéctica entre uno, ser humano, y otro, lo que lo rodea. Eso es reducir la naturaleza a la condición de paisaje, lo que es un empobrecimiento.

Aunque, como hemos mencionado, hay múltiples formas de asomarse a la naturaleza desde el lenguaje visual y algunas representan una mirada más estetizada que otras, debemos tener en cuenta que ésta se vuelve inevitablemente paisaje en el momento en que es plasmada a través de un medio artístico ya sea la pintura, la fotografía o el cine. Asistimos, por tanto, a una suerte de contradicción tanto cuando hablamos de naturaleza en el cine como cuando empleamos el término paisajístico, contradicción de la que Laxe es consciente: "Me parece ridículo poner una cámara entre uno y la naturaleza, no hay gesto más tonto. Yo he intentado transcender la idea de paisaje, aunque creo que la única manera de hacerlo es tirar la cámara por un barranco. Pero bueno, en mi caso he intentado justificar la presencia humana en el paisaje narrativamente". En función de la intención del autor y de la metodología estilística empleada podemos adivinar una tendencia u otra, podemos acercarnos al paisaje como representación material, siguiendo ciertos códigos artísticos, o plasmar el entorno representado, que incluye todo aquello que la naturaleza contiene (país). En el caso de Oliver Laxe, tal vez lo más efectivo sería conectar ambos conceptos para abordar el paisaje. Si seguimos la idea que defiende Zong Bing en *Introducción a la pintura paisajística* y que recoge Agustín Berque[191], entenderíamos el paisaje como una conjunción entre lo material, el aspecto exterior que presenta, y aquello que tiende a lo espiritual, su relación con el hombre y la lectura mental que deja en el espectador. En esta dirección habría también que interpretar las intenciones de Laxe a la hora de acercarse a la naturaleza:

191 BERQUE, Agustín: "A paisaxe como institución da realidade". En DÍAZ-FIERROS VIQUEIRA, Francisco / LÓPEZ SILVESTRE, Federico (coords.): *Olladas críticas sobre a paisaxe*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2009, p. 29.

> *Mimosas* es una película en la que los personajes se disuelven en la naturaleza, no están en dialéctica con la naturaleza, no es el hombre de Caspar Friedrich, ese alma moderna desgarrada que busca sentido en la naturaleza, frustrada porque no lo encuentra. Al contrario, ellos aceptan lo que el camino les depara con dulce sumisión, con digna sumisión. Por lo tanto, la naturaleza está compuesta de gestos tanto humanos como inhumanos.

Teniendo en cuenta estas afirmaciones, entenderemos el paisaje en la filmografía de Oliver Laxe en general y en *Mimosas* en particular (por ser la que penetra de manera más directa en el tema) como una experiencia de vida, donde se refleja la convivencia humana con el territorio y se manifiesta el respeto, pero también donde aparece el asombro y en algunos casos la contemplación. Existe una aportación estética que *artealiza* la imagen para convertirla en paisaje. Hay que entender que ésto no desvirtúa el significado de naturaleza que se quiere transmitir, ni tampoco impide leer los filmes desde varias perspectivas sino que pone en común la experiencia estética del espectador con otra dimensión más simbólica que el autor pretende construir y que se ve de algún modo inspirada por la idea de cine que defiende Nathaniel Dorsky: "Un filme con las tensiones y la atmósfera idóneas puede establecer esta conexión visual directa con nuestra psique, comunicando de una manera sutil ideas muy profundas y sentidas. Se trata de sentirlo, tocar a la gente directamente a través del ojo"[192]. Una idea similar es defendida por Laxe refiriéndose a ella como "El fuego de la imagen". Se persigue que la naturaleza adquiera una dimesión mítica mediante la construcción estética de la escena.

8.4.4. *París #1*. Retratos de un viaje experiencial.

Rodada en 16mm en la comarca de Os Ancares, *París #1* cuenta con la colaboración de Vicente Vázquez y Usue Arrieta (WeareQQ) y forma parte, junto a *Santos #2* y *Berna #3,* de un ensayo fílmico titulado *Paseos y polifonías por una Galicia contemporánea*. La pieza toma forma desde el relato íntimo, Oliver Laxe rechaza los patrones narrativos convencionales para aproximarse a la cotidianidad de un grupo de familiares y amigos dispuesto a reparar en sus gestos, sus expresiones y su ritmos internos, que se van desvelando mediante la mirada. Al mismo tiempo, su objetivo se detiene en el entorno natural que los rodea, degusta los paisajes desde el afecto, los observa en la distancia para

192 PAZ MORANDEIRA, Victor: "Entrevista a Nathaniel Dorsky". (8 de julio de 2011). En *A Cuarta Parede*. http://www.acuartaparede.com/nathaniel-dorsky/?lang=es [Consulta 1 de septiembre de 2017].

después penetralos, recorriendo sus entrañas no como extranjero sino como alguien que se reconoce en el contexto, capaz de detallar su tránsito. Esta asunción del lugar permite una exploración etnográfica que posa el interés en los hábitos y tradiciones más arraigadas, como demuestran las escenas de la cacería, sin renunciar a la alusión del presente a través, por ejemplo, de la filmación de un helicóptero antiincendios.

En lo relativo a los recursos estilísticos, la estrategia es en este caso indisoluble de su trama conceptual por lo que la fijación por el detalle, la sinceridad de los planos y la consciente celebración de lo común frente a composiciones más estructuradas deja entrever un interesante lirismo. La mediación de la cámara y el control visual permiten reforzar la sensación de cercanía sin renunciar a una plasticidad desde la que asoman, tal vez inconscientemente, algunos referentes artísticos. Hacia el minuto dos del filme, por ejemplo, se introduce el juego de la ventana como lienzo que mira al exterior, presentando una imagen interrumpida con flashazos blancos y el vuelo de un pájaro. Esta escena, que dura apenas unos segundos, recurre a la ventana renacentista para mostrar un paisaje construido, limitado por una cuadrícula que impone su punto de vista para posteriormente abrirse al exterior. Intensificadas por el grano y la falta de información cromática, sus imágenes se asoman al universo pictórico para detectar las variaciones lumínicas, buscar el relieve de las sombras, la serenidad de los bodegones, la textura de las montañas y la incidencia de la luz sobre los escenarios. La borrosidad del formato analógico acentúa además la sensación de velo o difumino, recurso que interesa particularmente al autor y que, como hemos visto, se presenta como una de las cualidades que determinan lo pictórico en lo fílmico ("effetto quadro"): "A mí me interesa mucho la técnica del *sfumato*, vista un poco en Tizziano o Tintoretto, Goya fue un poco más lejos. Tampoco soy muy docto en la historia de la pintura pero es un gesto que me interesa, el *sfumato*, porque de alguna manera disuelve la figura humana en el paisaje".

Uno de los detalles más cautivadores se produce hacia el inicio de la película (minuto 5'38") en el vínculo creado entre rostro y paisaje (Fig.69); ambos parecen ser interpretados, se desnudan ante la cámara en una muestra de sinceridad y belleza que los unifica. Aquí el tiempo se expande, el objetivo se dirige a la naturaleza para hacerla conectar con sus gentes, ofreciendo una panorámica que podría encajar con el naturalismo de Serafín Avendaño (Fig.70), cuyas representaciones concilian lo popular con su contexto paisajístico en una factura luminosa y difusa a medio camino entre el romanticismo y el impresionismo. También reconocemos el sosiego de las imágenes de Carlos de Haes (Fig.71), con sus gradaciones tonales que se pierden en la lejanía, y nos acordamos de la Escuela de Barbizón en su interés por dignificar la sencillez de la naturaleza, encajando con las vistas boscosas

de la obra de Daubigny, integradas por armoniosas y trabajadas atmósferas. A través de una representación realista que cuida los matices atmosféricos y huye del pintoresquismo clásico y de la sublimidad romántica, estos autores se enfrentaron a los modelos académicos impuestos buscando sensibilizarse con el entorno; representar el paisaje sin limitaciones estéticas, ensalzando la vida en el campo y la relación con la naturaleza para huir del medio urbano. Oliver Laxe se detiene en la filmación del conjunto (Fig.72), incluidos los anima-

Fig.69. Oliver Laxe. *París #1* (fotograma), 2008. Recuperado de https://vimeo.com/13362745 (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Fig.70. Serafín Avendaño. *Paisaje con gallega,* 1891. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-Seraf%C3%ADn_Avenda%C3%B1o_1838-1916,_Paisaje_con_gallega_1891.JPG (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Fig.71. Carlos de Haes. *Paisaje del Delfinado*, 1864. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paisaje_del_Delfinado,_por_Carlos_de_Haes.jpg (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Fig.72. Oliver Laxe. París #1 (fotograma), 2008. Recuperado de https://vimeo.com/13362745 (Consultado el 29 de marzo de 2017)

les (vacas, perros, cabras, animales en descomposición, un caracol, un erizo...) a quienes otorga cierto grado de severidad y exotismo que evocan la óptica surrealista de Luis Buñuel (recordemos su mítica escena del caracol en *Nazarín,* 1959, o sus constantes alusiones al rebaño). Si Jean Millet pintaba el mundo rural admirado por su belleza y humildad, en *París #1* encontramos la misma afinidad con el entorno a través de la cámara de Oliver Laxe, que se significa desde la sencillez de las pequeñas cosas, desde el instante y la empatía.

8.4.5. *Todos vós sodes capitáns*.

Todos vós sodes capitáns invita al espectador a integrarse en el proceso creativo a través de su historia, una historia desarrollada en Tánger que emerge a partir de un taller de cine impartido por Oliver Laxe a un grupo de niños (pertenecientes a un centro de acogida de menores) y cuyo propósito es rodar una película. El proyecto explora el rol asumido por los niños, sus modos de comunicación y aprendizaje del cine revelando cómo el propio planteamiento fílmico se modifica, se escapa de lo preconcebido para comenzar a cuestionarse los modelos habituales de afrontar el cine y derivar finalmente en una mayor libertad. En una estrategia metanarrativa confeccionada con humor y cierta astucia, el cine actúa como pretexto para reflexionar sobre su propio sistema, sus consideraciones técnicas, éticas y temáticas. Se trata de un ejercicio donde se ponen de manifiesto los procesos particulares del autor, sus filias y sus fobias enmascaradas o reconsideradas en el plano de la ficción. El medio audiovisual despliega sus estrategias pero también se sincera, muestra sus estereotipos (estéticos y culturales) y persigue su ruptura, concibe su esqueleto como un proceso abierto que provoca incertidumbre y expectación.

Aunque en este filme apenas se percibe la presencia de la pintura, sí es llamativo cómo ésta comienza a manifestarse hacia el final. Al inicio de la película se impone la figura de un realizador concentrado en sacar adelante su proyecto, una suerte de antihéroe que trata de modelar a sus alumnos y es finalmente apartado de la dirección por parte de los profesores y con el apoyo de los propios niños del centro por considerarlo egoísta y poco sensible. Entretanto, se muestran encuentros inocentes con la cámara, se observa en los niños la necesidad de tocar, de experimentar sin adaptarse a las pautas ofrecidas por Laxe pero sí de componer una historia partiendo de códigos aprehendidos. Todas estas tramas, que funcionan en el plano narrativo de la ficción pero sortean los convencionalismos y los modelos fílmicos más comunes, sirven al creador para introducir una segunda parte[193] donde la mirada se desprende de las losas que han ido cargando la historia de la imagen a lo largo de los años. Resulta cautivador que los niños, al principio reacios a

193 Entre las diferentes lecturas que se han hecho de *Todos vós sodes capitáns* es interesante confrontar las de Víctor Paz Morandeira y José Manuel Sande. Mientras el primero entiende la película como dos partes diferenciadas, el segundo pone en duda este tipo de escisión.

V. PAZ MORANDEIRA, Victor: (3 de enero de 2011) "Todos vós sodes capitáns + Entrevista a Oliver Laxe". En *cinentransit.com*. http://cinentransit.com/todos-vos-sodes-capitans-entrevista-a-oliver-laxe/ [Consulta 11 de mayo de 2016].

V. SANDE, José Manuel: (7 de septiembre de 2010) "Todos vós sodes capitáns". En *blogs&docs*. Revista online dedicada a la no ficción. http://www.blogsandocs.com/?p=578 [Consulta 11 de mayo de 2016].

filmar sin un objetivo claro, a dejarse conducir por la poética intrínseca al espacio, propongan finalmente desplazarse al campo para capturar la naturaleza en movimiento, los árboles torcidos, los animales, la gente trabajando; la vida que pasa. Como un viaje que educa la mirada, la amansa y reorienta, los últimos veinte minutos del filme proponen un recorrido desde la compenetración con el entorno (Fig.73). La atención se desvía de los patrones clásicos de representación para localizar la inocencia y la sorpresa. En consecuencia, las imágenes se liberan, pierden su fisiología estructural para transformarse en exponentes de algo más puro. Entrevistado por Jaime Pena, Oliver Laxe habla así de ese *corte* o cambio de rumbo que se produce en el filme:

> A partir de ahí había otro tratamiento escrito para el campo, pero cuando veo que me es tan fácil salir de la película, decido que es mejor abandonar el tratamiento inicial. Me digo, ahora ya está, estoy fuera de la película... Cuando entonces les preguntan a los niños qué quieren filmar en el campo, ellos responden precisamente con lo que, inspirándome en el trabajo de Kiarostami con Hossein en *A través de los olivos* (1994), les estuve inculcando durante un tiempo, mi gusto por filmar animales, árboles, etc[194].

La honestidad de estas escenas, grabadas ahora por los niños sin imperativos formales a los que atender, se aproximan a los reclamos de la pintura impresionista y su voluntad de plasmar la vida en movimiento. Al tratarse de imágenes grabadas sin seguir un patrón estilístico previo, no podemos confirmar una relación intencionada con la práctica pictórica sino más bien comprender que, en este caso, el paisaje se erige como escenario desde el que practicar la observación estética. Esta actitud aprehendida, como veíamos, desde el siglo XVIII, que implica el disfrute visual mediante la admiración del paisaje se refleja visiblemente en el impulso de los niños por filmar los elementos naturales (Fig.74). La correlación con la pintura se origina a partir de nuestro imaginario plástico (Fig.75), estrechando vínculos con todos aquellos artistas que han procurado, a lo largo de la historia, delimitar la naturaleza para transformarla en cuadro (Fig.76). Al jugar con diferentes metodologías audiovisuales, *Todos vós sodes capitáns* provoca un choque en nuestra percepción evocando una magia que surge desde los intersticios: en el salto del blanco y negro al color, del plano controlado al rechazo técnico, en la ausencia de artificio o en su búsqueda quimérica, en la vibración de un proceso cotidiano que retorna al paisaje vivido. La presencia del director desaparece pero se revela indirectamente, existe un punto de

194 PENA, Jaime: "Entrevista a Oliver Laxe. Filmar a cualquier precio". *Cahiers du Cinéma: España* n.º 34 (mayo 2010): 15-16.

fisura entre su yo más físico y su aportación conceptual o simbólica. En referencia a esta nueva forma de abordar el cine, Xurxo González dirá a propósito de *Todos vós sodes capitáns*: "A linguaxe limita a continxencia significante da realidade e o filme suxire que hai que abandonarse a descubrir o que nos di a condición humana sen ter signos ou traducións como intermediarios. O filme convídanos a cuestionar as regras para chegar á poesía"[195].

Fig.73. Oliver Laxe. *Todos vós sodes capitáns* (fotograma), 2010.

Fig.74. Oliver Laxe. *Todos vós sodes capitáns* (fotograma), 2010.

Fig.75. Alfred Sisley. *Meadow*, 1875. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-Meadow,_Alfred_Sisley,_1875.jpg (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Fig.76. Van Gogh. *Olivenhain*, 1889. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-Van_Gogh_-_Olivenhain.jpeg (Consultado el 29 de marzo de 2017)

8.4.6. *Mimosas*. Lo sagrado acaricia la pintura.

Comenzamos esta aproximación a *Mimosas* como se inicia la propia película; desde la pintura y la mirada, desde la imagen que se encarna a sí misma y que habilita, en su contundencia, las diferentes capas de información. Antes incluso de situarnos ante

195 GONZÁLEZ, Xurxo: "Somos capitáns". *Luzes* 12 (noviembre 2014): 95.

un espacio geográfico concreto, la cámara acaricia lo pictórico mostrando una serie de imágenes murales que permiten intuir las características de la localización. Los colores, vívidos y sin apenas mezclas, las formas rotundas, las luces diáfanas y los motivos paisajísticos y arquitectónicos ofrecen una realidad lejana que contiene, de algún modo, un tono exótico paralelo a las aportaciones plásticas de Gauguin. La pintura se comporta en esta primera toma de contacto como portadora de información, arrojando luz sobre el contexto en el que se circunscribe el filme. Sin embargo, su presencia no se diluye cuando la cámara toma posesión de lo real; más bien diríamos que se transforma, que intercambia sus cualidades físicas para amalgamarse con el paisaje.

La travesía de *Mimosas* por las montañas, que presenta en la naturaleza su principal aliado simbólico, se complementa con *The Sky Trembles And The Earth Is Afraid And The Two Eyes Are Not Brothers* (2015), obra en la que Ben Rivers retrata al propio Laxe filmando su película[196]. Vemos así la evolución del propio cineasta, adivinamos esos obstáculos de los que habla cuando se refiere a la transformación del filme en algo más sincero[197] al tiempo que penetramos en otra historia, la de Rivers, que reflexiona sobre el cine y sus artificios. Aunque con autonomía propia, la visualización de ambas películas puede entenderse como un hermanamiento donde se disponen diferentes estratos de información, donde el cine revela en parte sus incógnitas al tiempo que refleja su carácter ficcional. En el diálogo entre ambas creaciones el paisaje actúa como denominador común desde el que caracterizar su condición sensible:

> It could very well be that watching this alluring but strange new film back-to-back with its British forbearer, *The Sky Trembles*, is the ideal experience. That film had the foresight to send Mimosas's director on his own difficult path of ambiguous religiosity, and thus when combined with Oliver Laxe's new film,

196 Para conocer más a fondo el proceso e intenciones de ambos cineastas, se recomienda consultar la conversación grabada entre Rivers y Laxe, moderada por Kieron Corless. V. CORLESS, Kieron: "Event: Ben Rivers and Oliver Laxe Q&A (2015)" En *www.artangel.org* https://www.artangel.org.uk/project/the-sky-trembles/ [Consulta 17 de noviembre de 2016].

197 Tanto en algunas entrevistas como en la presentación pública del filme, Oliver Laxe menciona cómo todas las dificultades que fueron surgiendo en el rodaje han hecho posible que la película tenga ese carácter místico y de superación que él perseguía, más improbable de haber podido seguir el guión según lo previsto. Una de sus declaraciones al respecto aparece en la entrevista con Alfonso Rivera para el portal de Cineuropa. V. RIVERA, Alfonso: "Entrevista: Oliver Laxe". En *cineuropa.org.* http://cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusinterview&l=es&tid=3001&did=312362 [Consulta 16 de noviembre de 2016].

> the duo may give way to an ideal experience of mirrored, refracted and amplified tales of desert pathmaking and the search for spiritual equilibrium[198].

La localización del filme presenta dos espacios diferenciados que sirven para situar la trama entre el contexto social y el tránsito espiritual, unidos por la figura de Shakib[199]. La historia acompaña dos objetivos: el del Sheikh, maestro sufí, de llegar a Sijilmasa para ser enterrado entre sus seres queridos y el de Shakib de cumplir su encargo y guiar la caravana al final de su misión, cuidando asimismo de Ahmed. Más allá de la excusa argumental, que funciona para activar el relato, se extiende la crónica de una peregrinación espiritual donde el reconocimiento del yo y del otro y la resistencia ante la adversidad serán alcanzados a través de la fe. Dividida en tres episodios nombrados con posiciones de oración sufíes (inclinación, levantamiento y postración), lo que pretende esta epopeya mística es abrir un espacio de introspección que penetre en el estado anímico de los personajes a través de la empatía. Independientemente de comulgar o no con su interpretación, de prestarnos, o no, como público a participar de su misticismo, uno de los retos que el cineasta ha logrado rebasar es la capacidad de sintonizar religiosidad y agnosticismo, personificado en la figura de Ahmed, y de atraer dos ópticas complementarias perfilando las posibles lecturas sin terminar de dirigirnos del todo. Como sucede en películas como *Andréi Rubliov* (Andréi Tarkovski, 1966) o *Francisco, juglar de Dios* (*Francesco giullare di Dio*, Roberto Rossellini, 1950) la concepción de lo divino aspira sobre todo a hacernos transitar por la intuición, queriendo reflejar que la certeza es ambigua y que será la fe, o la confianza, lo que permita alcanzar un objetivo.

8.4.6.1. La representación de lo divino en *Mimosas*. Diálogos entre pintura y paisaje.

Atravesamos *Mimosas* para reposar la atención en sus paisajes de un modo transversal donde confluyen la pintura, el misterio y la idea de rezo. Mediante la imagen, Oliver Laxe condensa una conexión con la naturaleza formulada tanto estética como

198 KASMAN, Daniel: (13 de septiembre de 2016) "Discussing "Mimosas" with Oliver Laxe". (13 de septiembre de 2016). En *mubi.com* https://mubi.com/notebook/posts/discussing-mimosas-with-oliver-laxe [Consulta 16 de noviembre de 2016].

199 Shakib Ben Omar es un personaje ya presente en *Todos vós sodes capitáns,* un actor no profesional cuya figura adquiere especial relevancia en ambos filmes, mostrándose como una suerte de guía espiritual del resto de personajes. En numerosas ocasiones (como en el estreno de *Mimosas* en el festival Cineuropa de Santiago de Compostela, donde Shakib estuvo presente) Oliver Laxe ha mencionado su fascinación por Shakib, por sus expresiones, sus gestos y su sensibilidad y por cómo todo ello cobra vida en la pantalla.

conceptualmente. Si prestamos atención a las construcciones, a aquello producido por la mano del hombre como las carreteras o los taxis, comprendemos una cercanía estilística con los lienzos de Edward Hopper. Con un punto de aislamiento y simplicidad, las primeras escenas del filme recrean lugares de tránsito, contenedores de ofertas y esperanza (recordemos la secuencia del reparto de tareas), indicios de experiencias por contar que se formulan a través de una metodología plástica entre el realismo y el abordaje psicológico. Aunque desde realidades diferentes, aquellos paisajes de Hopper localizados fuera de los núcleos urbanos, algunos de ellos situados en el oeste americano, acarician un universo estético manifiesto en varios fragmentos de *Mimosas;* coinciden al subrayar cierta aridez que se presencia en la introspección de los personajes y se magnifica mediante contrastes tonales y composiciones despejadas. Los colores del desierto, inimitablemente intensos, y su pureza tonal dividen las formas en franjas cromáticas del mismo modo que lo hacían las pinturas más amables del artista, cuyos encuadres cinematográficos propician al mismo tiempo este tipo de relaciones.

Cuando se inicia el viaje hacia el Atlas marroquí dejamos atrás esos espacios artificiales para encaminarnos hacia lugares donde la comunicación mira hacia el interior, la verbalización del pensamiento es apenas necesaria y la intuición comienza a elevarse. A modo de guiño simbólico, el coche en el que viaja Shakib hacia su siguiente destino advierte de una próxima metamorfosis. La imagen aparece ahora elevada, el plano amplio, desde la distancia, expande un paisaje asombroso. Hay una intención de velar el suceso para invocar el misterio, permitiendo que sea el espectador quien complemente el significado desde su propio registro experiencial. Entonces el filme, en esa parálisis consciente de la acción, da un paso más hacia lo pictórico enmarcando el indicio de lo que podrá ser.

Si pensamos *Mimosas* en términos pictóricos, asoman en la memoria dos tradiciones diferentes que hayan un punto de encuentro en sus formulaciones temáticas y sensibles: el romanticismo nórdico y la pintura abstracta norteamericana. Deteniéndonos en el ensayo de Robert Rosenblum, que trata de buscar las referencias a lo sagrado y la energía de la naturaleza en ambos vocabularios plásticos, llama la atención que estilísticamente *Mimosas* advierta las mismas similitudes visuales. El autor se pregunta: "El hecho de que los elementos primordiales de la naturaleza aislados por Turner -luz, energía, materia elemental- reaparezcan en los vocabularios más abstractos de, respectivamente, Rothko, Pollock y Still, ¿es sólo una coincidencia?"[200] A partir de este punto, comienza a elaborar una tesis en la que busca contestar la pregunta analizando no solo el planteamiento

200 ROSENBLUM, Robert: Op.cit., 1993, p.16.

plástico de las obras sino, sobre todo, las sensaciones que éstas provocan y la intención de sus autores. En el sentido en el que Oliver Laxe plantea su película, la experiencia religiosa ligada a la naturaleza buscar ir más allá de las ideologías adoptando un espíritu panteísta que se sitúa cercano a las reflexiones de Rosenblum.

Remarcando la idea del hombre en convivencia con la naturaleza, Laxe sitúa a sus personajes en el paisaje disolviendo muchas veces sus figuras. Cuando el director acomoda nuestra mirada desde la altura a través de planos largos y fijos los cuerpos reformulan sus dimensiones, se vuelven manchas móviles y lejanas perdidas entre las amplias extensiones montañosas. La imagen potencia entonces su dramatismo recreando una iconografía propia de los lienzos de Friedrich, principalmente aquellos donde las figuras ocupan un lugar minúsculo en la composición. En primer lugar tenemos una apariencia visual similar, donde la figura se comporta como un elemento más del paisaje, los planos son lejanos, las composiciones sencillas y la sensación de profundidad advierte de la imposibilidad de abarcarlo todo con la vista. Por otro lado, el comportamiento de los personajes, que contemplan el escenario pensativos, parece ofrecer en ambos casos la sensación de estar viviendo una circunstancia transcendental en la que la naturaleza es el elemento integrador y la fe el motor de la experiencia. Aunque el repertorio estético de ambos artistas parece coincidir en plasticidad e intenciones, debemos recordar las palabras de Laxe cuando dice: "*Mimosas* es una película en la que los personajes se disuelven en la naturaleza, no están en dialéctica con la naturaleza, no es el hombre de Caspar Friedrich, ese alma moderna desgarrada que busca sentido en la naturaleza, frustrada porque no lo encuentra". Por tanto, hay que señalar el punto donde difieren sus posiciones: mientras Friedrich quiere reflejar el carácter inhóspito de la naturaleza y la pequeñez del hombre frente a ella, Laxe se refiere a la convivencia y aceptación por parte de los personajes de lo que el camino les depara. Si uno (Laxe) referencia el peso de la fe a través de la sumisión y la veneración, que recogen los gestos y el diálogo, para el otro (Friedrich) la comunión con lo sagrado no participa tanto de la celebración del mundo y se resuelve simbólicamente posicionando a sus figuras lejanas y empleando la verticalidad como alegoría de la comunicación con el cielo.

Por otro lado, es imposible no reconocer en la escenografía de *Mimosas* a los autores de la Escuela del río Hudson y su atracción por las naturalezas vírgenes, cuya influencia se desplegaría en las fotografías de Timothy O'Sullivan (Fig.77), Ansel Adams o William H. Jackson y, en el plano audiovisual, en los westerns de John Ford, cuyos inmensos paisajes localizados en el oeste americano han condicionado nuestra mirada inscribiendo sus escenarios en el universo del mito. Otro de los pintores a los que podemos asomarnos es

William Turner (Fig.78) quien, continuando el gusto por la naturaleza, dio un paso más en la representación paisajística al añadir sus características atmósferas vaporosas, difuminando y velando la imagen para incentivar un tipo de percepción que implica la imaginación del espectador. Es en este punto donde aparece la relación con *Mimosas*, en el interés por mantener siempre algo oculto, por la abstracción. "La abstracción de la figura humana le da un carácter más poético, más de eternidad, se disuelve ese ser humano para representar la humanidad en su totalidad. Turner en ese sentido me interesa mucho, yo creo que él recoge un poco lo que estoy hablando sobre la pintura". A través de sus lienzos difusos, sus formas desmaterializadas y la importancia del uso de la luz, Turner logró transitar entre la figuración y la abstracción, algo que nos permite ahora enlazar con un estilo muy diferente, el expresionismo abstracto que, como veremos, comparte un interés por el paisaje y lo espiritual mayor de lo que *a priori* pudiera parecer.

Fig.77. Timothy H. O'Sullivan. *Desert Sand Hills near Sink of Carson, Nevada*, 1867. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Timothy_H._O%27Sullivan_-_Desert_Sand_Hills_near_Sink_of_Carson,_Nevada.jpg (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Fig.78. William Turner. *Norham Castle, Sunrise*, 1845. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Mallord_William_Turner_-_Norham_Castle,_Sunrise_-_WGA23182.jpg (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Los artistas que trabajaron en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial, agrupados bajo el denominador común de expresionistas abstractos[201], se preocuparon por traducir al vocabulario abstracto un complejo sistema de sensaciones manifiesto en la energía mística que transmiten sus cuadros. Si seguimos la lectura de Rosenblum, las sugerentes

201 El movimiento fue bautizado bajo ese nombre por el Alfred H. Barr Jr., pero los autores defendían el carácter individual de su estilo, rechazando la pertenencia a un grupo. V. CHILVERS, Ian: *Diccionario del arte del siglo XX*. Madrid: Complutense S.A., 2001, pp. 267-269.

composiciones de éstos tienen su origen en la tradición paisajística americana y, especialmente, en el romanticismo nórdico. Sin tratar de afirmar o refutar esta tesis, lo cierto es que en *Mimosas* tanto la base teórica como su resolución estilística acciona una cadena de referentes que van desde Friedrich o Turner a autores como Clyfford Still (Fig.79), Barnett Newman (Fig.80) o Rothko (Fig.81). Lo que relaciona en este caso a Laxe con los procedimientos artísticos que acabamos de ver es la ambición de viajar mediante la imagen hacia algo más elevado, de retener la sensibilidad de quien mira en una suerte de hipnosis. Las grandes dimensiones de los lienzos abstractos, sus superficies simples y ordenadas, seccionadas en líneas verticales u horizontales, imprimen su legado en los momentos más etéreos de la película: la cámara invadiéndose del tinte monocromático del cielo o recibiendo la luminosidad del paisaje, que reduce su figura en franjas de color, y las sombras que, sobre la montaña, saturan y deforman su condición figurativa (Fig.82) parecen por momentos empaparse de las mismas estrategias compositivas empleadas por los autores nombrados.

Fig.79. Clyfford Still. *Sin título,* 1964. Recuperado de https://www.guggenheim-bilbao.eus/obras/sin-titulo-19/ (Consultado el 29 de marzo de 2017)

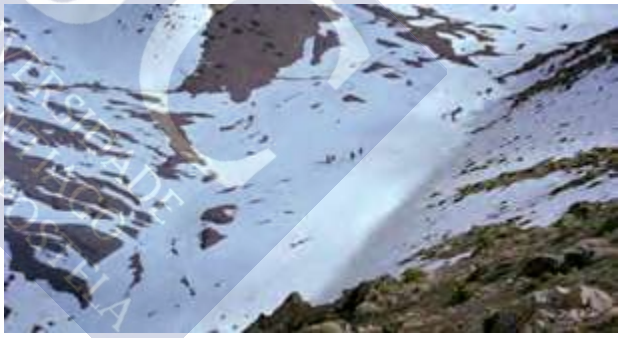


Fig.82. Oliver Laxe. *Mimosas* (fotograma), 2016. Imagen cortesía de Zeitun Films.

Si nos vamos a la reflexión interna del filme, el ejercicio de la fe al que se refiere el cineasta busca abrazar diferentes niveles asimilación, superando la demarcación sufista para subrayar un acto de creencia que podría extrapolarse a cualquier otra religión. Aunque integrado en el contexto árabe, sus intenciones quieren transcender el marco de acción y hablar más de espiritualidad, algo en lo que, de nuevo, parece coincidir con el propósito romántico de alcanzar una "experiencia religiosa universal" y el carácter "inespecíficamente religioso" de la obra de Rothko, culminada en su famosa Capilla, a la

que precisamente han acudido representantes de diferentes religiones[202]. Para arrojar luz sobre esta hipótesis nos parece oportuno rescatar dos afirmaciones, una de Mark Rothko y otra de Oliver Laxe, que comulgan en perfecta sintonía y nos acercan a la certeza de este planteamiento. Desde contextos sociales casi enfrentados y aludiendo a lenguajes artísticos muy dispares, ambos coinciden en plantear la relación del creador con la obra, su voluntad de espiritualidad y sus intenciones en cuanto a la interiorización del público. En palabras del pintor: "Los cuadros deben ser milagrosos: en el instante en que se acaba un cuadro, termina la intimidad entre la creación y el creador. Éste es un extraño. El cuadro debe ser para él, y para cualquier otro que lo experimente posterior-mente, una revelación, la resolución inesperada y sin precedentes de una necesidad eternamente familiar"[203].

Por su lado, Oliver Laxe se refería así a la película el día de su estreno en Galicia, en el marco del Festival Cineuropa 2016: "El poder del cine comienza cuando acaba el del realizador", haciendo énfasis en la necesidad de "interpretar las cosas con otro nivel de percepción, no tan lógico-racional sino más intuitivo" y en la "formación espiritual adquirida gracias al arte". Ante la pregunta, siempre compleja, de ¿para qué existe el arte? Andréi Tarkovski ofrece una elocuente reflexión de la que rescataremos una frase que probablemente sirva para enfocar la intención de Oliver Laxe en torno al filme: "El arte se dirige a todos, con la esperanza de despertar una impresión que ante todo sea sentida, de desencadenar una conmoción emocional y que sea aceptada. No quiere proponer inexorables argumentos racionales a las personas, sino transmitirles una energía espiritual[204]". El estado de ánimo se adivina en *Mimosas* mediante la expresión, enfatizada por unos intensos primeros planos que acumulan en los rostros la carga sensible contenida en los actores. Sin necesidad de someter nuestra comprensión al diálogo, será el silencio o la banda sonora quien imprima la última nota dramática. Hay un grado de radicalidad en todo esto, emparentando con la capacidad de sensibilizarnos con la imagen y el desconcierto provocado por la imposibilidad de conocer el final de los protagonistas. Sobre esto último se pronuncia Laxe: "El final supone una suerte de abandono de los personajes al tiempo que una entrega de la propia película que explota: hay una catarsis mental que provoca una

202 V. ROSENBLUM, Robert: Op.cit., 1993, pp. 244-245.

203 Fragmento del artículo *Los románticos sintieron el impulso,* publicado por primera vez en el número 1 de la revista *Possibilities* y traducido al español para el catálogo de la exposición *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto,* celebrada en la Fundación Juan March celebrada del 5 de octubre de 2007 al 13 de enero de 2008 e inspirada en el libro de Rosenblum. V. ROTHKO, Mark: "Los románticos sintieron el impulso". En VV.AA.: *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March, 2007, p.185.

204 TARKOVSKI, Andrei: Op.cit., 1998, p. 61.

catarsis física. Y eso es lo que a mí me interesa hacer en el cine; darle un KO a la razón para quedarnos en la experiencia de la imagen"[205]. Son todas aquellas historias veladas, que se sostienen en la incertidumbre, las que penetran en el espectador solicitando su colaboración (Fig.83). Así, Laxe anula el consumo instantáneo para apostar, como es habitual en sus películas, por una implicación más personal donde se propicia la lectura múltiple.

Fig.83. Oliver Laxe. *Mimosas* (fotograma), 2016. Recuperado de http://www.cinemaldito.com/mimosas-oliver-laxe/ (Consultado el 29 de marzo de 2017)

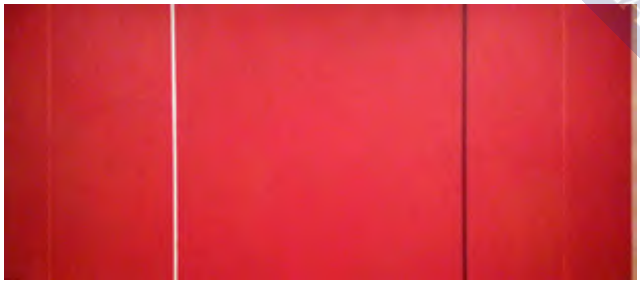


Fig.80. Barnett Newman. *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51. Photograph © Kristina Nazarevskaia. Recuperado de http://www.galleryintell.com/artex/vir-heroicus-sublimis-barnett-newman/ (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Fig.81. Mark Rothko. *Black in Deep Red*, 1957. Recuperado de http://www.markrothko.org/paintings/ (Consultado el 29 de marzo de 2017)

205 YÁÑEZ, Jara: "Entrevista. Oliver Laxe. Entre el relato épico y el viaje esotérico". *Caimán Cuadernos de Cine* (noviembre 2016): 13-15.

8.5. LOIS PATIÑO

Piezas audiovisuales: *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), *Estratos de la imagen* (2015), *Sombra Abierta* (2015), *Noite sem distância* (2015); *Fajr* (2016) y *Tempo vertical* (*work in progress*).

8.5.1. Trayectoria.

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. A medio camino entre el cine y la videocreación, la obra de Lois Patiño (Vigo, 1983) presenta una vinculación muy estrecha con las artes plásticas, un modo de mirar que se acerca al lenguaje pictórico para detenerse en reflexiones sobre el tiempo, el paisaje, el hombre y la distancia. Así, su trabajo comprende dos espacios de acción diferenciados que se adaptan al ámbito museístico o a las salas de cine en función de su especificidad. Con su largometraje *Costa da Morte* recibió el premio al mejor director emergente en el Festival de Locarno, además de otros galardones en festivales como Jeonju IFF (Corea del Sur), FICUNAM (México D.F.), Festival dei Popoli (Italia), Valdivia IFF (Chile) o el Festival Europeo de Sevilla. También ha obtenido numerosos premios con *Montaña en sombra,* pieza que le valió el reconocimiento en festivales como el Festival de Oberhausen (Alemania), el Clermont-Ferrand (Francia), o el Bucharest International Experimental Film Festival (BIEFF) (Rumanía) y con *Noite sem distância* ganó el premio al mejor cortometraje en el San Francisco International Film Festival (USA), entre otros. Por otro lado, sus videocreaciones han recorrido multitud de museos y espacios artísticos a lo largo de la geografía nacional como el MACBA y el CCCB de Barcelona, la Casa Encendida de Madrid, el MARCO de Vigo o la Fundación Luis Seoane de A Coruña. A nivel internacional, ha expuesto en el Centro Cultural San Martín de Buenos Aires, el Konstnarshuset de Estocolmo, la Galería Copperfield de Londres, la JIFF Art Gallery de Jeonju o en la Galería Solar de Portugal.

8.5.2 Construir el paisaje. Diálogos de tiempo y distancia.

Si elaborásemos un mapa porcentual para determinar los recursos plásticos y temáticos más empleados en la filmografía del artista, el paisaje sería el primer elemento en llamar nuestra atención. Se trata, en este caso, de un espacio natural que se transforma en paisaje con la posterior intervención de la cámara. Para Patiño, retratar el paisaje tiene que ver con la fascinación de contraponer su apariencia estática con su realidad viviente: "Lo que me ha atraído siempre del paisaje es que está vivo, es algo ajeno a nosotros, tiene su propia existencia y es algo misterioso"[206]. Esto se significa en su obra a través de recursos visuales como la lejanía. Si pensamos, por ejemplo, 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 y nos sitúan (estableciendo un contraste con los primeros planos sonoros) como meros observadores, al igual que sucede al contemplar un cuadro o una fotografía: "Cuando contemplas el paisaje te estás separando de él, por eso yo concibo el paisaje como una imagen en la distancia. El paisaje no es algo en lo que estés metido, la contemplación provoca una separación". Este tipo de experiencia, que también aparece en piezas más cortas como *Paisaje-distancia* (Fig.84) o *Montaña en sombra*, nos disponen 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; cuando nuestra presencia no interactúa con el lugar lo hacemos más visible. Sucede algo similar con el tiempo del relato: "La espera es fundamental para que te alcance el instante revelador. El paisaje está integrado por muchos detalles que forman un todo, si la mirada es fugaz y vas saltando de un punto a otro no eres capaz de detenerte a ver esa globalidad".

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. La admiración por el paisaje, la imagen detenida y un contenido casi místico que empapa el espacio entroncan con las propuestas de directores como James Benning y Peter Hutton (Fig.85), ya mencionados anteriormente, que tienen en común con Patiño una estética donde se presta atención a la solemnidad del paisaje sobre lo humano. En este terreno, Manuel Magán Abollo establece una clasificación entre los filmes que tratan el paisaje

206 Las citas incluidas en este capítulo, y salvo que se especifique lo contrario, corresponden a las declaraciones de la entrevista realizada a Lois Patiño el día 25 de agosto de 2016. V. Anexo 11.5.

Fig.84. Lois Patiño. *Paisaje-Distancia* (fotograma), 2010-2011. Recuperado de http://www.loispatino.com/Paisaje-Distancia (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Fig.85. Peter Hutton. *Landscape (for Manon)* (fotograma), 1987. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=tpd7CHiJ56c (Consultado el 29 de marzo de 2017)

como único protagonista (*13 lakes* de James Benning o *Empire* de Warhol), aquellas películas en las que el paisaje tiene gran valor pero va acompañado de trama argumental (Tarkovski, John Ford) y aquellas otras donde el paisaje es casual (Jonas Mekas). Posteriormente, reflexiona sobre cómo la posición de la cámara, el ritmo, el tiempo y el modo de emplear la herramienta identifica diferentes formas de significar y representar el paisaje, abordando los casos de Jammes Benning, Andy Warhol, Xurxo Chirro y Lois Patiño, sobre el que resalta (a diferencia de Benning) el interés por estilizar la imagen para concluir subrayando la condición de simulacro del cine[207]. Los recursos que hemos visto favorecen un tipo de experiencia visual minimalista, implicando una atención casi obsesiva por parte de un espectador acostumbrado a la celeridad del ritmo fílmico. Se busca entonces la habituación del ojo, que irá poco a poco ampliando su espectro visual para descubrir la infinidad de pequeños detalles ocultos en una imagen en apariencia inmóvil. Se trata, como comenta Peter Hutton, de dejar que se revele el tiempo:

> En el mar aprendí a mirar de otra manera. Los marinos dependen mucho de su agudeza visual para estudiar el tiempo atmosférico, la textura del mar y entender las corrientes y el ritmo del mar en sí mismo. (...) Al final, los ojos comienzan a ver cosas que no imaginaba que pudieran ser visibles: el reflejo de las estrellas en cubierta, la exposición del plancton fosforescente sobre la superficie del barco… Al insistir, las cosas se hacían visibles. ¡Todo era tan bello y misterioso…![208]

207 MAGÁN ABOLLO, Manuel: "El cine (de paisajes) como ventana (a la realidad)". En VILARIÑO PICOS, María Teresa (coord.): Op.cit., 2017, pp. 163-182.

208 MUGUIRO, Carlos: "El ojo de la tormenta. Entrevista a Peter Hutton". *Cahiers du Cinéma: España n.º extra 11,* (Mayo 2010): 18-20.

Cuando la pantalla obliga a mirar atentamente para percibir el cambio, se produce una suerte de extrañamiento en nuestra retina. Paradójicamente, sin embargo, sí estamos habituados a contemplar la sutileza de una puesta de sol o el movimiento de las nubes en escenarios reales. Debemos preguntarnos, por tanto, si esto tiene que ver más con un hábito aprehendido en cuanto a la forma de consumir el cine que con la falta de experiencia real.

8.5.3. La idea de lo espectral.

La muerte o la idea de un más allá (conviene entender el término en alusión a la historia pasada, a la energía que reposa en los lugares plagados de leyendas) representa otro de los pilares simbólicos del trabajo de Lois Patiño, manifestándose estilísticamente a partir de una serie de técnicas plásticas que ayudan a identificar la experiencia espectral. Cuando la obra se materializa a nivel instalativo, las transparencias, la oscuridad y la reverberación de la luz constituyen los principales apoyos visuales. Así, en *El cuerpo vacío* la estrategia plástica busca otorgar un componente fantasmagórico al cuerpo, iniciando un proceso estilístico que se acerca a las solarizaciones de Man Ray y a los efectos de los negativos fotográficos y jugando con las cualidades de recepción lumínica del metacrilato. Las proyecciones, expandidas en todos los rincones de la sala, se encuentran y rebotan haciendo centellear la imagen. Del mismo modo, *La muerte trabajando* propone una lectura sobre la acción del paso del tiempo en la distorsión de la memoria, idea que se subraya al proyectar retratos sobre láminas de papel suspendidas en el aire. La sutileza de los gestos, su quietud y las facciones semiveladas y deformadas del rostro recuerdan a los vibrantes retratos que Gerhard Richter construye difuminando el óleo, como un pincel que borrase la perfección previa de la imagen. Ambas instalaciones comprenden una intención conceptual de sobrecogimiento, una idea de desmaterialización que se percibe formalmente a través de las decisiones de montaje, la selección de los materiales y el tratamiento digital de la imagen videográfica. En *Sombra Abierta*[209] se combinó la proyección de imágenes con la música de Ann Deveria, obteniendo una atmósfera integral capaz de abordar nuevas vías de comunicación con el público y aumentar su impacto sensorial.

Si hablamos de piezas ideadas para su visualización en pantalla, el artista parte de un tratamiento intenso de la imagen que trastoca el color y los contornos para estimular diferentes sensaciones, al mismo tiempo que se interesa por el retrato desde una intimidad espiritual que suele identificarse con el espacio y su contexto. El paisaje se inscribe

209 Pieza proyectada en el Campo de la Cebada en el marco de Filmadrid 2015.

entonces dentro de una realidad mística que parte del estudio previo de la historia, la memoria y la personalidad del lugar para concretarse a través recursos plásticos capaces de evocar su energía intrínseca. "Con esta voluntad de tratar de reflexionar sobre nuestra manera de relacionarnos con el entorno, si nos situamos desde la experiencia espectral provocas una distancia mayor, un extrañamiento con respecto a la propia existencia. Esto te permite cuestionarlo desde otras perspectivas". De este modo, *Fajr* presenta una reflexión sobre cómo cuestiones culturales o religiosas interfieren y dialogan con el paisaje. Aquí, la figura del eremita testifica una relación íntima con la montaña mostrando la absorción del individuo en soledad frente al infinito mar de arena. Esta metáfora cobra transcendencia en el plano visual donde, por un lado, la quietud, los planos abiertos, el manejo del blanco y negro y la potente confrontación entre luces y sombras transmiten una sensación de sublimación y de experiencia mística mientras, por otra parte, la danza de los cuerpos producida por el *adhan* (cántico de llamada a la oración) penetra en el desierto para transformar su apariencia y perturbar su silencio. Para Patiño, los indicios de historias pasadas modifican el espacio y los modos de vida de sus habitantes, interviniendo en su carácter y transformación. Si pensamos en *Noite Sem Distância* estas referencias se aprecian de manera directa, intensificadas mediante una manipulación extrema de la imagen que consigue relieves y efectos cromáticos muy evocadores asociados a la idea de hacer convivir lo espiritual y lo real. Aunque de forma menos evidente, *Costa da Morte* también condensa en sus imágenes el reflejo de lo espiritual, incrementado mediante planos elevados que construyen una sensación de ambigüedad:

> A veces lo explico como que es el propio paisaje el que está mirando a las personas y otras veces lo siento como una mirada desde otra dimensión; como observar al hombre con una distancia existencial. Al trabajar lo espectral también me interesa esa línea, provocar un extrañamiento que permita observar la realidad desde otro punto de vista.

En su próxima película, *Tempo Vertical*, Patiño persigue condensar varias de las estrategias plásticas que había empleado en trabajos anteriores para proponer un viaje por la Galicia más mítica: "Mi última película, *Tempo Vertical* transcurre en un limbo. Aquí profundizo en el imaginario gallego en relación a los espíritus, al más allá, las leyendas, los mitos relacionados con la Santa Compaña, las meigas… entonces este mundo espiritual es central". Aquí, el aspecto fantasmal se ve reforzado por las cualidades de la señal analógica, cuyos contornos indefinidos, la textura, la incorrección de brillo y contraste y el parpadeo de la imagen despiertan sensaciones próximas al concepto que se quiere transmitir, dejando, por otro lado, testimonio de su bagaje pictórico.

8.5.4. La imagen manda.

Cercanas al lenguaje manejado por las artes plásticas, muchas de las propuestas de Lois Patiño sostienen un interés por la exploración de la imagen que las sitúa en el terreno de la videocreación. En este sentido, conviene destacar su determinación en cuanto a la idoneidad del espacio de exhibición de sus piezas, aclarando la pertinencia de establecer diferencias entre las necesidades específicas del cine y las de la videocreación con el objetivo de generar en cada caso las condiciones óptimas de visualización:

> Yo he ido compaginando las dos líneas de trabajo; una con videoinstalaciones o videoarte, que su espacio natural es el museo, y otra más cinematográfica cuyo espacio habitual es la sala de cine. Tengo piezas que se han movido por los distintos ámbitos y al final es una cuestión de recepción. El espectador de la sala de exposiciones es un espectador que camina, que no dedica tanta atención al vídeo (…) Los dos ámbitos tienen sus partes positivas y negativas y se trata de adaptar la obra al contexto.

En un impulso por expresarse al margen de la planitud de la pantalla, por difuminar los límites entre el espacio libre (el que habita con su tránsito el espectador) y el espacio dispuesto para la instalación material de la pieza, Patiño procura una conjunción entre público y obra, generando una suerte de microcosmos perceptivo que va más allá de la mirada, que dibuja a su alrededor un espacio sensible. Con la intención de definir nuevos lugares para el lenguaje audiovisual, muchas veces sus trabajos analizan la extensión del vídeo en materiales no convencionales, integrándose con otras disciplinas artísticas como la escultura y subrayando asimismo su carácter pictórico. Estas creaciones, que encajan en cuanto a nomenclatura teórica en el apartado de la videoinstalación, dependen formalmente del contexto en el que se insertan. Sus cualidades físicas y de trasmisión visual se modifican y deben ser adaptadas, permitiendo sugerir nuevas impresiones en relación al lugar. Decisiones como la escala, la proporción o el número de piezas en exhibición se ven directamente afectadas por la estructura arquitectónica, donde también hay que tener en cuenta el espacio reservado al público y el vacío; aquél que juega como punto y a parte, que permite una pausa a la mirada. Aunque no podríamos incluir estos proyectos dentro del concepto concreto de *site-specific,* sí hay en ellos una vocación de especificidad y de manipulación atmosférica que retoma discursos como el de Robert Smithson quien, además de establecer el conocido binomio *Site/ Nonsite* abogaba por conciliar en la obra de arte los conceptos de tiempo y lugar, adaptando la obra al contexto en pos de

una experiencia envolvente[210].

A pesar de establecer espacios diferenciados en función de las necesidades de recepción y exhibición, a nivel conceptual y estilístico sus creaciones se mueven en un terreno híbrido que demuestra la disolución entre las disciplinas artísticas; obligándonos a entender el arte de una manera permeable en la que pierde sentido cualquier intento de clasificación:

> Hay códigos que en el videoarte están como más asumidos y si de repente los incluyes como lenguaje o a nivel plástico en una película que va a ser exhibida en el cine propician otra lectura. (...) En general, creo que desde un planteamiento consciente o inconsciente, trato de incluir propuestas que en el arte contemporáneo pueden no resultar tan radicales e incorporadas a lo cinematográfico hacen que la exploración de su lenguaje sea más extrema.

Hijo de dos de los artistas gallegos más representativos de la generación Atlántica[211] (Menchu Lamas y Antón Patiño), 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 facultades 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 métodos de manipulación, en el procesado posterior o aplicando productos directamente sobre la cámara.

210 Para ampliar información sobre el concepto de *site-specific* en escultura y su evolución hacia la pintura consultar: FERNÁNDEZ FARIÑA, Almudena: *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Vigo: Diputación de Pontevedra, 2010, pp. 250-263.

211 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, Francisco 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. Uno de los principales reconocimientos a la labor artística del grupo tuvo lugar en el museo MARCO de Vigo entre el 15 de noviembre de 2002 y el 30 de marzo de 2003, una exposición a modo de homenaje de la que se editó un catálogo que aporta análisis críticos y documentación histórica. V. SOUTO, Pilar / IGLESIAS, Ray (coords.): Atlántica: Vigo, 1980-1986. Madrid: nuevacocina_diseño y comunicación, 2002.

Sucede por ejemplo en *Paisaje-duración* (Fig.86) donde, cubriendo la lente con vaselina, consigue una serie de efectos que recuerdan la densidad del óleo en los lienzos de Turner (Fig.87), ese carácter ágil de la brocha que difumina las figuras para conformarse a modo de cuadro abstracto. Aquí, la imagen videográfica no solo incorpora presupuestos propios de la pintura, sino que juega a acentuar su carácter emotivo y sublima, mediante la borrosidad, el espacio representado, estrategia que también encontraremos en *Esliva*. Algunas propuestas que podrían situarse cercanas a esta fórmula de operar sobre el paisaje son los matéricos lienzos de Gandy Brodie, cuya energía irradia una atmósfera entre envolvente y extraña, o los contornos imprecisos de las montañas de Augustus Vincent Tack, que proporcionan una dimensión tortuosa e imponente.

La segunda pieza que conforma el tándem es *Paisaje-distancia* (Fig.88), donde la estrategia plástica empleada trata de establecer una experiencia contemplativa jugando con el zoom de la cámara. La imagen desvela sus capas invocando primero al engaño; nos sitúa en un punto intermedio, establece una conexión emocional entre nuestra mirada y aquello que pasa en la pantalla para posteriormente distanciarse abriéndose al abismo que nos separa. En el ámbito cinematográfico, esta idea de engaño visual recuerda al filme *Wavelength* (1967) y la atracción de Michael Snow por los efectos ópticos, la pausa, la transformación del espacio a través del zoom y la relación entre interior y exterior, construcción y paisaje. En cuanto a otras corrientes artísticas, resulta complicado no recordar el componente simbólico de las obras de Albert Pinkham (Fig.89), una pintura dramática que representa la majestuosidad del paisaje y cuya factura, suelta y semivelada, coincide con el dispositivo estilístico que maneja Lois Patiño en sus imágenes. Como ocurre en las fotografías de Ansel Adams o en los espacios marinos de Sugimoto, la naturaleza se muestra monumental e hipnótica. Pero sabemos que el artista ha delimitado su continuidad; la ha enmarcado en los márgenes del lienzo, el papel o la pantalla convirtiéndola ahora en paisaje. “Al captar algo que nos es dado, la naturaleza, provocamos una distancia estética y cultural y es entonces cuando nace el paisaje. Yo he ido descubriendo el paisaje al trabajar precisamente en esos términos”.

Continuando con las referencias pictóricas, si hay alguien que se revela omnipresente en el trabajo de Patiño es Caspar Friedrich. Ejemplo de ello es el proyecto *En el Movimiento del Paisaje,* donde se produce una transposición de la obra del pintor al formato audiovisual, introduciendo movimiento a una serie de escenas ya icónicas para la historia del arte. De un modo más o menos directo, todas sus obras insinúan la presencia del artista y su acercamiento a lo sublime, término que, por cierto, es una de las principales nociones que maneja Lois Patiño respecto a su idea de cómo debe encaminarse el arte:

Fig.86. Lois Patiño. *Paisaje-duración* (fotograma), 2012. Recuperado de http://www.loispatino.com/Paisaje-Duracion (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Fig.87. William Turner. *Rain Steam and Speed the Great Western Railway*, 1844. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rain_Steam_and_Speed_the_Great_Western_Railway.jpg (Consultado el 29 de marzo de 2017)

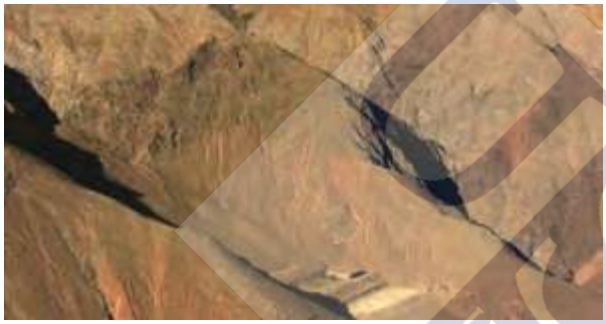


Fig.88. Lois Patiño. *Paisaje-Distancia* (fotograma), 2010-2011. Recuperado de http://www.loispatino.com/Paisaje-Distancia (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Fig.89. Albert Pinkham. *Ryder*, ca. 1890. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albert_Pinkham_Ryder_003.jpg (Consultado el 29 de marzo de 2017)

"Puedes llamarlo sublime, aura, experiencia interior o simplemente poesía, pero ahí está la clave del arte, que no es otra que ir más allá de la realidad aparente. Ahí entra el término sublime porque es algo que te toca de un modo que logra expandirse en la consciencia". Si nos enfocamos en esta perspectiva, podríamos decir que Patiño se acerca a las líneas de pensamiento de autores como Arthur Schopenhauer, del que ya hemos hablado, pero sobre todo a la plasmación estética de esta idea en toda la tradición del romanticismo pictórico y, posteriormente, en autores como Mark Rothko.

Precisamente a Rothko se refiere el autor que nos ocupa cuando le preguntamos por las influencias pictóricas en su trabajo audiovisual, aludiendo a esa vibración interna que contienen sus cuadros y que, de alguna manera, nos envuelven en un estado emocional complejo de trasmitir con palabras pero trascendente en cuanto a experiencia: "Hay un autor que yo creo que está ahí y que espero que en algunas de mis obras se refleje, aunque

a nivel audiovisual es difícil llevarlo a cabo. Este autor es Rothko con esas masas de color luminosas, que de alguna manera siempre he buscado, aunque tal vez no conscientemente. Me interesa el hecho de lograr como una vibración". Si, como señala Patiño, la imagen audiovisual no es la más adecuada para dar soporte a este tipo de efectos, sí encontramos cierta transposición de los principios expresivos y formales. A través de recursos como la niebla, la borrosidad, la distancia o la indefinición de los perfiles, que disipan en ocasiones sus contornos transformados casi en masas de color, el artista imprime una huella personal y se vincula con la búsqueda del misterio latente en la naturaleza, que supuso uno de los principales intereses tanto del romanticismo como del expresionismo abstracto. La estética de *Montaña en sombra* (Fig.90) sugiere precisamente la transformación del espacio; la imagen pierde sus referencias figurativas como el volumen, el color y la perspectiva, se simplifica para derivar en una figura casi abstracta donde prima el diálogo entre el blanco y el negro, componiendo amplias zonas tonales que evocan las pinturas de Clyfford Still (Fig.91) quien, a propósito de la capacidad sugestiva de la abstracción, defendía: "Las mejores obras suelen ser aquellas que tienen el menor número de elementos y los más sencillos: cuadros que resultan casi obvios hasta que los contemplas con algo más de detenimiento y empiezan a pasar cosas[212]".

Fig.90. Lois Patiño. *Montaña en sombra* (fotograma), 2012. Recuperado de http://www.loispatino.com/Montana-en-sombra (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Fig.91. Clyfford Still. *PH-929, 1974*. © City and County of Denver Recuperado de https://clyffordstillmuseum.org/object/ph-929/ (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Si pensamos en la videoinstalación *Estratos de la imagen* advertimos dos enunciados diferentes: el primero tiene que ver con la reflexión técnica donde, mediante la desincronización de las tres capas de color (rojo, verde y azul) que conforman el espectro cromático de la imagen audiovisual, se genera una interesante distorsión dando lugar a una paleta cromática que se mueve a través de la pantalla y semeja la pintura expandida

212 STILL, Clyfford. Citado en ALBRIGHT, Thomas: "The Painted Flame". *Horizon* 22 (noviembre de 1979): p. 33.

de Katharina Grosse. Por otro lado, se observa la intención de acariciar una experiencia contemplativa. Sin ofrecer información directa sobre la condición física de lo que vemos, las ondulaciones y otros leves detalles situados en la parte inferior de la pantalla conducen a relacionar esos motivos orgánicos con un paisaje marino. Es esta forma de profundizar en la imagen abstracta partiendo de una primera impresión obtenida mediante referencias a la naturaleza la que nos lleva a trazar un puente, no solo formal sino también de intenciones, entre la obra del artista y la corriente de la abstracción pictórica. 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 poder visual para, a través de la mirada del director, desplegar una relación de referentes estéticos que se han inspirado directamente en ella.

8.5.5. *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 (idea que, como veremos más adelante, no consigue reflejar) 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 instala un continuo estado de alerta que impide desviar la atención, impulsando la mirada a la práctica contemplativa para implicar al resto de los sentidos a una escucha más íntima:

> Una de las claves que he ido explorando, y que se consuma con *Costa da Morte*, es la distancia. Normalmente la distancia en el cine se suele trabajar para ubicar al espectador, profundizando en la acción con planos más cortos. Mi reto personal era ver qué pasaba si todos los planos eran abiertos, si obviábamos el plano corto y exploraba ese acercamiento solo a través del sonido.

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. Si en todo el trabajo de Patiño se deriva una admiración por el paisaje, las variaciones atmosféricas y su magnificencia, en esta ocasión estas cuestiones buscan resolverse mediante un diálogo entre cultura y naturaleza:

> Esa doble distancia entre el plano general de la imagen y el primer plano sonoro de la voz es la manera que el film tiene de preguntarse sobre la relación entre los espacios y la memoria de quienes los trabajaron, una manera también de romper con el vínculo tradicional entre lo visible y lo audible que multiplica la dimensión mítica del paisaje. La exploración del paisaje como un espacio imaginario en el que se superponen los tiempos y rebotan las leyendas y las identidades[213].

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 busca, sin conseguirlo (como veremos a continuación), adquirir identidad a través de las narraciones de los habitantes. Desde el inicio del filme, que comienza 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 apoyarse en 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, así como a su posterior formalización:

> (…) 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.

Sin embargo, el intento de Patiño por ensalzar la cultura gallega y su carácter mítico, casi a modo de idealizada leyenda, queda finalmente truncado en la película. El retrato cultural que se desprende de la lectura del filme está más cercano al exotismo que a la

213 DE PEDRO, Gonzalo: "Costa da Morte". *Caimán* 30, septiembre 2014: 56.

realidad y esto se debe, en mayor medida, a la cuestión lingüística[214]. Sobre la diglosia de los personajes y la forma en que Patiño presenta sus historias comenta Alberte Pagán: "As persoas entrevistadas (que nom tenhem porque coincidir coas que adivinhamos na pantalha: a maior parte dos diálogos estám gravados ou retocados em pós-produçom) nom se expressam ante um igual, nom lhe falam a um vizinho, senom a um forasteiro"[215]. Por su parte, Iván Villarmea pone de manifiesto que el fracaso del cineasta a la hora de plasmar lo gallego termina siendo sintomático de nuestra propia realidad: "Patiño quería filmar un retrato épico, idealizado, mais no seu fracaso rexistrou as eivas do noso presente"[216]. Pagán también considera erradas algunas elecciones estilísticas y el tratamiento que ofrece de la información y coincide en parte con la interpretación de Villarmea:

> Baleira de contido histórico-político (as referências aos guerrilheiros anti-franquistas agachados no Monte Pindo volvem-se tam anecdóticas como o conto do carregamento de leite condensado, proveniente dum naufrágio, co que a gente calea as casas), a película fica reduzida a um cartom postal. Esta diglóssia estilística é um reflexo documental, esta vez si, da eterna diglóssia do cinema galego, espanholizado e espanholizante[217].

Una lectura diferente es la de Israel Paredes Badía, quien opina que "al director no le interesa tanto remarcar la grandeza del paisaje como mostrar la modificación de éste por los hombres, así como también la unión vital que se ha establecido entre ambos" y continúa diciendo que "el director despoja sus imágenes de todo intento de sublimarlo", algo que él mismo llega a desdecir cuando habla de "la mirada abismática, melancólica o sublime" o de "cierto carácter mítico del paisaje y de aquello que alberga"[218]. El intento de conectar el contexto real a través de las voces con la presencia imponente del paisaje funciona como recurso estético, pero no logra retratar la realidad cultural del lugar. La figura humana no tiene fuerza; es el paisaje quien habla y éste es, sin duda,

214 Sobre la cuestión de identidad y la lengua en *Costa da Morte* reflexiona Brais Romero en el artículo *Idioma e identidad en el Novo Cinema Galego*. V. ROMERO, Brais: "Idioma e identidad en el Novo Cinema Galego". *Fonseca, Journal of Communication*, n.11 (Julio – Diciembre de 2015): 23-27.

215 PAGÁN, Alberte: "Algumhas consideraçons sobre a língua de *Costa da Morte*". (15 de enero de 2014). En *Acto de Primavera* http://actodeprimavera.blogspot.com.es/2014/01/algumhas-consideracons-sobre-lingua-de.html [Consulta 26 de julio de 2017].

216 VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván: "Alén do mito atoparedes o real". *Luzes 12* (noviembre 2014): 96.

217 PAGÁN, Alberte: Art. cit. (15 de enero de 2014).

218 PAREDES BADÍA, Israel: "Costa da Morte. Paisajes con figuras humanas". *Dirigido por* (octubre 2014): 22-23.

un paisaje mental, sublimado, una construcción simbólica que evoca el sentimiento romántico de pequeñez.

En todo caso, y aunque coincidimos con las lecturas que apuntan el fracaso de *Costa da Morte* a la hora de capturar la esencia de Galicia, señalamos la cuestión sin profundizar en ella para centrarnos en lo que aquí nos ocupa: el tratamiento estilístico del paisaje y su cercanía con la pintura. Desde esta óptica, la imagen se resuelve enigmática para implicarse en la subjetividad (Fig.92), reivindicando algunas de las temáticas básicas de la corriente artística y de pensamiento romántico y haciendo uso de los mismos recursos visuales que aparecen en los lienzos de Friedrich (Fig.93): 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. 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.

Si prestamos atención al impacto de la luz, la atmósfera y las variaciones cromáticas sobre el mar, 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* (*Impression, soleil levant,* 1872) (Fig.94) que establece un paralelismo con el ocaso que vemos hacia el minuto sesenta y cuatro de *Costa da Morte* (Fig.95). A propósito de la perseguida armonía del paisaje manifiesta en el filme, Fernando Redondo apunta: "Hai unha busca deliberada desa beleza fotoxénica que ven definida polos atributos das cousas do mundo físico polo mero feito de seren atrapadas polo obxectivo da cámara; esa cualidade, finalmente, que, no sentido benjaminiano, nos informa da 'aura' de canto atopamos na realidade e que, por si mesmo, é merecente de ser rexistrado"[219]. En general, podemos encontrar analogías con muchos 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 interés por desglosarlo, combinando

219 REDONDO, Fernando: "Escrito na paisaxe: miradas documentais verquidas sobre a memoria da terra, sobre o que flúe e o que permanece". En *Encontros de Cinema. Conferencia Internacional* (2014). Ao Norte – Associação de Produção e Animação Audiovisual: 27.

Fig.92. Lois Patiño. *Costa da morte* (fotograma), 2013. Vídeo: cortesía del autor.

Fig.93. Caspar Friedrich. *The Monk by the Sea*, 1808-1810. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Der_M%C3%B6nch_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Fig.94. Claude Monet. *Impression, soleil levant*, 1872. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:-Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant.jpg (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Fig.95. Lois Patiño. *Costa da morte* (fotograma), 2013. Vídeo: cortesía del autor.

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.

De lograr este acercamiento a lo sutil por medio de la pausa se han encargado, como ya hemos señalado, autores que Patiño considera de referencia como Sharon Lockhart, James Benning o Peter Hutton. Conviene además mencionar dos películas que, como la que aquí nos ocupa, remarcan la influencia del paisajismo romántico en general y de la

figura de Caspar Friedrich en particular. La primera de ellas es *Madre e hijo* (Alexander Sokurov, 1997), un filme pausado, sin apenas diálogos, cuyos personajes aparecen prácticamente eclipsados por inmensos paisajes y cuya factura plástica recurre a la planitud y a la alteración de la gama cromática para incrementar su cercanía con esta corriente estética. También inspirada en Friedrich, *Corazón de cristal* (*Herz aus Glas*, Werner Herzog, 1976) cultiva una trascendencia poética que se ve reflejada en la fascinación del personaje ante atmósferas brumosas y en panorámicas donde se funden el horizonte y el cielo llegando a simular grandes masas de color.

Fig.96. Paul Cézanne. *Montagne Sainte-Victoire,* 1904. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Paul_C%C3%A9zanne_108.jpg (Consultado el 29 de marzo de 2017)

Fig.97. Lois Patiño. *Costa da morte* (fotograma), 2013. Vídeo: cortesía del autor.

Por otro lado, el apoyo de las artes visuales en *Costa da Morte* no se detiene en la pintura figurativa. Como cuando Cézanne pintó de manera obsesiva la montaña de Sainte Victoire (Fig.96) fascinado por la luz y sus volúmenes, localizamos esa misma intención de modular las formas hasta casi descomponerlas en una abstracción (Fig.97). En este caso el autor no modifica el paisaje; es cuestión de capturar la realidad con paciencia, 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[220]. Tras las penetrantes transiciones negras que inundan la pantalla homenajeando la pintura monocroma, también se reconoce la presencia de pintores como Robert Ryman (Fig.98) cuando la niebla cubre el paisaje y aparece el blanco (Fig.99), el reduccionismo absoluto, la no figuración. El blanco vela la imagen e invita a penetrar en ella para construir una estructura atemporal, para abrazar lo místico. A medida que discurre el filme, también se hace patente la influencia de Rothko 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 energía dramática. En *Costa da Morte* no se produce el efecto pictórico con la manipulación de la 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.

Fig.99. Lois Patiño. *Costa da morte* (fotograma), 2013. Vídeo: cortesía del autor.

Fig.98. Robert Ryman. *Surface Veil*, 1970. Recuperado de http://www.xavierhufkens.com/artists/robert-ryman (Consultado el 29 de marzo de 2017)

220 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.

8.6. MIGUEL MARIÑO

Piezas audiovisuales: *Deconstrucine* (2009); *Fume* (2011); *Fomos ficando sós* (2013); *Lúa (2014); Skyline* (2014); *Autorretrato de la luz* 2014); *Tríptico binario* (2014); *O descubrimento de Américo* (2015); *La pesadez del reflejo*[221] (2015); *O tempo da mazá* (2016); *Ir e vir* (2016); *Extirpando al fantasma de la máquina* (*work in progress*).

8.6.1. Trayectoria.

La forma de aproximarse al cine de Miguel Mariño (A Coruña, 1977) parte de una visión siempre expansiva; trata de explorar la capacidad del medio, de deconstruir su estado y buscar alternativas al itinerario cultural establecido. Tras obtener el título de Técnico Superior de Producción Audiovisual en la Escuela de Imagen y Sonido de A Coruña y cursar el Máster en Producción Ejecutiva en la misma ciudad, inicia su carrera como director de cortometrajes y documentales televisivos. Sin embargo, pronto se engancha al universo experimental y comienza a revisar las relaciones entre el cine y otras categorías artísticas. En el año 2008 gana el Premio Mestre Mateo a la mejor obra experimental con *Nemo.* Fruto de esta necesidad de exploración fílmica en el año 2009 forma, junto con Ángel Rueda y Ana Domínguez, el colectivo Familia de Idiotas no tiene TDT apostando por el Super 8 y los formatos analógicos y dando lugar al *film performance Deconstrucine.* En el año 2011 el espectáculo *Fume,* dirigido por Ángela Blanco y del que Mariño realiza el apartado audiovisual, consigue el Premio Injuve a la Mejor Propuesta Escénica. Destaca también su participación en el proyecto *La brecha,* dirigido por Marcos Nine en el año 2011 (en colaboración con Rodrigo Losada), donde se inmiscuye de lleno en el universo de la pintura sobre celuloide[222]. Con la participación en 2013 en el Programa de Residencias Artísticas Locales del Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa (MAC) de A Coruña, empieza a introducir la instalación como parte de su corpus artístico y en 2014 recibe la Beca de Creación Artística en el Extranjero Gas Natural Fenosa, por el proyecto *O descubrimento de Américo*. Actualmente Mariño continúa llevando a

221 Proyecto que formó parte de una exposición colectiva (Carla Andrade, Miguel Mariño y Loreto Martínez Troncoso) resultado de la Beca de Creación Artística del Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa de A Coruña (MAC) 2014, en el que se incluyen las siguientes piezas: *Autorretrato de la luz* (2014), *Planocontraplano* (2015), *Distorsiones* (2015), *Sensor vertical de presencia horizontal* (2015), *Mirando al mar* (2015), *Horizontes* (2015) y *Azul marino* (2015). La muestra estuvo expuesta del 11 de junio al 20 de septiembre de 2015.

222 V. LOSADA, Arturo: "PROCESOS#20 – MIGUEL MARIÑO". En *A Cuarta Parede.* http://www.acuartaparede.com/miguel-marino/?lang=es [Consulta 24 de enero de 2017].

cabo *films performances*[223] e interesándose por el soporte analógico, con el que realiza diferentes ensayos que van desde la intervención pictórica sobre la película, su uso como material escultórico, la revisión del *found footage,* etc.

8.6.2. La pintura a través de lo matérico. El *effetto pitturato* en la obra de Miguel Mariño.

Hasta ahora, las piezas que hemos estado analizando se acercan a lo pictórico mayoritariamente a través del denominado *effetto quadro,* presentando una serie de características como la actitud contemplativa, la temporalidad expandida, el control cromático y lumínico o la presencia de la naturaleza, que muestra su alianza con la pintura de paisaje. Aunque hemos visto casos en los que la textura que da la imperfección de la película analógica es introducida como elemento estratégico en el film (varios cortos de Xisela Franco y Carla Andrade o películas como *París #1* de Oliver Laxe, 2007, y *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser* de Alberto Gracia, 2013, que veremos más adelante) pudiendo remitir al *effetto pitturato,* su aportación estilística se sitúa en un segundo plano frente a la imagen figurativa, ayudando a enriquecerla sin llegar a su demandar una autonomía propia. Se efectúa así un choque entre ambos efectos fortaleciendo no solo la dimensión estilística sino incrementando también su componente argumental.

En otros casos, la película se apoya en la imagen abstracta generando un *effetto pitturato* que no deja lugar a dudas. Aquí, la obra de Miguel Mariño destaca sobremanera posicionándose como uno de los principales autores gallegos en apostar por la hibridación de los recursos plásticos no solo a nivel visual, sino también en cuanto al uso de las herramientas. Sus imágenes superan el diálogo con la pintura sobre la pantalla para interrogarse por las posibilidades del espacio y reivindicar la convivencia e integración de las disciplinas artísticas.

223 El *film performance* está enmarcado dentro del concepto de *cine expandido*, entendido como un cruce entre disciplinas que permite al cine salirse de los modos de exhibición tradicionales y jugar con la acción en directo, la puesta en escena, la espontaneidad o la improvisación. La acción se desarrolla en vivo y el artista controla y manipula la proyección de la película: el ritmo, los tiempos, las pausas, el sonido, la luz… Podrían también considerarse cine expandido aquellas experiencias fílmicas que se valen de los recursos del medio cinematográfico para experimentar nuevas dimensiones, confluyendo con las prácticas de vanguardia y, en muchas ocasiones, con las artes plásticas o la música. En el caso gallego, podemos citar a Ángel Rueda, Ana Domínguez y Miguel Mariño como algunos de los principales exponentes del cine expandido. Además de sus trabajos por separado, donde destaca Ángel Rueda como potenciador y dinamizador de estas prácticas, juntos realizaron proyectos como *Deconstrucine* (2009) dentro del colectivo *Familia de idiotas* (2009). Un año después, Ángel Rueda y Ana Domínguez fundan el festival (S8) Mostra de Cinema Periférico, del que ya hemos hablado y al que volveremos a aludir, y Miguel Mariño continúa su trayectoria por separado, combinando *film performances* con otras películas, siempre desde una óptica experimental que cuestiona las formas establecidas por el sistema. En Galicia también encontramos casos como el de Javier Álvarez o el tándem formado por Cris Lores y Belén Veleiro. V. VELOSO, Gonzalo. "Una aproximación al cine expandido contemporáneo gallego". En VILARIÑO PICOS, María Teresa (coord.): Op.cit., 2017, pp. 421-426.

8.6.3. Imagina un ojo sin prejuicios.

> Imagine an eye unruled by man-made laws of perspective, an eye unprejuiced by composition logic, an eye which does not respond to the name of everything but which must know each object encountered in life through an adventure of perception. How many colors are there in a field of grass to a crawling baby unaware of 'Green? How many rainbows can light create for the untutored eye?[224]

Imagina un ojo sin prejuicios, decía Stan Brackage, un ojo que se deje arrastrar por la aventura de la percepción sin limitar su mirada a reglas o lenguajes dominantes. En esta línea, han existido cineastas que a lo largo de la historia han buscado darle una vuelta a los modos de hacer convencionales combinando disciplinas artísticas, forzando la reinterpretación del tiempo y del relato o sincronizando diferentes medios para idear una experiencia envolvente. El cine se expande, como abogaba Jonas Mekas, para intensificar sus sensaciones, introducir al público en la emoción del proceso y escribir caminos paralelos a lo establecido. En su interés por crear otro tipo de energía fílmica que huya del formato clásico se juntaron Ángel Rueda, Ana Domínguez y Miguel Mariño y comenzaron a combinar todas estas sinergias, dando vida a *Deconstrucine,* una performance interactiva donde el espectador se convierte en un elemento más de la proyección, la imagen dilata sus márgenes para proyectarse en cualquier punto del espacio y digital y analógico se coordinan en una misma pieza. Recordemos también que al mismo colectivo artístico le debemos el nacimiento, en el año 2010, del festival (S8) Mostra de Cinema Periférico, que ha apostado por un cine al margen de las prácticas industriales dando visibilidad al formato analógico, al material de archivo y al cine experimental y performativo. Además, ha introducido el cine en el museo a través de exposiciones y film performances realizadas en espacios como la Fundación Luis Seoane o la sala Palexco de A Coruña.

La obra de Miguel Mariño no se mantiene únicamente en la pantalla como soporte sino que despliega diferentes experiencias en una constante persecución del aspecto experimental: "Uno de los motores de mi impulso creativo es el experimento. Prescindir de las reglas de composición de la imagen perfecta y adecuada implica el cuestionamiento de las

224 Fragmento del texto *Metaphors on Vision,* de Stan Brakhage. Originalmente publicado en 1963 por Jonas Mekas como número especial de *Film Culture*, diseñado por George Maciunas. No hemos podido localizar el libro, la cita la hemos extraído de: MEKAS, Jonas: *Scrapbook of the sixties. Writings 1954-2010.* Alemania: Spector books, 2015, p. 102.

propias reglas, y creo que eso es parte de mi trabajo"[225]. En su cine el celuloide puede volverse escultura (*Skyline*), recomponerse formando tiras a modo de collage para frenar su movimiento y objetualizarse (*Azul marino*; *Horizontes*) o ensayar la presentación simultánea de imágenes en formato de *film permormance*, manipulando en directo imagen y sonido para crear una atmósfera envolvente e irrepetible (*Tríptico binario; Fomos ficando sós; Extirpando al fantasma de la máquina* o *Fume*). Otras veces, como en *Autorretrato de la luz*, Mariño revisa los aparatos precinematográficos para crear una proyección partiendo de dos objetos básicos, una lupa y un foco, restituyendo a la luz su protagonismo.

En el territorio de la abstracción se encuentra la pieza *Lúa,* en la que aplica gotas de lejía directamente sobre película de 16mm para quemar la emulsión fotográfica permitiendo que la luz vaya atravesando el celuloide. La imagen se recrea en las diferentes intensidades que va tomando la luz en torno a un punto central que se contrae y se dilata, se enciende y se vela rodeado de destellos sutiles. Podemos recordar aquí la animación *Blinkity Blank* de Norman McClaren (1955) en su ejercicio de creación de imágenes agitadas y temblorosas, aunque en Mariño se resuelva en un solo color y de manera mucho más minimalista. Bajo estas mismas premisas se produce *Decalcomanía*, en la que poco a poco las capas de pintura negra, integradas gota a gota sobre acetato, van impidiendo el paso de la luz para buscar la textura en la sombra. Para realizar esta pieza, Mariño se inspira en las famosas decalcomanías surrealistas, técnica pictórica creada por Óscar Dominguez en 1936 consistente en extender color sobre una superficie lisa, no porosa, y presionar contra ella una hoja de papel generando una composición autónoma. Estas dos piezas se mostraron juntas en el *film performance Tríptico binario* (Fig.100) para poner de manifiesto el diálogo entre luz y oscuridad, presencia y ausencia. Su visualización conjunta rememora la pieza *Dots* de Norman McClaren (1940), los hipnóticos experimentos de Stan Brakhage y José Antonio Sistiaga y algunas aportaciones fílmicas de Eugenio Granell como *Lluvia* (1961)*, Dibujo* (1961) o *Invierno* (1969)*,* que no solo encuentran similitud en la textura sino también en el cromatismo. Reconociendo alguna de estas influencias y la impronta pictórica, así se expresa Mariño sobre estas dos últimas piezas:

> En tres de mis obras (*Lúa, Decalcomanía y Fomos ficando sós*) utilizo como técnica la intervención con tintes y otros productos directamente sobre el acetato, así que de alguna forma se podría decir que pinto directamente sobre la película. Aunque evidentemente en cuanto a referencias ninguno estamos

225 Las citas incluidas en este capítulo, y salvo que se especifique lo contrario, corresponden a las declaraciones de la entrevista realizada a Miguel Mariño el día 17 de julio de 2017. V. Anexo 11.6.

exentos de apoyarnos en diferentes disciplinas, me gustaría destacar a dos de los cineastas que han sido referentes, consciente o inconscientemente, a la hora de la creación de estas tres obras a las que me refiero: Stan Brakhage y José Antonio Sistiaga. En la pieza *Decalcomanía* utilizo la misma técnica pictórica que popularizaron los surrealistas, y a la que el título hace referencia (Fig.101).

Las experiencias de *film performance*, los experimentos objeto-espaciales y la pintura sobre celuloide de Miguel Mariño serían fruto de una investigación paralela, que incluiría una revisión de este tipo de prácticas llevadas a cabo desde los años 60 (con casos tan paradigmáticos como el New Cinema Festival en la Film-Makers' Cinemathe-que de Nueva York[226]). Nos centraremos aquí en los aspectos que de manera más directa se aproximan a los postulados pictóricos a través de la idea de paisaje, confirmando su clasificación dentro del *effetto pitturato.*

Fig.100. Miguel Mariño. *Tríptico binario* (fotograma), 2014. Recuperado de http://miguelmarino.tumblr.com/tripticobinario (Consultado el 10 de abril de 2017)

Fig.101. Óscar Domíngez. *Lion-bicyclette*, 1936. Recuperado de http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/lion-bicyclette-leon-bicicleta (Consultado el 10 de abril de 2017)

226 V. MEKAS, Jonas: Op.cit., 2015, pp. 100-140.

8.6.4. *Fomos ficando sós.*

El *film performance Fomos ficando sós* (Fig.102), exhibido en diferentes museos y centros artísticos tanto de España como del extranjero, permitía a los asistentes advertir en directo los cambios estilísticos y sonoros de la pieza. En el caso de la función grabada en la Fundación Luis Seoane en el marco del festival (S8) Mostra de Cinema Periférico (8 de junio de 2013), se emplearon dos proyectores de 16mm, diferentes cristales tallados y espejos para lograr la multiplicación de imágenes, el duplicado de las pantallas y el desbordamiento de la luz, al tiempo que se pintaba a tiempo real un *loop* de película transparente[227]. Se pudieron visualizar tres pantallas dominadas por masas de pintura azul que, como brochazos matéricos, mostraban la imperfección de la pintura. Las burbujas que dejaban sobre la pelí-

Fig.102. Miguel Mariño. *Fomos ficando sós (fotograma),* 2013. Recuperado de https://vimeo.com/68523666 (Consultado el 10 de abril de 2017)

cula fílmica ofrecían la intuición de un trazo a veces suave, expandiendo un color uniforme y preciso, y otras de un efecto de presión que se transformaba en la pantalla en un color más vivo, oscuro e imperfecto, dominado por la huella del pincel. Los niveles de pintura subían y bajaban, las pantallas tomaban vida propia pasando del tríptico al díptico y al cuadro individual, las capas se acumulaban conformando interesantes texturas que, junto a la rugosidad propia de la película de 16mm, lograba componer una armonía íntima entre pintura y vídeo (Fig.103), reforzada por la introducción del azar y la variabilidad:

> Creo que intento conseguir una abstracción expresiva de los paisajes que se podría encuadrar dentro de una hipotética corriente que comenzaría con el

227 V. https://vimeo.com/78609314

> romanticismo y acabaría en el expresionismo. Me gusta que el azar tenga un papel activo en la creación de mis paisajes al igual que ocurre en la naturaleza. Cuando intervengo y manipulo el celuloide directamente hay una parte del resultado que es imposible de controlar. Creo que esas imperfecciones, fruto de lo que se escapa a mi control, son las que hacen que la imagen esté viva.

Visualmente se acerca a la gestualidad de Robert Motherwell o a la pintura procesual y fluida, con voluntad de cubrir la superficie, que presentan algunos de los lienzos de Berta Cáccamo (Fig.104); al diálogo entre figura y fondo y la plasticidad que conforman sus imágenes. Cuando el azul invade el conjunto de la pantalla, la potencia visual de los monocromos, su luminosidad, se presenta cercana a las pinturas que dieron la fama a Yves Klein con su famosa patente del International Klein Blue (Fig.105). Al igual que en el caso de Klein con su adorado mar de Niza, *Fomos ficando sós* nos aproxima al océano y al carácter abstracto del paisaje.

Fig.103. Miguel Mariño. *Fomos ficando sós (fotograma),* 2013. Recuperado de https://vimeo.com/68523666 (Consultado el 10 de abril de 2017)

Fig.105. Yves Klein. *Untitled blue monochrome (IKB 82)*, 1959. Recuperado de https://www.guggenheim.org/artwork/5638 (Consultado el 10 de abril de 2017)

Fig.104. Berta Cáccamo. *Praia da Calzoa*, 2003. Recuperado de http://culturagalega.org/atalaia/obras/praia-da-calzoa (Consultado el 10 de abril de 2017)

8.6.5. *Ir e vir.*

Ir e vir parte de la técnica del *found footage* para manipular y refilmar una película de los años 60, que nos presenta ahora plagada de energía y giros visuales. Al inicio, se puede apreciar la tira de la película dividida en fotogramas donde vemos el movimiento, sencillo y repetitivo, de una chica columpiándose (Fig.106). Estos fotogramas coinciden con las imágenes que Fernand Léger inserta hacia el minuto 1,10 de *Le Ballet mécanique* (1924) (Fig.107). En ambos casos, una mujer se columpia divertida en un exterior con

jardines, entorno que refuerza su condición bucólica con el compás de la música y el tipo de contraste lumínico.

Fig.106. Miguel Mariño. *Ir e vir* (fotograma), 2016. Vídeo: cortesía del autor.

Fig.107. Fernand Léger. *Le Ballet mécanique* (fotograma), 1924. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=yrfibt6Bkwc (Consultado el 28 de febrero de 2018)

Poco a poco la imagen se desnaturaliza, se vuelve más abstracta y la escala de grises que componía las figuras adquiere cada vez mayor contraste para dar paso a formas geométricas simples que evocan algunas pinturas de Theo van Doesburg. De nuevo el blanco, la pantalla se centra ahora en la textura, en la imperfección del formato. Se produce entonces una comunicación visual que va dejando adivinar la forma realista que se oculta tras todas las texturas, velando y desvelando el *found footage* y transformando la imagen en un frenético pero armonioso compás de movimiento y luz. Imposible no recordar de nuevo a Brakhage, sus juegos con el metraje encontrado, sus desafíos a la mirada y su personalísimo modo de componer lo que podríamos llamar poemas visuales donde pintura, imagen, figuración, abstracción y sonido generan un conjunto envolvente que cuestiona los modos de percepción tradicionales. En esta misma dinámica, Miguel Mariño construye una pieza donde, partiendo de la manipulación del celuloide, se combinan diferentes técnicas y efectos y donde el juego con la banda sonora conduce al espectador hacia diferentes sensaciones y estados anímicos. Cuando la pantalla se inunda de un único color, que varía intermitentemente su selección cromática, podemos imaginar los juegos en blanco y negro de Ellsworth Kelly, los imponentes lienzos negros de Ad Reinhardt y al omnipresente Kasimir Malevich. Pero, a diferencia de estos autores, Mariño no persigue una implicación conceptual; el ritmo dinámico de la cinta impide que lleguemos al plano emocional y evita en este caso el espacio de la contemplación. Las referencias directas al paisaje marino, que se van combinando con los pantallazos monocromos, reviven también los cuadros de Ives Klein y sus referencias al mar de Niza, la misma idea de fluidez y superficie que veíamos en *Fomos ficando sós.* Entonces la naturaleza se posiciona como motor

de evocación y se presenta, consciente o inconscientemente, como elemento inspirador:

> La naturaleza, el paisaje natural o artificial, siempre ha sido uno de los grandes temas del arte, tan evocador como el amor o la muerte. La gallega es una cultura muy conectada con la naturaleza, somos telúricos, tanto que resulta difícil a veces separar y olvidarse de las influencias que una tiene sobre la otra. Hablábamos antes de la cuestión de la identidad. Creo que el contexto geográfico en el que se mueva un creador siempre influye en su obra. En mi caso me siento profundamente fascinado por el atlántico, por el mar, y creo que es un elemento que de una forma u otra siempre acaba aflorando en mis obras.

La textura de las olas, proyectadas en vertical evitando la conexión directa (Fig.108), semeja expandir las pinceladas oscilantes de Jason Martin (Fig.109). A continuación, los destellos y las ondas del agua alcanzan nuevas referencias pictóricas que dejan atrás el minimalismo formal para abrazar un universo caótico, repleto de pequeños puntos que parecen atestar impulsivamente la pantalla al estilo de Lee Krasner o Jackson Pollock; recreando así la energía del *dripping*[228], una sensación de ritmo azaroso e incontenido que también podemos ver en la anteriormente citada *Lluvia* de Eugenio Granell. La pintura fluye, demuestra su autonomía y además, ahora, se mueve.

Fig.108. Miguel Mariño. *Ir e vir* (fotograma), 2016. Vídeo: cortesía del autor.

Fig.109. Jason Martin. *Desir*, 2015. Recuperado de https://www.lissongallery.com/artists/jason-martin/gallery/9608 (Consultado el 28 de febrero de 2018)

228 Técnica pictórica que consiste en derramar pintura sobre una tela o lienzo colocado en el suelo dando lugar a un resultado semi azaroso. Este método fue muy empleado por Jackson Pollock, quien lo dio a conocer mundialmente. Además, es una de las técnicas más características del *action painting,* término acuñado en 1952 por Harold Rosenberg para referirse a la pintura abstracta que expresa la sensación gestualidad y velocidad a partir de diferentes recursos plásticos, y se relaciona con el acto performativo debido a la implicación del cuerpo y el movimiento generado por el artista durante el proceso.

8.7. ALBERTE PAGÁN

Piezas audiovisuales: *Como foi o conto* (2004); *Os waslala* (2005); *Bs. As*. (2006); *Pó de estrelas* (2007); *Tanyaradzwa* (2008); *Asahra hurratun!* (2009); *Puílha 17 Janeiro 2010 15:33h* (2010); *Eclipse* (2010); *A Pedra do Lobo* (2010); *Faustino 1936* (2010); *Outras-vozes* (2011); *A quem se lhe conte…* (2011); *Película urgente por Palestina* (2012); *A realidade* (2012); *Walsed* (2014); *Superfícies* (2014); *Quim.com* (2014); *Frank* (2015); *Konfrontationen 2014* (2015); *Erros* (2016); *τεμενος³* (2017); *Flora e fauna (shot on sight)* (2017); *A mosca* (2017).

Colaboraciones: *A soluçom é o socialismo* (Eduardo Moltó y Alberte Pagán, 2008); *Eclipse metanoico* (imágenes Alberte Pagán y música Urro, 2009); *8* (Película Super8 rodada por Belén Veleiro, destruida por Ian Lorenzo, Liam Lores y Alberte Pagán. Proyección intervenida y modificada en tiempo real por Cris Lores); *Argel 4 de Julho de 1976* (Alberte Pagán, encargo de Pepe Míguez, 2016).

8.7.1. Trayectoria.

Escritor, cineasta e investigador, Alberte Pagán (Carballiño, Ourense, 1965) está considerado por muchos un precursor e incuestionable influencia del Novo Cinema Galego. En el año 2016 recibió el Premio da Crítica de Galicia en la modalidad de cine y artes audiovisuales. En el campo de la teoría, es autor de libros como *Introdución aos clásicos do cinema experimental* (1999), el texto del catálogo *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 y textos 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, rechazando los cánones dominantes para apostar por su denuncia y cuestionamiento. 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. Entre sus trabajos más reconocidos se encuentran *Bs. As* (2006), que 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, *Pó de estrelas* reconocida como uno de los mejores cortos españoles de 2007 por Cahiers du Cinéma España o *Tanyaradzwa*, filme al que

le otorgaron el premio al mejor documental gallego en el Festival Play-Doc de 2010. Sus indagaciones, éticas y estéticas, han servido de base para posteriores creadores como, por ejemplo, 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"[229]

8.7.2. La estética sin ética es pura cosmética.

"La estética sin ética es pura cosmética"[230]. Para Alberte Pagán, la forma es indisociable de su contenido y ambas, combinadas, deben servir para cuestionarse las imágenes y verdades que nos han sido transmitidas como inmutables a lo largo de la historia. Por ello, si en otras ocasiones nos hemos tomado la libertad de dar prioridad al análisis formal frente al contenido de los filmes (aunque teniendo presente y manteniendo la conexión con su significado) en este caso resulta todavía más complejo decantarse por la aproximación estilística, ya que ésta responde siempre a una planificación que reivindica la convivencia entre concepto y expresión visual como vía de transmisión adecuada. La imagen, el montaje, las decisiones de composición, duración y estructura construyen significado y se alían con diferentes temáticas declarando su intención de denuncia y situándose en el lado de la resistencia:

> Los mensajes manipulan tanto por ellos mismos como por el sistema de comunicación en el que se insertan. Tenemos que romper y renovar tanto los mensajes como los códigos con los que los transmitimos. Es un acercamiento materialista al proceso comunicativo: si somos conscientes de la forma de las películas, quizá aprendamos a ser conscientes de los mensajes (y sus verdades y mentiras) con los que nos bombardean desde la cuna.

Dicho esto, establecer un análisis formalista desatendiendo otras dimensiones discursivas impide una investigación pormenorizada de los filmes de Alberte Pagán. Sin embargo, lo contrario supondría desviarse del enfoque de nuestro objeto de estudio ya que, aunque contemplamos y aludimos en varias ocasiones a la parte conceptual de cada

229 Entrevista realizada a Xurxo Chirro el día 2 de julio de 2016. V. Anexo 11.2.

230 Las citas incluidas en este capítulo, y salvo que se especifique lo contrario, corresponden a las declaraciones de la entrevista realizada a Alberte Pagán el día 23 de octubre de 2017. V. Anexo 11.7.

filme, donde frecuentemente se establecen vínculos entre continente y contenido, orientamos el trabajo desde la reflexión estética. Así, la decisión de incluir a Alberte Pagán entre los cineastas de nuestra investigación se debe sobre todo a dos motivos: el primero es la radicalidad formal y la potencia visual de sus imágenes, que rompen las lógicas de representación convencionales entrando muchas veces en contacto con los perfiles de las artes plásticas y la pintura, y recurriendo al paisaje como espacio de pensamiento político y social. La segunda razón es que nos encontramos ante un autor de referencia obligada, sin el que probablemente no sería posible entender, o al menos no del mismo modo, el Novo Cinema Galego.

8.7.3. Materialidad y experimentación.

El trabajo de Alberte Pagán se construye a base de imágenes cotidianas, a veces material encontrado y otras veces filmado por él mismo; pequeños fragmentos del día a día que alcanzan entidad en el montaje posterior, donde la radicalidad de la forma fílmica se conjuga con la necesidad de incluir el factor político y humano en la narración. El cine se modela entre lo narrativo y lo experimental y el paisaje, como parte indisociable de la historia, asoma su presencia con el interés de perseguir nuestras huellas:

> El paisaje es la ventana del alma de una sociedad. En un país como Galicia, con tan poca conciencia ecológica y estética, es más que necesario este saber reconocer el paisaje como algo propio, y como sujeto político: cuando se habla de "feísmo", en realidad hablamos de incumplimiento de las normas y de ilegalidades. Parece que queremos esconder la política tras términos estéticos.

En cuanto al modo en que Alberte Pagán compone la imagen fílmica, su relación con el género pictórico atiende tanto a los aspectos plásticos como a la forma de entender su relación con el acto creativo: "Puedo sentirme más cercano de ciertos pintores más por la manera de enfrentarse a la creación artística que por los resultados gráficos. Tàpies comentaba que gran parte de los pintores actuales seguían pintando igual que en el barroco. Es decir, cambiamos los temas, pero la técnica sigue siendo la misma". Aunque hablamos de filmes abiertos a diferentes temáticas, fórmulas plásticas e interpretaciones, si hubiera que rescatar alguna característica común ésta residiría en el interés del cineasta por la fisicidad de la imagen y los diferentes grados de su realidad material: "Me interesan los brochazos y los elementos que Tàpies coloca sobre el lienzo, o las pinceladas bien visibles ya desde las y los impresionistas. Me interesa la materialidad de la pintura y la del cine".

Este aspecto, el de la materialidad, se ramifica en diversas formulaciones fílmicas que adquieren entidad propia en cada trabajo, radicalizando en ocasiones unos recursos plásticos frente a otros. A veces será el estudio de la luz sobre los elementos, otras el interés residirá en la manipulación del material de trabajo (ya sea en analógico o en digital), en la edición y reinterpretación del metraje encontrado o puede que en la adicción, superposición u ocultación de elementos en la imagen. Se trata, en cualquier caso, de permanecer alerta, de empatizar, si se puede decir así, con la herramienta que tienes delante para leer sus códigos, comprender su lenguaje y finalmente expandir sus horizontes.

8.7.4. Un pequeño recorrido estilístico por algunos de los filmes de Alberte Pagán.

Sin poder dedicar, como hemos dicho, una atención detallada a la trayectoria cinematográfica de Alberte Pagán, sí queremos rescatar en las siguientes páginas algunas de las piezas que presenten mayor cercanía con el lenguaje pictórico y que se canalicen, sobre todo, a través del paisaje natural. Buscamos aportar una nueva lectura, diferente a las que de su obra se han hecho, desde la perspectiva de las artes plásticas para introducir algunas referencias y nociones que pudieran ser fruto en un futuro de una exploración más profunda.

8.7.4.1. *Superficies.*

Superficies es una serie de filmes en los que el autor investiga el comportamiento de las imágenes al ser proyectadas sobre superficies no habituales, prescindiendo de la pantalla como soporte para expandir sus posibilidades. Nos encontramos, por tanto, ante piezas que se componen en capas, como una construcción artesanal que empleara la herramienta digital para materializarse, filmes que reflejan la importancia del efecto visual para abrazar la sensación táctil, lo que nos lleva a recordar una de las cualidades que describíamos a propósito del *effetto pituratto*. Aunque son varios los cortometrajes que integran la serie[231] aludiremos en mayor medida a aquellos que de manera más directa referencian cuestiones pictóricas, reposando la atención en los que se detienen en el espacio natural.

231 PAGÁN, Alberte: *Superficies. Forgoselo*. En *albertepagan.eu*. http://albertepagan.eu/cinema/filmografia/superficies/ [Consulta 31 de octubre de 2017].

Las piezas de la serie donde se observa de manera clara el paisaje natural son *Forgoselo (granito), Pagán (piçarra), Berbera (canforeira)* y *Gongoriin bombani hural (madeira)*, proyectadas cada una sobre su respectivo soporte. En *Forgoselo*, filmado en el marco de Chanfaina Lab, Alberte Pagán se acerca al paisaje más característico de San Sadurniño: el paisaje del granito. Se trata, según sus propias palabras, de "A image dumha pena na Serra do Forgoselo é refilmada a partir dumha superfície granítica: granito sobre granito. Gosto desses ares empedrados: terra e ceu fundem-se numha aperta pétrea"[232]. La incidencia de la luz sobre la piedra, los contrastes, las alteraciones cromáticas y el dibujo que simulan sus formas coincide plásticamente con las texturas arenosas de Antoni Tàpies o, si nos vamos al caso gallego, con Leopoldo Novoa, quien exploraba la materia como elemento fundamental para la construcción del cuadro. Además, el granito es uno de los materiales más empleados en la tradición gallega de la cantería, lo que nos lleva de nuevo a tener en cuenta no solo el aspecto plástico sino el trasfondo sociopolítico y cultural de todas las propuestas de Pagán. El granito, omnipresente en el arte gallego desde las esculturas del Pórtico de la Gloria hasta la ya mencionada generación de Os Novos con su reconocida "estética del granito" y las rotundas piezas de Manolo Paz, se proyecta en *Forgoselo* a sí mismo como en un juego de espejos donde la propia banda sonora acompaña la sensación háptica a lo largo del cortometraje.

Por otro lado, en *Pagán (piçarra)* (Fig.110) destaca el punto de vista cenital, un plano que enfatiza el efecto estético de la imagen y que, en especial cuando se muestran las líneas originadas por los cultivos, advierte un parecido formal con las formas geométricas de Frank Stella en lienzos como East Broadway (1958) (Fig.11) o en su serie de pinturas negras inspiradas en las líneas arquitectónicas. Del mismo modo, podemos pensar en las composiciones reticulares dibujadas por Agnes Martin en su pálidos cuadros y, más directamente, en los trabajos de Leon Tarasewicz representando los surcos de la tierra (Fig 112) a través de una pintura expandida, gestual, franqueable, figurativa y abstracta a un tiempo[233]. Aunque desde otra estrategia, las líneas que se aprecian en *Gongoriin bombani hural (madeira)* debido a la proyección de dos paisajes de Mongolia (natural y urbano) sobre madera asoman referentes similares. El dibujo derivado de las líneas de los troncos marca una estructura: enfatiza el naturalismo de la imagen incluso cuando mira hacia el solar, hacia la urbe, para significarse por completo cuando se nos presenta la imagen de la estepa (Selenge Aimag) y aludir, en su complejidad formal y conceptual, a la memoria del espacio.

232 Ídem.

233 Pensemos en la instalación que el artista preparó para la Bienal de Venecia del año 2001.

Fig.111. Frank Stella. *East Broadway*, 1958. © Artists Rights Society (ARS), New York. Recuperado de https://cultura.nexos.com.mx/?p=9785 (Consultado el 28 de octubre de 2017)

Fig.110. Alberte Pagán. *Pagán (piçarra)*, 2016. Recuperado de http://albertepagan.eu/cinema/filmografia/superficies/ (Consultado el 28 de octubre de 2017)

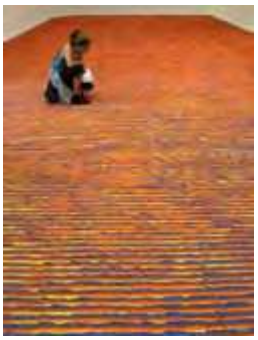


Fig.112. Instalación de Leon Tarasewicz para la Bienal de Venecia, 2001. Recuperado de http://www.scoop.it/t/art-installations/?tag=Leon+Tarasewicz (Consultado el 28 de octubre de 2017)

En la siguiente pieza que nos ocupa, *Berbera (canforeira)*, el elemento natural protagoniza el primer plano. Una planta, la canfoeira, expone el explendor de sus hojas, vibrantes y estilizadas, mientras sobre ella podemos entrever el movimiento del mar y la imagen de un barco. Esta combinación, sumada al verde vívido y brillante de las hojas, genera cierto exotismo; una extrañeza en la mirada que modifica la realidad formal de la imagen y convierte el elemento vegetal en un fenómeno híbrido compuesto del encuentro entre dos filmaciones. Como en las propuestas de Tim Maguire, quien apuesta por la combinación entre la metodología pictórica clásica y el trabajo por ordenador para dar vida a sus características flores, el resultado visual equilibra belleza y tensión.

Brevemente, queremos subrayar el interés de *Long Face (carvom)* que fusiona dos retratos: uno del propio Pagán realizado a carboncillo por Jesvir Mahil, al que había comenzado a salirle moho, y otro de Susi Somoza filmado por el director y proyectado sobre el primero. Una práctica que surge de lo inesperado y aprovecha el deterioro de la imagen para constituir algo nuevo. Dibujo e imagen en movimiento, azar y creación consciente se entrelazan combinando sombras y cromatismos en una renovación de las herramientas y códigos artísticos habituales. Este encuentro fortuito con el moho activó también el inicio de la película *Sonho bolivariano (balor)*, creada el mismo día y en la que se proyectan sobre el papel deteriorado imágenes de las calles de Caracas y Caguán. Destacamos en ambos casos la fisicidad de la imagen y el modo en que las figuras dialogan con las manchas abstractas del soporte, diluyendo sus contornos y manipulando su saturación.

Nos gustaría, por último, referirnos a *Nyaungshwe (pel)* donde la metodología adoptada por Pagán al trabajar sobre la piel, sobre el cuerpo, plantea no solo la capacidad de revertir de nuevos significados al lenguaje fílmico sino también una actitud de búsqueda, de involucrarse con el cuerpo y perseguir su alcance expresivo. Lejos de los inmaculados cuerpos publicitarios, se nos presenta una sensualidad cercana e inexacta, que transmite la impresión de estar conectada a nuestras pulsiones. La corporalidad se habla a sí misma, se proyecta a sí misma y a veces se muestra velada, por fragmentos, tal vez reivindicando su alejamiento de la realidad. En cuanto al tratamiento del cuerpo en pintura, acuden al ver estas imágenes referencias de pintores como Francis Bacon o Lucian Freud, en su interés por plasmar la carnalidad del sujeto, o de artistas contemporáneos como Jenny Saville, quien se centra en la representación del cuerpo femenino aplicando una figuración descarnada para mostrar la imperfección, los pliegues de la carne, la historia de la piel. Si nos centramos en el parecido formal suscitado por el efecto difuso de proyectar sobre la propia piel, comprobamos la identificación con la representación de la figura humana en las atmósferas veladas y poco definidas de Gerhard Richter, filiación que se estrecha por la inspiración del pintor en las fórmulas compositivas e iconográficas del cine y la fotografía.

Además de las coincidencias concretas que hemos podido citar, el carácter pictórico se refuerza en todos estos filmes por la decisión formal de proyectarse sobre diferentes soportes. Hacen propia su rugosidad, su cromatismo, su esqueleto, para hibridarse con las cualidades individuales de cada cortometraje y ocasionar no solo una nueva imagen plástica sino, sobre todo, un choque entre experiencias visuales que facilita el camino hacia la experimentación y el diálogo entre categorías artísticas.

8.7.4.2. *Erros.*

"Onde reside a materialidade do cinema digital?" Se pregunta Alberte Pagán. "No seu código hexadecimal", responde. Y continúa: "É possível umha manipulaçom 'material' do cinema digital, fedelhando nas suas cifras e letras, de igual jeito que se pode manipular o celuloide (o poliéster) rascando ou pintando ou aplicando lixívia à emulsom"[234]. Con estas reflexiones sobre la imagen digital el autor, que manifiesta siempre su interés por revisar las vicisitudes del aparato cinematográfico en cada uno de sus formatos, se acerca en el díptico formado por *A Fundamental Error* y *Noite de rodos* a la técnica del

234 PAGÁN, Alberte: *Erros. A fundamental error*. En *albertepagan.eu* http://albertepagan.eu/cinema/filmografia/erros/ [Consulta 31 de octubre de 2017].

glitch art. Esta nueva manifestación artística consiste en trabajar con el error informático, denominado *glitch*, buscándolo conscientemente y manipulando el software para perseguir la deformación de la imagen en pos de una apreciación estética. A ella se refiere Gonzalo de Pedro a propósito de la serie de Pagán:

> El reto que plantea el trabajo sobre esa "materialidad" del corazón del cine digital es que, frente a lo que ocurre con las manipulaciones sobre celuloide, que son estables, y visibles a la luz, y perfectamente reproducibles en cualquier proyector, la manipulación del código hexadecimal y sus resultados están sujetos al azar de los programas encargados de reproducir y descodificar esos errores: una raya sobre el celuloide siempre será una raya, sin embargo, una manipulación digital hecha en el corazón de un archivo será distinta en virtud del programa que reproduzca la película, porque cada programa tiene una manera de interpretar esos glitches, esos errores, para convertirlos en imágenes reproducibles[235].

En el primero de los cortometrajes, Pagán emplea el retrato de Peter Kubelka del filme *Peter (tubo)* (serie *Superficies*) (Fig.113) para deconstruirlo aún más, para seguir, en cierto modo, las mismas indagaciones que Kubelka sobre la materialidad del cine trazando un puente entre lo analógico y lo digital: "O adaíl do cinema analógico e meticuloso montador converte-se assi num baile de números e códigos completamente imprevisíveis"[236]. Además, tal vez en una apuesta por el metalenguaje, Kubelka habla en el vídeo sobre la abstracción pictórica mientras su cara se descompone en franjas de color. En el territorio de la pintura figurativa esta pieza se podría comparar con los retratos pixelados del pintor hiperrealista Chuck Close (Fig.114), quien aplica una técnica similar al puntillismo para explorar el comportamiento del color, del soporte y del propio ojo del espectador, que percibe la imagen con mayor o menor información en función de su posición respecto al cuadro. Como sucede con *Noite de rodos* (Fig.115), también podemos recordar las pinturas abstractas de Gerhard Richter (Fig.116), sus barridos o aquellas piezas donde la imagen fotográfica sirve como base documental para después desarticularse en pintura, en brochazos que desencadenan diferentes sensaciones mediante la textura, el color, la ocultación y desocultación de la forma. Aquí, la manipulación del código hexadecimal provoca sugestivos efectos plásticos, simulando una imagen que se disuelve en manchas

235 DE PEDRO, Gonzalo: (20 de febrero de 2016) "El error: Dos nuevos trabajos de Alberte Pagán". En *otroscineseuropa.com* http://www.otroscineseuropa.com/el-error-dos-nuevos-trabajos-de-alberte-pagan/ [Consulta 31 de octubre de 2017].

236 Ídem.

Fig.113. Alberte Pagán. *Peter (tubo),* 2016. Recuperado de http://albertepagan.eu/cinema/filmografia/erros/ (Consultado el 28 de octubre de 2017)

Fig.114. Chuck Close. *Paul*, 2011 © Chuck Close, courtesy The Pace Gallery. Recuperado de https://www.blumandpoe.com/exhibitions/chuck-close (Consultado el 28 de octubre de 2017)

Fig.116. Gerhard Ritcher. *Abstraktes Bild*, 1992. Recuperado de https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-19901994-31/abstract-painting-7902 (Consultado el 28 de octubre de 2017)

Fig.115. Alberte Pagán. *Noite de rodos*, 2016. Recuperado de http://albertepagan.eu/cinema/filmografia/erros/ (Consultado el 28 de octubre de 2017)

de color y que nos hace pensar en las propuestas de cineastas como Jacques Perconte, a quien ya hemos mencionado en cuanto al trabajo con el error digital, y que persigue "que el vídeo exprese su propia infraestructura", comentando cómo "las cosas que ves en la imagen cuando está lejos solo están construidas en tu mente porque han sido estandarizadas, parecen algo pero en realidad son solo matemáticas"[237].

237 V. DONOSO, Sara: Op.cit. En *DardoMagazine 30*, (2016): p.43.

8.7.4.3. *Eclipse.*

El ciclo de la naturaleza, su manipulación indirecta, la influencia de la atmósfera sobre sus perfiles y la reproducción de lo instantáneo conforman el eje vertebrador de *Eclipse* (Fig.117). La observación continuada de un árbol y sus alrededores a través de las cuatro estaciones despliega toda una paleta plástica de luz y color que emparenta con la representación obsesiva de Monet del mismo motivo pictórico (pensemos, como ejemplo representativo, en la serie de *La Catedral de Rouen* pintada entre 1892 y 1894). Si el pintor perseguía captar la espontaneidad del ambiente en cada uno de sus estados atmosféricos, reivindicando la versatilidad de la pintura para cumplir sus objetivos, Alberte Pagán nos habla del potencial de la cámara videográfica no como reflejo fiel de la realidad sino como algo mucho más rico en matices, capaz de jugar con las texturas y efectos derivados de la incidencia de la luz sobre el mecanismo analógico de la cámara. Se modifica entonces la impresión de realidad. La pérdida de detalle, el desenfoque, los cambios de velocidad de la imagen o el impacto de la luz directa sobre el objetivo componen una serie de cualidades que aproximan el filme a las artes plásticas y se comunican con preocupaciones propias de la pintura, llegando por momentos a desdibujarse para constituirse en campos de color.

Fig.117. Alberte Pagán. *Eclipse* (fotograma), 2010. Recuperado de http://albertepagan.eu/cinema/filmografia/eclipse/ (Consultado el 28 de octubre de 2017)

Fig.118. René Magritte. *September 16th*, 1956. Recuperado de http://www.20minutos.es/noticia/1089623/0/rene-magritte/exposicion/marc-bolan/ (Consultado el 28 de octubre de 2017)

Si nos fijamos en el árbol, motivo central del cortometraje, reconocemos una iconografía cercana a la de René Magritte en cuadros como *El banquete* (1958) o *Dieciseis de septiembre* (1956) (Fig.118). En el primer caso, esta relación, que se evidencia entre los

minutos 10´36´´ y 10´55´´, donde la imagen se colorea y surge una intensa circunferencia que acapara la mirada y deriva en lo irreal, en lo onírico, accionando un pensamiento ligado al carácter mágico de la naturaleza que se percibe entre la claridad y la penumbra. Sensaciones similares despierta el siguiente lienzo, *Dieciseis de septiembre*, que tiene su correspondencia más directa en el fotograma que aparece hacia el minuto 14, donde la luna asoma tras el árbol para coronarse en su cima, sumida en un escenario que tiñe de azul la realidad, como en un viaje inconcreto. Otros pintores han apostado por el árbol como inspiración para sus reflexiones artísticas: recordemos a Piet Mondrian y su insistente persecución de las síntesis formal a través de las ramas del árbol, antes de derivar definitivamente en el neoplasticismo, en una evolución lógica desde el naturalismo a la abstracción. También Caspar Friedrich cuenta con una amplia colección de árboles entre sus lienzos, árboles retorcidos, pelados e intensamente contrastados que simbolizan ideas universales como la vida, la muerte y el paso del tiempo. En la propuesta de Pagán el ciclo de la vida se configura metafóricamente con las transformaciones sufridas por el árbol en cada una de sus estaciones, desde la densidad hasta la desnudez de las ramas.

8.7.4.4. *Puílha 17 Janeiro 2010 15:33h.*

Probablemente al ver *Puílha* acudan a nosotros referencias de la representación de la ruina en el romanticismo, que comprendía un enlace con el pasado y una reflexión en clave nostálgica sobre el poder abrumador del tiempo y la condición destructora de la naturaleza. Estas construcciones se incrustan en el paisaje, se mimetizan con el reflejando su mismo cromatismo y tratamiento lumínico. A nivel compositivo, la ruina suele situarse en primer plano como un elemento monumental que solicita su contemplación. Hasta aquí, podemos encontrar similitudes formales entre la representación romántica de la ruina y el dispositivo manejado por Pagán en el filme que nos ocupa, relacionándolo también con el aire decadente de las casas pintadas por Andrew Wyeth. Sin embargo, el trabajo de Alberte Pagán no podría sustentarse en los modelos de pensamiento románticos teniendo en cuenta su forma de pensar e interpretar el paisaje: "El paisaje es como la historia, o digamos que la historia deja sus huellas en el paisaje. Es en ese sentido que me interesa". Además, mientras la ruina romántica se apoya en la belleza estética de las arquitecturas deshabitadas y la evocación de la muerte, la casa que atrae la mirada de Alberte Págan expresa todo lo contrario: es una casa habitada, donde la decadencia y aparente abandono de su fachada contrastan con la vida instalada en su interior, de la que solo somos partícipes a través del humo que desprende la chimenea. Para él "el paisaje de *Puílha* (en la que vemos una casa con el tejado caído) remite a la composición social del territorio".

8.7.4.5. *A quem se lle conte...*

Este filme, subvencionado por AGADIC, es la historia de una de las mayores catástrofes de las costas gallegas: la catástrofe del naufragio (en noviembre de 2002) del petrolero Prestige, cuyo vertido, sumado a la mala gestión por parte del gobierno, originó una gran marea negra de la que todavía se siguen advirtiendo las consecuencias. Pagán recoge las imágenes del desastre en un filme compuesto de diferentes capas, que compone un palimpsesto de información e imágenes superpuestas retando al espectador a destilar estos significados, a desconfiar de la legitimidad de los discursos oficiales y a leer entre líneas. Por eso, adopta una estrategia en la que se enfrentan la imagen realista y la manipulada; los colores invertidos, los planos volcados, superpuestos… Cuando esto sucede, la lectura de la película deja de ser directa, algo se descontextualiza provocando un doble esfuerzo para quien mira, generando una suerte de desestabilización visual que se alinea con las fórmulas empleadas por las artes plásticas. También el paisaje se convierte en un complejo sistema de significados, como un contenedor de historias que solicitan comprenderse en varias direcciones y que se construyen desde la acción humana:

> El paisaje es depositario de la historia (en ambos sentidos: la historia como relato, la Historia como devenir social), en diferentes grados, desde la imagen inmediata (el chapapote sobre las rocas) hasta pintadas desvaídas que remiten a acontecimientos pasados, pasando por las brigadas de limpieza (que cumplían una doble función: las tareas voluntarias de limpieza, independientes del poder; y la simbolización de la indignación popular y el activismo político)[238].

Vayámonos entonces a esos paisajes costeros, a las rocas teñidas de negro, al mar envenenado… y reflexionemos la imagen en dos perspectivas, la conceptual y la estilística, que se adhieren desde el campo de la pintura. Estos paisajes de Pagán son políticos, sí, narran la historia de un fracaso, y son históricos también en otras esferas y además son catastróficos. Son como los lienzos de Anselm Kiefer: paisajes desolados, paisajes de memoria, de pasado, Y son paisajes matéricos, táctiles, casi abstractos, enredados, irregulares y a veces incluso impenetrables, que impulsan a descansar en la incertidumbre e invitan a repensar la historia. Dejando de la lado las alusiones al mito y la espiritualidad que caracterizan al pintor, en ambos casos reconocemos cierta evocación de la debacle, una invitación a ser críticos con las narraciones oficiales y a preservar la memoria de una

238 PAGÁN, Alberte: *A quem se lhe conte...* En *albertepagan.eu* http://albertepagan.eu/cinema/filmografia/a-quem-se-lhe-conte/ [Consulta 7 de noviembre de 2017].

manera activa. Del mismo modo, estos trabajos atienden a la exploración expresiva de la imagen y sus propias condiciones formales (una en pintura y otra en cine) para tratar de responder al mundo con otras herramientas: "Yo entiendo el formalismo y la experimentación como un camino que nos lleva a la desconfianza de las verdades transmitidas e inmutables".

Por otro lado, si nos fijamos en las figuras de los voluntarios limpiando las costas, concretamente en aquellos momentos donde sus siluetas toman un aspecto solarizado, como en las célebres fotografías de Man Ray, advertimos otra interesante relación que vuelve a fraguarse desde el tema y su representación. El cromatismo oscuro, las marcadas líneas expresionistas de las figuras y un aire decadente y fantasmal, ligado casi a la psicodelia, de varios fotogramas de *A quem se lhe conte...* (Fig.119) tienen mucho que ver en apariencia con las pinturas del artista alemán Daniel Richter (Fig.120), uno de los máximos exponentes de la pintura alemana contemporánea. Si profundizamos en estas relaciones, van asomando preocupaciones temáticas similares: Richter, al igual que Pagán, recurre a acontecimientos sociales y políticos para revisar sus entresijos, mostrando las contrariedades de la modernidad y cuestionando sus verdades absolutas mediante un tratamiento estético que se apega a lo ambiguo, que suscita una inquietud interna revisando los preceptos de la figuración para convertir su aspecto y multiplicar sus interpretaciones.

Fig.119. Alberte Pagán. *A quem se lhe conte...* (fotograma), 2011. Recuperado de http://albertepagan.eu/cinema/filmografia/a-quem-se-lhe-conte/ (Consultado el 7 de noviembre de 2017)

Fig.120. Daniel Ricther. *Introspection,* 2008. Recuperado de https://aquicoral.blogspot.com.es/2014/07/daniel-richter-pintura.html (Consultado el 7 de noviembre de 2017)

[CASOS DE ESTUDIO. FILMES]

9. CASOS DE ESTUDIO. FILMES

A lo largo de esta investigación hemos ido descubriendo diferentes filmes, en algunos casos ambiciosos largometrajes y en otros piezas más pequeñas, de pocos minutos en ocasiones, cuya riqueza plástica y poética se asocia con la sensualidad extraída del paisaje o con un tratamiento pictórico de la imagen. Muchos han sido difundidos en variados espacios o festivales, ganando importantes reconocimientos y posicionándose como piezas clave de la cinematografía gallega contemporánea. Otros, de limitada visualización pública, han sido realizados para proyectos concretos o como trabajos individuales, contando con escasos días de producción y funcionando a veces casi a modo de ensayos visuales.

Conscientes de la dificultad de elaborar un mapeo exhaustivo de cada uno de los proyectos realizados que pudieran encajar en el objeto de estudio que se propone, hemos decidido señalar únicamente algunos filmes que, por sus características visuales, consideramos de especial interés en relación al tema propuesto. En lugar de detenernos en la filmografía completa de varios autores, centraremos ahora la atención en películas concretas con la intención de aportar una visión global sobre la influencia del contexto paisajístico gallego y su relación estilística con la pintura.

9.1. CHANFAINA LAB. CULTURA Y NATURALEZA PARA LA PÓCIMA DE LA CREACIÓN.

Chanfaina Lab es un proyecto que ofrece a cineastas gallegos la posibilidad de convivir un fin de semana en la localidad de San Sadurniño (A Coruña), para rodar micro piezas audiovisuales en alguna de sus siete parroquias. Desde su inicio en 2014 esta iniciativa, nacida de la mano de Carmen Suárez y Manuel González, permite además visualizar cada uno de los cortometrajes de forma online[239], contribuyendo a la difusión de la cultura e idiosincrasia gallegas y locales. Chanfaina Lab nace, como comenta Manuel González, "sin voluntad de hacer nada transcendente"[240] pero sí con la intención de fomentar ese otro audiovisual gallego que, sin grandes equipos ni presupuestos, se adueña de una mirada propia para apostar por un cine más experimental, de poner proyectos en

239 Unos meses después de cada edición, se hace un estreno online de las diferentes piezas realizadas programadas cada viernes, que quedarán disponibles para su consulta en la página web http://www.falamedesansadurnino.org.

240 Las citas incluidas en este apartado, y salvo que se especifique lo contrario, corresponden a las declaraciones de la entrevista realizada a Manuel González el día 20 de julio de 2017. V. Anexo 11.8.

común y compartir experiencias, reivindicando el excepcional espacio en el que se enmarca el proyecto e impulsando su vinculación con el contexto local:

> Carmen trabaja en San Sadurniño y tiene un proyecto que se llama *Fálame de San Sadurniño,* durante el transcurso de ese proyecto yo buceé en la historia del lugar y me di cuenta de que nadie lo conocía, es un sitio al que nunca fueron pintores, escritores u otros creadores para inspirarse, nunca se había rodado una película, etc. No tiene ninguna tradición artística, únicamente fueron los reyes y la aristocracia española. Entonces decidimos poner San Sadurniño en el mapa.
>
> (…) Por otro lado, el nombre alude justamente a la tradición feudal de la chanfaina, que es un plato tradicional de allí. Los trabajadores del campo tenían que darle al señor feudal las mejores partes de los animales y ellos se reservaban lo peor, las vísceras, y con eso hacen la chanfaina. El nombre y el significado es una analogía con el propio audiovisual gallego: allí no entran las empresas ni la industria van, digamos, "las sobras", los artistas, los creadores, las personas que no "pinchan ni cortan" y que están fuera del mecanismo industrial, que apuestan por lo artesanal. De toda esta suma, de lo diverso y la mezcla, sale un plato exquisito. Ésto es la Chanfaina.

A lo largo de sus ediciones ha contado con cineastas de diferentes edades y trayectorias, tanto estudiantes como debutantes o cineastas más consolidados (Alberte Pagán, Alfonso Zarauza, Marcos Nine...), lo que posibilita una implicación colectiva que genera nuevas sinergias y diálogos que se ven directamente reflejados en las piezas, además de ofrecer a los más jóvenes la oportunidad de compartir su trabajo con otros profesionales. Siempre se tienen en cuenta criterios de género, buscando una amplia participación femenina y procurando la máxima implicación de los habitantes de la localidad. Con total autonomía temática y creativa, lo interesante de este proyecto es su conexión con la cultura, historia y paisajes del lugar. La exploración de los autores coincide en su interés en torno a la materialidad del paisaje, el tiempo y la memoria, las costumbres locales, sus mitos y leyendas y su etnografía, logrando un acercamiento al entorno que supera la actividad creativa y establece interesantes vínculos entre cineastas y habitantes. Más allá de acercar la cultura audiovisual gallega al público de la zona, Chanfaina Lab ha logrado una relación mucho más íntima convirtiendo a los vecinos en actores o directores, contando con ellos para trazar la estructura narrativa o implicando sus conocimientos en diferentes actividades que los han transformado en sujetos activos imprescindibles para la consolidación del proyecto. Éste es, indudablemente, uno de sus mayores logros:

> (San Sadurniño) Es un lugar donde si pones una película o haces una sesión de cortometrajes con suerte habrá tres personas en el público, pero el día del estreno de los filmes de Chanfaina no se coge en la Casa de la Cultura, hay gente de pie, todo abarrotado. Eso para mí es lo que demuestra el interés. (...) En las proyecciones lo que más le llama la atención a los cineastas es que durante esas casi tres horas nadie se va de sala, la gente se queda y ve las películas. También estamos incentivando que participen cada vez más locales y todos los que han participado una vez siempre repiten: el niño de doce años, las señoras de sesenta y siete, los adolescentes…

El singular escenario natural que agrupa a estas siete parroquias proporciona un espacio muy inspirador, donde la naturaleza conforma una parte indisociable del mismo. Así, el paisaje está presente en la mayoría de las piezas rodadas en este contexto pero no solo como elemento estético sino como parte de una cultura y, sobre todo, como algo vivo que impregna una forma de mirar y percibir el entorno. La naturaleza, advirtiendo sus cualidades climáticas, su atmósfera y colores, su potencia y su papel como contenedora y generadora de historias, compone una presencia imposible de eludir que se refleja plásticamente en cada aportación audiovisual. Tal y como confirma Manuel González "En San Sadurniño es imposible que no aparezca el paisaje, no hay otra cosa, no hay urbanismo". Por eso, incluso aquellas películas que recurren a la narración frente al ejercicio visual, o aquellas que incorporan fotografías u otros materiales de archivo, reflejan de un modo u otro la impronta del campo. Conscientes, por tanto, de que no podemos atribuir la presencia del paisaje únicamente a la intención de los creadores, procuraremos una aproximación a aquellas piezas que más claramente se sitúen en nuestra línea de investigación, buscando las referencias que de modo más directo señalen el paisaje y coincidan con el tratamiento pictórico desde las pautas analizadas al inicio de este estudio.

9.1.1. *Toxos e flores*[241]

Con *Toxos e flores* (2015) (Fig.121) Lucía Vilela persigue lo táctil, busca con cada fotograma retratar la textura de la naturaleza. Desde las semiesferas que dibujan los interiores de los troncos componiendo abstracciones lineales hasta la rugosidad de su aspecto externo, la madera funciona como nexo de unión, manifestándose evidente hacia al inicio de la pieza para integrarse después con el resto de elementos relacionados. Casas, hórreos y otras

241 http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/toxos-e-flores

construcciones estrechan su intimidad con los árboles, las plantas y el conjunto boscoso para exponerse como un todo ante la cámara. El montaje opta por una estructura repetitiva en la que música e imágenes componen un ritmo hipnótico que se ve reforzado por las cualidades físicas del Super 8. La textura de la imagen, casi irreal, modifica los colores y las formas desfragmentándolos en pequeños puntos, muy sutiles, que hacen posible pensar en los estudios cromáticos llevados a cabo por pintores puntillistas como Paul Signac (Fig.122) o Georges Seurat. Además de tener en común el tratamiento matérico y vibrante de la imagen, que se percibe como un todo desde la distancia pero se descompone en pequeños granos de color si nos aproximamos, coincide el interés por los escenarios naturales.

9.1.2. *Trazos*[242]

En su primer estreno como cineasta, Alberte Branco combina en *Trazos* (2015) (Fig.123) dos tipos de paisaje; el paisaje del rostro con la apariencia del lugar. A través de los testimonios de ocho vecinos de la parroquia construye un relato donde el espacio y la memoria se dan la mano, donde no cabe desconexión alguna entre el ser humano y su medio. Esta idea procura un acercamiento cultural, una exploración etnográfica desde el respeto que trata de llamar la atención sobre la huella del territorio en la idiosincrasia gallega. El diálogo entre paisaje y ser humano estaba muy presente en pintores gallegos como Serafín Avendaño (Fig.124), quien huía de la rigidez clásica procurando una factura fresca y sincera; Bello Piñeiro o Julia Minguillón, cuando documentan las casas de las aldeas desde la sencillez; y las personales atmósferas paisajísticas, despojadas de artificio técnico, de Francisco Lloréns.

Al mismo tiempo, la grabación en 16mm fomenta un tratamiento estilístico próximo a la materialidad impresionista, relación que se incrementa cuando el objetivo se fija en las montañas, los caminos y las cascadas y comprueba los reflejos o los cambios cromáticos y lumínicos. Otro de los intereses plásticos que contiene *Trazos*, y que también viene dado por el formato, son las irregularidades en la imagen. La franja blanca que aparece en cada fotograma, las escenas teñidas de colores irreales o veladas por una capa blanquecina, la vacilación de la imagen, su porosidad… A veces se pierde la información figurativa y se nos permite disfrutar, durante algunos segundos, de una pantalla convertida en lienzo abstracto, donde se refleja la trama, las sombras, la luz quemada, donde de nuevo podemos recordar el carácter sensible de la abstracción pictórica. Pero para Alberte Branco, al

242 http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/trazos

igual que para muchos otros cineastas que han acudido a la cita anual, San Sadurniño es algo más que paisaje. Por ello, mientras la imagen acaricia una estética pictórica que se ve reflejada tanto en la representación de la naturaleza como en la quietud de los retratos, el audio aporta un toque más humano narrando la historia, el sentimiento, que acompaña a cada escena.

Fig.121. Lucía Vilela. *Toxos e Flores* (fotograma), 2015. Recuperado de http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/toxos-e-flores (Consultado el 10 de abril de 2017).

Fig.122. Paul Signac. *Comblat-le-Château. La valée*, 1887. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Comblat_de_Paul_Signac.jpg (Consultado el 10 de abril de 2017).

Fig.123. Alberte Branco. *Trazos* (fotograma), 2015. Recuperado de http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/trazos (Consultado el 10 de abril de 2017).

Fig.124. Serafín Avenaño. *Paisaje con campesina*, 1904. Fundación María José Jove. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Seraf%C3%ADn_Avena%C3%B1o,_Paisaje_con_campesina.jpg (Consultado el 10 de abril de 2017).

9.1.3. *SANSa SOLEIL*[243]

La aportación de Otto Roca con *SANSa SOLEIL* (2015) (Fig.125) consistió en registrar el impacto de la luz solar en el paisaje a base de solarigrafías: fotografías de larga exposición que captan la huella del sol en movimiento sobre el cielo. Para ello, construyó doce cámaras estenopeicas cargadas de papel fotosensible que colocó en diferentes parroquias de San Sadurniño con el objetivo de dejarlas expuestas a la luz durante largas temporadas. De este modo se produce el "enegracimiento de la fotografía" y el negativo se ve

243 http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/sansa-soleil/

directamente sin necesidad de revelar. Posteriormente, la imagen se digitaliza a través de un escáner y se invierte en un programa de edición digital convirtiendo el negativo en positivo. Por otro lado, filmó fenómenos como la niebla y el humo procedente de la factoría Intasa, combinando ambos resultados en una única pieza audiovisual que se inmiscuyen en el paisaje de un modo único. De una belleza poética y una carga pictórica impactante, este pequeño cortometraje presenta un paisaje que, partiendo del registro de la propia realidad, tiene un componente fantástico o fantasmagórico que no solo se relaciona con las solarizaciones de Man Ray (Fig.126) sino también con la dimensión simbólica de algunas imágenes de Marc Chagall. Aunque con intenciones muy diferentes, los colores irreales y las continuas referencias al cielo, la luna y las atmósferas inquietantes del pintor son evocadas de algún modo en *SANSa SOLEIL.*

9.1.4. *Os aventados*[244]

El viento de la sierra de Forgoselo es uno de los protagonistas de *Os aventados* (2015) (Fig.127) de Álvaro Gago, un corto que pretende sensibilizarnos sobre el impacto medioambiental y la necesidad de cuidar y valorar la naturaleza. Para ello, se emplea la figura de un padre y su hija conversando sobre el viento y los caballos, relato que se mantiene en voz off mientras la imágenes prestan atención al paisaje modelado por el viento. A modo de inicio y cierre, el filme comienza con un plano tomado desde el suelo que abarca el movimiento de las copas de los árboles, una estrategia plástica similar a la que practica Carla Andrade en *Llueven manchas de tiempo.* La imagen, difuminada por el desplazamiento de las ramas, y el soplido del viento originan la sensación enérgica y viva que seguirá adivinándose durante el resto del filme. Como si se tratara de los juegos cromáticos que Nam June Paik componía en *Video Wall* (1991) (Fig.128), Álvaro Gago introduce el problema del cambio climático y las emisiones de gas mediante la voz de un entrevistado e imágenes de archivo distorsionadas que simulan la escala de colores y errores digitales de los trabajos de Jacques Perconte. A continuación, el trayecto de un coche por un camino de molinos de viento se convierte en la imagen dibujada del mismo lugar. Una animación creada en negro y crema donde la línea construye las formas a modo de pequeñas impresiones, de bocetos dinámicos que perfilan un rostro infantil, un caballo moviéndose y, finalmente, devuelven el retrato del paisaje real.

244 http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/os-aventados-ventos-do-forgoselo-

Fig.125. Otto Roca. *SANSa SOLEIL* (fotograma), 2015. Recuperado de http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/sansa-soleil/ (Consultado el 10 de abril de 2017).

Fig.126. Man Ray. *Primat de la matière sur la pensée*, 1932. Recuperado de http://movimientosdevanguardiasurrealismo.blogspot.com.es/2013/06/surrealismo-y-man-ray.html(Consultado el 10 de abril de 2017).

Fig.127. Álvaro Gago. *Os aventados* (fotograma), 2015. Recuperado de http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/os-aventados-ventos-do-forgoselo- (Consultado el 10 de abril de 2017).

Fig.128. Nam June Paik. *Video Wall,* 1991. Cha Zoo Yong Photography Copyright Recuperado de http://www.jamescohan.com/exhibitions/nam-june-paik3 (Consultado el 28 de febrero de 2018)

9.1.5. *Á beira do Aceiteiro*[245]

Víctor Hugo Seoane penetra con *Á beira do Aceiteiro* (2015) (Fig.129) en la naturaleza más pura que ofrecen los parajes de San Sadurniño, iniciando un recorrido donde el agua y los molinos parecen transportarnos a un pasado lejano. Filmada al inicio y al final con primerísimos planos, el agua demuestra sus cualidades líquidas, su superficie ocupa toda la pantalla dialogando con las serie de fotografías que Roni Horn realizó en el río Támesis y con la pintura ondulante de Jason Martin (Fig.130). Después de fijar la vista en la fluidez y el movimiento del agua a nivel de detalle, dando lugar a imágenes de aspecto abstracto, Víctor Hugo nos pone en contacto con el contexto paisajístico en el que están inmersas. Aleja entonces su lente y, presentando una cascada en constante trasiego situada al lado de un molino, se aproxima a la textura de la piedra, filma las ramas y congela el verdor, los árboles y plantas que invaden la arquitectura pétrea del lugar. Un filme que invita a la contemplación y a la relajación, que habla de la naturaleza desde la

245 http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/a-beira-do-aceiteiro

sencillez, tratando de desvelar su realidad vívida, sin efectismos, una pieza que podría recrear muchas de las escenas de pintores gallegos como Serafín Avendaño o Alfredo Souto. Al igual que en los lienzos de éstos, la cámara de Víctor Hugo Seoane pone el foco en la convivencia entre naturaleza y ser humano, reflejando un espacio que, aunque ya en desuso, demuestra las posibilidades no invasivas del aprovechamiento de los recursos naturales por parte del hombre.

9.1.6. *Chanfaina*[246]

Marcos Nine profundiza con *Chanfaina* (2015) (Fig.131) en el proceso de elaboración de una receta típica de la gastronomía local, realizada con los restos del cerdo. Combinando imágenes en blanco y negro con grabaciones a color, el interés plástico de esta pieza reside en la mirada del cineasta, que aproxima su cámara hasta el detalle dando lugar a imágenes táctiles, resaltando la viscosidad de los alimentos y sus perfiles menos conocidos. En este sentido, Nine muestra fragmentos del rostro, las manos o la comida como elementos aislados transformándolo en formas casi escultóricas. Reconocemos, al mismo tiempo, la fascinación de Luis Buñuel, Salvador Dalí o el resto de sus compañeros surrealistas por hacer visible el lado más viscoso de la carne, por suscitar una pulsión en el espectador que se alimenta a base de atracción y aversión. Es necesario aquí traer a colación el paso de lo óptico a lo háptico, que tratábamos en uno de los puntos del e*ffetto pitturato,* y destacar cómo Marcos Nine juega con la rugosidad y los efectos táctiles para superar el carácter bidimensional de la pantalla.

Otro recurso que nos acerca a los modos de proceder de la pintura es el uso del bodegón o naturaleza muerta, que tuvo especial relevancia entre los pintores flamencos y que, en el caso de *Chanfaina,* combina el estilo tradicional con una óptica contemporánea. En sus imágenes el contraste lumínico, el punto de vista de la cámara y la composición nos llevan a adivinar un parentesco estilístico con lienzos como los de Pieter Aertsen (Fig.132) o Jacob Foppens van Es. Por último, aquellas escenas que se resuelven en blanco y negro mostrando una vista más abierta del escenario coinciden en plasticidad y motivos con la pintura de Carlos Sobrino, que retrataba la vida de la aldea situando a sus figuras en relación con el paisaje y el contexto dignificando, como Nine, la cotidianidad y la tradición a través de la imagen.

246 http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/chanfaina

Fig.129. Víctor Hugo Seoane. *Á beira do Aceiteiro* (fotograma), 2015. Recuperado de http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/a-beira-do-aceiteiro (Consultado el 10 de abril de 2017).

Fig.130. Jason Martin. *Detox*, 1999. Recuperado de http://www.lissongallery.com/exhibitions/jason-martin--2 (Consultado el 10 de abril de 2017).

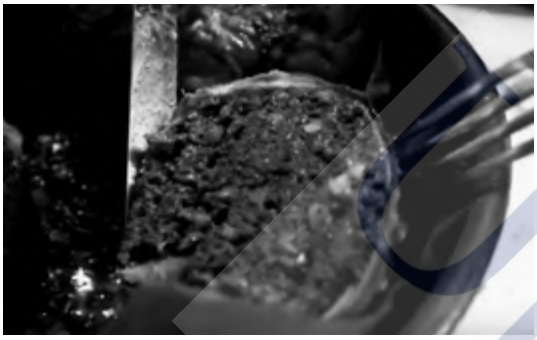


Fig.131. Marcos Nine. *Chanfaina* (fotograma), 2015. Recuperado de http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/chanfaina (Consultado el 10 de abril de 2017).

Fig.132. Pieter Aertsen. *Butcher's Stall with the Flight into Egypt*, 1551. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Pieter_Aertsen_005.jpg (Consultado el 10 de abril de 2017).

9.1.7. *Liorta*[247]

Alfonso Zarauza desarrolla *Liorta* (2015) (Fig.133) como un cortometraje de ficción. Sin actores ni diálogos, parece guiarnos en primera persona hacia la intuición de un desastre, tal vez de una huida, cuya confesión final, en una única frase, desvela con humor esa desgracia. Las imágenes se suceden a modo de viaje, como en una *road movie* que rememora la tesis de Jacques Aumont en cuanto a la mirada móvil, tan cinematográfica, que propicia la ventana del coche o del tren. Esta idea se manifiesta evidente cuando el coche pasa debajo de un túnel, funcionando éste como marco que dispone en el centro un pequeño paisaje. A medida que el coche avanza, los márgenes del marco van desapareciendo para abrir finalmente el plano al espacio natural, invadido por amplios rayos del sol que salpican y desenfocan el cuadro.

247 http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/liorta/

Liorta se mueve a través del espacio y del tiempo, descubriéndonos durante el trayecto una serie de escenarios rurales. Escenarios que van modificando su apariencia, iluminándose, oscureciéndose, vistiéndose de sombras y de nieblas o perfilando su estética más irreal cuando la luz incide directamente en la lente de la cámara y altera el cromatismo de la imagen. A lo largo de este viaje, se suceden relaciones con aquellos paisajes que Hopper componía sobre el medio rural americano donde algunas casas, aisladas, se integraban entre las montañas. Alfonso Zarauza muestra una atmósfera oscurecida en la que el azul del cielo, algún verde y algún amarillo cadmio en los árboles añaden las únicas notas de color y contrastan con las tinieblas que se adivinan en el resto de la composición. Este recurso, junto a una niebla que acompaña la imagen a lo largo del relato, incorpora un toque sugestivo donde se combinan la poética de las pinturas nocturnas de Adam Elsheimer (Fig.134) con cierto tinte romántico.

9.1.8. *Balada cover*[248]

Balada cover (2015) (Fig.135) reconstruye el poema *Fuente Vaquera* de José María Gabriel y Galán a través de la cámara de Juan Lesta y Belén Montero (Esferobite). El poema, escrito en San Sadurniño en 1889, desarrolla su historia en el "pozo de los donceles" y describe con minuciosidad los alrededores del lugar, funcionando casi a modo de *Beatus ille.* Tratando de encerrar ese refinamiento que se extrae de la pluma de Gabriel y Galán, los cineastas optan por un acercamiento plástico que recuerda al preciosismo impresionista. Al mirar hacia el agua sus reflejos, sus brillos y sus movimientos conmemoran los lienzos casi abstractos que Monet pintaba en sus últimos años. Estas imágenes encarnan la impresión de pinceladas ágiles y poco definidas debido a la incidencia de la luz sobre el agua, que intensifica el efecto pictórico gracias a las potentes sensaciones ópticas que se van sucediendo.

Por otro lado, uno de los fotogramas que de manera más directa se relaciona con este estilo tiene lugar cuando la perspectiva se amplía y aparecen el río, los árboles y la imagen de una barca (integrada digitalmente) cuyos personajes emulan la apariencia del siglo XIX. Esta estampa guarda un estrecho parecido formal con *La Grenouillere* (1869), de Claude Monet y también con la obra del mismo título pintada por Auguste Renoir en la misma fecha. El protagonismo del agua, la vibración cromática y lumínica e incluso el

248 http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/balada-cover/

tipo de barca y las vestimentas de los personajes conforman estas relaciones, llevándonos también a pensar en las obras de Mary Cassat, concretamente en *Summertime* (1894) (Fig.136). A lo largo de la cinta la mirada continúa dirigiéndose al medio natural recorriendo los bosques, el río, haciendo zoom sobre las texturas, la madera y la piedra, o mostrando los signos decadentes de una arquitectura en su día destacada que ahora se mimetiza con la naturaleza. Al mismo tiempo, los autores integran, como hemos visto en la escena de la barca, imágenes planas, de estilo dibujístico, que funcionan a modo de espectro del pasado y otorgan un toque surrealista al filme evocando en cierto modo los collages de Max Ernst.

Fig.133. Alfonso Zarauza. *Liorta* (fotograma), 2015. Recuperado de http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/liorta/ (Consultado el 10 de abril de 2017).

Fig.134. Adam Elsheimer. *The Flight into Egypt*, 1609. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adam_Elsheimer_-_Die_Flucht_nach_%C3%84gypten_(Alte_Pinakothek).jpg (Consultado el 10 de abril de 2017).

Fig.135. Juan Lesta y Belén Montero (Esferobite). *Balada cover* (fotograma), 2015. Recuperado de http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/balada-cover/ (Consultado el 10 de abril de 2017).

Fig.136. Mary Cassat. *Summertime*, 1894. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mary_Cassatt_-_Summertime_-_1894.jpg (Consultado el 10 de abril de 2017).

9.1.9. *A beleza do verán / Cara B*[249]

Mar García nos sumerge con *A beleza do verán* (Fig.137) y *Cara B* (2015) en el paisaje de Silvalonga (San Sadurniño). Las piezas, que dialogan entre sí, funcionan como una mirada paralela que busca experimentar a través de la cámara las sensaciones que se producen en la naturaleza, en ese punto intermedio que supone el final del verano. Mientras *A beleza do verán* tiene un componente más narrativo, en el que se desarrolla una acción simbólica y se recurre al plano general la mayor parte del tiempo, *Cara B* combina diferentes planos y modelos de aproximación fílmica para mostrar un paisaje que vive y se mueve, conformando imágenes a modo de *haikus*. La resolución plástica por la que opta el primer cortometraje cuando dirige su interés hacia el rostro del protagonista coincide con algunos retratos de exteriores de Pierre Auguste Renoir. El brillo del pelo pelirrojo, la luz natural incidiendo en las facciones y la sensualidad son algunos de los puntos comunes, aunque el carácter bucólico de los escenarios del pintor contrasta con un paisaje más contemporáneo y conceptualmente dirigido en el filme.

De nuevo se aprecia la estela del impresionismo en *Cara B,* incontenida cuando nos fijamos en la textura de los árboles moviéndose o en la descomposición cromática que construyen las flores del césped meneadas por el viento, imágenes que podrían haber firmado Renoir (Fig.138) , Monet o artistas puntillistas como Paul Signac. Como un cuadro que fuera variando tímidamente, casi imperceptiblemente, su atmósfera, Mar García inicia y cierra esta pieza con la figura de una casa filmada desde la distancia, rodeada de monte. Una imagen cuyo estilismo nos devuelve el reflejo del gallego Bello Piñeiro. Hablamos de contemplación, de una mirada fija que se deleita en aquello que ve para *artealizarlo*, para congelarlo y hacerlo paisaje.

9.1.10. *Ocultas na paisaxe*[250]

Sabela Pernas recupera la memoria de las mujeres de San Sadurniño para fusionarla con la de su propio paisaje, para dibujar metafóricamente el relato de aquellas personas que constituyen un engranaje imprescindible para que todo siga su curso. Visualmente, *Ocultas na paisaxe* (2016) (Fig.139) transita en el territorio de la abstracción y la

249 http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/beleza-do-veran/

250 http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/ocultas-na-paisaxe/

exploración plástica para dar vida, mediante planos detalle que hacen dialogar la textura de la tierra con los pliegues de las manos, a un árbol frondoso construido con la fortaleza, el poder y las manos (a veces invisibles) que hilvanan la mujer y la tierra. Desde lo abstracto y lo cercano, la pieza se expresa mediante líneas, arrugas y surcos que intensifican su humanidad a través de la carne, de lo íntimo de una mano, y que contienen, desde lo mínimo, una carga gestual cercana a la emotividad de las propuestas de Willem de Kooning. Cuando la carne se convierte en árbol, las referencias plásticas toman otra dirección más figurativa y al mismo tiempo irreal. Aparecen entonces correlaciones con los fotomontajes surrealistas o con los collages de Henri Matisse (Fig.140), con quien comparte el interés por las formas orgánicas, la recreación de motivos vegetales y un formalismo técnico hipnótico, sencillo y amable.

Fig.137. Mar García. *A beleza do verán* (fotograma), 2015. Recuperado de http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/beleza-do-veran/ (Consultado el 10 de abril de 2017).

Fig.138. Pierre Auguste Renoir. *Frühlingslandschaft*, 1877. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre-Auguste_Renoir_038.jpg (Consultado el 10 de abril de 2017).

Fig.139. Sabela Pernas. *Ocultas na paisaxe* (fotograma), 2016. Recuperado de http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/ocultas-na-paisaxe/ (Consultado el 10 de abril de 2017).

Fig.140. Henri Matisse. *La Gerbe*, 1953. Recuperado de http://www.henri-matisse.net/cut_outs.html (Consultado el 10 de abril de 2017).

9.1.11. *Soli, soli*[251]

A través de destellos, de la extraña amalgama que producen los reflejos del sol sobre el agua, de las corrientes, la espuma y la vacilante superficie en tránsito del río Xuvia, Eloy Domínguez Serén propone un recorrido visual por el perfil fluvial de San Sadurniño mientras viaja a través de la palabra a la Italia de Michelangelo Antonioni y Luchino Visconti. *Soli, soli* (2016) (Fig.141) recupera diálogos de *Noches blancas* (*Le notti bianche*, Luchino Visconti, 1957), *La aventura* (L'avventura, Michelangelo Antonioni, 1960) y *La noche* (*La notte*, Michelangelo Antonioni, 1961) adentrándonos en un itinerario romántico ilustrado por un ambiente idealizado, casi utópico, donde la construcción de la atmósfera preciosista se relaciona con la decisión formal de centrarse en los reflejos y los primeros planos. Esta estrategia evita la referencia directa al espacio, de modo que se permite a la imaginación localizar el posible escenario y se potencia la idealización del lugar. Otros motivos que se intensifican son los matices cromáticos y lumínicos, centrando la atención en las sensaciones producidas por la luz proyectada sobre el agua y sus diferentes cadencias rítmicas. Como en pintura, el espacio se torna ilusionista, se da protagonismo al aspecto plástico mostrando imágenes dinámicas que, si se congelaran en fotogramas, estrecharían su cercanía con las composiciones más abstractas de Monet. Igualmente se percibe el recuerdo de la genuina tipología paisajística de Gerhard Richter (Fig.142) donde la cámara, esta vez fotográfica, es también una herramienta esencial para llegar a la pintura.

En la última escena, una hoja que gira hipnotizada por la música advierte el cromatismo del otoño en una composición centrada. Se introduce por primera vez un motivo figurativo (la hoja) y se acentúa su contorno con un fondo desenfocado e inmóvil que permite obtener mayor contraste entre ambos elementos (figura y fondo). La luminosidad, la irradiación y degradación cromáticas y la imprecisión de las formas evidencian reminiscencias impresionistas y posimpresionistas, en una celebración del devenir de la naturaleza vinculada al carácter romántico e inquieto de las referencias cinematográficas manejadas en la pieza.

251 http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/soli-soli/

9.1.12. *Tempo morto*[252]

Marcos Lourido recuerda con *Tempo morto* (2016) (Fig.143) que muchas veces lo esencial pasa desapercibido para unos ojos poco abiertos y que podemos fascinarnos de lo común si aprendemos a mirar. Así lo expresa el autor en el corto: "Hace ya dos años que me fui de intercambio y uno de los motivos principales para viajar era poder conocer la naturaleza en su estado más primitivo. Mi yo de aquel entonces creía que para hacer esto posible había que viajar al menos a 14000 kilómetros de distancia. Ahora me he dado cuenta de que para conocer lugares fascinantes tan solo hay que mirar bien lo que tienes cerca". Entonces, las imágenes abandonan el paisaje chileno que se mostraba al inicio de la cinta para encomendarse al entorno natural de San Sadurniño. Comenzando con un juego de enfoques que oculta y visibiliza las ramas de un árbol, poco a poco la lente comienza a velarse para después asomarse al reflejo de los árboles sobre las aguas del Xuvia, una articulación de reflejos y oscilaciones que se mantendrán como una constante. Deudora de las prácticas del cine observacional, la pieza recoge metodologías formales propias de este estilo como la escasa intervención sobre lo filmado o priorizar lo que ocurre en la escena sobre la narración, buscando que ésta tenga la capacidad de comunicar por sí misma.

Plásticamente hablamos de una pieza que reivindica las texturas: lo pétreo, lo líquido, la vegetación… y lo hace combinando primeros planos con otros más amplios que dibujan las diferentes rugosidades del lugar. Reconocemos, por tanto, varias aproximaciones pictóricas. De un lado, podríamos citar el realismo de Carlos de Haes o Serafín Avendaño (Fig.144) impregnado por el estudio de los efectos lumínicos, las gradaciones tonales y el interés por los matices cromáticos, conservando trazos de lirismo y romanticismo. De otro, los planos del agua recuerdan la factura suelta y vigorosa de algunas de las representantes del expresionismo abstracto; como las pinceladas barridas de Mary Abbott o el uso emotivo y fluido del color en los trazos de Alma Woodsey Thomas, ambas inspiradas en el paisaje para realizar sus composiciones.

252 http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/tempo-morto/

Fig.141. Eloy Domínguez Serén. *Soli, soli* (fotograma), 2016. Recuperado de http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/soli-soli/ (Consultado el 10 de abril de 2017).

Fig.142. Gerhard Richter, *Große Teyde-Landschaft*, 1971. Recuperado de https://estetica-del-arte.com/2013/12/11/fotografia-pintura-y-paisaje-las-lavas-tinerfenas-de-gerhard-richter/ (Consultado el 10 de abril de 2017).

Fig.143. Marcos Lourido. *Tempo morto* (fotograma), 2016. Recuperado de http://www.falamedesansadurnino.org/imaxe/tempo-morto/ (Consultado el 10 de abril de 2017).

Fig.144. Serafín Avendaño. *Paisaje de otoño,* 1863. Recuperado de https://www.afundacion.org/es/coleccion/obra/2260013_paisaje_de_otono (Consultado el 10 de abril de 2017).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

9.2. ELOY ENCISO. *ARRAIANOS.*

Piezas audiovisuales: *No tan buena vista* (2002); *Funk the wheel* (2002); *La clase* (2003); *Isa003* (2003); *Pic-nic* (2007); *Arraianos* (2012); *Longa noite* (*work in progress*).

9.2.1. Trayectoria.

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.

9.2.2. *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[253].

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.

9.2.2.1. 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 volviendo difícil hablar de la imagen sin sorprenderse influenciado por el transcurso narrativo del filme. El dispositivo que emplea Eloy Enciso para acercarse a la idiosincrasia requiere, por un lado, apariencia de 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 de abstracción de lo real. 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. El cineasta incide así en la idea de un paisaje que comparte protagonismo con sus gentes:

253 SANDE, José Manuel: *Lo cotidiano y la representación*. En VV.AA.: libreto de *Arraianos*, incluido en el DVD (Cinebinario Films), s.p., 2012.

> Desde las primeras versiones o escritos de la película, donde se intentaba contextualizar el territorio tanto formal como teórico, se hablaba de una película en la que se iban a enfrentar los rostros y paisajes, y lo iban a hacer 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. Es 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, viento, etc. *Dialoga* con las personas y marca pautas. Las personas no son el centro de todo, como quizás ocurre más en una vida urbana, donde la influencia y los cambios no están tan marcados en el día a día. En ese sentido, en mi obra el ser humano, el hombre, las personas, no son el único centro, hay también otros personajes como el paisaje[254].

Prestando atención a las secuencias de los personajes trabajando o a los diálogos y cánticos de las mujeres y hombres (Fig.145), distinguimos una leve neblina que vela en ocasiones la imagen apagándola, motivo que se repite en el interior de la iglesia y en algunas vistas panorámicas, sugiriendo esa conversación entre lo inefable y lo real. Si nos detenemos en la filmación de las tareas del campo encontramos la estela de Millet, su rechazo a la subjetividad romántica y la atracción por el rural. Este interés se percibe de manera notable en Castelao (Fig.146), cuya actividad como artista nos legó algunas de las mejores representaciones de la cultura gallega, representándola desde un punto de

Fig.145. Eloy Enciso. *Arraianos* (fotograma), 2012. Vídeo: cortesía del autor.

Fig.146. Castelao. *O cego de Padrende*, 1910. Recuperado de https://plus.google.com/+Galantiqua/posts/KPqshDTAbwz (Consultado el 9 de abril de 2017).

254 Las citas incluidas en este capítulo, y salvo que se especifique lo contrario, corresponden a las declaraciones de la entrevista realizada a Eloy Enciso el día 15 de marzo de 2017. V. Anexo 11.9.

vista crítico y realista. Salvando las diferencias estéticas y de intención, en *Arraianos* se parte de un contexto concreto que se acerca al costumbrismo dignificando la vida del campo, incidiendo en ocasiones en su crudeza pero abrazando un carácter idealizado marcado por la atemporalidad. El interés por la expresión de los rostros, los gestos severos, la mirada perdida y la ausencia de detalles superfluos 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 (Fig.147), hacia el minuto diecinueve del filme. Con una iluminación que baña los rostros lateralmente, lo pictórico se presenta ahora incuestionable reflejando la influencia de Rembrandt, en quien es tan importante la dimensión visual como la espiritual, la tenebrosidad de Caravaggio o las meticulosas escenas interiores de Vermeer (Fig.148). Acercándonos a Galicia, pensemos en cómo Elvira Santiso (Fig.149), Román Navarro García de Vinuesa (Fig.150) o Fernando Álvarez de Sotomayor retrataban a sus modelos realizando las faenas cotidianas. 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 y evitando una escenografía sobrecargada (Fig.151).

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. 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 masas de color que parecen conectar con el lenguaje abstracto y con la peculiar indefinición que envuelve las imágenes de Turner. Otras veces la cámara se acerca al detalle; inspecciona las ramas (Fig.152), el relieve de los troncos, se detiene en las texturas y las formas como lo hicieron Van Gogh y Monet.

Fig.147. Eloy Enciso. *Arraianos* (fotograma), 2012. Vídeo: cortesía del autor.

Fig.148. Johannes Vermeer. *De melkmeid,* 1665. Recuperado de https://educacion.ufm.edu/jan-vermeer-la-lechera-oleo-sobre-tela-1660/ (Consultado el 9 de abril de 2017).

Fig.151. Eloy Enciso. *Arraianos* (fotograma), 2012. Vídeo: cortesía del autor.

Fig.149. Elvira Santiso. *Vendedora de pescado*, s/f. Recuperado de http://www.culturagalega.org/album/detalle.php?id=209 (Consultado el 9 de abril de 2017).

Fig.150. Román Navarro García de Vinuesa. *La Lechera*, 1923. recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Lechera_-_1923_-_Rom%C3%A1n_Navarro.jpg (Consultado el 9 de abril de 2017).

Si buscamos entre los artistas contemporáneos, sería imposible no mencionar las fotografías de Axel Hütte (Fig.153), donde el paisaje evoca una tensión interna que determina la presencia de lo etéreo. En algunas imágenes de *Arraianos* los reflejos del agua, lo borroso, la bruma (Fig.154) y los fragmentos de naturaleza parecen perseguir nuevas formas de mirar, experiencias atemporales que rescatan, de nuevo, el rastro de Constable (Fig.155). Pero, a diferencia de la concepción romántica de la naturaleza como algo insondable que incide en la insignificancia del hombre, los paisajes que propone Eloy Enciso aparecen empapados de una historia, construida en colaboración con sus habitantes: “Tu

pregunta conecta con esa idea de paisaje que me interesa retratar. Se construye con lo vivido, habitado, aprehendido. Es lo que lo diferenciaría de la postal, de la visión del turista o del paisaje de vivos colores de los salvapantallas de ordenador, que son bellos pero no producen ninguna emoción, al menos no duradera". Entonces, como afirma Jaime Pena, tal vez es más preciso hablar de naturaleza que de paisaje, sin dejar por ello de aludir a una serie de filiaciones que permanecen en nuestro imaginario:

> Partindo dunha adaptación d´*O bosque* de Jenaro Marinhas del Valle, *Arraianos* mestura o modelo de representación fortemente codificado dun Straub -case diriamos dun Cézanne- co naturalismo paisaxístico do documental poético dun Flaherty- ou, xa postos, dun Monet-, aínda que, creo que moi acertadamente, o crítico arxentino Quintín veu dicir que a película de Enciso trataba non tanto sobre a paisaxe como sobre a natureza. É así, filmando do natural, como Enciso integra nun todo indisoluble o espazo mítico, o que emana dos textos de Marinhas del Valle, e o poético, o que se traduce da captación do real, desa natureza que conforman as paisaxes e os seres vivos que as habitan[255].

Fig.152. Eloy Enciso. *Arraianos* (fotograma), 2012. Vídeo: cortesía del autor.

Fig.153. Axel Hütte. *Niederwald-01,* 2009. Recuperado de http://www.widewalls.ch/artist/axel-hutte/ (Consultado el 9 de abril de 2017).

La emoción es provocada por la convivencia, por la valoración del entorno desde su inmersión y conocimiento, incorporando al lenguaje audiovisual una idea reflejada en pintores gallegos como Serafín Avendaño, José Seijo Rubio, Franciso Lloréns u Ovidio Murguía (Fig.156). Teniendo en cuenta el peso sensible de ese paisaje (fig.157), su condición vibrante y evocadora de emociones, enlazamos con cineastas como James Benning, Mark Lewis e incluso Tarkovski, cuyos trabajos plantean interesantes análisis sobre el

255 PENA, Jaime: "Atlantic Malady". *Luzes*, 12 (noviembre 2014): 96.

acercamiento del hombre al lugar, introduciendo al espectador en un espacio sensible. Relacionados también con el legado pictórico, 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.

Fig.154. Eloy Enciso. *Arraianos* (fotograma), 2012. Vídeo: cortesía del autor.

Fig.155. John Constable. *Cloud Study*, ca 1821. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:-John_Constable_-_Cloud_Study_-_Google_Art_Project_(2443587).jpg (Consultado el 9 de abril de 2017).

Fig.156. Ovido Murguía. *Paisaje,* 1891-1900. Recuperado de http://museobelasartescoruna.xunta.gal/index.php?id=392&ida=3968 (Consultado el 9 de abril de 2017).

Fig.157. Eloy Enciso. *Arraianos* (fotograma), 2012. Vídeo: cortesía del autor.

9.2.2.2. 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. 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 en reflectores u otros medios para potenciar los efectos lumínicos[256]. 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 conceptualización. Será tras un examen detallado 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 una imagen es la combinación justamente de todas esas cosas, cierto equilibrio. Una tensión entre lo que vemos en la imagen y el fuera de campo. Creo que es lo que constituye el cine. Por otro lado, algo tan difícil de definir como cierto misterio; por una razón que muchas veces a uno mismo se le escapa, ciertas imágenes tienen misterio y otras no. 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.

Mientras el marco, o pantalla, señala los límites de la imagen dictando a la mirada lo que debe observar, lo que queda fuera de campo pertenece sobre todo 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 espontánea al tiempo que aparecen asociaciones que convcan 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. Sin embargo, el cuadro tiene una temporalidad indeterminada que depende directamente de quien mira, mientras el cine puede resolver 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.

256 V. HERCE, Mauro: "La celebración del viajero". En VV.AA.: libreto de *Arraianos*, incluido en el DVD (Cinebinario Films), s.p., 2012.

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 lógica 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. André Bazín lo plantea de este modo:

> 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[257].

Apoyándonos en esta 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". La emoción visual prevalece sobre la práctica estética estricta y es el interés por captar atmósferas de luz, esa intención por revelar el extrañamiento, lo que finalmente nos lleva a pensar en los patrones empleados en la pintura de paisaje, estableciendo varios puntos de conexión con la historia del arte.

257 BAZÍN, André: Op.cit.,1966, p. 215.

9.3. ALBERTO GRACIA. *O QUINTO EVANXEO DE GASPAR HAUSER.*

Piezas audiovisuales: *Microfugas#1* (2008); *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser* (2013); *La estrella errante* (2018).

9.3.1. Trayectoria.

Con estudios de Bellas Artes del 1998 al 2003, Alberto Gracia (Ferrol, 1978) se interesa por la experimentación con la imagen, hibridando diferentes disciplinas para expandir sus límites. Muchas de sus piezas, documentadas en vídeo, integran un potente lenguaje escultórico que se ve reflejado tanto en la construcción de extrañas máquinas mecánicas como en una mirada interesada en el volumen y la forma de la cosas. Como artista, obtuvo una de las Becas de Creación Artística en el Extranjero Gas Natural Fenosa 2015 y el resultado de su proyecto se expuso en una muestra colectiva (junto a Ruth Montiel Arias y Federico Vladimir Strate Pezdirc) en el MAC de A Coruña entre el 1 de julio y el 17 de septiembre de 2017. Sus obras han sido expuestas en diferentes espacios a nivel nacional e internacional y como teórico ha escrito el libro *Microfugas, Teoría y juego de la profanación* (2010) y ha formado parte de diferentes proyectos de investigación.

9.3.2. *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser.*

Alberto Gracia recoge la historia de Kaspar Hauser (1812?-1833), un joven que se crió en cautiverio, completamente aislado, hasta los 16 años y cuya vida sigue a día de hoy suponiendo un misterio[258]. Tomándose muchas licencias creativas frente a la historia original y tratando de huir de la narración para aproximarse al mundo interior de alguien que, durante años, no tuvo contacto con el lenguaje ni con las prácticas comunicativas estipuladas, el cineasta indaga en la propia estructura del cine queriendo destruir la historia al tiempo que la hilvana:

> Las escenas fueron imaginadas como si un Gaspar Hauser lo escribiera a través de la imagen. Por supuesto, nosotros jamás podremos llegar a concebir un

258 Varios escritores y cineastas, como Werner Herzog en *El enigma de Kaspar Hauser* (*Kaspar Hauser - Jeder für sich und Gott gegen alle*, 1974), han trabajado sobre el mismo tema interesándose en el enigma de este chico alemán que, tras años de cautiverio aislado de la civilización, fue hallado en Nuremberg. La imposibilidad de conocer su origen y su historia y su completo desconocimiento del lenguaje y las pautas de comportamiento lo convirtieron en objeto de estudio por parte de la comunidad científica y social.

> mundo sin el lenguaje, por lo que es un juego con la imaginación similar a ponerle forma a la nada. De esto habla la película, de intentar escribir con imágenes la historia de un personaje innovelable, de un hombre sin historia, sin lenguaje[259].

Se trata, en cierto modo, de reforzar la ausencia de lenguaje mediante la ausencia de historia o, más bien, de relato coherente. En este esfuerzo por robarle la mirada a Gaspar Hauser, por exponer imágenes sin códigos y redescubrir el mundo, se construyen microescenas *a priori* irracionales y en ocasiones disparatadas que provocan un choque tanto a nivel conceptual como estilístico. Hay una actitud pictórica presente desde el inicio de la cinta y reforzada por la cámara de 16mm, que aporta un grano y una textura cercana a la del lienzo. Otros recursos que refuerzan esta vinculación son los filtros de color empleados en algunas escenas, los potentísimos contrastes lumínicos, el interés por la niebla y las nubes y la representación de la naturaleza, que se expone en ocasiones a modo de cuadro, manifestando su extensión mediante planos panorámicos o acercándose a sus particularidades a través del zoom.

Dividido en siete capítulos en los que se integran diferentes personajes prototípicos (un enano sadomasoquista, una vampiresa, un marinero y un hombre disfrazado de Batman) de modales extraños, Alberto Gracia arroja imágenes surgidas de la imaginación para incorporarlas al espacio real en un intento por retratar esos descubrimientos del mundo, que combaten con el subconsciente dando lugar a un álgido diálogo entre interior y exterior. Podrían así explicarse esos "fantasmas de un mundo imaginado que surgen como supervivencia en medio de las imágenes naturales, como si por mucho que me empeñara en hacer de la falta de lenguaje y recuerdo una falta de historia, me resultara del todo imposible".

Siguiendo un poco esta idea, Mónica Delgado comenta: "Gracia va a ir sumando al imaginario de Gaspar Hauser, desde la psique del ser apartado del mundo, un nuevo léxico, amparado en aquello que ha denominado como quinto evangelio, una nueva posibilidad de fe en el acto de ver"[260]. Pero será el espectador quien complemente, o no, el sentido de la película, guiado por algunas imágenes reconocibles que permiten abrir vías de interpretación: "Ese diálogo entre interior y exterior remite siempre a lugares comunes que le dan cierta consistencia al montaje, a través de la musicalidad y el ritmo". Entonces

259 Las citas incluidas en este capítulo, y salvo que se especifique lo contrario, corresponden a las declaraciones de la entrevista realizada a Alberto Gracia el día 29 de marzo de 2017. V. Anexo 11.10.

260 DELGADO, Mónica: "Panorama: O quinto evanxeo de Gaspar Hauser, de Alberto Gracia". (5 de febrero de 2013). En *Desistfilm.* https://desistfilmblog.wordpress.com/2013/02/05/panorama-o-quinto-evanxeo-de-gaspar-hauser-de-alberto-gracia/ [Consulta 30 de marzo de 2017].

entra el paisaje, el medio natural funciona como vehículo de comunicación con el público y como espacio de reconciliación con la mirada, planteando nuevas formas de ver. A pesar de pretender una asimilación virgen de sus perfiles, comprendemos la imposibilidad de ese objetivo. El paisaje contiene una serie de cualidades visuales que son modificadas en función del ángulo de percepción, la luz, la distancia, etc. y que dibujan diferentes formas dentro del mismo paisaje, reforzadas ante el hecho de colocar una cámara y elegir el encuadre. Además del impacto social sobre el territorio, nuestra propia mediación alimenta determinadas lecturas. Así lo entiende Alberto Gracia:

> Bajo mi humilde opinión, el paisaje es un fin en sí mismo. Es decir, creo que el paisaje es una forma heterogénea y dinámica en la cual se unen objeto y sujeto para formar un sistema, más allá de ver en los *arbolitos*, las *vaquitas* o *las olas del mar* un lugar donde fascinarse con la mirada y narcotizar al sujeto. Para mí el paisaje de esta película es esa evidencia de que, por mucho que intente mirar con los ojos de Nadie, la contaminación de mis recuerdos y experiencias está presente (a través de los personajes) o, lo que viene a ser similar, no hay palabra para la palabra.

Por su parte, los recuerdos y experiencias que intervienen en nuestra manera de ver o comprender la naturaleza, también de hacerla paisaje, están inevitablemente influidos por la pintura, que, reforzada por el peso y el paso de los siglos, ha ido conformando una serie de imágenes ya icónicas capaces de modificar nuestra percepción. *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser* acude también, consciente o inconscientemente, a esto lugares comunes que ha ido legando la pintura. Como ese marco que acoge en su interior una historia congelada en imagen, el hueco circular de una ventana presenta un *afuera* desconocido y velado, una escena que se inicia hacia el minuto 3,48 y se sostiene varios segundo en el tiempo para reforzar la idea de encierro, de un más allá que no alcanzamos a ver. La oscuridad, la luz que surge a través de los huecos, las franjas que permiten intuir lo que hay tras los muros, la sombra y la sensación de querer comprender las formas podrían conducir a pensar en *El mito de la caverna*[261] de Platón y las fórmulas de aprendizaje y asimilación del mundo real, que forman parte de ciertas dinámicas difíciles de deshacer. Estilizado con un tratamiento poco común del dispositivo fílmico, Gracia logra que nos sorprendamos ante la imagen.

261 V. PLATÓN: *La República*, libro VII. Valencia: Universitat de València, 1991, pp. 23-57.

9.3.2.1. La pintura como recurso sensorial.

Llama la atención la filiación de la película con los primeros filmes del expresionismo alemán, tanto desde las atmósferas teatrales y el ambiente de ensoñación o pesadilla (personificado a través de los diferentes estereotipos de los protagonistas) como desde la fórmula estilística empleada. En este último caso, es significativo el uso del claroscuro para enfatizar la sensación de extrañamiento e irrealidad (Fig.158), evidenciada sobre todo en las escenas interiores, y el empleo del color monocromo a modo de filtro (Fig.159) para suscitar sensaciones atribuidas a los aspectos cromáticos. Estas particularidades fueron tenidas muy en cuenta por directores como Robert Wiene o Murnau en películas de la talla de *El gabinete del doctor Caligari* (1920) (Fig.160) y *Nosferatu* (1922). Naranjas, rojos y verdes aparecen puntualmente en determinados fotogramas tratando de asociarse a un concepto, al aprendizaje de algo que comienza a construirse.

Fig.158. Alberto Gracia. *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser* (fotograma), 2013. Vídeo: cortesía del autor.

Fig.160. Robert Wiene. *Das Kabinett des Dr. Caligari* (fotograma), 1920. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=O35y1A00b9E (Consultado el 3 de abril de 2017).

Fig.159. Alberto Gracia. *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser* (fotograma), 2013. Vídeo: cortesía del autor.

Pero la pintura continúa manifestándose más allá del color, más allá incluso de escenarios figurativos. Potenciada por un imponente uso del sonido y la música, también los primeros planos perciben cierta identificación con el lenguaje pictórico, sobre todo si

se fija en los detalles, en las texturas. Cuando mira a las nubes, el claroscuro incentivado por la ausencia de color, el movimiento y el sonido refuerzan el carácter solemne del cielo, recordando los exhaustivos estudios de Constable. El efecto háptico se impone y parece perseguir la impresión de estar tocando el motivo retratado. Las lenguas del fuego, la rugosidad pétrea, el agua, las ramas o la densidad de la niebla pasan entonces de ser elementos que conforman un todo a actores principales que simulan atravesar el plano bidimensional. Este mismo efecto se mantiene cuando el motivo representado ofrece vistas más amplias pero alteradas al inscribir sobre la pantalla una serie de efectos que, impidiendo un reconocimiento directo del motivo, obtiene cualidades matéricas que evocan a la superficie pictórica. Un ejemplo significativo de ello lo encontramos entre el minuto 30 y el 32 del filme, donde se suceden diferentes situaciones exteriores veladas, confusas o deconstruidas como en los cuadros de Turner (Fig.161) (destacando especialmente el momento en que se graban las vías del tren) (Fig.162). Las rayas y la porosidad hacen que lo representado se torne mancha, que prevalezca la experiencia perceptiva sobre el anhelo figurativo. Descubrimos cómo puentes, personas y otras arquitecturas ceden sus perfiles a la imagen matérica, tratando así de confundir la mirada: "En pintura me interesa el impresionismo y sus juegos de velado, donde los cuadros remiten a ver y no ver, a mostrar algo que a su vez oculta lo que realmente quiere mostrar".

Fig.162. Alberto Gracia. *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser* (fotograma), 2013. Vídeo: cortesía del autor.

Fig.161. William Turner. *Rain Steam and Speed the Great Western Railway*, 1844. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rain_Steam_and_Speed_the_Great_Western_Railway.jpg (Consultado el 29 de marzo de 2017)

También encontramos en el filme un pequeño espacio para el *tableu vivant.* Aunque entendido desde una óptica contemporánea y sin representar al detalle las obras en las que se inspira, existe un nexo entre el modo en que Gracia se fija en los caballos y los estudios de movimiento de Jules Marey. De manera todavía más manifiesta, la pintura de Francis

Bacon resucita en uno de los momentos más soberbios de esta cinta: el cadáver de un animal colgado de un árbol (Fig.163) que será diseccionado por el carnicero al compás de una música hipnótica. Es llamativo el estrecho parecido de la primera imagen con *Buey desollado* (*Le Boeuf écorché,* 1926) (Fig.164) de Chaim Soutine, lienzo en el que se basaría Bacon para crear su mítico tríptico *Tres estudios para una crucifixión* (*Three Studies for a Crucifixion*, 1962) (Fig.165). Para Alberto Gracia "es una escena muy pictórica, muy del barroco y sus *still life*, muy moderna también por su carga prometeica; esa que llevó a la imaginación a inventar las imágenes en movimiento para guardar el recuerdo de los seres queridos muertos". El interés por acercarse a la carne y acentuar lo instintivo, la muerte, la belleza de lo abyecto y la ansiedad han supuesto una constante a lo largo de la historia del arte, lo que nos lleva a encontrar planteamientos paralelos entre la escena de Alberto Gracia y las obras de pintores flamencos y holandeses como Marten Van Cleef e Isaac van Ostade o de Rembrandt, quien plasmó el motivo del buey desollado en dos

Fig. 163. Alberto Gracia. *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser* (fotograma), 2013. Vídeo: cortesía del autor.

Fig.165. Francis Bacon. *Three Studies for a Crucifixion*, 1962. Recuperado de https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/francis-bacon/7349132f-7cf4-4177-bedd-eda4662302f9 (Consultado el 3 de abril de 2017).

Fig.164. Chaim Soutine. *Le Boeuf écorché*, 1926. Recuperado de https://tuitearte.es/2015/04/14/buey-desollado-chaim-soutine/ (Consultado el 3 de abril de 2017).

versiones (una de 1643 y otra de 1655), así como a enlazar con artistas contemporáneos como Jenny Saville[262]. Pensando en otros términos, no podemos obviar la fascinación de Dalí y Buñuel por la carne, la putrefacción, la descomposición, la muerte, las vísceras... Todo aquello que suscitase repugnancia y a la vez una pulsión interna de interés o atracción podía envolver el universo estético de ambos artistas, como demuestran varias escenas de *Un perro andaluz* (1929)[263].

Manifestada, como hemos visto, desde diferentes presupuestos, la pintura se dilata en *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser* para explorar la realidad desde la fascinación, desde el rechazo a los planteamientos comunes y la búsqueda de una mirada liberada, algo que se extiende a su modo de interpretar el paisaje:

> Es una obra eminentemente pictórica y musical, por supuesto. Es imposible hacer cine y no estar relacionado con la pintura. Cada frame es un cuadro. Me gusta pensar que es una obra de antes de la historia, donde la pintura se realizaba para expresar ciertas fuerzas que no podían ser entendidas, que estaban situadas más allá del sujeto, en algún lugar imaginario y bello (con lo amplio que supone esta palabra), que escapaba a la sensibilidad del pintor.

Persiguiendo la idea de "engaño y trampantojo", lo que demuestra Alberto Gracia es la paradoja de la imagen, su capacidad para asombrarnos o transportarnos a un espacio ficticio y al mismo tiempo su envergadura como herramienta constructora de lenguaje, identidad y significado. Más allá de elucubrar posibles interpretaciones, advertimos la intención sensorial que trasmite el filme, capaz de configurar un diálogo entre paisaje y hombre, entre cine y pintura, mediante su carácter experimental y el conjunto de interrogantes abiertos que recalan en el subconsciente.

262 Xosé Nogueira ilustra con diferentes ejemplos el interés que la historia del arte y del cine han mantenido a lo largo de las décadas y hasta la actualidad por la plasmación de imágenes asociadas a la carne, la exploración anatómica o las vísceras. V. NOGUEIRA, Xosé: "Escribir desde dentro. Carta de amor de un asesino (1972)". En CASTRO DE PAZ, José Luis / NOGUEIRA, Xosé (coords.): *Me enveneno de cine. Amor y destrucción en la obra de Francisco Regueiro*. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte, 2014, pp. 75-109.

263 Para ampliar información sobre la relación de ambos artistas con el universo cárnico, podemos consultar: SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta, 1988, pp. 26-30.

9.4. VÍCTOR HUGO SEOANE. *VERENGO*.

Piezas audiovisuales: *Traballos Temporais* (con Diego Santomé, 2006); *Na distancia* (2009)*; Castillos de Arena* (con Diego Santomé y Jaione Camborda, 2009); *El vaivén* (con Jaione Camborda e Iván Marcos, 2010)*; O tempo dos nenos* (2010)*; Sobre la escultura* (con Diego Santomé, 2013); *Breve aproximación a Sargadelos* (con Diego Santomé, 2014); *Galápago Europeo* (con Diego Santomé, 2014); *Do voltar* (2014)*; Verengo* (2015)*; O Pelouro (work in progress).*

9.4.1. Trayectoria.

Licenciado en Comunicación Audiovisual y Humanidades, Víctor Hugo Seoane (Vigo, 1982) se formó además en la Film and TV School of the Academy of Performing Arts in Prague (FAMU) de Praga. Desde el año 2010 forma parte del equipo educativo de la Escuela O Pelouro de Tui, al mismo tiempo que continúa su carrera como cineasta. Con los cortometrajes *Na distancia* (2009) y *El vaivén* (con Jaione Camborda y Carlos Marcos, 2009) viajó a diferentes festivales de España y de Portugal y con su último filme, *Verengo* (2015), se ha estrenado mundialmente en el Festival de Cine Europeo de Sevilla y ha formado parte de la Competencia Internacional de BAFICI 2016, Festival de cine de la Ciudad de Buenos Aires. Además, ha sido el encargado del montaje del documental *A viaxe dos Chévere* (2014) de Alfonso Zarauza, ha colaborado con el artista Diego Santomé en algunas de sus piezas audiovisuales y se encuentra realizando su próximo proyecto: *O Pelouro*.

9.4.2. *Verengo.*

Víctor Hugo Seoane penetra en una historia familiar, se aproxima a Verengo, un pequeño municipio situado en Parada del Sil (Ourense) y a unas vivencias personales que combinan la memoria del pasado con la cotidianidad presente. Una cinta sensible, necesaria, que ha sido construida poco a poco para poder saborear, o capturar, la esencia humana que en ella se transmite. El filme, de marcado carácter autobiográfico y con componentes etnográficos, nace fruto de dos circunstancias: la vuelta de Víctor Hugo Seoane a Galicia tras pasar varios años en el extranjero y la recuperación de una antigua grabación casera de los años noventa que recibe de su padre funcionan como preámbulo de la película. La historia comienza y culmina con una comida familiar, sirviendo de contraste

entre el antes y el ahora para después desarrollarse a través de escenas simples, comunes, pero colmadas de verdad y afecto. En la película se menciona inevitablemente el cine, las inquietudes de un pequeño Víctor Hugo que ahora toma las riendas de la cámara, se registran las preocupaciones rutinarias y se traza una línea ilusoria entre una tradición todavía conservada y la realidad contemporánea.

9.4.2.1. Hombre y paisaje. Convivencia y neutralización.

Verengo conecta con el paisaje de un modo realista pero con cierta entonación romántica en el *mirar* y en el *hacer*, combinando estas dos actitudes de forma natural para transitar entre una cultura que, por veces, parece sostenida en el tiempo. Tras mostrar las escenas de la cinta VHS que documentaron la comida familiar veinte años antes, el filme busca el contraste visual y recurre al paisaje exterior y al plano fijo. Se suceden entonces una serie de tomas que intiman su relación con la pintura desde diferentes ángulos. La mirada panorámica, la cámara fija, la atención a los cambios lumínicos y los fenómenos atmosféricos, especialmente la niebla y las nubes que aportan, junto al tránsito de algunos pájaros, las únicas notas de movimiento, y la selección de los motivos a filmar (árboles, prados, cielos y montañas) conducen a plantear un acercamiento a estilos como el de la Escuela de Barbizón. Aunque a lo largo de la película iremos descubriendo que el medio natural no funciona en *Verengo* según las definiciones de paisaje convencional,

Fig.166. Víctor Hugo Seoane. *Verengo* (fotograma), 2015. Vídeo: cortesía del autor.

Fig.167. Charles François Daubigny. *The Sluice-gate at Optevoz*, 1859. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Charles-Fran%C3%A7ois_Daubigny_-_The_Sluice-gate_at_Optevoz_(Is%C3%A8re)_-_WGA5939.jpg (Consultado el 9 de abril de 2017).

es decir, no está estetizado sino que se comporta como medio de vida (como *país* si seguimos a Alain Roger) estas primeras tomas sí podrían integrarse dentro de la idea de paisaje como construcción cultural reservada al deleite visual (Fig.166). En esta línea, todavía se oculta una actitud romántica que, si bien distante del dramatismo y grandilocuencia que perseguían autores como Caspar Friedrich, expone cierta conmoción frente a lo retratado. Encontramos también equivalencias con los paisajes de Charles-François Daubigny (Fig.167), imágenes muy contrastadas donde la luz rosácea del sol tiñe el resto del ambiente y las nubes conforman una parte importante de la composición. Después, Seoane comienza a aproximarse al ambiente que define los alrededores de la casa y gran parte del campo gallego. Asoma entonces un costumbrismo presente en pintores como Millet (Fig.168), de quien reconoceremos una importante huella durante el filme. En este sentido, debemos destacar la integración, en el minuto 6,18 del filme, de un cuadro de corte costumbrista (Fig.169). Una declaración de intenciones que muestra vinculaciones estilísticas y conceptuales con este tipo de pintura y que el autor explica de este modo:

> Ese cuadro pertenece a una amplia colección de imágenes que pueblan el pasillo de la casa de mis abuelos. Son todo imágenes de la vida en el campo o paisajes "campestres" como tú señalabas antes. La verdad es que no tengo ni idea del autor ni del cuadro que es, pero me interesó mucho ese retrato dentro de la película, tanto el cuadro en sí como micropaisaje, en sentido metafórico de ese lugar, como el contenido concreto de la pintura y la separación entre hombre y mujer que sentía que resonaba entre mis abuelos[264].

En la misma dinámica podemos recordar el cortometraje *O carro e o home* (dirigida por Antonio Román con la colaboración de Xaquín Lorenzo para el guión, 1945) trazando ciertas similitudes entre ambos filmes en cuanto al interés por plasmar la cotidianidad de un lugar. Aunque en este caso la película se centra en el proceso de construcción de un carro, los códigos visuales empleados destacan la relación entre la tierra y quienes la habitan, representando las condiciones de trabajo de los habitantes del pueblo en un ejercicio de mímesis con el paisaje. Se trata, además, de búsquedas sinceras que quieren reivindicar el carácter genuino de lo representado perfilado con algunas notas románticas. Si nos vamos al plano internacional, en la película *Voces en el tiempo* (*Voci nel tempo,* Franco Piavoli, 1996) también se encuentran vínculos que la aproximan a *Verengo*. El director italiano documenta las diferentes etapas de la vida desde una mirada intimista, sensitiva,

264 Las citas incluidas en este capítulo, y salvo que se especifique lo contrario, corresponden a las declaraciones de la entrevista realizada a Víctor Hugo Seoane el día 15 de marzo de 2017. V. Anexo 11.11.

compone las escenas manteniéndose casi como un observador que, en lugar de intervenir, deja que las cosas sucedan. Es aquí donde se enlazan las obras de ambos autores, que coinciden en el interés por retratar el mundo rural y su contexto evitando la complejidad, el artificio, mirando a través de planos largos que permitan saborear la atmósfera. Algo que, a su vez, se relaciona con el efecto que produce mirar una pintura: "Hay algo muy interesante en la aproximación pictórica a la experiencia de la creación cinematográfica. (…) El *cuadro con tiempo* nos ofrece una experiencia más profunda y vívida del tiempo y la vida que en él se manifiestan".

Fig.169. Víctor Hugo Seoane. *Verengo* (fotograma), 2015. Vídeo: cortesía del autor.

Fig.168. Jean François Millet. *The Potato Harvest Walters*, 1855. Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c6/Jean-Fran%C3%A7ois_Millet_-_The_Potato_Harvest_-_Walters_37115.jpg/1240px-Jean-Fran%C3%A7ois_Millet_-_The_Potato_Harvest_-_Walters_37115.jpg (Consultado el 9 de abril de 2017).

Tras un inicio que podría plantearse casi a modo de diapositivas, donde se tensa el diálogo entre quietud y movimiento, *Verengo* comienza su historia para expresar esa continua conciliación entre naturaleza y hombre, mostrando estas relaciones con espontaneidad mediante la filmación de las labores del campo, el cuidado del ganado o la recogida de la leña. Cabe aquí recoger una frase de Millet que permite confirmar los nexos entre el filme y este tipo de pintura:

> Cuando pintéis, tanto si se trata de una casa como de un bosque, o de un campo, o del cielo, o el mar, pensad en quien lo habita o lo contempla. Una voz interior os hablará entonces de su familia, de sus ocupaciones y labores, y esta idea os

llevará dentro de la órbita universal de la humanidad. Pintando un paisaje pensaréis en el hombre; pintando al hombre, pensaréis en el paisaje que le rodea[265].

Esta filosofía podría aplicarse a *Verengo,* donde el campo se puebla de sus habitantes mostrando su sintonía. Para Millet, el ser humano es una parte fundamental del campo y lo representa llevando a cabo diferentes tareas rodeado de la naturaleza. Lejos de revestir de un espíritu bucólico sus representaciones, se trataba de mostrarlas de forma realista para ensalzar el esfuerzo de los campesinos, no exento de cierto enfoque heroico. Como en la mirada del cineasta, muchas veces estas imágenes ofrecen una perspectiva amplia que contextualiza los alrededores del lugar, mientras en otras ocasiones busca enfoques más cortos acercándose al motivo, focalizando la atención en el desarrollo de la acción. El tratamiento plástico señala la importancia de la luz solar, una paleta contrastada y una factura suelta declaran la intención de mostrar el conjunto, el significado de la escena, sin detenerse en detalles concretos: "Me interesaba que el espectador pudiese presenciar una sucesión de situaciones, de cuadros, que en su yuxtaposición acabasen esbozando un cuadro mayor: la vida y sus ciclos encarnada en ese lugar".

En la película predominan también los primeros y primerísimos planos que exploran la sensación táctil y juegan a diluirse entre lo figurativo y lo abstracto. Se suceden entonces como imágenes instantáneas, como impresiones que se van intercalando para pasar de una experiencia a otra a veces casi de manera drástica. Encontramos a lo largo del filme un delgado equilibrio que logra mantener la tensión entre el registro directo de lo que se ve y su sublimación. Pensemos en los tipos de planos, habitualmente de larga duración, en la huida de la narración a favor de la simple sensibilización a través de la imagen o en el interés por promover la conexión entre el afuera y el adentro. Precisamente desde el adentro, desde las escenas más domésticas, es desde donde nos asomamos para rescatar la figura de pintoras impresionistas como Berthe Morisot, Eva Gonzalès o Mary Cassatt, entre otras, relegadas a la esfera de lo privado debido a su condición de mujeres. Ellas demostraron no solo su calidad sino también su capacidad para plasmar el entorno a través de un estilo impresionista que, aunque empapado a veces de la pátina de lo doméstico, supo hacer frente a los retos de la época y poner en comunión el espacio privado y el público. Paisajes interiores que son indisociables de su exterior y paisajes exteriores que no podrían comprenderse, ni física ni metafóricamente, sin la intervención directa de las personas que lo habitan, lo alteran y lo modifican. Sobre este tema, José A. Fernández de Rota y Monter comenta:

265 Recogido en VV.AA.: *Historia del Arte. El realismo. El impresionismo.* Barcelona: Editorial Salvat, 2005, p. 11.

> Os actores modifican, inflúen, impactan, constrúen a paisaxe. As paisaxes construídas non son só as edificacións, os muros ou os elementos arquitectónicos, adoitan ser tamén construción a fraga, os prados ou as terras de cultivo. O influxo físico e a presenza do ser humano chegan practicamente, dun xeito ou doutro, ata os máis afastados recunchos. Con máis ou menos intensidade, a paisaxe −urbana ou rural− é construída ou influída fisicamente, pero, sobre todo, a paisaxe é construción moral e simbólica, mesmo desde o primeiro momento do contacto cunha nova paisaxe. Resulta difícil poder atopar na actualidade a imaxe dunha natureza prístina, soñada como espontaneidade, completamente independente da acción humana. Pero, aínda que puidese descubrirse unha prístina natureza, será percibida e entendida culturalmente polo ser humano desde o primeiro momento e pensará en utilizala, en contemplala ou nas posibilidades de transformala culturalmente. Para a experiencia humana non existe a prístina natureza como punto de partida, xa desde o principio se atopa fronte a unha paisaxe[266].

Dentro de esta interpretación se encontraría el paisaje de *Verengo*, entendido como un conjunto de espacios y experiencias donde se desarrolla la vida laboral y cultural del pueblo. Un paisaje que no puede leerse desde la definición clásica que lo reduce al ámbito de la estética, como veíamos en otras ocasiones, sino que abraza ambas dimensiones. Aunque con menor peso en el filme, el paisaje como elemento contemplativo se percibe, como apuntábamos, sobre todo al inicio, pero sigue manifestando su presencia a lo largo de la grabación mediante algunos planos generales de las montañas, el cielo y los prados. Escenas que surgen a modo de pausa, para recrear la mirada y liberarla por un momento de la acción (Fig.170). Cuando esto sucede, podemos rememorar a los pintores gallegos que se ocuparon del paisaje durante el siglo XX, huyendo de la exaltación de la naturaleza en su herencia romántica pero combinando todavía cierto naturalismo con un ambiente un tanto idealizado. Suenan nombres como los de Manuel Abelenda (Fig.171), Francisco Lloréns u Ovidio Murguía quienes, aunque ya liberando la pincelada, todavía se encuentran distantes del trazo nervioso (Fig.172), más típicamente impresionista, y la pastosidad que caracterizó a otros como Imeldo Corral o Felipe Bello Piñeiro (Fig.173).

Son referencias que permanecen cuando se incorporan personajes al paisaje. Sin embargo, si el objetivo se vuelca en la representación de las tradiciones como la matanza y preparación del cerdo, las comidas populares o las procesiones y juntanzas vecinales,

266 FERNÁNDEZ DE ROTA Y MONTER, José A: "Dinámicas morais e simbólicas da construcción da paisaxe". En DÍAZ-FIERROS VIQUEIRA, Francisco / LÓPEZ SILVESTRE, Federico (coords.): Op.cit., 2009.p. 80.

Fig.170. Víctor Hugo Seoane. *Verengo* (fotograma), 2015. Vídeo: cortesía del autor.

Fig.171. Manuel Abelenda. *Paisaje de la Ría del Burgo*, ca. 1945. Recuperado de http://www.fundacionmariajosejove.org/coleccion-de-arte/autores/?idautor=360 (Consultado el 9 de abril de 2017).

Fig.173. Felipe Bello Piñeiro. *Regato,* (no hemos encontrado la fecha de realización). Recuperado de http://www.pintoresgallegos.com/bellopineiro/index.html (Consultado el 9 de abril de 2017).

Fig.172. Víctor Hugo Seoane. *Verengo* (fotograma), 2015. Vídeo: cortesía del autor.

se hacen fuertes otros autores como Álvarez de Sotomayor, famoso por sus particulares imágenes costumbristas y su dominio del color y la luz, o las estampas cotidianas de María Antonia Dans, Elvira Santiso o Carlos Sobrino. Del primero, podemos reconocer en su famoso óleo *Comida de boda en Bergantiños* (1916-1917) (Fig.174) un paralelismo con las escenas de las comidas que Víctor Hugo celebra con su familia en casa, donde se despliegan los elementos de un bodegón moderno (Fig.175).

Asimismo, la técnica claroscurista que manejaba el pintor y los planos interiores cercanos al barroco se encuentran en varias secuencias de *Verengo,* especialmente en aquellas donde los personajes aparecen cocinando. Para Víctor Hugo Seoane, paisaje y cultura componen en *Verengo* un todo:

> Como elemento de contemplación, como elemento estético, el paisaje se convierte en un espacio que no solo acoge a los seres que lo habitan sino que también habita en ellos. Los personajes o personas de la película se definen, en cierto sentido, por cómo se relacionan con los espacios y su materia y cada uno de los paisajes que frecuentan se convierte en un elemento que retrata también su esencia y los conflictos que entre ellos provoca.

El relato que entrelaza *Verengo* rescata las afinidades entre el modelo pictórico y el cinematográfico, desplazando las fórmulas de representación tradicionales para dar peso a la imagen frente a la estructura narrativa. Reconocemos, en estas composiciones visuales, una tendencia hacia la hibridación que se comprende en base a ese bagaje plástico, previamente interiorizado, generado a lo largo de la historia como consecuencia de la influencia de la pintura.

Fig.175. Víctor Hugo Seoane. *Verengo* (fotograma), 2015. Vídeo: cortesía del autor.

Fig.174. Fernando Álvarez de Sotomayor. *Comida de boda en Bergantiños*, 1916-1917. Recuperado de http://www.galiciaartabradigital.com/archivos/105762 (Consultado el 9 de abril de 2017).

Fragmento de la imagen de Víctor Hugo Seoane. *Verengo* (fotograma), 2015. (Fig.166. Pág. 268) >

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

[CONCLU-SIONES]

10. CONCLUSIONES

El presente trabajo partía de una hipótesis central referida a la presencia de la pintura y la influencia del paisaje en el audiovisual gallego contemporáneo. La idea principal era determinar el influjo de la pintura en diferentes obras y autores pertenecientes a este contexto, añadiendo otra hipótesis derivada que relaciona este hecho con la influencia del contexto geográfico (la cultura y el paisaje de Galicia) y que se ha ido reforzando a medida que avanzaba la investigación. Tras la visualización de las diferentes películas seleccionadas y el análisis y comparación de las respuestas a los cuestionarios que se proporcionaron a los autores seleccionados, pueden extraerse una serie de coincidencias entre ellas que las relacionan no solo con la pintura, sino también con un determinado modo de mirar y de acercarse al paisaje.

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. El impacto visual del cine, con independencia de la intención conceptual, tiene como consecuencia directa que la puesta en escena y la valoración lumínica sean uno de los fundamentos principales en el tratamiento del filme. Así, la historia de la pintura ha funcionado como referente iconográfico, casi a modo de enciclopedia a la que asomarse para componer la paleta de color y la estructura compositiva, como punto de partida para la organización visual de los elementos y como abrigo donde cobijar lo sensible. Cuando nos hemos referido a lo pictórico en lo fílmico, en concreto en los casos que nos ocupan, no hemos tratado de trasvasar los esquemas propios de la pintura al medio cinematográfico (el manejo de la luz, el encuadre, la composición o el tipo de escenario), tampoco hemos procurado una reencarnación literal del cuadro en la pantalla (*tableau vivant*). Estas formas de expresión han ido brotando de modo natural, incorporándose al vocabulario del cine mediante un ejercicio de relaciones que se impulsa justificando su presencia a través de estrategias comunes. Hablamos de un encuentro, de una evocación a la pintura que se sostiene debido a la potente estructura de referentes plásticos anteriores, que nos han enseñado a pensar lo visual en términos pictóricos y a ver el paisaje en términos estéticos.

En lo relativo a la influencia del contexto geográfico de origen, cabe señalar Galicia como espacio clave. Este hecho incentiva una reflexión en torno al paisaje que se refleja en la obra de los cineastas propuestos no tanto en el modo de abordar la imagen fílmica como en su presencia inconsciente. Es algo que *a priori* suscita interés, puesto que hablamos de autores que han producido parte de su obra en el extranjero y han elaborado su

discurso artístico en relación a múltiples culturas. Sin embargo, reconocen e incorporan ese carácter lírico (que no exótico) asociado a Galicia que surge a través de su orografía, su vegetación y sus condiciones climatológicas y que de alguna manera impregna todo un imaginario. El rural gallego tiene un atractivo muy característico (la atmósfera nublada, la tierra húmeda, la sempiterna neblina grisácea y la amplísima paleta cromática de azules y verdes) que queda patente en los proyectos analizados y que de alguna manera se relaciona visualmente con los atributos del romanticismo pictórico. También apreciamos la estela del realismo en el interés que muestran muchos de los autores por reflejar la vida del campo, el trabajo y las costumbres ligadas a un territorio concreto. Del impresionismo rescatan la fascinación por las variaciones lumínicas y cromáticas, la voluntad de capturar instantes y retratar la atmósfera. La magnificación de la naturaleza a través de la imagen y el tratamiento naturalista pero expresivo de la luz favorecen estas asociaciones formales.

Para muchos de estos cineastas, la realidad se presenta como fuente de misterio, de historias acontecidas y de futuros por contar y se exterioriza a través del medio natural. Algunos se apoyan en él como quien busca apartarse de la hipertecnificación contemporánea, procurando una práctica que se sitúa próxima a los presupuestos románticos (Carla Andrade, Lois Patiño). Desde esta perspectiva, el acercamiento al paisaje atiende a un enfoque un tanto idealizado que solo se corresponde en parte con la realidad que representa, omitiendo muchas veces el perfil contemporáneo del progreso (maquinaria, tecnologías, persistencia de las tradiciones empleando herramientas actuales, etc.). En todo caso, es una opción completamente válida si el mensaje que se persigue transmitir concuerda con lo que el público finalmente recibe. El riesgo aparece cuando se procura la convivencia entre la Galicia más mítica y aquella que se inscribe en el panorama actual y surgen problemas en cuanto a las técnicas empleadas para crear el relato, resultando en ocasiones poco creíble (recordemos el caso de *Costa da Morte*). Otros cineastas abordan el paisaje como el marco donde tienen lugar la historia y las relaciones interpersonales (Alberte Pagán, Xisela Franco, Xurxo Chirro). Entonces lo urbano y lo rural se contaminan, se abrazan y se acude al espacio tratando de escucharlo; de acceder a sus relatos. Algo similar sucede cuando la mirada busca estrechar vínculos entre el hombre y la naturaleza generando una idiosincrasia concreta (Eloy Enciso, Víctor Hugo Seoane o *París #1* de Oliver Laxe). Si se adopta una mirada atemporal (como sucede en parte en *Arraianos*) se explora desde la ficción tomando una deriva algo esencialista del contexto filmado. En *Mimosas*, de Oliver Laxe, el paisaje aparece como enlace con lo espiritual y se puebla de referencias a lo sagrado, presenciando puntos en común con el romanticismo y el expresionismo abstracto. La abstracción también puede funcionar a modo de espacio onírico y expresivo, donde el paisaje se acopla al imaginario popular mediante una estética expresiva y no figurativa (Miguel Mariño). O se puede dibujar como un

espacio impregnado por recuerdos y experiencias donde sujeto y entorno construyen diversos significados (Alberto Gracia); un paisaje vivido cuyo componente expresivo se concreta a través de la abstracción. Aparece entonces una consciencia plena del paisaje construido.

Como hemos visto, son variadas las opciones técnicas que cada cineasta conforma a la hora de mostrar el paisaje, originando diversos relatos que apuntan la influencia gallega. Aunque adoptada mediante diferentes expresiones fílmicas, esta influencia procede, según hemos podido comprobar a través de las entrevistas, de la experiencia vivida sobre el territorio y de unas circunstancias (orográficas y climatológicas) que originan una manera de mirar y de reproducir lo que se ve. Desde el aspecto etnográfico, costumbrista, contemplativo o místico la presencia de Galicia, a veces reforzada por el motivo o el tema y otras subyacente en el proceso creativo, tiene un peso importante en la obra de los autores estudiados y origina un relato múltiple que puede ser leído desde dentro hacia fuera o viceversa. Así, hemos incluido tanto aquellas representaciones del paisaje que atienden en mayor medida a cuestiones estéticas como otras donde el peso del contexto implica una relación más cercana entre hombre y paisaje, amalgamándose en muchos momentos ambos significados.

Desde estilos fílmicos aparentemente distantes, el imaginario visual de los creadores que hemos tratado converge en una serie de decisiones formales y simbólicas que se preocupan por desmantelar los discursos a menudo preestablecidos en la industria comercial; la intención de huir de un estereotipo audiovisual reproducido y tratar de revelar una sensibilidad no estandarizada. Sus vocabularios visuales adoptan estrategias opuestas; divergen sus velocidades, sus referentes estéticos, su práctica contemplativa y sus modos de construir la imagen. Si unos confían en la intuición para filmar aquello que se revela *bello*, partiendo de una atracción espontánea que toma forma durante el montaje (Xisela Franco), los otros se preocupan por localizar el espacio preciso y conseguir una atmósfera que evoque misticismo (Carla Andrade); la forma apoya al contenido. Entretanto, hay quienes exponen el encanto rural enredando vanguardia y pintoresquismo (Víctor Hugo Seoane), o simplemente desvelando el estado natural de las cosas en una sucesión de imágenes que abordan la sorpresa desde lo cotidiano (*Paris #1,* de Oliver Laxe). Aunque se trata de propuestas muy dispares, a nivel estilístico aparecen ciertos recursos que se verán repetidos a lo largo de las piezas analizadas:

▪ Sensibilidad especial hacia el paisaje, representado habitualmente mediante planos de larga duración donde el tiempo aparece detenido para sumergir al espectador en un estado contemplativo propio de la pintura.

▪ La atmósfera presenta unas características concretas donde la niebla, las nubes y la suavidad tonal son protagonistas.

▪ Importancia de la iluminación natural e interés por captar la incidencia de la luz sobre el entorno (árboles, agua...)

▪ Escenas abiertas y panorámicas que muestran el paisaje en su extensión.

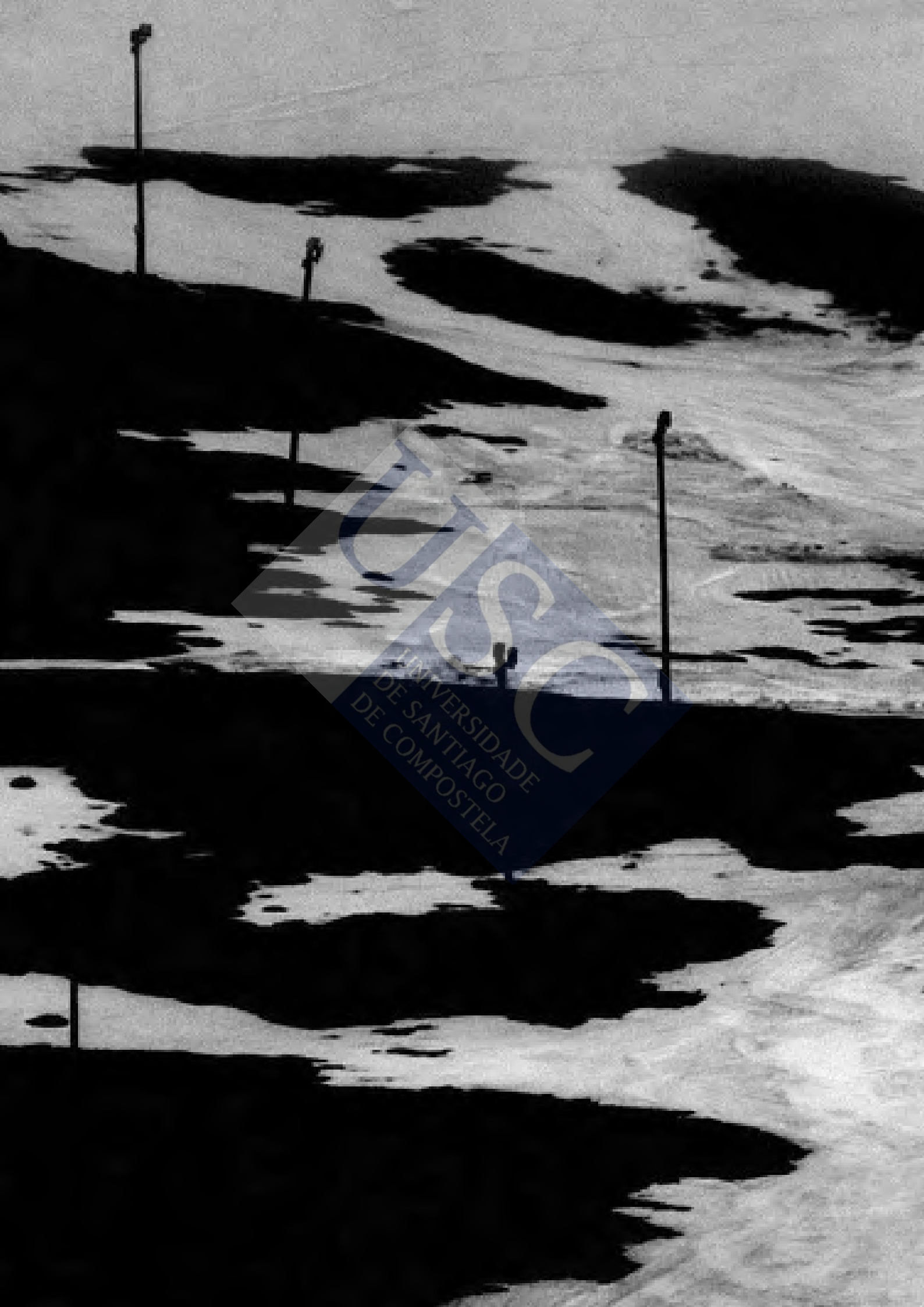
▪ Interés por potenciar la textura de la imagen propiciando su relación matérica con la pintura (muchas veces este recurso se logra a través del formato analógico).

El interés por captar visualmente las condiciones inmateriales del entorno coincide con la estética de pintores abstractos como Clyfford Still y Rothko, cuya presencia se hace notoria cuando la imagen pierde su referencia figurativa. También hay un espacio en el audiovisual gallego contemporáneo para otro tipo de manifestaciones abstractas, muchas veces contenidas en planos cortos donde las formas se enrarecen y la trama se acentúa, o panorámicas de paisaje donde el horizonte divide la pantalla en campos de color. Cuando la cámara se fija en un espacio natural impregnado por sus gentes, o cuando éste aparece retratado de un modo realista sin volcarse en su carácter sobrecogedor, entonces reconocemos el género costumbrista que cultivaron autores como Millet, Álvarez de Sotomayor o Carlos Sobrino. Siguiendo el mismo patrón, la estampa impresionista aparece reflejada en aquellos filmes donde los contrastes cromáticos y lumínicos y la textura cobran especial relevancia, emulando las enérgicas pinceladas de artistas como Van Gogh o Monet. Si el juego con el soporte compone el propio pretexto del filme, la pintura se traslada de manera física al celuloide en forma de gotas, rayazos, pincelas y otras intervenciones que parecen viajar al universo iniciado por autores como Len Lye o Norman McLaren.

La representación de todas estas sensaciones o conceptos en la pantalla precisa de gran control sobre la imagen; una toma de conciencia sobre las resonancias que la luz, el color, el ritmo, la forma, la composición o el plano van a suscitar en el espectador. Es imprescindible haber desarrollado previamente la capacidad de interpretar, en términos plásticos, los efectos sensibles derivados de la percepción de la imagen. Al mismo tiempo, la historia del arte, y la pintura en particular, ha ido orientando nuestros modelos de goce estético por medio de las decisiones de representación paisajística y los recursos gráficos empleados. La retención de todas aquellas impresiones permite interiorizar esos mismos estímulos e intensificarlos en una sensación envolvente cuando hablamos de imagen en movimiento. Tratando de desviarse de un uso normalizado del aparato fílmico, los autores

y obras que hemos abordado parten de un dispositivo paralelo que sustituye los patrones argumentales y estilísticos habituales por nuevos mecanismos desde los que invocar el misterio, lo no-narrado, el fuera de plano, la intuición. Entonces surge la necesidad de emplear recursos estilísticos (color, luz, composición, textura...) que intensifiquen esta idea y las películas se van a menudo al medio analógico para descubrir la porosidad, la tactilidad, lo espontáneo de la imperfección. Otras veces la definición del formato digital y las velocidades lentas permiten recrearse en la contemplación, como en un cuadro; advertir la sutileza de la variabilidad atmosférica, la densidad del aire. Esto impone una fisicidad que juega con el impacto de la luz y torna la imagen táctil, como sucede en el soporte pictórico, pero desplaza las capacidades de este último al extremar sus efectos.

Uno de los problemas que hemos detectado a la hora de abordar nuestro objeto de estudio es la continuada tendencia a la clasificación en géneros o estilos, que puede conllevar la división entre cineastas y artistas. En lugar de buscar espacios comunes, muchas veces nos topamos con una barrera entre el trabajo audiovisual que realizan los artistas plásticos y el que llevan a cabo creadores más vinculados al mundo del cine. Esta barrera se advierte sobre todo a la hora de localizar los lugares de exposición y la presencia pública de unos y otros trabajos. Hemos querido aproximarnos, desde el campo de la pintura, a aquellos proyectos fílmicos que, por su capacidad para transformar el cine en algo vibrante, expresándose sin reservas, evidencian sus aspectos más artísticos. Hemos advertido las posibilidades de conciliación entre diferentes estrategias creativas y su convivencia en espacios comunes. Conviene, asimismo, señalar que hablamos de un cine que no suele tener cabida en la industria comercial, lo que propicia la libertad creativa y la necesidad de experimentación al tiempo que coharta las posibilidades de los proyectos. 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. Las obras de estos creadores buscan una proyección intensa y genuina, en ellas la imagen se percibe autónoma, alejada de las narrativas convencionales, sencilla en producción pero profunda en contenido.


USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fragmento de la imagen de Lois Patiño. *Montaña en sombra* (fotograma), 2012. (Fig.90. Pág. 204)

[ANEXOS. ENTREVISTAS]

11. ANEXOS. ENTREVISTAS

11.1. ENTREVISTA A CARLA ANDRADE (2 de mayo de 2016)

▪ Audiovisual-obra personal

A nivel estético, ¿qué es lo que más te interesa de la imagen fílmica? (Color, composición…)

Todo lo relacionado con la forma es muy importante en mi trabajo, así como la experiencia estética, concepto que entiendo como generador de contenido y de pensamiento. Incluso, en palabras de Oteiza, "como realidad transformadora y trascendente", lo que la convierte en la principal finalidad del arte. Se trata de crear, mediante el lenguaje estético, un código ontológico de la existencia; una suerte de lenguaje-realidad. Incluso, a veces, me interesa despojar a la imagen del objeto para quedarme con la relación de formas y la combinación de colores, que son lo que suscita la primera respuesta emocional. Para resumir diría que me interesa crear atmósferas, espacios que nacen por la suma de ese conjunto de formas, no exentas de contenido. El factor experiencial es fundamental para mí; se trata de crear una experiencia a través de la imagen fílmica.

En muchos casos, la experiencia estética en el cine viene de la mano de la contemplación. Se busca el goce plástico a través de un tiempo detenido, que permite a la mirada asimilar aquello que ve, localizar las sensaciones. Esto también tiene mucho que ver con la forma en la que afrontamos un cuadro o una fotografía. Tu trabajo se inicia con la fotografía, ¿Cuándo y por qué incorporas el vídeo? ¿Qué aporta cada uno?

Efectivamente, yo me inicié en el mundo del arte a través de la fotografía, aunque previamente había trabajado en cine publicitario y estudié Comunicación Audiovisual. Así que la imagen en movimiento no era algo completamente ajeno para mí. No obstante, comencé a trabajar en mis propios trabajos audiovisuales a raíz de trabajar mano a mano con Lois Patiño en la creación del cortometraje *Montaña en sombra* y el largo *Costa da Morte*. En este periodo entré en contacto con una forma de hacer cine más experimental y honesta. Un cine "amateur" concebido no solo como algo aparentemente "inferior" al cine "profesional" o industrial, sino como un cine hecho con "amor" en vez de por razo-

nes económicas. Como afirmó Jean Cocteau; “El cine no será libre hasta que no pueda ser hecho con la misma sencillez que un poema”. Pues bien, me sentí muy atraída e identificada por esta forma “libre” de hacer cine.

Como dices, mediante la duración de un plano cinematográfico se consigue generar nuevos significados y convertir una imagen en polisémica. Esto es, precisamente, lo que me interesa de la imagen en movimiento: decidir el tiempo que contemplamos una imagen y cómo ésta nos habla o nos comunica. Así se crea una experiencia determinada, se genera un ritmo o, mejor dicho, una melodía con las imágenes. La fotografía es algo distinto, es el espectador quien decide el tiempo que le dedica. Es estática, está ahí, puedes verla, dejar de verla y volver a verla; la experiencia es distinta. Además, la fotografía tiene algo de objeto. En ocasiones trabajo la idea de imagen en movimiento como objeto y la fotografía como secuencia… Asimismo, me interesa generar diálogo entre el vídeo y la fotografía.

Al contemplar tu obra afloran diferentes emociones. Muchas veces éstas no llevan a una reflexión profunda sobre lo que se ve, sino que simplemente te sumergen en un estado de contemplación, casi de revisión de nuestras propias sensaciones. ¿Qué es lo que te interesa explorar a través de la imagen?

Como digo anteriormente, se trata de aportar experiencia y, por lo tanto, conocimiento extraído de la propia vida. No se trata tanto de mostrar una realidad concreta o un aspecto de la vida como la experiencia de esa realidad. También es crear un vínculo entre el mundo exterior y el interior. Seleccionar una parte de la realidad, acotarla… Poetizarla. Intelectualizar la vida y vivificar el pensamiento. Eternizar lo cotidiano. Universalizar lo particular. Prolongar la vida en la imagen. Resucitar un instante, etc.

¿Qué recursos formales empleas para generar una actitud de contemplación?

La austeridad de formas y una poética inherente a la forma esencial son características muy presentes en mi trabajo. Despojar a la imagen del “objeto” para quedarme con la esencia, con el núcleo, con la relación de formas y la combinación de colores, cuya recepción incide más en las emociones, en esa parte inconsciente e irracional. En este sentido, se trata de suscitar una suerte de vacío, un estado de quietud, de paz, de contemplación, para llenarse del universo entero. Busco huir de la sobresaturación de imágenes a la que estamos expuestos y define nuestra sociedad para ubicarme en un universo-otro con imágenes que procuran una cierta geometría orgánica, un equilibro dentro del caos.

¿Qué tipo de formato prefieres a la hora de trabajar, digital, analógico u otro tipo de tecnologías?

Prefiero analógico, aunque determinadas cosas las hago en digital. Me interesa la solemnidad que adquiere el acto de filmar o fotografiar cuando se usa película. Digamos que el digital, sin obviar por supuesto su características de abaratamiento de costes y facilidades de trabajo, responde un poco a este mundo caótico donde se puede grabar hasta el infinito, probar todos los encuadres... algo que me resulta, en cierto modo, un poco "esquizoide". Trabajando con película tengo que reflexionar, aun dejándome llevar por la intuición y la espontaneidad que caracteriza mi trabajo, tiene ciertas limitaciones que, aunque suene paradójico, me dan tranquilidad. Además está el carácter matérico de la película, lo que da un peso, objetualiza la imagen, rasgos que me interesan especialmente.

¿Con qué autores podrías identificar tu trabajo filmográfico?

Comencé sintiéndome muy identificada con cineastas experimentales estructuralistas como Peter Hutton, Sharon Lockhart o James Benning. Me siento muy atraída por el carácter espiritual del cine de Tarkovski o Sokurov… O el realismo mágico de Apichatpong Weerasethakul. También me interesa actualmente mucho el trabajo de Chantal Akerman, Gunvor Nelson y Laida Lertxundi, entre otros.

▪ Paisaje-pintura

El paisaje, siempre presente en tu obra, se manifiesta de un modo muy especial. Muchas veces son imágenes donde la naturaleza se percibe de manera clara, otras son casi abstracciones. A ojos del espectador, todas ellas parecen empapadas de un alto componente emocional. ¿Qué sentimientos identificas?

No se trata tanto de una proyección de mí misma y mis emociones sobre el paisaje, aunque sí que es inevitable que esa "visión" del paisaje esté, de una forma u otra, tamizada por mi consciencia. Al ser mi herramienta principal una cámara, ya sea de vídeo o fotográfica, es decir, una herramienta de captación directa de la realidad, funciona como una suerte de nexo de unión entre mi yo subjetivo y la realidad exterior y objetiva. Es una forma de adaptación, de conocimiento del mundo, de liberación del subconsciente y aprendizaje de "lo otro". Es cierto que, a pesar de "retratar" el paisaje, no pretendo hacer un trabajo documental o cartográfico. Así que, en este sentido, sí que tiene que ver más

con lo emocional, como dices. Se trata de profundizar en todas aquellas cuestiones que se alejan de lo terrenal, tratar de ir más allá de lo visible, profundizar en la cara irracional, invisible e insondable de la realidad, pero desde ella misma. En cualquier caso, se trata más de una búsqueda, un aprendizaje, un esfuerzo por tomar consciencia del momento presente y/o un cuestionamiento de la realidad obligatoria que de una manifestación de determinados sentimientos.

¿Ha influido en tu obra el contexto natural gallego?

Creo profundamente que nuestro entorno más inmediato influye de forma espontánea e involuntaria en nuestra concepción universal de la realidad y en nuestras emociones. Penetra en nuestra parte menos racional y más profunda del subconsciente. Yo he crecido en contacto con la naturaleza, sin demasiadas paredes de hormigón alrededor y, lo más significativo, con una visión muy amplia del paisaje. Siempre he podido ver un cielo inmenso, un mar que termina en el horizonte y también montañas, cabos, islas… La línea del horizonte creó una incógnita que me ha acompañado toda mi vida; es el espacio (horizontal) que converge con el tiempo (vertical) y crea un punto de tensión metafísica. El hecho de tener cada día el horizonte frente a mí me ha hecho interesarme por todo lo lejano y misterioso. También la meteorología cambiante que caracteriza a Galicia ha provocado que hablar sobre el tiempo sea algo muy propio de nuestras costumbres y, por lo tanto, de nuestra cultura puesto que, en torno a él, organizamos todas nuestras actividades diarias. Esta celebración de los diferentes estados del mar, los cambios de color del cielo o los atardeceres, siempre diferentes, es algo habitual para mí. No solo los observo y aprecio, sino que son sumamente importantes y los tengo en cuenta. Además, comencé a realizar mis primeros trabajos cuando vivía en Madrid, principalmente por esa necesidad y esa añoranza que sentía de saber lo que ocurre en el mundo, es decir, saber qué pasa allá afuera, más allá de unas paredes de hormigón que no te dejan apenas ver.

¿Y el cultural? (la idiosincrasia)

Galicia es una región con una tradición muy vinculada a lo rural, a la naturaleza, al mar… Lo que genera que el paisaje tenga mucha fuerza en lo cultural. El paisaje en Galicia está lleno de significados y de valores simbólicos que conforman nuestro imaginario colectivo y ha estado presente en abundante parte de la literatura gallega popular, por lo que ha pasado a formar parte de nuestra peculiar representación de la realidad. Por ejemplo, Otero Pedrayo ya dotaba al paisaje de cierto carácter espiritual cuando hablaba del mar gallego como un "relixioso arrepío" en *Historia da cultura galega*, de 1939. También

en Rosalía de Castro el paisaje estaba siempre presente y era una parte capital en toda su literatura. Al igual que para Álvaro Cunqueiro, Uxío Novoneyra, Castelao, Eduardo Pondal y un largo etcétera. Es innegable que el paisaje, ya sea como inspiración poética, como objeto de admiración o como recurso y forma de vida, entre otros, es un aspecto indisoluble a la cultura gallega, lo que, imagino, ha intensificado más mi fascinación por él.

La idea de paisaje es un concepto polisémico y relativamente reciente. No es lo mismo referirse al paisaje como elemento contemplativo, que implica un planteamiento estético, que abordarlo desde términos socio-culturales. En este sentido, ¿en qué punto dirías que se sitúan tus propuestas?

Hay un poco de ambos planteamientos. Por una parte, me interesa la confrontación existente entre "acción y contemplación" tan estudiada por Arthur Schopenhauer. En concreto me interesa la idea de contemplación, entendida como acto desinteresado cuyo objetivo es renunciar a las apariencias. Esta renuncia se puede traducir como "un ir más allá", y se consigue a través de dos vías; por el arte y la contemplación estética o a través de la ascesis e intuición mística. En la obra de Schopenhauer *El mundo como voluntad y representación* (1819), el filósofo alemán trata la relación conflictiva entre el hombre sensible y el mundo, entre la conciencia y la realidad. El autor guipuzcoano Pío Baroja también encontró en esta obra una explicación a este problema que sentía como propio, como se refleja en *El árbol de la ciencia* de 1963. Para los personajes Barojianos, en concreto para Andrés Hurtado, quien me marcó definitivamente por la fuerte identificación que sentí, su vida consiste en una perpetua lucha por el autoconocimiento, por intentar explicarse su yo, su conciencia, un afán constante por llegar al esclarecimiento de la personalidad y de la realidad que nos rodea. Pues bien, siguiendo esto, Schopenhauer dice que si el sujeto se olvida de su voluntad y se dedica a la contemplación desinteresada de la realidad de forma que se confundan en un solo ser, este sujeto contemplador será ya "sujeto consciente, puro, emancipado de la voluntad, del dolor y del tiempo". Este esquema voluntad-contemplación que procede de Schopenhauer también está presente en los personajes de Baroja. Andrés Hurtado, personaje con actitud contemplativa, es un fervoroso defensor del mundo como representación schopenhaueriano y discute ésto con su tío Iturrioz para quien eso son fantasías, no lo entiende, todo eso le parece "poesía"... Éste es el sentido que me interesa y entiendo de la idea de "contemplación", como una "apropiación poética" de la realidad y que al mismo tiempo considero que es una acción política puesto que, en cierto modo, es una forma de resistencia al discurso dominante y las normas preestablecidas. Así, entendería la "contemplación" como la experiencia directa, la intensificación del presente con el fin de hacer frente a un sistema regido, en

última instancia, por un pensamiento controlador que pretende adelantarse a los actos, proyectando patrones en vez de atender las circunstancias presentes.

Parece haber acuerdo en que la palabra paisaje fue utilizada por primera vez para referirse a la representación de un espacio campestre en la pintura. Desde este primer planteamiento hasta hoy, el arte ha expandido sus métodos de reflexión y representación. ¿Cuál es tu manera de acercarte al paisaje desde lo artístico?

Me interesa el paisaje por varias razones. Por un lado, como forma de resistencia en un mundo disociado y corrompido por el antropocentrismo, para pasar a concebirlo desde un prisma más "biocéntrico" y plantearlo o reivindicarlo desde una cierta cosmovisión, donde el hombre se sitúa en relación al resto de los elementos de la naturaleza, incluso por debajo, ya que el paisaje es algo que no puede poseer, a pesar de las pretensiones de dominio del hombre. Además, asocio el paisaje a la parte inconsciente del ser humano, a esa parte natural y salvaje que tiene que ver con lo primitivo y emocional. El paisaje posee esa inmensidad de lo insondable, lo que lo convierte en un misterio en sí mismo. Indagar en él es tratar de reflexionar acerca de esa parte irracional e invisible de la realidad por la que me siento profundamente atraída. Por último, el paisaje es importante en mi trabajo porque los símbolos que he ido generando a lo largo de mi vida tienen mucho que ver con él. El mar, las montañas, la luz o los cambios atmosféricos han tenido un gran protagonismo en mi vida. Por esta razón, en el monólogo interior previo, inevitablemente aparecen estos símbolos, ya que construyen ese espacio interior que conforma mi universo.

Las relaciones entre cine y pintura constituyen un diálogo indispensable para muchos realizadores a la hora de dirigir sus filmes. ¿Hay en tu obra alguna relación con la pintura? ¿Hay algún pintor que puedas considerar referente?

Los referentes estéticos -en dos dimensiones- más antiguos y arraigados vienen principalmente de la pintura. Por eso, en este sentido es lógico y casi algo inconsciente que exista cierta relación. En cualquier caso, siempre me ha gustado la idea simbólica de que la cámara funciona como un pincel y es la mirada la que crea la imagen; para alejarme de la idea de cámara como instrumento meramente documental. Concretamente en mi trabajo hay referencias directas como, por ejemplo, pintores tradicionales orientales como Sesshū Tōyō o Guo Xi que me interesan, entre otras razones, porque comparto sus ideas sobre la concepción de la realidad, ideas que, por lo tanto, se trasladan a lo estético, entendido como experiencia. En mis primeros trabajos hay vínculos con pintores románticos como Turner o Friedrich pero no fue de manera demasiado consciente, sino que fue algo

espontáneo, en un principio. Rothko o Lee Ufan también son pintores que me interesan especialmente por su búsqueda de la esencia.

▪ Galicia- estado de la cuestión

En cuanto a la cuestión de la identidad, tratar de definir lo gallego a día de hoy resulta complicado. A pesar de los múltiples debates acerca del tema, las definiciones son imprecisas y parece que, si hay acuerdo, éste se encuentra en la idea de conectar lo gallego con lo universal. ¿Cuál es tu punto de vista?

"La importancia infinita del hecho singular" es un tema recurrente en la historia del arte y de la literatura, tal y como constatan obras como *El tragaluz* (1967) de Antonio Buero Vallejo o *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (1795) de Johann Wolfgang von Goethe, por poner ejemplos de distintas épocas y lugares. Partiendo de esto, lo verdaderamente interesante de la idiosincrasia de un lugar es, precisamente, que esas particularidades, que conforman la identidad, están conectadas con lo más universal.

En cuanto a la pregunta de tratar de definir lo gallego, desde luego es impreciso, podríamos decir que hay muchas más causas que las necesarias para definirlo, está sobredeterminado, utilizando simbólicamente el término acuñado por Freud. En mi opinión, y a modo reduccionista, definiría "lo gallego" como todo aquello generado por agentes que comparten una estructura identitaria gallega. Es decir, todas aquellas personas que han crecido en la cultura gallega, o la han heredado y comparten costumbres, hábitos, imaginario y muchos otros factores. Aunque hagan sus películas en Taiwán, han crecido tomando como base una estructura social, estética, folclórica, cultural, política, física, etc. determinada. Evidentemente es una estructura compleja con infinidad de matices, variables y diásporas, pero esa estructura no es idéntica más que a sí misma y es la que, de manera más o menos explícita, nos va a marcar siempre, aunque adoptemos otras nuevas a lo largo de nuestra vida. Otro asunto sería que reneguemos conscientemente de esa identidad vertical heredada históricamente. Asimismo, la situación presente del lugar (económica y social) también marcará esa "identidad" hablando en términos del audiovisual.

Si hablamos de la condición de periferia que acompaña la creación gallega, podríamos diferenciar al menos dos sentidos: Por un lado, aquello que tiene que ver con el plano de la producción y la visibilidad y, por otro, el valor simbólico del territorio

gallego. A lo largo de tu experiencia en el sector audiovisual, ¿notas alguna diferencia o desigualdad respecto al resto de producciones?

Mi experiencia en el audiovisual es escasa, pero aún así no lo he notado especialmente, aunque sí es cierto que existe el problema de la excesiva centralización en las capitales y el hecho de estar en la periferia genera ciertas dificultades de base. Sin embargo, fuera de Galicia parece, según nos dicen los resultados, que se aprecia mucho el cine hecho en Galicia gracias al auge y reconocimiento de autores pertenecientes a lo que denominamos Novo Cinema Galego.

Bajo tu punto de vista, ¿en qué punto se encuentra el sector audiovisual en Galicia y cuáles son los principales circuitos de visualización?

Si hablamos de creadores, es evidente que hay una gran explosión de talento. Solo tenemos que consultar algunos nombres del Novo Cinema Galego para confirmarlo. La precariedad radica en el apoyo institucional y de las administraciones, y no solo a nivel económico sino por la falta de empatía y/o conocimiento. Ahora mismo los principales circuitos de visualización son los festivales como Play Doc, (S8) Mostra de Cinema Periférico, Curtocircuíto, etc. y algunos nuevos que se están gestando.

Actualmente el sector audiovisual en Galicia goza de buena salud. Junto al Novo Cinema Galego, existen otras propuestas audiovisuales que huyen de las prácticas más comerciales para dar vida a proyectos muy interesantes, que contienen un fuerte componente artístico. En este sentido, hemos querido abordar este trabajo desde la idea de "audiovisual gallego contemporáneo", tratando de evitar la dualidad cine/videocreación para centrarnos en sus conexiones en lugar de reivindicar aquello que lo separa. ¿Sería posible explicar tu trabajo desde una definición cerrada?

La definición cerrada de mi trabajo audiovisual es precisamente "audiovisual" y se enmarca dentro de la creación artística contemporánea. Mis trabajos se mueven en esos dos ámbitos cine/videocreación que están separados, como dices, aunque cada vez menos.

¿Debería haber mayor conexión y permeabilidad entre lo que habitualmente se etiqueta como cine o videocreación?

Yo llamaría a todo cine, al fin y al cabo todo son hechos audiovisuales. Otra cosa es el soporte donde se exhiba. Para mí la forma de recepción es tan importante como la

obra misma, es una decisión que forma parte del conjunto. Al igual que una fotografía no es lo mismo presentarla en un tamaño u otro, enmarcada o no, o en un lugar público o un museo… Obviamente, hablamos del cine cuyo fin no es el de funcionar como un instrumento de entretenimiento, o que sigue ciertas pautas establecidas o impuestas, sino que pretende explorar el medio.

Siguiendo con el tema, parece que una pieza audiovisual más enfocada a la estética, que huye de la trama argumental o que busca mayor implicación de las artes plásticas como la pintura o la escultura está pensada para la sala de museo, mientras, por ejemplo, un vídeo menos experimental puede tener más cabida en los festivales. ¿Crees que hay suficiente diálogo entre ambos espacios de difusión o están demasiado diferenciados?

A pesar de lo que comento en la anterior pregunta del soporte, hay casos en los que el autor puede decidir que sus obras habiten ambos espacios. Aunque son contextos distintos, me refiero a que, por razones obvias, la recepción por parte del espectador es distinta en un lugar u otro. En la sala de museo o galería el espectador elige el tiempo y puede recorrer la obra, mientras que en el cine hay un inicio y un final. Bien es cierto que hay museos donde se crean salas de cine y que en el cine puedes elegir el tiempo que permaneces en él, pero en cualquier caso, y a grandes rasgos, son distintos. Por mi parte, tengo trabajos que podrían mostrarse en ambos siendo consciente de que la recepción y decodificación serán distintas. Sin embargo, hay otros trabajos que concibo únicamente para uno u otro espacio. Debería haber dialogo, sí.

¿Cuál dirías que es el lugar de visualización de tu obra, las salas de cine o los museos?

En principio, los trabajos que tengo hasta ahora, al menos acabados, están pensados para museo, también porque funcionan a modo instalativo. Pero podrían estar en sala de cine si se enmarcan en un contexto determinado. Los proyectos que ahora mismo tengo entre manos sí que serán más de sala de cine, ya que habrá una cierta línea temporal y, por tanto, deberán ser vistos de principio a fin.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

11.2. ENTREVISTA A XURXO CHIRRO (2 de julio de 2016)

▪ Audiovisual-obra personal

A nivel estético, ¿qué es lo que más te interesa de la imagen fílmica? (Color, composición…)

A nivel estético me interesa ofrecer al espectador los mayores niveles de representación. Una especie de deconstrucción del objeto, la mirada, el proceso, el contexto, el concepto... Personalmente, pienso que mi mirada es barroca y también creo que es la que caracteriza la mirada tradicional de los gallegos.

El audiovisual gallego cuenta con autores de formación muy dispar, hecho que se ve reflejado en los propios filmes, alejados de un lenguaje hermético ligado a los modelos tradicionales. Precisamente esa disparidad ha permitido explorar nuevos terrenos, dejarse llevar por técnicas o lenguajes que a veces se escapan del ámbito académico. Ésto lo vemos en varios ejemplos de tu filmografía que se deja llevar por lo local, las gentes, las costumbres. ¿Cómo se consigue captar la autenticidad, la cultura?

Ésta es una gran pregunta. Como dijiste, los distintos directores tienen distintas procedencias y formaciones. La mía es el mundo de la Historia del Arte, por lo que intento aplicar estos conocimientos y metodologías a la práctica cinematográfica. Lo primero que habría que decir es que, para mí, el cine (en todos sus soportes) es una herramienta social que interactúa con un contexto. Pero no solo en su capacidad de hacerse eco de una realidad sino también en aportar reflexiones sobre los diferentes aspectos que convergen en el hecho cinematográfico. Las imágenes que me interesan son todas aquellas capaces de trascender más allá de la realidad que documentan. Por ejemplo, no solo me interesa lo que está delante de la cámara sino también lo que se deja fuera, cómo es el proceso de grabación, la naturaleza de la producción... Con mis propuestas intento que el espectador haga un corte en el terreno y que pueda leer los distintos estratos de información. Aquí influye de manera determinante mi mirada. Un paisaje para un turista puede ser algo pintoresco, para un geógrafo un elemento de análisis científico y para un habitante un elemento familiar con múltiples significados. En mi modo de entender la realidad me inclino más por la tercera.

< Fragmento de la imagen de Carla Andrade. *Geometría de ecos I* (fotograma), 2013. (Fig.23. Pág. 129)

¿Qué tipo de formato prefieres a la hora de trabajar, digital, analógico u otro tipo de tecnologías?

Prefiero trabajar con lo digital porque, sobre todo, es más barato y puedes repetir y corregir los planos. Lo digital te ofrece mayor libertad y eso supera cualquier contrapeso de virtudes de otros formatos o tecnologías.

Además del plano económico ¿qué libertades ofrecen la auto-producción y el formato digital respecto a otro tipo de tecnologías?

El desarrollo de las tecnologías fue lo que marcó más al cine en los últimos quince años, permitió un abaratamiento de los equipos y una democratización de la práctica cinematográfica. La concepción tradicional del cine es muy elitista y la tecnología propició que más gente se sumara a la creación cinematográfica, todo eso fue cambiando la manera de pensar el cine. El cine no murió, como dijo Godard en su día, sino que mutó, se transformó en otra cosa mucho menos encorsetada, más desatada y más libre. El formato digital permite ahorrar en producción, improvisar, reflejar el proceso, ofrecer mayor durabilidad de los planos, etc.

¿Con qué autores podrías identificar tu trabajo filmográfico?

Supongo que te refieres a autores cinematográficos... Pues todos en algún momento me influyeron porque me vi casi todos los trabajos del Novo Cinema Galego. Pero el 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.

▪ Paisaje-pintura

¿Influye el paisaje en tu obra? Si es así, ¿qué sentimientos identificas?

Para mí el paisaje es un personaje más. Por mucho que pienses que es un escenario o un telón de fondo poco a poco va emergiendo, interactúa con la figuración, la condiciona y siempre permanece acumulando significados. Es lo que Greimas denominó “actante”, es un organismo que normalmente está latente y donde la acción y los protagonistas tienen

que amoldarse en todas sus variantes. El paisaje es una delimitación de la naturaleza, un "hortus conclusus" donde los muros y su composición los pone la mirada. Pero por muchos deseos que haya para contenerla muchas veces se vuelve inestable, incontenible e impredecible y los sentimientos que puedes encontrar en ese constructo son muy variados; desde la paz más absoluta a la violencia más desatada. El artista puede echar mano de ellas pero lo ideal sería no banalizar y ser equilibrado dejando lugar para las lecturas del espectador.

¿Ha influido en tu obra el contexto natural gallego?

Influye y mucho. Piensa que yo nací en A Guarda, mi casa está al lado del mar y desde mi ventana se ven únicamente 180 grados de horizonte, sin ninguna referencia espacial. Piensa el grado de formación que eso supone, solo se ven mar y cielo en distintas circunstancias meteorológicas. 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.

¿Y el cultural? (la idiosincrasia)

Las atribuciones culturales del paisaje en Galicia fueron cambiando con el paso de la historia y la transformación del mismo. Habitar un territorio durante mucho tiempo hace que la evolución de lo que te rodea sea imperceptible y curiosamente ésto sale a relucir cuando regresas después de una larga temporada fuera. Llegas a Galicia y sientes una exuberancia increíble, una sensualidad derivada del esplendor de la vegetación que hace de la orografía jardines infinitos. La humedad y el verdor lo ganan todo, hasta el aire. No me extraña que los primeros pobladores acusaran mucho panteísmo y personificaran en la naturaleza sus deidades. Para los habitantes de Galicia el paisaje se expande en la cotidianidad de una manera evidente o inconsciente que siempre condiciona cualquier actividad.

La idea de paisaje es un concepto polisémico y relativamente reciente. No es lo mismo referirse al paisaje como elemento contemplativo, que implica un planteamiento estético, que abordarlo desde términos socio-culturales. En sentido, ¿en qué punto dirías que se sitúan tus propuestas?

Mis propuestas intentan no fijarse en un solo elemento, no quedarme solo con esas dos grandes perspectivas que citas: lo estético o lo sociocultural. A mí me gusta abordar

el mayor abanico posible de significados, mis películas son como catas arqueológicas con muchas capas. Por ejemplo, entre mis últimos trabajos contemplativos está *Gran Hotel* donde me interesa la experiencia del espectador, lo estético y lo visual, pero también hay una denuncia sobre las políticas urbanísticas, la economía turística y las conductas de ocio. Mis películas están muy unidas a mi vida en el sentido de que tengo la posibilidad de hacerlas en el espacio y en el contexto en el que vivo. Por ejemplo, ahora solo pienso en clave canaria, pero noto que mi metodología de trabajo no ha cambiado mucho.

Parece haber acuerdo en que la palabra paisaje fue utilizada por primera vez para referirse a la representación de un espacio campestre en la pintura. Desde este primer planteamiento hasta hoy, el arte ha expandido sus métodos de reflexión y representación. ¿Cuál es tu manera de acercarte al paisaje desde lo artístico?

Como dije, yo no separo lo estético de lo sociocultural. Obviamente en algunas propuestas el acento está en uno o en otro o, como en el caso de *Vikingland*, todo está llevado muy de la mano. Lo estético tiene un poder de atracción mucho más directo y espectacular, mientras que el valor sociocultural es lo que otorga más peso y reflexividad.

En este sentido, ¿cómo se han formalizado el resto de tus proyectos?

El paisaje siempre estuvo presente en mis películas. Recuerdo mi primera incursión en *Argazo*, donde necesitaba colocar a las mujeres recolectoras de algas empequeñecidas e indefensas ante un mar terrible y frío. Eso a nivel espectacular pero en el sociocultural el paisaje aparecía como un elemento generador de riqueza humana, una explotación que unía culturas de la fachada atlántica europea. Por el contrario, en *Os señores do vento* había una intención de situar a los protagonistas en ninguna parte y dar la sensación de estar en un planeta extraño y surrealista. En *13 pozas* el paisaje es el sujeto de un inventario científico y a la vez la suma de pequeños *haikus* apaciguadores. Algo similar también hay detrás de *36/75*, donde buscaba que el espectador chocase de frente con el terror de la historia, al colocar los intertítulos después de ver el espacio provoco una sensación de incertidumbre. En *Noite* y *Á luzada* hay una idea en común de tener dificultades para ver el paisaje, pero en ese proceso la atención busca otras fórmulas que ayuden a la definición: distorsiones, brillos, desenfoques… En *Santa Catalina* hay un deseo de que el paisaje sea el reflejo de la religión: pendiente abajo relajación y pendiente arriba penitencia. En *Une histoire seule* hay una revisitación del espacio urbano mediante el esquema de "sinfonía de una ciudad" aunque la idea final es que una ciudad es como los cruces de vías de tren donde se interceptan historias y vidas presentes y pasadas. Y, por último, tenemos los análisis

del paisaje por medio de juegos de distancia en *Gran Hotel* y en *Barcos nas azoteas.* En el primero se busca una relación de separación espacial en relación a las plantas de un edificio muy destacado en el paisaje. Mientras, en el segundo se juega con los planos partidos para potenciar la falsa ilusión óptica de que los barcos navegan por los perfiles de la ciudad.

¿Y de qué manera combinas este tipo de recursos?

El primero entra por los ojos porque está a un nivel epidérmico, son como fuegos artificiales, luces sobre fondo negro. Son elementos donde la naturaleza levanta la voz y lo que tienes que hacer es estar presente cuando ocurre: levantarte por la mañana para ver bajar la niebla velozmente por la ladera de cierta montaña... Para el aspecto sociocultural necesitas un proceso de documentación: localizar y escoger el escenario en función de su contexto, estudiar cómo es su vegetación, sus habitantes, sus leyendas o si hubo algún dato importante en su historia. Todo eso repercute en cómo afrontas el paisaje porque ya no solo es buscar el encuadre preciosista sino que quieres que las imágenes del lugar aprisionen esos significados que van más allá de la apariencia, que emerjan esos elementos que normalmente subyacen medio escondidos en el contexto espacio-temporal del lugar.

Las relaciones entre cine y pintura constituyen un diálogo indispensable para muchos realizadores a la hora de dirigir sus filmes. ¿Hay en tu obra alguna relación con la pintura? ¿Hay algún pintor que puedas considerar referente?

Mi formación en Historia del Arte me lleva a tener un gran inventario de imágenes en la mente. A veces esas relaciones con la pintura salen de manera inconsciente y otras se buscan a propósito. Yo no tengo ningún pintor que me influyera en especial, todos me pueden aportar algo en determinados proyectos. Pero reconozco que sí, toda esa información me ayuda a la hora del encuadre, la composición, la angulación, la atmósfera…

Siguiendo con lo pictórico, en muchas de tus películas los planos se detienen, como si le dieran tiempo a la mirada de asimilar aquello que ve, de buscar las sensaciones. Esto también tiene mucho que ver con la forma en la que afrontamos un cuadro o una fotografía.

Por ejemplo, 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. 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, Cézanne, cubismo, videocreación...). Ese fue el gran momento del proyecto porque si no esas imágenes probablemente acabarían en la basura.

¿Qué recursos formales empleas para generar una actitud de contemplación?

Mis recursos formales para la contemplación son la amplitud del plano y, sobre todo, su durabilidad. La verdad es que no tengo muchos recursos; tengo pocos pero los empleo para acertar porque normalmente mis rodajes tienen mucho de cazador de realidades y tengo poco tiempo para preparar los planos: la realidad se me va de las manos.

▪ Galicia- estado de la cuestión

En cuanto a la cuestión de la identidad, tratar de definir lo gallego a día de hoy resulta complicado. A pesar de los múltiples debates acerca del tema, las definiciones resultan imprecisas y parece que, si hay acuerdo, éste se encuentra en la idea de conectar lo gallego con lo universal. ¿Cuál es tu punto de vista?

Reconozco que es complicado pero creo que hay que hacer un esfuerzo. Yo creo que la identidad gallega está mucho en la experiencia humana, en el modo de ser, en la historia y en la relación con el territorio. Es cuestión de tener constancia de rituales, modos de vida y conductas, depositar en las imágenes retranca, barroquismo o incertidumbre y encontrar temas que definan la galleguidad como la emigración, el viaje, el trabajo, el aislamiento… Relacionarse con el paisaje en un diálogo pleno, a medio camino entre la mística panteísta y la mirada espectacular y alucinada de la naturaleza.

Si hablamos de la condición de periferia que acompaña la creación gallega, podríamos diferenciar al menos dos sentidos: Por un lado, aquello que tiene que ver con el plano de la producción y la visibilidad y, por otro, el valor simbólico del territorio gallego. A lo largo de tu experiencia en el sector audiovisual, ¿notas alguna diferencia o desigualdad respecto al resto de producciones?

No. El *circo* del cine impera mucho. Mi cine fue avalado por los festivales. Los directores y programadores de cine tienen mucho que decir y, a veces, buscan cosas distintas. Obviamente mis propuestas satisficieron a estos eventos y esto quiere decir que, a pesar de ser proyectos muy afianzados en lo local, tienen una proyección universal. Mi

trabajo artístico se corresponde con los parámetros de búsquedas que caracterizan a la vanguardia mundial en la actualidad y por eso ahora me siento mejor acogido fuera que dentro de Galicia. Por el contrario, también tengo que decir que soy muy escéptico con este mundillo, tuve la ocasión de transitar por él y vi que está sujeto a los vaivenes de muchos intereses y malas prácticas. Algo de esa crítica y escepticismo está en mi segundo largometraje: *Une histoire seule*.

Bajo tu punto de vista, ¿en qué punto se encuentra el sector audiovisual en Galicia y cuáles son los principales circuitos de visualización?

Hasta hace poco hubo un período de gran efervescencia creativa, más o menos desde 2006 a 2012. Este campo de cultivo fue posible gracias a una política audiovisual acertada sobre todo en lo referente a las ayudas, con la aparición de las "Axudas ao talento". Éstas desaparecieron en 2012 y en 2013 aparecieron para cortometrajes y a partir de 2013 con las ayudas a largometrajes, muy distorsionadas. Los circuitos de visibilización se reducen a festivales, filmotecas, cineclubs y asociaciones, no hay mucho más de donde sacar. La actual política audiovisual no parece interesarse por establecer puentes y sinergias.

Actualmente el sector audiovisual en Galicia goza de buena salud. Junto al Novo Cinema Galego, existen otras propuestas audiovisuales que huyen de las prácticas más comerciales para dar vida a proyectos muy interesantes, que contienen un fuerte componente artístico. En este sentido, hemos querido abordar este trabajo desde la idea de "audiovisual gallego contemporáneo", tratando de evitar la dualidad cine/videocreación para centrarnos en sus conexiones en lugar de reivindicar aquello que lo separa. ¿Sería posible explicar tu trabajo desde una definición cerrada?

No para nada, cerrado nunca. Para mí todo está abierto y me gustaría que lo estuviese aún más pero uno tiene sus limitaciones. Para mí el audiovisual es el medio que permite empapar todas mis inquietudes culturales. El audiovisual es el medio artístico total ya que tiene la facultad de documentar cualquier actividad desde cualquier manifestación artística. Teniendo en cuenta esto, tengo preferencias por el propio cine (incluyendo el vídeo), por las artes plásticas, por la literatura, la arquitectura, la música y la danza.

¿Debería haber mayor conexión y permeabilidad entre lo que habitualmente se etiqueta como cine o videocreación?

Yo siempre fui un seguidor de la videocreación porque en los 80 y 90 pensaba que era la única manera de hacer cosas, ya que en aquel momento era un medio más económico que el cine. Leí libros de Eugeni Bonet, Nam June Paik, Wolf Vostell, Bill Viola… Para mí están a la misma altura que el cine experimental americano de Jonas Mekas, Michael Snow, Paul Sharits… Pero sobre todo la relación hay que fijarla en que asistí al Festival Internacional de vídeo de Vigo del gran Enrique Acha, que daba clases de vídeo en Alemania. Asistí a este festival en los años 1990 y 1991, dos grandes ediciones antes de desaparecer, era un evento total. También estaba la consideración a la Videocreación Galega de los años 80, que era casi el único referente válido de modernidad en imágenes audiovisuales. Esto influyó en el Novo Cinema Galego, como ejemplifican la retrospectiva en el Museo de Arte Contemporáneo de A Coruña (MAC) en 2006 y la exposición que hubo en el CGAC en 2008. En resumidas cuentas, yo tengo muy presente la videocreación, pero no haría distinciones ya que para mí cine y vídeo son el mismo lenguaje, con distinto formato. Es como los escultores que pueden usar el mármol o el bronce.

Siguiendo con el tema, parece que una pieza audiovisual más enfocada a la estética, que huye de la trama argumental o que busca mayor implicación de las artes plásticas como la pintura o la escultura, está pensada para la sala de museo, mientras, por ejemplo, un vídeo menos experimental puede tener más cabida en los festivales. ¿Crees que hay suficiente diálogo entre ambos espacios de difusión o están demasiado diferenciados?

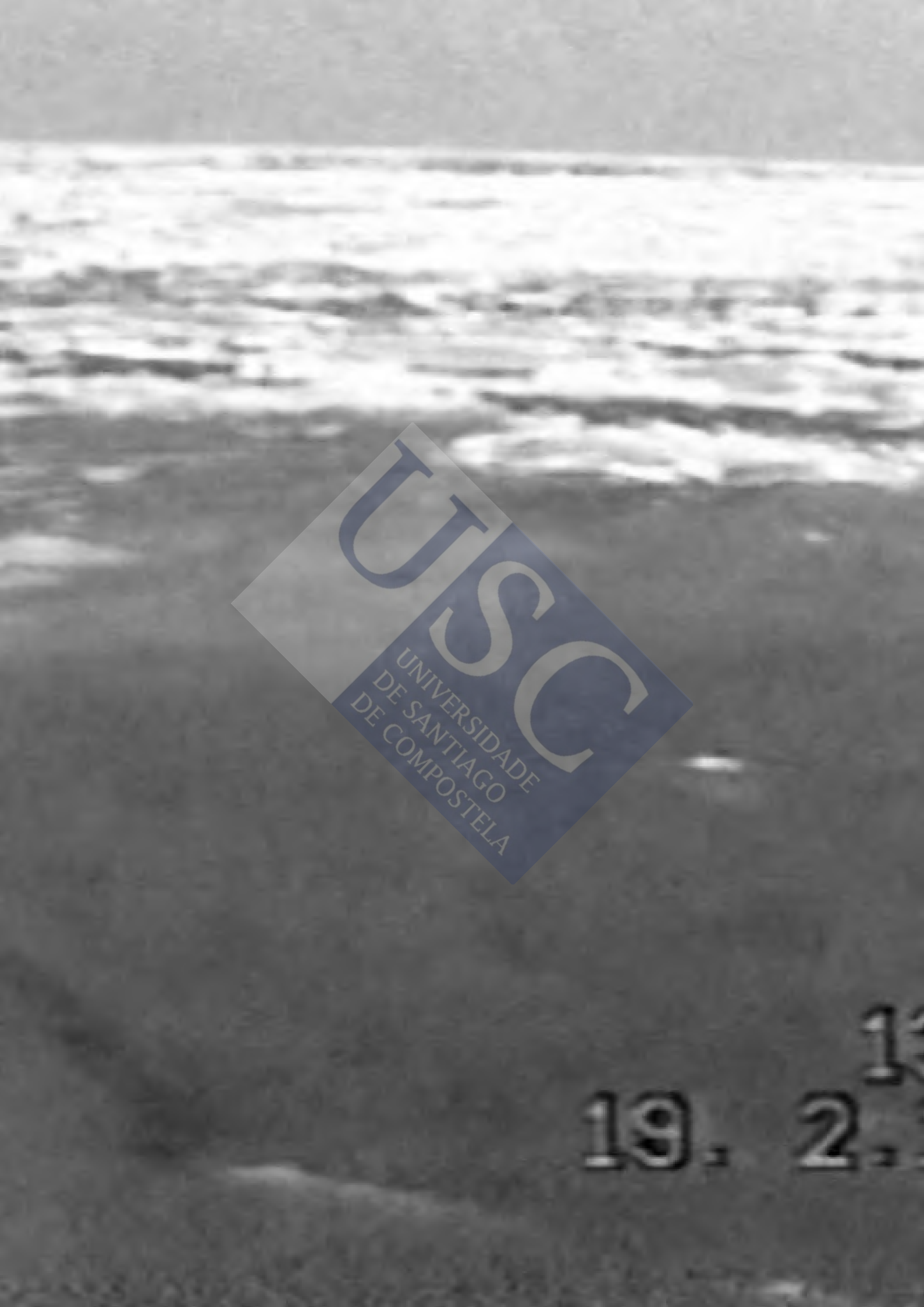
Está claro, a más experimental hay más autorreflexión sobre la naturaleza y el proceso artístico y esta experiencia rápidamente puede ser similar a la de otras manifestaciones artísticas. Mientras que si hay trama argumental hay más deseo de narrar, de contar una historia por medio de la ficción o el documental. Si manejas narrativa tendrás más puertas abiertas a un espectador que quiere nuevas propuestas pero le cuesta salirse de procedimientos decimonónicos.

¿Cuál dirías que es el lugar de visualización de tu cine, las salas o los museos?

Pues en quien quiera proyectarlo. Obviamente, mi cine es pequeño en producción pero grande en ambición, yo hago cine con los recursos que puedo. En cuanto a la pro-

yección sucede lo mismo, lo hago en los sitios donde hay gente interesada por mi trabajo. Por ejemplo *Vikingland* se estrenó en Francia, en un cine muy grande, con una pantalla enorme y gente pagando seis euros, pero lo más normal fue verla en festivales, filmotecas, asociaciones y, también, museos. Yo no reniego de nada y tanto la caja negra del cine como la caja blanca del museo me parecen interesantes.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

11.3. ENTREVISTA A XISELA FRANCO (25 de abril de 2016)

▪ Audiovisual-obra personal

A nivel estético, ¿qué es lo que más te interesa de la imagen fílmica? (Color, composición…)

Me interesa la estética de lo fílmico, pero igual que valoro forma y fondo, pienso también en la ética como la otra parte de la estética. La forma es muy importante en el tipo de escritura cinematográfica que practico, la fotografía, el color, el ritmo de las líneas formando una composición, el movimiento de los objetos dentro del cuadro. También el sonido, cuando tengo algo de presupuesto me llevo de sonidista a Gabriel Prada, músico también, al que he invitado a participar en muchos de mis trabajos. Sin duda, el momento del montaje de la película es vital para mí, ahí asoma la obra. Yo trabajo de una manera muy intuitiva, sin guión, si acaso con una tormenta de ideas que nace de una investigación previa. Pero me lanzo al vacío y confío en mi experiencia. Dentro del tema que elijo, y la localización-personajes escogidos, ruedo lo que se manifiesta adecuado, bello, poético, y luego en el montaje le doy forma. No se pueden aplicar al cine los parámetros de la pintura. El cine es un arte total e incluye la pintura, pero es más. El montaje permite que ese desarrollo de la historia (sea causal o no) se me desvele en el tiempo. Hay mucho de magia en todo este proceso; estar atenta en rodaje y dejar que el montaje tome forma mientras lo trabajo.

En muchos casos, la experiencia estética en el cine viene de la mano de la contemplación. Se busca el goce plástico a través de un tiempo detenido, que permite a la mirada asimilar aquello que ve, localizar las sensaciones. Lo vemos por ejemplo en *Interior, exterior, durante***, uno de tus últimos trabajos. Esto también tiene mucho que ver con la forma en la que afrontamos un cuadro o una fotografía.**

Es cierto que podemos aplicar el término plástico a un tipo de cine donde la imagen se acerca a la materialidad de la pintura, donde el tiempo juega con esa plasticidad que puede tener la imagen. Contiene la pintura, la fotografía, pero también la literatura e incluye, por ejemplo, la arquitectura o la música. No olvidemos que es un lenguaje nuevo con entidad propia que incluye a los demás. El poder desarrollar el espacio dentro del elemento tiempo le ha dado un carácter propio y genuino. El arte abstracto por ejemplo en el cine, que puede ser pintura en movimiento, permite llevar las sensaciones

< Fragmento de la imagen de Xurxo Chirro. *Vikingland* (fotograma), 2011. (Fig.45. Pág. 151)

en un viaje a través del movimiento. Me interesa esa posibilidad pictórica y fotográfica del cine.

En algunas de tus piezas la imagen pasa rápida, muestras el paisaje como una diapositiva fugaz. Perdemos ese momento de contemplación pausada pero las imágenes se mantienen en la memoria. A nivel estético y conceptual, ¿qué buscas cuando empleas este recurso?

Quieres decir que no mantengo de manera persistente la misma imagen. La verdad es que no había pensado en esto pero creo que tiene que ver también con que es un recurso más propio del Súper 8, una posibilidad técnica que existe y con la que me gusta jugar. El Súper 8 te permite tanto grabar a cámara lenta como paso a paso, un efecto técnico que otorga entidad y enfatiza la textura. Me interesa acentuar la subjetividad. Por un lado utilizo un cine observacional, disfruto de esa mirada distante que busca el paisaje por el paisaje, pero acabo subrayando mi componente subjetivo. Hay una persona detrás de la cámara, de alguna forma, mediante esos efectos que comentas o incluso mediante el verbo, hago que avance la historia. El paisaje no es solo paisaje, sino un lugar donde se enmarca el movimiento.

¿Qué tipo de formato prefieres a la hora de trabajar, digital, analógico u otro tipo de tecnologías? ¿Qué aporta cada uno?

Ambas cosas. Lo analógico del Súper 8 y el 16 mm es más físico, tiene esa plástica que me interesa. Pero luego hoy todo se digitaliza para editarlo. Para el día a día, por una razón obvia, uso el vídeo, en concreto en los últimos años una cámara DSLR. Por cierto, la aparición de estas cámaras acercó la práctica del cineasta a la del fotógrafo, un acercamiento muy interesante que incide en la relación entre la fotografía y el cine.

A veces intervienes directamente el celuloide, para conseguir efectos muy característicos. Recuerda a los inicios del cine, cuando muchos pintores se interesaron por el nuevo medio para expandir el concepto de pintura.

Cuando he trabajado estas piezas más en 16 mm, sobre todo en Canadá con Bolex antiguas, lo hacía revelándolo a mano y no me interesaba ser impoluta. Es como utilizar ese escenario para aprovecharte del error. En esa exploración de la materialidad del cine he rayado voluntariamente la película durante el proceso, explorando su fisicidad y dejando rienda suelta al descontrol. El cine puede ser una continuación de la pintura y las

vanguardias de los años veinte son un ejemplo de la exploración de esta posibilidad. El cine de los orígenes no estaba de alguna manera corrompido por el modo de representación institucional que impuso el discurso de Hollywood; la industria priorizó las historias con planteamiento, nudo y desenlace. Ahora, con la revolución digital, ha habido una explosión de posibilidades y desplazamientos, la posmodernidad ha fragmentado las historias y ha posibilitado verlas de otra forma. El ordenador y el software posibilitan que nos asemejemos al cine primitivo, que exploremos como los primeros cineastas-artistas. Lev Manovich en su libro *The Language of New Media* (2001) utiliza *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929) una obra de vanguardia rusa, para relacionarla con el cine digital actual. El ordenador permite enfatizar la idea de autoría, ofrece una visión subjetiva y artística del medio.

¿Con qué autores podrías identificar tu trabajo filmográfico?

No me sucede utilizar algo con la intención de identificarme con un autor y me resultaría pretencioso decir que mi trabajo se identifica con el de otros cineastas que admiro. Ver películas buenas es inspirador porque te abre la mente. Citaré algunos cineastas que han condicionado mi experiencia con el cine. Así, desordenadamente, me vienen nombres femeninos como Maya Deren, Agnès Varda o Chantal Akerman, autoras cuyas películas han sido liberadoras para mi espíritu. Me interesa el cine con formas documentales de Abbas Kiarostami (que además tuve la oportunidad de conocer en dos talleres), Alexandre Sokúrov, Wim Wenders o Werner Herzog. También Jean Renoir, Robert Bresson, Louie Malle, Jean Rouche o Michelangelo Antonioni han causado gran impacto en mí. En España Val del Omar, Luis Buñuel, Victor Erice, Carlos Saura o José Luis Guerín y como generación más joven Isaki Lacuesta y Oliver Laxe. Más orientados al arte me interesan Michael Snow, Robert Frank, Stan Douglas, David Rockeby, Bill Viola o Stan Brakhage.

Si me voy a la experiencia propia más cercana también quisiera citar a Phil Hoffman, cineasta que admiro y que fue mi profesor en York (y supervisor de mi largometraje *Anima Urbis*), que me ayudó a encontrar mi voz. Su discurso me resultó liberador. También hay cineastas amigos, aquellas personas que he tenido la suerte de tener cerca y cuya sinergia condicionó seguramente mi obra. Amigos cineastas de Canadá como Andrea Busman, Nicolás Pereda, Tracy German, Luo Lee, Marcos Arriaga, Igor Drljaca o Steven Broomer. En Galicia hay una generación de mujeres cineastas que han hecho y están haciendo un trabajo muy interesante e inspirador. Me remito al proyecto *Cinema e Muller* y a la película *Visións*, donde aparecen nombres de mujeres cineastas gallegas cuyo trabajo admiro.

▪ **Paisaje-pintura**

¿Influye el paisaje en tu obra? Si es así, ¿qué sentimientos identificas?

No tengo consciencia de que el paisaje esté presente en mi obra como eje principal. El paisaje no es la meta consciente aunque, siendo el cine tiempo y espacio, el espacio se llena con el paisaje y paisaje es la naturaleza retratada, lo real. La naturaleza está presente como marco, pero el ser humano, o la mirada del cineasta, suelen ser los protagonistas. El paisaje está en todas mis películas porque es un refugio para encontrar belleza o misterio. Detrás de ese paisaje está el sujeto que lo retrata, no escapo de mostrar el punto de vista del narrador y a veces desvelo el acto creativo en un gesto de metalenguaje. El paisaje es un término ambiguo con muchos significados, todo es paisaje, no tiene por qué ser un paisaje natural. Hay paisajes naturales, urbanos, sonoros. En inglés me gusta el término *soundscape*, *cityscape*. Hoy decimos que una película logra un paisaje emocional determinado. Es decir, paisaje es todo, incluso el espacio interior o el doméstico.

Si te refieres al paisaje natural, que dices está presente en mi obra, creo que tienes razón, busco la belleza o la verdad (esto tiene un tono filosófico, no encuentro otra manera de decirlo menos platónica) y ésta a menudo la encuentro en el paisaje natural. Es un refugio donde hallar lo auténtico, lo atemporal, es un no-espacio del no-tiempo, un lugar que podría ser ayer o hace medio siglo. Quizás hay una idealización estética que busca el paisaje no intervenido por el hombre, lo remoto, aquello que provoca deleite. Está también la forma en que se retrata el paisaje, los recursos que ofrece el cine para convertir el espacio natural en un paisaje atractivo y propio a la película. Me refiero a lo que seleccionas con el encuadre, la fotografía, la luz, el montaje. El paisaje, el natural también, es una mera construcción acorde a la película.

¿Ha influido en tu obra el contexto natural gallego?

Mucho, considero que tanto la lluvia, la tierra húmeda, el Atlántico, sin duda, confeccionan un tipo de carácter, de historia, de literatura. La historia de Galicia es dura, está la emigración, la muerte vinculada al trabajo de los marineros. Hay un carácter poético en su propia lengua, quizás el lirismo de parte de nuestro cine ya viene de la literatura. Viví catorce años fuera de Galicia, en Madrid y luego en Toronto. En Canadá tenía a Galicia muy presente porque, en el viaje, el gallego define su identidad y la hace más específica que la del *Spanish*. Ser gallega me ayudaba a re-conocerme. Galicia es un lugar en el occidente de Europa, en la periferia de España, rodeada de un océano, de economía atra-

sada, de tradición emigrante, tópicos que conocemos. Tiene lengua propia, una lengua tal vez más apta para la literatura y la poesía que para la filosofía y la razón. La naturaleza comunica, hay monte, hay mar. Es bastante inspirador ese cielo nuboso o estos paisajes bucólicos que veo desde mi ventana asomándome a la Ría de Baiona. El paisaje natural es un elemento que la hace única para habitar. Hay mucho terrorismo en el paisaje también, es doloroso ver la falta de planificación urbanística, en el rural y en las urbes. Falta amor por la naturaleza, el daño urbanístico es evidente, da pena ver cómo nos hemos inscrito los habitantes en el paisaje. Pero sigues encontrando partes increíbles, el rural persiste, hay un componente de autenticidad muy atractivo.

¿Y el cultural? (la idiosincrasia)

Galicia tiene un componente cultural muy sugestivo, persiste un elemento etnográfico, del modo de vida de los pueblos, de la gente del campo y del mar. La lírica medieval gallega o los poemas de Rosalía han nacido en un contexto concreto pero son sentimientos universales, historias personales que, bien traducidas, pueden hacer sentir al lector de cualquier época o lugar. Me siento cerca de ese cine que tiende a la poesía y al lirismo. El fenómeno de hacer películas es algo relativamente nuevo por parte de un grupo amplio de gente, cineastas que habitan Galicia, y creo que en el cine gallego de alguna manera estamos retratando el rural, la gente de antes, porque es una manera de contar-nos la propia historia, de poner en valor nuestro patrimonio. Me viene a la cabeza el proyecto de Manolo González y Carmen Suárez de Chanfaina Lab. Se invita a un grupo de cineastas a San Sadurniño, un pueblo de A Coruña, y en dos días escasos tienen que grabar una película. De ahí salió mi película *Cruz Piñón*. Otro ejemplo en mi trabajo es mi última película, *La última Batea*, trata sobre una bateeira de ostra de la Ría de Vigo que vendió su batea porque ya no compensa cultivar ostra. En *Santiago, Olladas de Perfil* también hay un interés por recuperar el Santiago antiguo, existe una sensación de que ya no volverá una manera de vivir alejada de la modernidad. Nace el compromiso de retratarla, hay un componente poético que evoca ese modo de vida y esos paisajes. Todavía coexisten lo nuevo y lo viejo, ha habido un salto enorme entre nuestros abuelos y nosotros, sales un poco de la ciudad y encuentras historias y elementos puros que retratar porque todavía hay modos de vida asentados a la tierra o al mar. Siempre me ha interesado el documental etnográfico, la etnografía experimental y, aunque he rodado dos documentales en África (*Aadat* y *Camerún, al Norte*), no hay que irse tan lejos para encontrar gente que vive en un modo de vida antiguo.

La idea de paisaje es un concepto polisémico y relativamente reciente. No es lo mismo referirse al paisaje como elemento contemplativo, que implica un planteamiento estético, que abordarlo desde términos socio-culturales. En sentido, ¿en qué punto dirías que se sitúan tus propuestas?

Me interesan ambas aproximaciones. Creo que hay una tensión entre ambas maneras de abordar el paisaje, que son dos formas que coexisten a la hora de abordar la vida. Me interesa el documental observacional, el cine contemplativo, pero también el cine social o donde los seres humanos se inscriben en ese paisaje para contarnos o hacernos sentir algo. Yo intento que la mirada del paisaje sea observacional, pero es evidente que esa aproximación aparentemente distante y sin actuar en la naturaleza es una ilusión. El cineasta, al igual que el pintor, está escogiendo un encuadre, una luz, un fragmento de la realidad. Luego de capturarlo, que en sí ya es manipulación, lo cose y lo ofrece construido. Entonces sucumbo a esa quimera de la distancia y acabo integrando otras formas que hacen énfasis en lo subjetivo. Creo que se produce una tensión entre ambas, al menos en mi proceso creativo, en el rodaje y en el montaje.

Parece haber acuerdo en que la palabra paisaje fue utilizada por primera vez para referirse a la representación de un espacio campestre en la pintura. Desde este primer planteamiento hasta hoy, el arte ha expandido sus métodos de reflexión y representación. ¿Cuál es tu manera de acercarte al paisaje desde lo artístico?

El paisaje es una forma de lo real. Yo busco capturar lo real y su poesía. Me interesa el paisaje natural pero también el urbano, la etnografía rural pero también la del campo y la de lugares que nos son desconocidos. Y la auto-etnografía es también una parte importante de mi proceso creativo. Me gusta emplear el término paisaje urbano, paisaje como metáfora de lo real.

Las relaciones entre cine y pintura constituyen un diálogo indispensable para muchos realizadores a la hora de dirigir sus filmes. ¿Hay en tu obra alguna relación con la pintura? ¿Hay algún pintor que puedas considerar referente?

La historia del arte siempre me ha interesado, la arquitectura y la pintura. Aunque nunca tuve gran pericia dediqué bastantes años al óleo y al grabado en linóleo y madera, al final de mi infancia y durante mi adolescencia. Siendo estudiante de Comunicación Audiovisual hubo muchos pintores que, sin duda, me interesaron. En Madrid uno puede admirar de primera mano los clásicos, es un lujo ponerse frente a cuadros de El Bosco,

Velázquez, El Greco, Goya o Picasso. Es conmovedor pasar una tarde en el Prado, en el Thyssen o en el Reina Sofía, y yo pasé muchas. De la época moderna me han seducido pintores como Kandinsky, Klee o Dubuffet. Me han marcado libros escritos por pintores como *De lo espiritual en el arte*, de Kandinsky (1911), o *Escritos sobre pintura* (2000) de Henri Michaux o los artículos sobre pintura española de Ortega y Gasset. Me he interesado mucho por la figura de Maruja Mallo, a ella dediqué parte de un documental que hice sobre mujeres de nuestra historia. Por citar dos mujeres pintoras que hayan dejado huella en mí, Frida Kahlo y Tamara Lempika. No es que todos estos nombres sean referentes desde un punto de vista estético, sino que sus cuadros me han impactado y sus biografías o pensamientos me han resultado transformadores.

▪ Galicia-estado de la cuestión

En cuanto a la cuestión de la identidad, tratar de definir lo gallego a día de hoy parece complicado. A pesar de los múltiples debates acerca del tema, las definiciones resultan imprecisas y parece que, si hay acuerdo, este se encuentra en la idea de conectar lo gallego con lo universal. ¿Cuál es tu punto de vista?

El arte es una necesidad universal del ser humano. Yo necesito expresarme a través de la imagen en movimiento porque soy hija de una generación que creció con el cine y el vídeo. Pertenezco a una nación con su espacio geográfico característico, paisaje y clima, con su lengua y tradición, con su historia propia. El mar y la tierra han sido recursos que han definido nuestra idiosincrasia, se puede decir que los gallegos tenemos un marcado sentido de la identidad vinculados a tópicos que tienen algo de cierto como el Atlántico, la lluvia, la tierra, el monte, la morriña (que se parece a la saudade portuguesa). Este sentido de pertenencia lo percibes en Galicia pero también, quizás con más fuerza, desde el extranjero, cuando hablas con gallegos que viven fuera. Yo misma lo he sentido y, cuanto más lejos, más cerca me he sentido de Galicia. Desde la diáspora también se construye la identidad y ya sabemos de nuestra tradición emigrante. Los gallegos nos adaptamos a otros lugares a los que llegamos pero también seguimos vinculados con fuerza al origen.

Entiendo que en la obra existen fuerzas que se dan al tiempo en direcciones opuestas, unas te conectan con lo concreto de un espacio y un tiempo (ese estar arrojados heideggeriano, que es pertenecer irremediablemete al entorno), y otras te llevan a lo atemporal del arte que puede fascinar a otros seres humanos en otro tiempo y lugar. Por ejemplo, el Novo Cinema Galego ha sabido combinar tradición y vanguardia y sus mejores obras permanecerán.

Si hablamos de la condición de periferia que acompaña la creación gallega, podríamos diferenciar al menos dos sentidos: Por un lado, aquello que tiene que ver con el plano de la producción y la visibilidad y, por otro, el valor simbólico del territorio gallego. A lo largo de tu experiencia en el sector audiovisual, ¿notas alguna diferencia o desigualdad respecto al resto de producciones?

He vivido en Madrid nueve años y también ejercí parte de mi vida profesional en el audiovisual allí. Obviamente no he podido vivir del cine experimental, a menudo he hecho encargos vinculados al documental divulgativo, televisivo. Al ser la capital, allí se encuentra buena parte del centro de la producción nacional. Están casi todas las productoras más fuertes y se manejan mayores presupuestos. Esto es fácil que te lo diga cualquier productora de cine o televisión gallega, a la que le cuesta mucho llevar sus producciones a nivel nacional. La diferencia entre los derechos de autor que se cobran por la emisión de un documental en TVG no tienen nada que ver con lo que pagan cuando se emite el mismo en TVE. En cualquier caso, a mí no me interesa trabajar en la industria o que eso condicione mis movimientos pero, si quisiera hacerlo, Galicia no sería el lugar más idóneo. Ni siquiera Madrid sería el lugar, sino la industria americana que es la que ha impuesto el lenguaje del cine de Hollywood.

Pienso que hay que apostar por lo que podemos ser, no por querer ser algo que no podemos. Hay un cine independiente que está llevando películas de abundantes cineastas gallegos por el mundo, un cine fresco y arriesgado, realizado con escasos recursos desde esta condición de periferia, como ha ocurrido a lo largo de la historia con distintas nuevas olas. La honestidad de este cine le da valor e interés universal. Con los festivales de cine alternativos en Galicia ocurre lo mismo. Sus creadores apostaron por reconocer esta especificidad del cine gallego que lo conecta con otras vanguardias. El Play-Doc es un festival pequeño pero que despierta interés en el extranjero apostando por el documental de creación. El (S8) Mostra de Cinema Periférico lleva implícito ese doble sentido del que hablas. La inevitable condición de periferia geográfica o económica es el marco desde el que trabajamos, pero no es que los directores y productoras de Madrid o Barcelona no tengan problemas para hacer sus películas. Para mí esta condición de periferia posibilita un cine honesto, que explora y se arriesga porque no tiene nada que perder.

Bajo tu punto de vista, ¿en qué punto se encuentra el sector audiovisual en Galicia y cuáles son los principales circuitos de visualización?

El audiovisual gallego se encuentra en el mejor momento de su historia. Yo regresé

de vivir un tiempo en Canadá, donde conocí parte de la comunidad de cineastas de Toronto. Evidentemente es una ciudad grande donde el cine de vanguardia y underground tiene su hueco, mezclado con que Canadá tiene una historia del documental fascinante. Hubo un tiempo de duda en que pensaba que quería asentarme en Canadá pero Galicia comenzó a interesarme como espacio creativo de sinergias, porque aquí se cuece algo único también. Es un cine de nación pequeña, de maneras artesanales la mayoría de las veces, aunque es cierto que hay directores que, cuando han podido, han hecho filmes más ambiciosos o largometrajes con un acabado impoluto y profesional, al tiempo que son obras de autor. *Arraianos* de Eloy Enciso o *Mimosas* de Oliver Laxe (Premio de la Semana de la Crítica en Cannes, 2016) son ejemplos de este cine independiente pero ambicioso. Insisto en el valor de los festivales que han visibilizado y empujado esa efervescencia: (S8) Mostra de Cinema Periférico, Curtocircuito, CineEuropa, Play-Doc, Novos Cinemas comienza ahora en esa línea, incluso Curtas Vila do Conde o Porto Post Doc si no entendemos de fronteras y buscamos simbiosis geográficas. El CGAI de A Coruña ha sido también de gran ayuda, su programación es envidiable; una institución pública que depende del Agadic en la que sus pocos trabajadores están sobrepasados pero aún así son capaces de hacer grandes cosas por un empeño personal. Estamos sumidos en una crisis también de la cultura pero a nuestros gobernantes no les interesa que haya cultura, ni alta ni baja, lo ven como algo residual y sin importancia.

Actualmente el sector audiovisual en Galicia goza de buena salud. Junto al Novo Cinema Galego, existen otras propuestas audiovisuales que huyen de las prácticas más comerciales para dar vida a proyectos muy interesantes, que contienen un fuerte componente artístico. En este sentido, hemos querido abordar este trabajo desde la idea de "audiovisual gallego contemporáneo", tratando de evitar la dualidad cine/videocreación para centrarnos en sus conexiones en lugar de reivindicar aquello que lo separa. ¿Sería posible explicar tu trabajo desde una definición cerrada?

Me parece correcto utilizar "audiovisual gallego contemporáneo". Pero utilizar Novo Cinema Galego podría ser acertado también para incluir nuevas prácticas audiovisuales vinculadas a lo artístico. Me gusta utilizar la palabra "cine" o "cine-arte" también cuando hablamos de videocreación porque creo que la videocreación, aunque tiene su especificidad en el espacio del arte contemporáneo, puede reconocerse en prácticas previas como el cine de vanguardia y experimental. También me gustan términos como "nuevos medios audiovisuales", "nuevos medios" u "objetos nuevos media" (según Lev Manovick). Es decir, hoy se funden las prácticas audiovisuales artísticas, vengan del cine o de las Bellas Artes, y hay películas como las que yo hago que pueden encontrarse en

festivales de cine alternativo y que al tiempo encajan en la galería o en el museo. Mi práctica la entiendo como artística o cinematográfica, a menudo mis películas nacen de una exposición y acaban en festivales de cine. Los términos manidos son incómodos, aunque útiles. Mi trabajo es ecléctico pero me reconozco en conceptos como "cine experimental", "documental experimental", "cine autobiográfico", "cine ensayo", "documental etnográfico" o "documental observacional". Un cine que, entre todas sus derivas, migra al espacio del museo.

¿Debería haber mayor conexión y permeabilidad entre lo que habitualmente se etiqueta como cine o videocreación?

Sí, eso creo y esa necesidad de conexión entre el cine y las Bellas Artes guía mis intereses y mi práctica audiovisual. En el proyecto *Cinema e Muller* que dirigí en 2016, con Beli Martínez a la producción (y el apoyo de la Diputación de Pontevedra) comenzamos por mapear a las mujeres del audiovisual de manera general como tú propones, a todas las trabajadoras del audiovisual independientemente de que hagan ficción, documental, corto, largo, televisión o publicidad. Luego pusimos énfasis en los trabajos más autorales, artísticos y personales. Hubo cierta obsesión por utilizar el término "cine" para refererirnos a muchos de los trabajos de videoartistas y acercar el cine al arte contemporáneo. En el caso de las artistas que utilizan el video, que a menudo es una herramienta más para ellas, había reticencia, o al menos sorpresa, al verse en ese mapeo de mujeres que hacen cine. También sucedió con algunas realizadoras de televisión, pero una vez les explicaba la idea de englobar las prácticas audiovisuales bajo el paraguas del lenguaje del cine les parecía bien. Yo sobre todo quería fomentar esa relación cine-arte y hacer conscientes a las creadoras de esa posibilidad. Se precisan palabras nuevas para definir las nuevas prácticas o que las palabras antiguas como "cine" adquieran nuevos sentidos. Es momento de tender puentes. Yo no puedo evitar beber de la historia del cine como fuente primaria, aunque me interesa la historia del arte, la videocreación y sus artistas. Bill Viola y Victor Erice se conocen y se admiran. En ambos hay una pulsión artística incontestable de expresarse con imágenes en movimiento que los encuadra en el arte actual.

Siguiendo con el tema, parece que una pieza audiovisual más enfocada a la estética, que huye de la trama argumental o que busca mayor implicación de las artes plásticas como la pintura o la escultura está pensada para la sala de museo, mientras, por ejemplo, un vídeo menos experimental puede tener más cabida en los festivales. ¿Crees que hay suficiente diálogo entre ambos espacios de difusión o están demasiado diferenciados?

Están diferenciados todavía, menos que antes eso sí, prueba de ello es el llamado "cine de museo", me interesa ese cine expuesto como objeto de investigación pero también en la práctica. Hay, como sabemos, una tendencia del cine a desplazarse a los espacios del arte contemporáneo. También hay artistas o animadores que, viniendo de las Bellas Artes, hacen un trabajo que encaja muy bien en los festivales de cine experimental. Pero falta tender puentes desde las universidades, en las prácticas curatoriales, fomentar que unos y otros se den la mano. Desde las escuelas, desde lo académico y al tiempo en la práctica; que se normalice el cine artístico como práctica dentro del arte contemporáneo. No puede suceder que en las facultades de Bellas Artes no se incluya la historia del cine experimental, ni que en las facultades o escuelas de cine no se tengan en cuenta la Historia del arte y el arte contemporáneo. Aunque las cosas ya han cambiado bastante gracias a la explosión de información de la revolución digital, que ha forzado este acercamiento.

¿Cuál dirías que es el lugar de visualización de tu obra, las salas de cine o los museos?

Ambos espacios. Salas de cine, generalmente de festivales, o exposiciones en galerías o museos. Es cierto que me interesa la sala oscura; la concentración del espectador de cine. A veces hago películas como necesidad expresiva que comparto en Vimeo. La mayoría de las veces no tengo tiempo para moverlas por festivales, pero me llaman para una exposición y hago un trabajo que funciona en la galería. A veces me sucede que, una vez terminadas, las comparto con el entorno del que nacieron y luego pierdo el interés en moverlas, se me pasa el entusiasmo creativo. O no me gusta esa parte del trabajo. Sería preciso, además de festivales, que otros espacios como cooperativas, asociaciones de artistas e instituciones ayudaran a mover ese talento de los artesanos del audiovisual, porque es tan precaria la producción que a menudo le toca al cineasta mover su propia película. Y faltan las fuerzas.

Muchos de tus trabajos funcionan casi como instalaciones, más enfocadas tal vez al espacio del museo que al del festival.

Mi trabajo se ha desplazado al espacio del museo, a veces porque ha nacido de un proyecto que requiere artistas diversos e imagino que me llaman para aportar el elemento cine o vídeo, como en la exposición *Archivos (re)colectados* del (S8) Mostra de Cinema Periférico, para la que nació *Hyohakusha*. En este caso tuve la suerte de que quien codirigía conmigo esta película (Anxela Caramés) era la comisaria y conocía las posibilidades del espacio. Iba a ser una película que tenía identidad por sí misma y que requería verla entera pero no nos importaba sacrificar eso en el museo, con un espectador-paseante.

Nuestro planteamiento fue colocar dos pantallas, una proyectada sobre la pared y otra sobre el suelo. Por las condiciones del espacio surgió la posibilidad de plantear esa pieza con una pantalla de retroproyección que permitiera acceder a otra sala interior y ver la película principal entera cómodamente sentado. Por otra parte, en Casa das Artes de Vigo participé en una exposición donde proyecté varias películas mías, en diálogo las unas con las otras. Fue interesante decidir qué sonido iba a oírse en la sala y cuáles llevarían cascos. Aunque fueron realizadas cada una en momentos diferentes, explorar las condiciones del espacio me permitió relacionar las imágenes y buscar una nueva conexión, editarlas en el espacio. He trabajado varias veces con la idea de díptico para ver hasta dónde llegas con la narrativa y hasta dónde puedes exigir del espectador. Por ejemplo, en *Díptico vertical,* que estuvo expuesto en la galería Atlántica de A Coruña, aposté por crear una pieza muy breve en bucle. Utilicé dos películas que existían previamente y que grabé de forma independiente e hice un remontaje para hermanarlas. Funciona muy bien en sala esa pieza.

A menudo solicito unas condiciones determinadas que son difíciles de cumplir: oscuridad, sillas, una buena acústica... Además, normalmente busco las partes más oscuras de la sala, cuando expongo, por ejemplo, con el Colectivo Intermitente, que somos bastantes y trabajan poco el vídeo, pido que me cedan el espacio más oscuro o una sala a parte. También hay que plantearse cómo ayudar al espectador a entender el espacio al que está siendo invitado.

¿Debería haber una diferencia de exposición de la obra en función del espacio donde se muestra?

Es evidente que las condiciones del paseante de pie en el museo no son las mismas que requiere el cine. Cuando vamos al cine se crea una realidad abstraída con la oscuridad y el sonido adecuados. Igual que un pintor quiere que se entienda el trazo, un director que cuida el sonido quiere que se escuche adecuadamente. Otra cosa que sucede en el museo es que cuando tienes varias pantallas rebota una luz y hay que tenerlo en cuenta, la acústica suele ser mala y es complicado que el sonido no rebote. Se precisa una pedagogía dentro del arte contemporáneo para explicar cómo se debe exponer el cine de manera que los museos e instituciones busquen espacios acondicionados para tal fin. Esto ya está sucediendo en algunos lugares. Es un tema complejo que depende mucho de la obra y de lo que quieras explorar, consciente de que ésta no pierda su aura. Creo que los museos pueden, a lo largo del tiempo, acondicionar su discurso y su espacio físico y entender lo que supone invitar a ver cine.

Es verdad que a muchos artistas no les interesa esa inmersión que requiere el cine, o trabajan de otra manera la imagen en movimiento. Es necesaria una pedagogía del cine dentro de las Bellas Artes. También hay que exigir a los cineastas que entiendan el entorno donde se quieren inscribir y por ejemplo conozcan algo de la historia de la imagen en movimiento dentro del arte. Quizás el cineasta está más formado técnicamente porque está prestando atención a toda la historia de ese invento que empezó como máquina de fascinar. A veces parece que el videoartista se olvida de esto, o pone énfasis en otros elementos, más simbólicos o conceptuales. También hay que ir comprometiendo a los museos y comisarios a que entiendan las características de exposición de cada pieza audiovisual. Además, sería positivo que hubiera más festivales que permitan exponer el audiovisual como instalación, algunos como el Images Festival de Toronto tienen un apartado para la instalación. El (S8) Mostra de Cinema Periférico en A Coruña ha mostrado siempre interés por trabajar el cine en el espacio y ha colaborado con diferentes museos y fundaciones.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

11.4. ENTREVISTA A OLIVER LAXE (3 de enero de 2017)

▪ Audiovisual-obra personal

A nivel estético, ¿qué es lo que más te interesa de la imagen fílmica? (Color, composición…)

De la imagen fílmica me interesa la proporción, una proporción de tiempo entre imágenes. Me interesa la geometría espiritual que hay en el tiempo de las imágenes, cómo una armonía entre imágenes puede generar procesos alquímicos en el espectador, lo que yo llamo "el fuego de la imagen". Me interesa el vacío que hay entre una imagen fílmica y otra. Como decía Bresson "no busques la poesía en la imagen porque ésta está en las fisuras, en los intersticios entre imágenes". De la misma manera, evocaba a Napoleón cuando éste decía que las batallas nunca sucedían en los mapas de guerras sino en lo que está fuera del mapa, lo que ellos no tenían en frente. Es una manera un poco diferente de evocar la misma idea. Me interesa el misterio de la imagen, lo que no se ve. Hay una relación clara entre la imagen y el metabolismo humano y enfoco mi trabajo hacia esa relación. La imagen rasca, acaricia, hace cosquillas en el alma humana, se impregna de ella y queda ahí soldada. Creo que es un poco esa la responsabilidad del artista, buscar esa relación profunda, fecunda y medicinal. Es como cuando uno se sitúa frente a la naturaleza y no hace nada, uno no entiende a la naturaleza, simplemente la siente. Precisamente cuando uno no está en el paisaje, en el pensamiento paisajero, cuando uno no está en la contemplación sino que está anonadado o en sus cosas la naturaleza también lo penetra a pesar de su propia disociación. Es muy evidente cuando tiempo después recuerdas ese sitio y la imagen, el espacio, reverbera y habita la piel. Es un poco la misma relación con la imagen fílmica. Creo en aquello que dicen muchos maestros orientales de que el alma está en la piel y a veces hay que ver las cosas más con la piel que con la cabeza.

El color también me interesa mucho y por eso, entre otras cosas, hemos filmado *Mimosas* en 16mm, hemos trabajado mucho los magentas y los naranjas. Sobre todo en las escenas de los taxis hay una gama cromática que a mí me estimula mucho, yo creo que, como decía alguien cuyo nombre no recuerdo, se definía como pintor porque los colores entraban en él, penetraban en él triunfalmente. Mi relación con la imagen es muy estructural y orgánica, las imágenes de alguna manera me habitan y disfruto de tener la intención de filmarlas. Son, sobre todo, imágenes personales, no tanto imágenes que veo fuera sino que tengo ahí y traduzco. En este sentido, me gusta mucho el gesto de Jonas Mekas

< Fragmento de la imagen de Xisela Franco. *Hyohakusha* (fotograma), 2014. (Fig.61. Pág. 164)

cuando dice “I never frame”, me parece que componer tiene algo de ridículo. En mi caso, para *Mimosas,* el trabajar con un director de fotografía tuvo sus ventajas y desventajas, estoy contento de la experiencia a ese nivel pero he trabajado con alguien bastante apolíneo en relación a mi carácter más dionisíaco, nervioso y fogoso y a lo mejor se ha compuesto de más. Está bien, lo acepto, pero si hubiera cogido la cámara tal vez se hubiera menospreciado un poco más el paisaje. La intención era hacer de la naturaleza un personaje.

¿Qué tipo de formato prefieres a la hora de trabajar, digital, analógico u otro tipo de tecnologías? ¿Qué aporta cada uno?

Depende del proyecto pero me gusta más el analógico porque me parece que el arte es un rito, es un proceso de alquimia y la plata es un elemento natural conductor de energía, de vibración y de frecuencia más sagrado que un píxel. El píxel es algo cuadrado. Me parece que sí, que se puede generar geometría espiritual con píxeles pero me parece más natural, orgánico y fácil de hacer con celuloide. Por otro lado, la urgencia del gasto del analógico y la escasez de medios hace que uno tenga que calcular demasiado lo que va a filmar y el digital permite que la película se haga a sí misma.

¿Color o blanco y negro?

Da igual. Me parece que el blanco y negro genera una abstracción y un carácter más anacrónico y atemporal y, por tanto, más poético y metafísico. Pero me parece que el color puede generarlo también, el color penetra más el alma humana. Creo que ambos son metafísicos por igual.

En muchos casos, la experiencia estética en el cine viene de la mano de la contemplación. Se busca el goce plástico a través de un tiempo detenido, que permite a la mirada asimilar aquello que ve, localizar las sensaciones. Esto también tiene mucho que ver con la forma en la que afrontamos un cuadro o una fotografía.

Creo que tenemos esa necesidad de contemplar un cuadro o una fotografía por nuestra disociación. Colgar un cuadro de un árbol en casa creo que define el gesto por sí mismo. Igualmente, el dispositivo cinematográfico en paralelo a describir también invita al viaje, al conocimiento. El arte es una herramienta de gnosticismo, capaz de ser una plataforma de alunizaje de elementos trascendentes propios de la providencia. El artista genera una serie de condiciones para que la providencia se exprese, de ahí que me parezca gnóstica la herramienta. Hay una relación directa entre inspiración, imaginación e intui-

ción. Este arte que solo intenta copiar la naturaleza me parece más superficial que el que intenta de alguna manera describir los cielos y las entidades que lo habitan.

Al ver tus películas econtramos imágenes cargadas de lirismo, detalles o momentos cotidianos que de repente adquieren mayor significación y se nos muestran casi como un pequeño descubrimiento. Nos hacen pensar en la necesidad de reeducarnos para volver a sorprendernos. ¿Qué es lo más importante del cine para ti y cómo expresarlo con imágenes?

En relación a lo que comentaba antes de que es un privilegio estar en la manifestación y contemplarla, insisto mucho que el acercamiento escapista a la naturaleza es fruto de la modernidad pero todos sabemos que el arte empieza antes. En China, en dinastías bastante fecundas y armoniosas, o en otras culturas ya había una relación dialéctica con la naturaleza. Yo me aconsejo a mí mismo guardar la mirada del niño, la mirada del que ve las cosas por primera o última vez. Es una mirada en el fondo clarividente. La responsabilidad que tiene el cineasta, el artista, es recordar a la gente el milagro ante el que estamos, el carácter angélico del ser humano y el carácter epifánico de la naturaleza, sobre todo en tiempos donde hay una concepción tan negativa del hombre que lo único que provoca es que nos disociemos más y más. A mí me interesa del arte el rezo, lo demás me da mucha pereza. Me interesa la metafísica, la vibración, la intensidad. Lo que más me interesa del cine es el cine que dignifica al ser humano, que está hecho con una proporción divina, un cine que ha sido capaz de plasmar lo inefable, el misterio. El sentir la presencia del misterio, de que detrás de la manifestación de las cosas hay algo. Un cine sin misterio es una paradoja. Filmar el árbol está bien pero el objetivo es filmar aquello que el árbol expresa que hay detrás de él, aunque ésto contradice un poco la filosofía del *haiku*. Como alma moderna que tengo trabajo en esa doble dimensión, en hacer que la persona se sienta delante del árbol, lo toque y lo huela, que guste la sombra o sus reflejos pero en paralelo encuentre una transcendencia y se intuya lo que hay detrás del árbol. Cuando hablo de lo que hay detrás me refiero al mundo de las formas sutiles. Tiene que haber un equilibrio entre transcendencia e inmanencia de la misma manera que intento que haya un equilibrio entre exotismo y esoterismo. Hablas de pequeño descubrimiento. Sí. Digamos que hay que recordar el carácter milagroso del mundo y éste está en lo más anodino y cotidiano.

¿Con qué autores podrías identificar tu trabajo filmográfico?

Me gusta mucho el trabajo que hace Nathaniel Dorsky. Los cineastas paisajísticos americanos de vanguardia, como Sharon Lockhart o James Benning no me interesan. En

Dorsky creo que hay algo de veneración que va más allá de la pura descripción y de la pura entelequia. Desde luego Tarkovski, creo que trabaja muy bien la proporción y la geometría espiritual en sus imágenes. También Bresson, Ozu... Relacionado con la naturaleza, que me hayan verdaderamente embriagado, me gusta mucho *Trás-os- Montes* de António Reis y Margadira Cordeiro (1976).

▪ Paisaje-pintura

¿Influye el paisaje en tu obra? Si es así, ¿qué sentimientos identificas?

Obviamente influye el paisaje en mi obra. Más que el paisaje la naturaleza, son dos cosas diferentes. Una cosa es la naturaleza y otra el paisaje, que es una construcción de la modernidad, una idea. El pensamiento paisajero se dice. A mí me influye la naturaleza, creo que hay una nostalgia… como una necesidad de disolverme en la naturaleza, una voluntad en mí y creo que en todo el mundo, artista o no artista, de volver a la unicidad de la naturaleza, de volver desde donde hemos venido. Hay una nostalgia fuerte y, por tanto, creo que tanto en mi obra como en la de otros cineastas de alguna manera se encuentra el síntoma de esta nostalgia de volver a la fuente, a la unicidad. Es un motor personal y un motor estético.

¿Ha influido en tu obra el contexto (natural y cultural) gallego?

No se puede analizar de manera moderna la naturaleza, la naturaleza contiene al ser humano también. Si se piensa en la naturaleza de manera dualista, moderna, superficial, se genera una dialéctica entre uno, ser humano, y otro, lo que lo rodea. Eso es reducir la naturaleza a la condición de paisaje, lo que es un empobrecimiento. Recuerdo mis visitas a Os Ancares desde pequeño, cuando vivíamos en Francia y pasábamos los veranos allí. El ver a esos seres humanos en armonía, venerando la naturaleza, cultivándola, haciéndola bella, el ver esos ejercicios de simbiosis tan armoniosos ha influido de manera determinante tanto en mi sensibilidad como a posteriori en mi obra. Yo creo que esa relación de humildad y aceptación, de sentirse pequeños ante la naturaleza, de estar disueltos en ella, es un poco hacia donde dirijo mi trabajo. De ahí que me interese mucho la manera en la que está tratada la naturaleza en la tradición del *haiku* japonés, que me interese mucho el Islam. *Mimosas* es una película en la que los personajes se disuelven en la naturaleza, no están en dialéctica con la naturaleza, no es el hombre de Caspar Friedrich, ese alma moderna desgarrada que busca sentido en la naturaleza, frustrada porque no lo encuentra.

Al contrario, ellos aceptan lo que el camino les depara con dulce sumisión, con digna sumisión. Por lo tanto, la naturaleza está compuesta de gestos tanto humanos como inhumanos. Creo que la tendencia escapista de filmar naturaleza es un síntoma de disociación, de estar fuera de la órbita. Creo que es un error cuando la gente califica estas películas de contemplativas. Hay un anhelo de contemplación pero no es verdadera contemplación, el paisaje no es verdadera naturaleza.

La idea de paisaje es un concepto polisémico y relativamente reciente. No es lo mismo referirse al paisaje como elemento contemplativo, que implica un planteamiento estético, que abordarlo desde términos socio-culturales. En sentido, ¿en qué punto dirías que se sitúan tus propuestas?

Yo creo que es una mezcla de ambas. De alguna manera tengo una visión del mundo bastante antropocentrista, me parece que el ser humano está en el centro de la manifestación, el centro del mundo sensible, que todo lo que lo rodea se ha hecho un poco para él. Esto no quiere decir que aquello que lo rodea no tenga importancia, al contrario, ni que tenga que haber una dualidad. Lo abordo desde un término cultural y esencialista. Me parece que el ser humano viene a este mundo para servir, si lo puedo decir de manera religiosa, y uno de esos servicios es honrar, venerar, servir y cuidar aquello que le rodea y que le ha sido ofrecido como regalo. Es un privilegio presenciar el milagro constante que es la vida y eso implica unos deberes en base a esos privilegios. De alguna manera pongo ahí mi responsabilidad como artista.

Parece haber acuerdo en que la palabra paisaje fue utilizada por primera vez para referirse a la representación de un espacio campestre en la pintura. Desde este primer planteamiento hasta hoy, el arte ha expandido sus métodos de reflexión y representación. ¿Cuál es tu manera de acercarte al paisaje desde lo artístico?

Cuando dices “el arte ha expandido sus métodos de reflexión y representación” participas en la idea moderna del progreso y de que el arte es algo que evoluciona y se hace mejor. Yo no estoy de acuerdo, me parece que hay una deriva mecanicista, racionalista, superficial moderna y el arte es un motor espiritual del mundo que está cada vez más disecado, más desalmado. Contemplo el acercamiento del arte a la noción de naturaleza como el que mira a un enfermo y le hace una radiografía y a partir de ahí saca diagnósticos. Me incluyo un poco, soy un hombre moderno y por tanto disociado, dividido, pero al menos soy consciente de ello y no idolatro al dios del arte, del cine. Me parece que hay que hacer un proceso de des-aprender, de borrado, de volver a introducir nuestros pies en el fango

y no salir de ahí. Me parece ridículo poner una cámara entre uno y la naturaleza, no hay gesto más tonto. Yo he intentado transcender la idea de paisaje, aunque creo que la única manera de hacerlo es tirar la cámara por un barranco. Pero bueno, en mi caso he intentado justificar la presencia humana en el paisaje narrativamente. Mis personajes se disuelven en la naturaleza, digamos que he intentado transcender el gesto romántico. Creo que los personajes de mis películas, de *Mimosas* en concreto, aceptan lo que el camino les da. La naturaleza no se manifiesta tanto en el cuadro, en la composición, en las montañas, en los desiertos… no se manifiesta ahí sino en la música de pasos de los personajes cuando pisan la nieve, el agua, la arena. Creo que es ahí donde mis intenciones estéticas con respecto a la naturaleza eran más pronunciadas. Yo quería que el espectador se sintiera ahí, en esos lugares, que la relación con los espacios, con la naturaleza, fuera epidérmica, que sintiera el frío, el calor, la humedad, el cansancio, el fuego… Mi manera de enfocar la naturaleza en *Mimosas* ha sido esa, la de transcender las entelequias, el lenguaje. Estar más en la experiencia del estar ahí, no tanto en el conseguir o en el laberinto mental.

Las relaciones entre cine y pintura constituyen un diálogo indispensable para muchos realizadores a la hora de dirigir sus filmes. ¿Hay en tu obra alguna relación con la pintura? ¿Hay algún pintor que puedas considerar referente?

Hay relación con todo y con la pintura obviamente. Directa no lo sé, desde luego indirecta mucha. Digamos que hay un formateo en todos nosotros muy relacionado con la pintura y con otras expresiones artísticas. A mí me interesa mucho la técnica del *sfumato*, vista un poco en Tizziano o Tintoretto, Goya fue un poco más lejos. Tampoco soy muy docto en la historia de la pintura pero es un gesto que me interesa, el *sfumato*, porque de alguna manera disuelve la figura humana en el paisaje. Desde mis primeros cortometrajes usando el desenfoque he intentado pictorizar la figura humana, hacerla un poco más abstracta. La abstracción de la figura humana le da un carácter más poético, más de eternidad, se disuelve ese ser humano para representar la humanidad en su totalidad. Turner en ese sentido me interesa mucho, yo creo que él recoge un poco lo que estoy hablando sobre la pintura. Y en la próxima película que preparo, *Aquilo que arde*, Turner es el referente. Digamos que para mí su pintura está a medio camino entre el mundo sensible, el mundo de la manifestación y el mundo de las formas sutiles; el mundo espiritual. Creo que es el mundo que une ambas dimensiones. Es algo que también he intentado retratar, aunque de manera figurativa y narrativa, en *Mimosas*.

▪ Galicia-estado de la cuestión

En cuanto a la cuestión de la identidad, tratar de definir lo gallego a día de hoy resulta complicado. A pesar de los múltiples debates acerca del tema, las definiciones resultan imprecisas y parece que, si hay acuerdo, este se encuentra en la idea de conectar lo gallego con lo universal. ¿Cuál es tu punto de vista?

Yo creo en la identidad gallega y me siento muy gallego pero como artista o agente cultural me doy cuenta de que la cultura es fruto de la mezcolanza, del bastardeo entre identidades. Por lo tanto, acojo esa promiscuidad en mi trabajo y busco la desterritorialización, lo que no quiere decir que no esté en las identidades. Mi trabajo se podría interpretar desde un punto de vista de lo gallego y se podrían sacar conclusiones obviamente. Insisto en que pertenezco a un linaje de campesinos y creo que el cine que hago es debido a la sensibilidad adquirida por ese linaje. Me parece que eso es lo más importante a la hora de buscar un poco en mi formación razones por las que hago el cine que hago. Me parece interesante trazar un paralelismo entre *Paris #1* y *Mimosas*. Hay una frase de Carmen de Quiroga, una vecina mía de Vilela, a la que le pregunto "¿Cuando no tengáis vacas qué haréis?" y ella contesta con un tono un poco de pánico, de insatisfacción y dice "Uy pois cando non teñamos vacas..." y no termina de responder. Dice después "porque dame gusto sacalas e metelas, é o noso deber sacalas e metelas". De alguna manera es el mismo deber de digna sumisión que tienen los personajes de *Mimosas,* a los que el camino les da la misión de llevar al Sheikh de un sitio a otro y ellos aceptan porque saben que es lo mejor. Digamos que esa armonía de Carmen y Manuel en Vilela en *Paris #1*, esa órbita a la que pertenecen, pienso que es mi objetivo como artista. Ser artista me ayudó a entender esta órbita a la que anhelo y de la que tengo nostalgia. También me ayudó como persona, porque el cine no es más que un bastón que sirve para caminar cuando estás ciego pero que llegará un momento en el que ya no lo necesites y puedas caminar sin bastón. Mi destino es esa órbita, ese sacar y meter vacas en una cuadra por ejemplo. En ambos casos fui a la esencia de la tradición y ambas dialogan. Lo universal siempre está conectado con las identidades porque todas las tradiciones y culturas proceden del mismo principio.

Bajo tu punto de vista, ¿en qué punto se encuentra el sector audiovisual en Galicia y cuáles son los principales circuitos de visualización?

Yo veo bastante bien el sector audiovisual en Galicia. Recuerdo hace siete años viajando con *Todos vós sodes capitáns* que me preguntaban si era catalán, decían que era una película de estas punkis catalanas. Han pasado muchas cosas desde entonces

y creo que ya hay un reconocimiento, un movimiento generacional diferente bastante amplio, integrado por muchos actores y que están logrando algo que no había sucedido en ninguna expresión artística gallega en el pasado: que la vanguardia del cine tuviera un acuerdo tan unánime de la valía y la calidad de una generación de artistas gallegos, como está sucediendo ahora. A mí me parece que el cineasta, el artista, es el responsable de todo tanto si las cosas van bien como si van mal. Aquí hemos coincidido varias personalidades que hemos puesto nuestros egos de lado y el carácter de servicio se ha puesto por delante, hasta el punto de que hay cineastas que han generado cines como Numax que están sirviendo a la comunidad. Otros cineastas han creado festivales de cine como el caso de Novos Cinemas, (S8) Mostra de Cinema Periférico, Curtocircuíto… Esos gestos, que me parecen los más valientes y los más generosos, describen un estado de ánimo de compartir, de generar, de acompañar… Hay buenos festivales y, por lo tanto, hay buen público, porque el público es algo maleable, algo que se genera. También hay buenos cineastas y ahora con Numax un buen distribuidor. Me parece que la salud del sector audiovisual en Galicia es buena. Obviamente hay ciertas tensiones, ciertas contradicciones en su seno, sobre todo desde el punto de vista de la visualización y de las instituciones culturales y políticas pero digamos que el movimiento es tan libre, tan desacomplejado y tan soberano que va a cambiar un poco todo. A mí me encantan las palabras de Manolo González cuando dice que "los pequeños mamíferos son los que sobrevivirán" y ya lo estamos viendo.

En cuanto a los circuitos de visualización, yo estreno mi película dentro de una semana y hay cuatro o cinco salas de cine comerciales que van a pasar *Mimosas*, por lo que me parece muy positivo. También hay que tener en cuenta que no todas las películas gallegas ganan un premio en Cannes y sería injusto diagnosticar el tema de la visualización teniendo *Mimosas* de referencia. También hay peligro de que esos circuitos estén cada vez más polarizados, museísticos, elitistas… aunque el arte es elitista tiene como responsabilidad invitar a cuanta más gente mejor.

Actualmente el sector audiovisual en Galicia goza de buena salud. Junto al Novo Cinema Galego, existen otras propuestas audiovisuales que huyen de las prácticas más comerciales para dar vida a proyectos muy interesantes, que contienen un fuerte componente artístico. En este sentido, hemos querido abordar este trabajo desde la idea de "audiovisual gallego contemporáneo", tratando de evitar la dualidad cine/videocreación para centrarnos en sus conexiones en lugar de reivindicar aquello que lo separa. ¿Sería posible explicar tu trabajo desde una definición cerrada?

Efectivamente, hay que intentar evitar varias dualidades. Primero la dualidad cine de autor/cine comercial. Primero porque el cine de autor puede ser comercial y segundo porque el que se cree que es cine comercial la mayor parte de las veces no lo es. Esto pasa con muchas películas aquí en Galicia y en España, hay un cine que se cree legitimado y no es un cine ni con pretensión artística ni que genere industria, es un cine subvencionado. La dualidad se puede romper, hay un cine comercial que sí lo es, que vende entradas, que genera dinero y tiene públicos. El problema es cuando ese cine parasita el otro cine. Me parece que hay ejemplos de cinematografías buenas, sanas, donde hay una relación más simbiótica y benéfica entre cines y muchas veces la sensibilidad aquí es de "arramplar con todo", como se diría. Critico mucho el cine de autor porque ya la propia idea de autor me horroriza, mi propósito como persona es precisamente borrarme y ser un mero canal. El cine empieza cuando yo acabo y yo busco la invisibilidad, el anonimato. Algunos de los gestos que más me interesan del cine que se hace en Galicia me gustan por el carácter anónimo del artesano, son más gestos de artesanos que de artistas. Hay algo de invisibilidad de uno que me parece un gesto hermoso, el del artesano que hace una catedral pero que no la firma. Critico también del cine de autor el hecho de que es muy autocondescendiente y me parece una región de comodidad, el cine de autor y todos esos círculos más periféricos.

El arte siempre ha estado en la sombra, en la periferia, es donde es soberana y no hay que preocuparse de tener un número determinado de espectadores la primera semana de estreno porque el arte es eterno y se verá con el tiempo. Pero sí que hay que asumir un rol de religar, de trascender las diferencias y recordar a la gente el milagro de servir, de guiar y de dar amor; a cuanta más gente se llegue mejor. Muchas veces el cine de autor otorga a ciertos cineastas el alivio de, por lo menos, ser hegemónicos en su campo y pienso que hay que luchar un poco contra eso. Estoy contento con *Mimosas* porque ocupa un lugar que no existe o que es complicado en el cine español y que es estar entre el cine popular y el cine de vanguardia, pienso que tiene ambas direcciones y eso me parece sano. Mi sentido de la responsabilidad me pide ir por ahí.

¿Debería haber mayor conexión y permeabilidad entre lo que habitualmente se etiqueta como cine o videocreación?

Videocreación es el nombre que recibe un producto del mercado del arte contemporáneo, me parece que participa en esa deriva mecanicista y materialista del arte. Me parece que el espíritu ya no sopla en el arte contemporáneo. Lo digo porque me encuentro a muchos autores que cultivaron mucho el centro intelectual y son conscientes de la frac-

tura de la modernidad pero no utilizan el arte para transcender la dualidad de la modernidad, son puro diagnóstico, puro síntoma. No son una respuesta, es arte sin arte. El arte es la herramienta que nos sirve para transcender la dualidad, para llegar al éxtasis, a la disolución. Se ve de manera clara la formación académica de los artistas, el gesto intelectual, cómo se generan y se buscan conceptos… Es curioso, intentando generalizar mucho si se me permite, encuentro más identificación con los artistas del arte contemporáneo, me parece que puedo dialogar mejor con ellos y puedo tener conversaciones más interesantes que con muchos cineastas pero, sin embargo, su trabajo me parece poco interesante. Paradójicamente, el trabajo de muchos cineastas que me parecen ellos menos interesantes me parece mejor, más vertical y poético. Me da la impresión de que, por la formación de muchos artistas contemporáneos, que es más densa y rigurosa, son más cinéfilos que los propios cineastas. También noto en ellos una nostalgia de la libertad de algunos cineastas de hacer un cine más conectado con lo popular, con mayor equilibro entre inmanencia y transcendencia.

Creo que no tiene que haber más permeabilidad entre cine y videocreación porque vamos a acabar en los museos y me parece lo más ineficaz que puede existir a día de hoy. La videocreación se tiene que acercar al cine, y no me refiero al cine de hoy. Hablo del cinematógrafo, del cine que considera la imagen en su carácter ontológico. Hay videocreación muy decente del mismo modo que hay mucho cine indecente pero a mí de entrada no me interesa.

Siguiendo con el tema, parece que una pieza audiovisual más enfocada a la estética, que huye de la trama argumental o que busca mayor implicación de las artes plásticas como la pintura o la escultura está pensada para la sala de museo, mientras, por ejemplo, un vídeo menos experimental puede tener más cabida en los festivales. ¿Crees que hay suficiente diálogo entre ambos espacios de difusión o están demasiado diferenciados?

Me parece que los festivales y los museos están en relación de alguna manera. Hay museos muy desacomplejados que acogen el cine. Sin embargo, yo llevo diez años trabajando en el cine en Galicia y casi no conozco a ningún director de museo. Creo que el arte contemporáneo gallego está un poco de espaldas a este cine. Por ejemplo, Lois Patiño parece que se mueve bien entre estas dos dimensiones. Sin embargo, yo quiero instrumentalizar en nuestra cruzada a todos los posibles actores y obras para hacer de nuestra comunidad una comunidad más sensible y, por lo tanto, libre. Siempre le digo a Lois, con mucho cariño, que se deje de instalaciones y galerías y se centre en su pro-

ducción cinematográfica porque me parece más interesante, más amorosa. Creo que a través del cine es más fácil servir a la comunidad que en las galerías de arte.

¿Cuál dirías que es el lugar de visualización de tu obra, las salas de cine o los museos?

Creo que el lugar de mi obra son ambas. Puedo imaginar perfectamente una exposición sobre *Mimosas* en un museo de arte contemporáneo en Galicia, en la que se describe el proceso creativo, los materiales que rodean la película, los diferentes contenidos cinematográficos que se generaron, la película de Ben Rivers, los ensayos… Pienso que mi trabajo entronca con las preguntas que se hace hoy en día la filosofía, el arte y la mística contemporánea. Mi trabajo tendría que tener visibilidad tanto en las academias como en los cines, no porque tenga respuestas sino porque me parece que es por igual académico, entretenimiento y sagrado. Hay esas tres dimensiones. Pero de escoger prefiero estar en las salas de cine porque es donde se da la relación entre metabolismo humano, alma humana, e imagen. Creo que la sala de cine es importantísima. Las películas que se ponen en bucle en un museo me parecen una atrocidad, es como negarle al cine su carácter alquímico. La sala de cine es un templo y el museo no. De hecho, las experiencias en museos son horribles, el sonido, la reverberación… en la mayoría de los casos son proyectos faraónicos que no tienen geometría espiritual. La oscuridad de la sala de cine y la luz del proyector generan esa proporción dorada. Los asientos del cine son butacas para el viaje, la sala de cine es como una lanzadera espacial. El museo me parece un Carrefour, un espacio frío.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

11.5. ENTREVISTA A LOIS PATIÑO (25 de agosto de 2016)

▪ Audiovisual-obra personal

A nivel estético, ¿qué es lo que más te interesa de la imagen fílmica? (Color, composición…)

Lo que más me ha interesado hasta ahora, siendo muy reduccionista y por destacar algo, es el hecho de poder captar el movimiento de la realidad. El movimiento de la naturaleza, de los cuerpos... Por eso he trabajado mucho con planos fijos, porque no quería intervenir con mi movimiento, con el de la cámara, 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... Tratar de captar esos movimientos que de alguna manera parecen mágicos y se producen solos, los tenemos muy asimilados pero no deja de ser milagroso que aparezca la luz, la sombra... y un poco poder captar esos movimientos es una de las cosas que más me interesan.

En muchos trabajos aludes a lo espectral. ¿Qué tipo de experiencia buscas con esta idea?

Otro concepto que me interesa mucho en general es el de la muerte. Es otro misterio más, como el paisaje o el tiempo. Con esta voluntad de tratar de reflexionar sobre nuestra manera de relacionarnos con el entorno, si nos situamos desde la experiencia espectral provocas una distancia mayor, un extrañamiento con respecto a la propia existencia. Esto te permite cuestionarlo desde otras perspectivas. Me interesa la distancia en términos físicos pero la distancia conceptual, de nuestra propia existencia, la trabajo también mucho. Cuando preparaba *Costa da Morte* di con una frase de Pessoa que fue importante para mí: "Ver es ser distante. Ver claro es parar. Analizar es ser extranjero" y aquí van apareciendo todos los conceptos de los que hemos hablado. Aquí es donde entra este extrañamiento en la mirada. En *Costa da Morte* lo espectral para mí ya estaba implícito, trataba de sugerir una mirada no humana. Son planos muy elevados, no sabes bien dónde está colocada la cámara… a veces lo explico como que es el propio paisaje el que está mirando a las personas y otras veces lo siento como una mirada desde otra dimensión; como observar al hombre con una distancia existencial. Al trabajar lo espectral también me interesa esa línea, provocar un extrañamiento que permita observar la realidad desde otro punto de vista. En *Noite Sem Distância,* por ejemplo, ya son directamente espectros, la mirada del paisaje que emerge, espectros de contrabandistas que están poblando el paisaje. Como si

< Fragmento de la imagen de Oliver Laxe. *Todos vós sodes capitáns* (fotograma)*,* 2010. (Fig.73. Pág. 186)

la memoria del paisaje se fuera repitiendo y cualquier acontecimiento que ha sucedido continuase ahí para siempre, como una huella espectral en el paisaje. Mi última película, *Tempo Vertical*, transcurre en un limbo. Aquí profundizo en el imaginario gallego en relación a los espíritus, al más allá, las leyendas, los mitos relacionados con la Santa Compaña, las meigas… entonces este mundo espiritual es central.

Sin pretender ser reduccionistas, podríamos decir que te mueves entre dos campos (cine y videocreación). ¿Juegas también a combinar sus fórmulas? ¿Te interesa analizar cómo se comportan los elementos propios del cine si los incluyes en una instalación, o viceversa?

Creo que sí que lo hago. Hay códigos que en la videocreación están como más asumidos y si de repente los incluyes como lenguaje o a nivel plástico en una película que va a ser exhibida en el cine propician otra lectura. Creo que lo aplico más a cuestiones más vinculadas al mundo del arte contemporáneo que posteriormente incluyo en el cine. En el arte contemporáneo hay más ruptura en general, más radicalidad en lo formal y en el lenguaje que a veces lo lleva a un terreno que puede ser muy abstracto y que en el cine normalmente suele corporeizarse más. También estoy siendo un poco generalista pero en el arte contemporáneo una obra puede ser mucho más etérea que en el cine. En general, creo que desde un planteamiento consciente o inconsciente, trato de incluir propuestas que en el arte contemporáneo pueden no resultar tan radicales e incorporadas a lo cinematográfico hacen que la exploración de su lenguaje sea más extrema.

Llama la atención también cómo, desde hace años, ha habido voces a favor de un cine más libre, de un cine cercano a las artes plásticas que parece que todavía no termina de aceptarse socialmente.

Hay que entender que el cine es muy caro, o por lo menos ha sido muy caro, y la experimentación no era tan fácil de llevar a cabo porque las obras se hacían para tratar de conseguir un rendimiento económico de ellas. Ahora sí que creo que ya no hay excusa para no explorar con radicalidad las infinitas posibilidades del cine, pero antes estaba siempre este freno echado. Yo muchas veces he hecho también el ejercicio de ver cómo una innovación artística se ve reflejada en las distintas artes. Por ejemplo, en cuanto a las adaptaciones, lees una novela y ves cómo ha evolucionado en la construcción de sus estructuras narrativas, cómo integra elementos muy diversos, y luego ves las películas y te preguntas por qué no se refleja esa exploración de nuevas estructuras en los relatos cinematográficos. Generalizando, por supuesto, pero yo creo que tiene que ver también

con ese problema de lo económico, de cómo está integrado el cine dentro de lo industrial.

¿Qué tipo de formato prefieres a la hora de trabajar, digital, analógico u otro tipo de tecnologías? ¿Qué aporta cada uno?

He trabajado siempre con digital por cuestiones económicas pero la imagen analógica me parece muchísimo más sugerente y más poética. Por otro lado, no he querido nunca ser exclavo del tiempo y desarrollé un método de trabajo en el que el tiempo de contemplación era indispensable para poder captar esos momentos fugaces de la naturaleza. Es imposible grabar muchas horas seguidas con analógico. Con *Tempo Vertical* he intentado combinar los dos formatos, grabando en digital y luego regrabando en analógico para tener las texturas, la vibración. Además, como es una película espectral el analógico me despierta sensaciones mucho más próximas a ésto. Yo preferiría poder grabar todo en analógico pero sin tener que economizar el tiempo de grabación.

¿Con qué autores podrías identificar tu trabajo filmográfico?

Los cineastas de paisaje estadounidense como James Benning, Sharon Lockhart o Peter Hutton. Benning sobre todo es un autor conceptual que ha trabajado como ninguno la exploración del tiempo en el paisaje mientras Hutton lo que trataba era de captar los instantes de poesía del paisaje, que lo que a mí más me interesa. Aunque siempre intento trabajar desde un sustrato conceptual y de exploración del lenguaje, en su superficie me gusta que sea atractiva visualmente, en el sentido de poética y misteriosa. Luego según vas penetrando aparece el retrato socio-cultural, la exploración de determinados lenguajes formales y la reflexión sobre nuestro modo de ser en el mundo. Lo que me gusta de Hutton es que trabaja sobre todo en estos destellos de poesía, que son fascinantes y que al final es un cine muy esencial, primitivo casi. En mis últimas piezas trabajo más la inmovilidad en torno a la tensión que se produce entre el paisaje y el ser humano y las narrativas que se evocan desde la disposición de la figura en el espacio. Es un cine más de evocación que de contemplación lo que estoy explorando actualmente. En este sentido, mis referentes son cineastas como Pedro Costa, que trabaja en torno al concepto de quiescencia, quietud en lo que tiene la capacidad de moverse. Me interesa explorar cómo esa inmovilidad irradia energía.

▪ **Paisaje-pintura**

¿Influye en tu obra el paisaje? Si es así, ¿qué sentimientos identificas?

Yo lo que intento en general es reflexionar sobre nuestra experiencia vital, nuestra relación con el mundo. Cómo nuestra experiencia interior se ve de algún modo afectada por el lugar en el que estamos. La capa más profunda de mi trabajo es la reflexión sobre nuestro modo de ser en el mundo, cómo experimentamos el tiempo y el espacio. Ahí entra el paisaje, que hasta ahora ha sido el principal elemento sobre el que he tratado de reflexionar y que ha ido derivando, por ser todavía más misterioso que el paisaje, en la idea de tiempo. No el tiempo exterior sino su experiencia íntima, cómo el tiempo se expande y se contrae en nuestra consciencia. Lo que me ha atraído siempre del paisaje es que está vivo, es algo ajeno a nosotros, tiene su propia existencia y es algo misterioso. Te hablo de naturaleza más que de paisaje, todo los fenómenos (meteorológicos, atmosféricos, etc.) que suceden tienen su explicación científica o biológica pero no deja de suponer un milagro y un misterio. Por eso me gusta explorarlo. Esto se relaciona en cierto modo con una mirada muy animista cuando exploro la distancia en la imagen, o ahora que estoy enfocando más la inmovilidad, lo que trato es de romper el antropocentrismo. Son estos movimientos del paisaje con su sutileza, con su poesía y su misterio, los que observo casi de manera milagrosa. Y ahí entra la experiencia interior, que trato también de reflejar en la experiencia íntima del espectador. No solo la figura humana se encuentra distante y rodeada por el paisaje, produciendo una tensión entre figura y fondo, sino que el espectador está siendo invadido de una manera íntima por este paisaje. Ahí es un poco donde intento trabajar yo, en esa imagen interior.

¿En qué líneas teóricas te apoyas a la hora de abordar estos conceptos?

Toda la línea del romanticismo por haber reflexionado tanto sobre la representación del paisaje, la proyección de las emociones, la inmensidad. También ha sido clave para mí la frase de Castelao que introduje en *Costa da Morte* "Nun entrar do home na paisaxe e da paisaxe no home", esto yo creo que en el romanticismo lograron manifestarlo de manera óptima. Luego está toda la experiencia de lo sublime, un término que muchos consideran obsoleto pero yo creo que es la clave del arte. Puedes llamarlo sublime, aura, experiencia interior o simplemente poesía, pero ahí está la clave del arte, que no es otra que ir más allá de la realidad aparente. Ahí entra el término sublime porque es algo que te toca de un modo que logra expandirse en la consciencia. Se puede usar otro término pero esa experiencia propia del arte cuando te alcanza de manera íntima sigue siendo la búsqueda.

¿Ha influido en tu obra el contexto (natural y cultural) gallego?

Hasta *Costa da Morte* no había trabajado en Galicia. Por un lado porque, como me gusta viajar mucho, procuraba viajar como excusa para trabajar o trabajar como excusa para viajar. Me había buscado el modo de trabajar en base a lo inesperado, ir a un lugar desconocido y reaccionar de una manera intuitiva captando esos instantes poéticos que veía en el paisaje. Cuando desarrollo el proyecto conceptual de mi primera película, de trabajar con la doble distancia entre imagen y sonido y reflexionar sobre el imaginario cultural del paisaje y cómo se construye su identidad, pienso en Galicia como primer lugar y rápidamente en *Costa da Morte* por estar tan poblada de una historia trágica y de muchos mitos y leyendas. Para mí la influencia de Galicia es absoluta y creo que hay algunas cuestiones sobre las que yo no era tan consciente como esta unión del espacio natural con lo mítico y lo legendario. Es algo que parece inseparable; naturaleza y leyenda están asociadas de una manera esencial en Galicia y eso es interesante porque el bosque ya no es un bosque, es misterio, es magia, es Santa Compaña… Es algo con lo que vamos creciendo y se vuelve indisociable.

La idea de paisaje es un concepto polisémico y relativamente reciente. No es lo mismo referirse al paisaje como elemento contemplativo, que implica un planteamiento estético, que abordarlo desde términos socio-culturales. En sentido, ¿en qué punto dirías que se sitúan tus propuestas?

Creo que depende un poco de cada proyecto. Por ejemplo las piezas de *Paisaje-duración* o *Paisaje-distancia* son una exploración de carácter plástico y conceptual que no están ligadas a lo cultural. Pero cada vez trabajo más combinando ambos ámbitos y creo que una obra también es más sólida cuando se agarra a lo real, cuando hay un retrato de la realidad. Para mí es importante la experiencia poética de la imagen, la exploración conceptual a nivel de lenguaje pero también el relato socio-cultural. Si pienso en *Costa da Morte* eso es importante, lo mismo que si pienso en *Noite Sem Distância* y su representación de la memoria histórica del paisaje. Por su parte, *Fajr* está rodada en el desierto con la figura del eremita y reflexiona sobre éste que invita a la soledad, a la búsqueda interior, al éxtasis, un espacio más mítico que real. En función de los proyectos el contexto socio-cultural está más o menos presente, pero yo creo que en general una obra es más consistente cuando se agarra a lo real.

Parece haber acuerdo en que la palabra paisaje fue utilizada por primera vez para referirse a la representación de un espacio campestre en la pintura. Desde este

primer planteamiento hasta hoy, el arte ha expandido sus métodos de reflexión y representación. ¿Cuál es tu manera de acercarte al paisaje desde lo artístico?

Por supuesto que nace con la pintura. Yo también he leído, en cuanto al nacimiento del término, que es esa delimitación que supone el rectángulo del cuadro, para distinguirlo de la continuidad total de la naturaleza, la que provoca una distancia y una parcelación y es lo que lleva a acuñar el término paisaje. Las dos lecturas son interesantes e igualmente están ligadas a la pintura. Es, por tanto, una representación estética. Al captar algo que nos es dado, la naturaleza, provocamos una distancia estética y cultural y es entonces cuando nace el paisaje. Yo he ido descubriendo el paisaje al trabajar precisamente en esos términos. Concibo el paisaje como una imagen en la distancia, si tu estás incluido en el lugar de representación estaríamos hablando de entorno o de atmósfera, pero el paisaje implica una distancia en términos espaciales.

Las relaciones entre cine y pintura constituyen un diálogo indispensable para muchos realizadores a la hora de dirigir sus filmes. ¿Hay en tu obra alguna relación con la pintura? ¿Hay algún pintor que puedas considerar referente?

Proyectos anteriores como *En el Movimiento del Paisaje* están directamente inspirados en Friedrich, autor ya icónico de la figura humana de espaldas contemplando el paisaje, entonces en este proyecto lo que hacía era actualizar esas piezas en vídeo introduciendo el movimiento. Por otro lado, en *Paisaje-duración* estaba directamente influenciado por Turner, por su manera de difuminar o diluir el paisaje por medio de las tormentas y la niebla. En *Costa da Morte* pensé sobre todo en pintores del romanticismo, que es la pintura que más se ha centrado en la relación ser humano-paisaje, y es también cuando el paisaje empieza a adquirir protagonismo dentro de la pintura. Tendríamos a Friedrich, a Turner... sobre todo pintores donde el paisaje tiene protagonismo y la figuras humanas están distantes, aparecen en la imagen para poder medir la escala, para poder sentir la inmensidad del paisaje. Hay un autor que yo creo que está ahí y que espero que en algunas de mis obras se refleje, aunque a nivel audiovisual es difícil llevarlo a cabo. Este autor es Rothko con esas masas de color luminosas, que de alguna manera siempre he buscado, aunque tal vez no conscientemente. Me interesa el hecho de lograr como una vibración.

Siguiendo con lo pictórico, en muchas de tus películas los planos se detienen, como si le dieran tiempo a la mirada de asimilar aquello que ve, de buscar las sensaciones. Esto también tiene mucho que ver con la forma en la que afrontamos un cuadro o una fotografía.

Justamente estaba leyendo un libro sobre la luz en la arquitectura religiosa, que analizaba cómo la distinta concepción que se tiene en torno a lo divino ha ido produciendo cambios en la iluminación de las iglesias a lo largo del tiempo, y analizaba, enlazando con tu cuestión, el tema de la contemplación, y sobre la contemplación decía "cuando aparece la contemplación se produce una separación con el mundo". Yo leí eso y nunca lo había visto así, pero es totalmente cierto. Cuando contemplas el paisaje te estás separando de él, por eso yo concibo el paisaje como una imagen en la distancia. El paisaje no es algo en lo que estés metido, la contemplación provoca una separación. De alguna manera la contemplación te separa de lo que miras pero te eleva, estás contemplando el paisaje pero en esa separación hay una transcendencia en la mirada. La espera es fundamental para que te alcance el instante revelador. El paisaje está integrado por muchos detalles que forman un todo, si la mirada es fugaz y vas saltando de un punto a otro no eres capaz de detenerte a ver esa globalidad. El tiempo tiene que fluir en esa mirada para considerar el espacio que observas como paisaje. Sobre esto puedo poner un ejemplo muy claro que es la escena de los percebeiros en *Costa da Morte*; puedes montar esa escena iniciando el plano con las olas que pasan por encima de los percebeiros pero si lo haces así no se provocaría una revelación porque ya es lo habitual, empiezas el plano y ya le cogen las olas, no hay sorpresa. Es necesario que haya un minuto o dos, dos o tres olas normales, para que cuando llegue la cuarta o la quinta ola que sea alta te produzca este sentimiento y es un poco lo que yo busco; que el espectador pueda alcanzar instantes reveladores con la imagen y ahí la espera, la pausa y la contemplación son fundamentales.

¿Qué otros recursos utilizas para generar esa actitud de contemplación?

Una de las claves que he ido explorando, y que se consuma con *Costa da Morte*, es la distancia. Normalmente la distancia en el cine se suele trabajar para ubicar al espectador, profundizando en la acción con planos más cortos. Mi reto personal era ver qué pasaba si todos los planos eran abiertos, si obviábamos el plano corto y exploraba ese acercamiento solo a través del sonido. Ahí entraba la doble distancia perceptiva, buscaba un acercamiento humano. Mientras en otras piezas anteriores la figura humana permitía únicamente una relación de escala y una conexión con el espacio, en este caso buscaba carácter, personalidad. Buscaba, a través de las voces, no solo construir ese imaginario colectivo sino también dotar de humanidad a la película, que se entendiera el carácter de sus habitantes. Una especie de *zoom* sonoro.

▪ Galicia- estado de la cuestión

En cuanto a la cuestión de la identidad, tratar de definir lo gallego a día de hoy resulta complicado. A pesar de los múltiples debates acerca del tema, las definiciones resultan imprecisas y parece que, si hay acuerdo, éste se encuentra en la idea de conectar lo gallego con lo universal. ¿Cuál es tu punto de vista?

Estoy tan dentro de lo gallego que tendría que tomar distancia para tratar de definirlo sin caer en los tópicos, no sé si hay unas claves que lo diferencien de otras culturas que pueden estar próximas. Por ejemplo, el paisaje y su relación intrínseca con lo mítico es algo que trato de explorar en mis películas para saber si es un elemento definitorio de la cultura gallega. En cuanto a la identidad yo creo que es algo que uno siente, nadie te puede decir cómo tienes que sentir tu identidad. Es algo íntimo. Yo he crecido entre Madrid y Vigo pero soy gallego porque he crecido a través de este imaginario. Todos somos seres universales que tratamos de reflexionar sobre cuestiones más generales, pero muchas de nuestras obras parten de algún modo de Galicia.

Si hablamos de la condición de periferia que acompaña la creación gallega, podríamos diferenciar al menos dos sentidos: Por un lado, aquello que tiene que ver con el plano de la producción y la visibilidad y, por otro, el valor simbólico del territorio gallego. A lo largo de tu experiencia en el sector audiovisual, ¿notas alguna diferencia o desigualdad respecto al resto de producciones?

Hoy en día en el cine no hay tanta diferencia, creo yo, con estas cuestiones. También sucede que, 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 o cine de vanguardia, no del cine industrial donde sí podría haber una condición de periferia en cuanto a la producción gallega. Dentro del ámbito del cine independiente o más contemporáneo los lugares de visualización son los festivales de cine y en ellos no entienden de fronteras. En este sentido, no es tan determinante la cuestión de la periferia.

Bajo tu punto de vista, ¿en qué punto se encuentra el sector audiovisual en Galicia y cuáles son los principales circuitos de visualización?

Se está hablando mucho en los últimos años dentro de la cinematografía gallega del Novo Cinema Galego y yo creo que si se habla tanto es por algo, porque realmente hay un gran número de cineastas que están apostando por un cine más ligado a la cultura, al arte y a la exploración del lenguaje que está, además, teniendo un reconocimiento internacional sin precedentes. Esto se lleva hablando ya varios años y lo que se está logrando es que este éxito que está cosechando provoque también un efecto llamada que hace que cada año vayan surgiendo nombres nuevos. El Novo Cinema Galego sirve como referente a cineastas que están empezando y esto es algo muy interesante, en lo que tal vez no habíamos pensado pero que se está logrando. Si el Novo Cinema Galego empezó de algún modo con Oliver Laxe y *Todos vós sodes capitáns*, seis años después está *Mimosas* creando otro hito. El cine gallego sigue rompiendo barreras. En cuanto a los circuitos de exhibición, en Galicia son importantísimos los festivales de cine. Está el (S8) Mostra de Cinema Periférico, Curtocircuíto, Play-Doc, Cineuropa y ahora también se añade el Festival de Ourense que va a ser otra nueva ventana de exhibición. Los festivales también son centro de reunión y son importantes por la cohesión y el diálogo que propician.

Actualmente el sector audiovisual en Galicia goza de buena salud. Junto al Novo Cinema Galego, existen otras propuestas audiovisuales que huyen de las prácticas más comerciales para dar vida a proyectos muy interesantes, que contienen un fuerte componente artístico. En este sentido, hemos querido abordar este trabajo desde la idea de "audiovisual gallego contemporáneo", tratando de evitar la dualidad cine/videocreación para centrarnos en sus conexiones en lugar de reivindicar aquello que lo separa. ¿Sería posible explicar tu trabajo desde una definición cerrada?

Se puede o ampliar el concepto de cine o abordar la obra desde otro territorio. Yo tengo obras que en función del canal de exhibición se consideran más videocreación o cine experimental, sería el terreno en el que me manejo. También por el lugar de exposición se subrayan determinadas cualidades de la obra; en el museo se subraya lo plástico o lo conceptual y en el cine lo narrativo. En general, mi obra puede enfocarse desde los dos ámbitos y por tanto creo que sí, que sería más apropiado enfocarlo desde el audiovisual en términos más abiertos, no reduciéndolo a lo cinematográfico. Según planteas la cuestión probablemente sea un enfoque más inclusivo, que deja menos factores de la obra fuera al considerarlo audiovisual y no cinematográfico, creo que al considerarlo cinematográfico algunos aspectos de la obra pueden quedar fuera.

Siguiendo con el tema, parece que una pieza audiovisual más enfocada a la estética, que huye de la trama argumental o que busca mayor implicación de las artes plásticas como la pintura o la escultura está pensada para la sala de museo, mientras, por ejemplo, un vídeo menos experimental puede tener más cabida en los festivales. ¿Crees que hay suficiente diálogo entre ambos espacios de difusión o están demasiado diferenciados?

Si lo miramos con perspectiva histórica, yo creo que a día de hoy estos dos universos están más conectados que nunca, es una tendencia que ha avanzado muy rápido y creo que seguirá creciendo. Tanto los festivales de cine admiten propuestas de una radicalidad en el lenguaje extremas, algo que hace diez años era impensable, como los museos están incluyendo obras de gran complejidad en el relato, que implican una narrativa que antes era casi imposible ver en esos espacios. Pero todavía quedan cosas por pulir, por ejemplo que en los museos las condiciones de exhibición sean mejores porque muchas veces, sobre todo en cuanto al sonido, se ven un poco perjudicadas. Esto por un lado y luego está la predisposición del visitante, quien debe adaptarse a la duración de las piezas audiovisuales que reclaman un tiempo de observación mucho más prolongado del que solemos tener interiorizado cuando visitamos un museo. Esto todavía tiene que cambiar, sin embargo, en el cine el espectador está dispuesto a sentarse en la butaca y abandonarse a la obra y a las condiciones que ésta reclame.

¿Cuál dirías que es el lugar de visualización de tu cine, las salas o los museos?

Yo he ido compaginando las dos líneas de trabajo; una con videoinstalaciones o videocreación, que su espacio natural es el museo, y otra más cinematográfica cuyo espacio habitual es la sala de cine. Tengo piezas que se han movido por los distintos ámbitos y al final es una cuestión de recepción. El espectador de la sala de exposiciones es un espectador que camina, que no dedica tanta atención al video. A mí me han pedido a veces para museos *Costa da Morte* pero siempre me he negado por esta cuestión, yo quiero que la película se vea desde el inicio hasta el final y en la sala de un museo el visitante puede llegar en el minuto treinta y cinco, quedarse hasta el minuto treinta y ocho... y no son las condiciones óptimas para su proyección. Los dos ámbitos tienen sus partes positivas y negativas y se trata de adaptar la obra al contexto. Por eso, generalmente en la mayoría de las obras suelo pensar el lugar específico de exhibición. Por ejemplo, el último trabajo que he desarrollado, con el apoyo de una beca del BBVA, se titula *Fajr* y significa amanecer o cántico de llamada al amanecer en árabe. Este proyecto lo concibo más como videoinstalación pero aún así he hecho una pieza que yo llamo narrativa (aunque tampoco

lo es mucho), una pieza monocanal que puede distribuirse por festivales aunque en un principio la haya concebido como videoinstalación multipantalla. El enfoque es distinto, la lectura que propicia en el espectador es diferente debido al contexto en el que se exhibe pero todas esas lecturas están contenidas en la obra en sí.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

11.6. ENTREVISTA A MIGUEL MARIÑO (17 de julio de 2017)

▪ Audiovisual-obra personal

A nivel estético, ¿qué es lo que más te interesa de la imagen fílmica? (Color, composición…)

Siempre me han preocupado mucho la composición, la simetría y el encuadre… tanto que en mi próximo proyecto voy a empezar a abandonarlos, dejando que unas coordenadas establecidas por medio de un método científico decidan estos elementos. A ver cuál es el resultado. Uno de los motores de mi impulso creativo es el experimento. Prescindir de las reglas de composición de la imagen perfecta y adecuada implica el cuestionamiento de las propias reglas, y creo que eso es parte de mi trabajo. De todas formas, lo que más me interesa a nivel estético de la imagen fílmica es el tiempo.

A veces, la experiencia estética en el cine viene de la mano de la contemplación. Se busca el goce plástico a través de un tiempo detenido, que permite a la mirada asimilar aquello que ve, localizar las sensaciones. Esto también tiene mucho que ver con la forma en la que afrontamos un cuadro o una fotografía. ¿Cómo te gustaría que mirásemos tu trabajo?

Con la calma, la libertad y la entrega que implican la vivencia de una experiencia temporal completa. Para mí esa es la diferencia sustancial. Tanto en la fotografía como en la pintura es el espectador el que decide cuánto tiempo dedicarle a una obra. En el cine no es así. El tiempo de la obra es el que es.

Tu trabajo es una continua experimentación con el medio, no solo desde la imagen, sino también desde el propio soporte. ¿Cuál es tu modo de entender el cine? Y ¿cómo lo trasladas visualmente al espectador?

La base en la que se asienta mi modo de relacionarme con el cine y mi modo de hacer cine es el cuestionamiento constante de las formas y de los materiales para intentar extraer de ellos toda la energía posible. Intento ser franco y honesto con el espectador a la hora del planteamiento. Me gusta que se vean las preguntas y las respuestas, las intenciones, los fallos y los aciertos.

< Fragmento de la imagen de Lois Patiño. *Costa da morte* (fotograma), 2013. (Fig.97. Pág. 210)

¿Qué tipo de formato prefieres a la hora de trabajar, digital, analógico u otro tipo de tecnologías?

Por el momento me encuentro mucho más cómodo con los formatos analógicos, explorando técnicas y formas que solamente se puedan realizar en este formato y que no tengan réplica posible con el digital.

¿Con qué autores podrías identificar tu trabajo filmográfico?

Siempre es complicado lo de las listas, pero si he de nombrar a autores que por alguna razón me han impactado éste sería un buen comienzo: Nathaniel Dorsky, Peter Hutton, James Benning, Stan Brakhage, José Antonio Sistiaga, Bill Viola, Guy Sherwin, Tacita Dean, Sam Taylor Wood, Peter Tscherkassky, Michael Snow, Hollis Frampton.

▪ Paisaje-pintura

¿Influye el paisaje en tu obra? Si es así, ¿Qué sentimientos identificas?

En las obras en las que creo que el peso específico del paisaje juega un papel determinante he intentado siempre llevar a la pantalla mis propias sensaciones. No existe un paisaje real que intenta ser reproducido, sino que el paisaje filmado (o pintado) es el paisaje vivido tamizado por el recuerdo. Se genera un espacio onírico e irreal que conecta directamente con el imaginario popular y mítico del paisaje.

¿Ha influido en tu obra el contexto (natural y cultural) gallego?

La naturaleza, el paisaje natural o artificial, siempre ha sido uno de los grandes temas del arte, tan evocador como el amor o la muerte. La gallega es una cultura muy conectada con la naturaleza, somos telúricos, tanto que resulta difícil a veces separar y olvidarse de las influencias que una tiene sobre la otra. Creo que el contexto geográfico en el que se mueve un creador siempre influye en su obra. En mi caso me siento profundamente fascinado por el Atlántico, por el mar, y creo que es un elemento que de una forma u otra siempre acaba aflorando en mis obras.

La idea de paisaje es un concepto polisémico y relativamente reciente. No es lo mismo referirse al paisaje como elemento contemplativo, que implica un planteamiento

estético, que abordarlo desde términos socio-culturales. En este sentido, ¿en qué punto dirías que se sitúan tus propuestas?

Para los espectadores veloces mi planteamiento siempre es fundamentalmente estético. Me gusta que ese sea uno de los valores y preocupaciones principales de la obra, aunque personalmente disfruto más trabajando para que un espectador no tan fugaz pueda bucear en las distintas capas de lectura de las piezas. El ejemplo más paradigmático en este tema podría ser la pieza *Lúa*. El concepto de realización es muy básico: el paso de la oscuridad completa a la luz total mediante un punto que aparece en medio de la pantalla y que va creciendo hasta que lo cubre todo. Más allá de la estética, las dos materialidades propias del cine (soporte/emulsión y sombra/luz) están presentes. A estos elementos se le añade la temporalidad dilatada (el proceso de cambio dura diez minutos). Estos tres elementos conjugados plantean una propuesta no sólo contemplativa, sino reflexiva, introspectiva e individual. Miremos hacia dentro, vayamos hacia la esencia para contemplarla con pausa y tranquilidad y dejémonos llevar por la sencillez del viaje. Las cosas no son complicadas en sí mismas, las hacemos complicadas nosotros. Simplemente estoy proponiendo que seamos capaces de cambiar la perspectiva con la que vemos el mundo, no porque ésta sea mejor ni peor, sino porque creo que el hecho de saber ponernos en otro lugar, de ser empáticos, nos hace mejores personas. Abandonemos la Tierra y vayamos a la Luna para vernos desde allí por un rato. En *O descubrimento de Américo* por ejemplo, la presencia casi constante del paisaje es capital para poder trasladar una de las ideas que más me interesaba: colocar al espectador en el papel de explorador de un mundo onírico e interior. Todos los lugares, elementos y paisajes que aparecen tienen una carga metafórica mucho más potente que la del relato en off.

Me gustaría comentar también el tratamiento del paisaje en mi última película, que estoy rodando actualmente en el momento de responder a esta entrevista. El tema central es el Mapa de Galicia que Domingo Fontán realizó en 1845. El punto de vista de la película se inspira en la noción de lo cartográfico propuesta por la investigadora brasileña Carla Lois en la que "no se define tanto como una noción estética, semiótica o histórica, sino como una verdadera esfera de pensamiento, absolutamente singular y que introduce una relación específica del individuo con los signos, con el tiempo, con el ser y con el hacer".

Parece haber acuerdo en que la palabra paisaje fue utilizada por primera vez para referirse a la representación de un espacio campestre en la pintura. Desde este primer planteamiento hasta hoy, el arte ha expandido sus métodos de reflexión y representación. ¿Cuál es tu manera de acercarte al paisaje desde lo artístico?

Creo que intento conseguir una abstracción expresiva de los paisajes que se podría encuadrar dentro de una hipotética corriente que comenzaría con el romanticismo y acabaría en el expresionismo. Me gusta que el azar tenga un papel activo en la creación de mis paisajes al igual que ocurre en la naturaleza. Cuando intervengo y manipulo el celuloide directamente hay una parte del resultado que es imposible de controlar. Creo que esas imperfecciones, fruto de lo que se escapa a mi control, son las que hacen que la imagen esté viva.

Las relaciones entre cine y pintura constituyen un diálogo indispensable para muchos realizadores a la hora de dirigir sus filmes. ¿Hay en tu obra alguna relación con la pintura? ¿Hay algún pintor que puedas considerar referente?

En tres de mis obras (*Lúa, Decalcomanía* y *Fomos ficando sós*) utilizo como técnica la intervención con tintes y otros productos directamente sobre el acetato, así que de alguna forma se podría decir que pinto directamente sobre la película. Aunque evidentemente en cuanto a referencias ninguno estamos exentos de apoyarnos en diferentes disciplinas, me gustaría destacar a dos de los cineastas que han sido referentes, consciente o inconscientemente, a la hora de la creación de estas tres obras a las que me refiero: Stan Brakhage y José Antonio Sistiaga. En la pieza *Decalcomanía* utilizo la misma técnica pictórica que popularizaron los surrealistas, y a la que el título hace referencia.

▪ Galicia-estado de la cuestión

En cuanto a la cuestión de la identidad, tratar de definir lo gallego a día de hoy resulta complicado. A pesar de los múltiples debates acerca del tema, las definiciones resultan imprecisas y parece que, si hay acuerdo, éste se encuentra en la idea de conectar lo gallego con lo universal. ¿Cuál es tu punto de vista?

La identidad nacional es algo que no tengo en cuenta para nada a la hora de concebir mis obras, pero es evidente que el hecho de vivir en un contexto histórico y geográfico concreto condiciona mi forma de ver y de sentir y, por lo tanto, de expresarme. Aunque creo que mi cine nunca podría ser catalogado como social o reivindicativo, sí que trato como creador de que mi condición de gallego ante el mundo se filtre en mis obras.

Si hablamos de la condición de periferia que acompaña la creación gallega, podríamos diferenciar al menos dos sentidos: Por un lado, aquello que tiene que ver con el

plano de la producción y la visibilidad y, por otro, el valor simbólico del territorio gallego. A lo largo de tu experiencia en el sector audiovisual, ¿notas alguna diferencia o desigualdad respecto al resto de producciones?

El valor simbólico del territorio creo que es algo que en la mayoría de las producciones no se tiene en cuenta como un valor de la propia producción. Hubo un tiempo en el que hablar de visibilidad era sinónimo de implicar y destinar grandes esfuerzos humanos y presupuestarios para que las obras accediesen a los medios de comunicación, festivales, etc. En definitiva, para dar a conocer la obra y que se viese. Lamentablemente, poco o nada tenía que ver el éxito en este sentido con la calidad y el interés cinematográfico. En aquel momento sí que era notoria una clara ventaja de las producciones hechas en Madrid, Barcelona o incluso el País Vasco con respecto a las gallegas. Creo que hoy en día los cines pequeños, en cuanto a medios de producción se refiere, que operan en y desde los márgenes, buscan incesantemente fórmulas que les permitan ser vistos aprovechando al máximo las posibilidades de difusión que le otorga la red. No me refiero a permitir el acceso sin restricciones y regalar la obra, si no al contacto con diferentes festivales nacionales e internacionales, programadores, investigadores y medios de difusión alternativos. Todos estos agentes realizan una labor muy necesaria, tienen una evidente preocupación por el llamado otro cine y trabajan por y para que éste sea visible y llegue a la gente. En este sentido, no creo que hoy en día haya diferencias entre el cine producido en Galicia y el madrileño (por poner un ejemplo de una cinematografía concreta).

Bajo tu punto de vista, ¿en qué punto se encuentra el sector audiovisual en Galicia y cuáles son los principales circuitos de visualización?

Al hablar de sector audiovisual por convención lingüística siempre omitimos el adjetivo “industrial”, pero en el caso de Galicia me parece conveniente recordarlo. Hay un cierto tipo de cine, realizado al margen de la industria, hecho por autores y autoras muy valientes que es el que más visibilidad internacional está consiguiendo y, por el contrario, dentro de nuestras fronteras no está siendo difundido, valorado ni apoyado como mereciera. El raquítico sector industrial del que gozamos sigue premiando un tipo de producto convencional y sin identidad, copias de fórmulas que funcionan en otros lugares, sensibles a las modas y con escaso recorrido temporal. Y no tiene pinta de que vaya a cambiar en un futuro próximo. Ojalá me equivoque.

Actualmente el sector audiovisual en Galicia goza de buena salud. Junto al Novo Cinema Galego, existen otras propuestas audiovisuales que huyen de las prácticas

más comerciales para dar vida a proyectos muy interesantes, que contienen un fuerte componente artístico. En este sentido, hemos querido abordar este trabajo desde la idea de "audiovisual gallego contemporáneo", tratando de evitar la dualidad cine/videocreación para centrarnos en sus conexiones en lugar de reivindicar aquello que lo separa. ¿Sería posible explicar tu trabajo desde una definición cerrada?

Uno de los motores que guían mi trabajo es la exploración estética, formal y narrativa, por eso me siento cómodo haciendo un cine al que se le atribuye el apellido de experimental. Aunque para mí sí que lo fueron, no creo que mis trabajos constituyan de momento un experimento para el resto de la comunidad de cineastas. He transitado por caminos ya recorridos anteriormente y de momento soy demasiado fiel a mis maestros. Me exijo un cuestionamiento constante sobre los materiales y las formas.

Siguiendo con el tema, parece que una pieza audiovisual más enfocada a la estética, que huye de la trama argumental o que busca mayor implicación del arte como la pintura o la escultura está pensada para la sala de museo, mientras, por ejemplo, un vídeo menos experimental puede tener más cabida en los festivales. ¿Crees que hay suficiente diálogo entre ambos espacios de difusión o están demasiado diferenciados?

Afortunadamente, me da la sensación de que las fronteras se están difuminando y que cada vez hay un diálogo más fluido entre los diferentes espacios. Ya no es extraño ver cine en los museos ni exposiciones en los festivales. Ni siquiera que los festivales amplíen su oferta hacia los museos y viceversa. Es cierto que hay un tipo de cine, y con ello me refiero a cualquier obra de imagen en movimiento realizada sobre cualquier soporte, que está concebido para un formato expositivo y otro planteado para la exhibición tradicional en sala. En cualquier caso, le corresponde al autor decidir si su obra tiene cabida en una o ambas de las opciones, sobre todo cuando el problema de cómo "exponer" cine todavía no está resuelto.

¿Cuál dirías que es el lugar de visualización de tu cine, las salas o los museos?

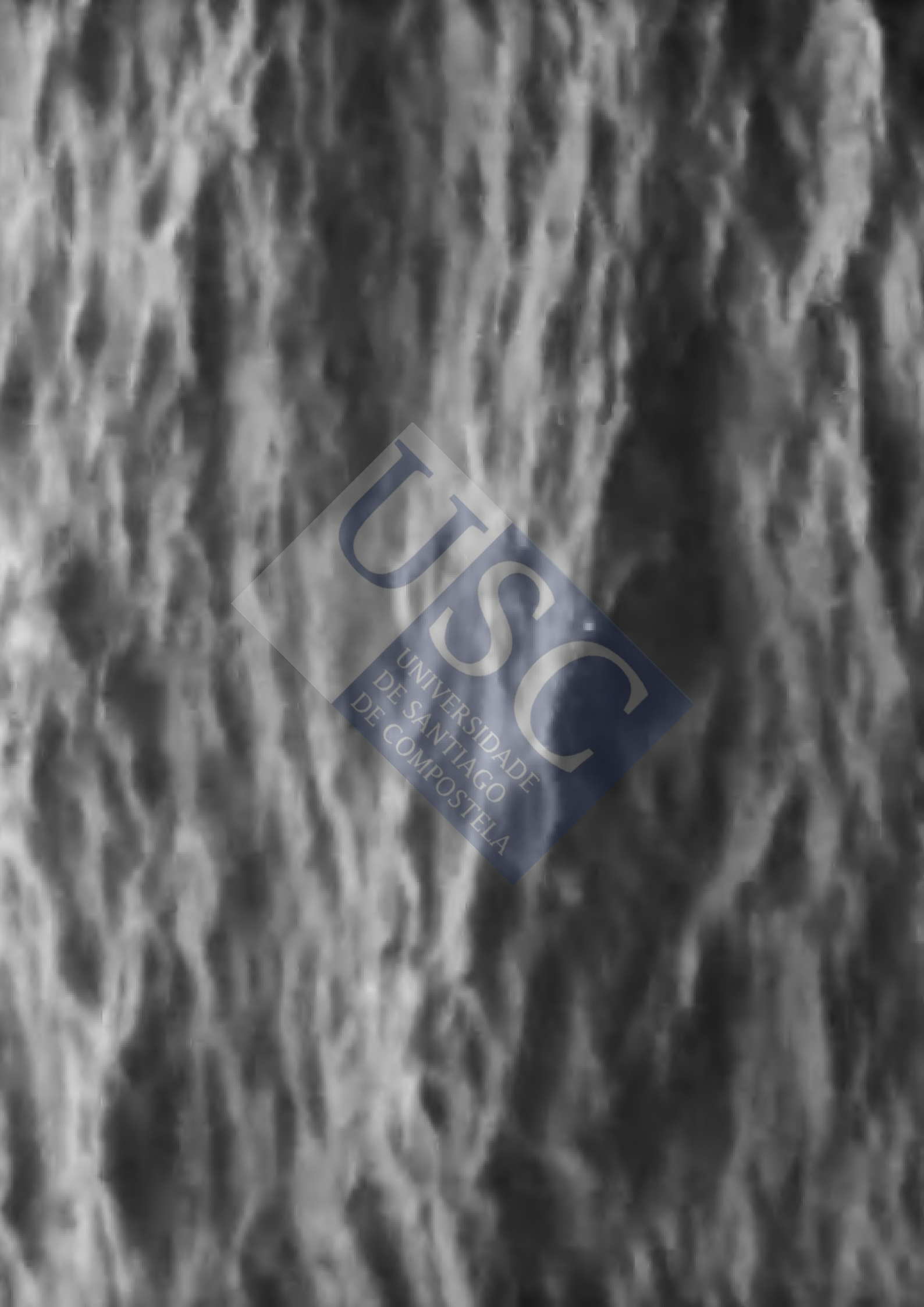
Enlazando con la pregunta anterior, creo que el debate de cómo exhibir cine en los museos es algo que todavía no está resuelto. Una de las esencias de la obra cinematográfica es el transcurso del tiempo y creo que nunca debería ser vulnerado. Como sabemos, la práctica habitual de los museos es la de "exponer" el cine en bucle, lo que propicia que el momento de encuentro entre la película y el espectador sea completamente aleatorio. En ese momento la experiencia temporal propuesta por la película queda anulada. Pero si

esta posibilidad es evitada (con horarios de pases por ejemplo), como creo que la entidad propia del cine va más allá del contexto de exhibición, me es indiferente dónde se muestren mis películas siempre que se respete al espectador y se le permita verlas en la forma que fueron concebidas.

¿Debería haber mayor conexión y permeabilidad entre lo que habitualmente se etiqueta como cine o videocreación?

Me parece que las etiquetas siempre han sido muy difusas, sobre todo en las obras que se enmarcan en la periferia de los géneros. El cinearte o la videocreación caminan muchas veces de la mano. Sin embargo, en ocasiones estas prácticas tratan de redefinir el dispositivo y los procedimientos básicos de cada uno y no debemos olvidar que, en este caso, estamos hablando de medios diferentes, con su propia materialidad analógica y digital, por lo que me parece inevitable que se establezcan diferencias.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA


USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

11.7. ENTREVISTA A ALBERTE PAGÁN (3 de octubre 2017)

▪ Audiovisual-obra personal

A nivel estético, ¿qué es lo que más te interesa de la imagen fílmica? (Color, composición…)

Lo que me interesa de la imagen cinematográfica es su riqueza semántica y su capacidad de cambiar de significado dependiendo de qué imágenes van antes o después. No me interesa la estética por la estética: La estética sin ética es pura cosmética.

En tu trabajo podemos apreciar un peso importante en cuanto a la experimentación formal y el estudio del material fílmico (juegos con las texturas, superposición de imágenes, exploración y manipulación de la película analógica…). Todo ello va unido al peso conceptual de los filmes, donde se revela la dimensión político-social. Es interesante cómo pones en relación estos dos abordajes (estético y de significado).

Como te decía antes, no se puede separar la estética de la semántica. Todo tiene un significado que no podemos obviar. Como cineastas somos responsables de los mensajes que lanzamos al mundo. Yo entiendo el formalismo y la experimentación como un camino que nos lleva a la desconfianza de las verdades transmitidas e inmutables. Los mensajes manipulan tanto por ellos mismos como por el sistema de comunicación en el que se insertan. Tenemos que romper y renovar tanto los mensajes como los códigos con los que los transmitimos. Es un acercamiento materialista al proceso comunicativo: si somos conscientes de la forma de las películas, quizá aprendamos a ser conscientes de los mensajes (y sus verdades y mentiras) con los que nos bombardean desde la cuna.

Trabajas mucho con metraje encontrado. De alguna manera, se trata de reinterpretar lo preexistente. ¿Qué buscas y cómo planteas este modelo de filmación?

Pues lo planteo como una manera de denunciar esa escritura invisible, tanto de los informativos televisivos (como en *A realidade*) como del cine narrativo (*Frank*), que disfraza las opiniones como si fuesen hechos y nos venden una visión fascista del mundo: *Franksstein*, la película que deconstruyo en *Frank*, no deja de ser la historia de un linchamiento.

< Fragmento de la imagen de Miguel Mariño. *Ir e vir* (fotograma), 2016. (Fig.108. Pág. 220)

¿Qué formato prefieres a la hora de trabajar, digital, analógico u otro tipo de tecnologías?

He trabajado con cine en 16mm, en 35mm, en vídeo sobre cinta, con archivos digitales, utilizando el teléfono o la tableta como cámaras… El vídeo digital es asequible y cómodo, mientras trabajar con celuloide resulta más complejo. Cada material exige un acercamiento particular, y permite ciertas exploraciones únicas a ese material.

¿Con qué autores podrías identificar tu trabajo filmográfico?

Soy un gran consumidor de cine, tanto comercial y narrativo como experimental, por lo que me resultaría difícil mencionar a unos pocos como inspiradores. Supongo que habré tomado cosas de aquí y de allá, de unos y otras. Podría mencionar el cine de Warhol, como propuesta profundamente radical y política, que es un gran desconocido, incluso para el público especializado.

▪ Paisaje-pintura

¿Influye el paisaje en tu obra? Si es así, ¿Qué sentimientos identificas?

El paisaje es como la historia, o digamos que la historia deja sus huellas en el paisaje. Es en ese sentido que me interesa. Somos parte del paisaje, al tiempo que lo moldeamos y transformamos. El paisaje es un producto humano, sobre todo en países como Galicia, donde quedan muy pocos espacios vírgenes. Esa huella del ser humano en el paisaje se puede ver en los bosques quemados de *A Pedra do Lobo*. El paisaje de *Púlha* (en la que vemos una casa con el tejado caído) remite a la composición social del territorio.

¿Influye en tu obra el contexto (natural y cultural) gallego?

No puede ser de otra manera. Soy producto de esta sociedad y soy consciente de su "forma", por lo que me siento en la obligación de denunciar y luchar contra la opresión política que sufre Galicia, tanto desde fuera como desde dentro. Incluso películas aparentemente tan apartadas de la realidad gallega como *Tanyaradzwa* no dejan de ser una meditación sobre la colonización cultural: no tenemos más que cambiar "inglés" por "español" y "shona" por "gallego" para ser conscientes del paralelismo.

La idea de paisaje es un concepto polisémico y relativamente reciente. No es lo mismo

referirse al paisaje como elemento contemplativo, que implica un planteamiento estético, que abordarlo desde términos socio-culturales. En este sentido, ¿en qué punto dirías que se sitúan tus propuestas?

Por todo lo dicho anteriormente, creo que la contemplación estética del paisaje, plasmada así tal cual en una película, me parece un acto un tanto reaccionario. Pornografía estética.

Parece haber acuerdo en que la palabra paisaje fue utilizada por primera vez para referirse a la representación de un espacio campestre en la pintura. Desde este primer planteamiento hasta hoy, el arte ha expandido sus métodos de reflexión y representación. ¿Cuál es tu manera de acercarte al paisaje desde lo artístico?

Para mí paisaje lo es todo. Un rostro humano puede ser paisaje. Una casa. Una ciudad. Es el espacio en el que vivimos y es algo que no solo debemos cuidar, sino construir. El paisaje es la ventana del alma de una sociedad. En un país como Galicia, con tan poca conciencia ecológica y estética, es más que necesario este saber reconocer el paisaje como algo propio, y como sujeto político: cuando se habla de "feísmo", en realidad hablamos de incumplimiento de las normas y de ilegalidades. Parece que queremos esconder la política tras términos estéticos.

Las relaciones entre cine y pintura constituyen un diálogo indispensable para muchos realizadores a la hora de dirigir sus filmes. ¿Hay en tu obra alguna relación con la pintura? ¿Hay algún pintor que puedas considerar referente?

Puedo sentirme más cercano de ciertos pintores más por la manera de enfrentarse a la creación artística que por los resultados gráficos. Tàpies comentaba que gran parte de los pintores actuales seguían pintando igual que en el barroco. Es decir, cambiamos los temas, pero la técnica sigue siendo la misma. Me interesan los brochazos y los elementos que Tàpies coloca sobre el lienzo, o las pinceladas bien visibles ya desde las y los impresionistas. Me interesa la materialidad de la pintura y la del cine.

▪ Galicia-estado de la cuestión

En cuanto a la cuestión de la identidad, tratar de definir lo gallego a día de hoy resulta complicado. A pesar de los múltiples debates acerca del tema, las definiciones resultan

imprecisas y parece que, si hay acuerdo, éste se encuentra en la idea de conectar lo gallego con lo universal. ¿Cuál es tu punto de vista?

No me interesa tanto definir la "esencia" de lo gallego como reconocer su existencia como pueblo diferenciado, como cultura independiente, como nación. Una vez reconocida su existencia, la nación gallega puede y debe reclamar y luchar por sus derechos colectivos. Porque los derechos individuales de las gallegas y gallegos pasan por sus derechos colectivos (como puede ser el uso de la lengua propia, por ejemplo).

Si hablamos de la condición de periferia que acompaña la creación gallega, podríamos diferenciar al menos dos sentidos: Por un lado, aquello que tiene que ver con el plano de la producción y la visibilidad y, por otro, el valor simbólico del territorio gallego. A lo largo de tu experiencia en el sector audiovisual, ¿notas alguna diferencia o desigualdad respecto al resto de producciones?

Hoy en día, gracias a la conectividad de los nuevos medios de comunicación y difusión, el término "periferia" pierde hasta cierto punto su sentido. Otra cosa son los centros del poder (del mundo del arte, de los festivales) y el comercio del cine.

Bajo tu punto de vista, ¿en qué punto se encuentra el sector audiovisual en Galicia y cuáles son los principales circuitos de visualización?

Creo que el audiovisual gallego se encuentra en su mejor momento. Por primera vez en la historia gallega es la industria (unas productoras incipientes, independientes) la que se acerca a las creadoras y creadores gallegos. Hasta ahora eran éstos los que tenían que renunciar a sus presupuestos artísticos para entrar en la industria. Ahora es la industria la que se interesa por esas propuestas y permite el nacimiento de un cine de autor que aspira a estrenarse en salas. Por otra parte, el cine independiente, personal y experimental tiene cada vez más canales de visualización, tanto en Internet como en los festivales.

Como dices, actualmente el sector audiovisual en Galicia goza de buena salud. Junto al Novo Cinema Galego, existen otras propuestas audiovisuales que huyen de las prácticas más comerciales para dar vida a proyectos muy interesantes, que contienen un fuerte componente artístico. En este sentido, hemos querido abordar este trabajo desde la idea de "audiovisual gallego contemporáneo", tratando de evitar la dualidad cine/videocreación para centrarnos en sus conexiones en lugar de reivindicar aquello que lo separa. ¿Sería posible explicar tu trabajo desde una definición cerrada?

Hoy en día distinguir entre cine y vídeo no tiene sentido, porque el cine es digital y el vídeo no se graba en una cinta. Todo es imagen, todo es cine, independientemente del material con el que trabajemos. Una escultura en madera es tan escultura como una en piedra, aunque es obvio que los diferentes materiales exigen unas herramientas y una manera de trabajar diferentes. Lo que no tiene sentido es intentar utilizar la piedra para imitar la madera, y viceversa. Desde una perspectiva materialista, tenemos que ser conscientes del material con el que trabajamos y hacer al público también consciente de ese material con el que trabajamos y con el que creamos significados y mensajes. En ese territorio se sitúa mi cine.

Siguiendo con el tema, parece que una pieza audiovisual más enfocada a la estética, que huye de la trama argumental o que busca mayor implicación del arte como la pintura o la escultura está pensada para la sala de museo, mientras, por ejemplo, unvídeomenos experimental puede tener más cabida en los festivales. ¿Crees que hay suficiente diálogo entre ambos espacios de difusión o están demasiado diferenciados?

El diálogo entre el museo y la sala de cine es poco y malo. Por un lado, muchos y muchas artistas contemporáneas utilizan el cine digital como medio primordial, pero repiten fórmulas que ya el cine experimental más primitivo utilizaba, lo que indica un desconocimiento de la vanguardia cinematográfica por su parte. Cuando se conoce y se copia o se homenajea (como Sam Taylor-Wood con su *David*, que imita el *Sleep* de Andy Warhol), el modelo de producción de las artistas está en las antípodas de los modos de producción *underground*, por lo que necesariamente cambian los significados transmitidos: la radicalidad y subversión gay de Warhol se convierte en objeto decorativo heterosexual, patriarcal y capitalista (*David* es un retrato del multimillonario futbolista Beckham).

Por otra parte, al público de las salas les cuesta aceptar las propuestas menos narrativas, mientras los museos las entienden como pinturas, sin su dimensión temporal, por lo que muchas veces ni instalan butacas para ver obras de cierta duración, obligando al público a pasar de largo. Hay desconocimiento e incomprensión entre ambos mundos, por mucho que se hayan influido mutuamente durante décadas.

¿Cuál dirías que es el lugar de visualización de tu cine, las salas o los museos?

Por lo que acabo de decir, y dada la dimensión temporal del cine, la sala de cine es el lugar adecuado para la proyección de mis películas. Pero quizá haya quedado un tanto obsoleta esa diferenciación entre espacios, porque en la actualidad los modos se visualización son múltiples y normalmente individualizados: un televisor, un ordenador, una tableta…

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

11.8. ENTREVISTA A MANUEL GONZÁLEZ (20 de julio de 2017)

▪ Chanfaina Lab

Como uno de los impulsores del proyecto, junto con Carmen Suárez, me gustaría saber cómo nace Chanfaina Lab. ¿Qué necesidades o ausencias concretas veíais y por qué decidís emprender este proyecto?

En realidad, no hubo ninguna voluntad de hacer nada trascendente. Para contextualizar, todo esto procede de un tiempo en el que, a través de la Axencia Audiovisual Galega, se pusieron en marcha una serie de planteamientos democratizadores y democráticos para el audiovisual gallego. En ese tiempo yo llevaba la Axencia y encontré durante el camino a muchas personas que me gustaban y con las que compartía intereses y puntos de vista. Cuando empezamos con la Axencia supuso un cambio cualitativo importante respecto a otras políticas audiovisuales, tanto las anteriores durante la época de Fraga como las actuales a partir de la época de Feijóo, que tienen más que ver con la llamada industria y con otra concepción del cine. A esta otra manera que nosotros teníamos de entender el cine no le llamábamos Novo Cinema Galego sino *mundo paralelo*. La idea era reivindicar que el cine es un arte, que es un medio expresivo muy poderoso y que no hacían falta ni grandes presupuestos ni grandes equipos, sino voluntad creativa y mirada, una mirada propia. En torno al apoyo a este *mundo paralelo*, que fue una política de apoyo de los cortos, a través de las Ayudas al Talento, etc. fueron surgiendo creadores que tuvieron en muchas ocasiones su primera oportunidad (como Xurxo Chirro, Oliver Laxe, Ángel Santos, Marcos Nine…) estas personas empezaron gracias a ese tipo de dinámicas a conocerse entre sí y a crear. Todo esto desaparecerá con la entrada de las políticas audiovisuales del gobierno de Feijóo pero de todo ese caldo de cultivo nace el Novo Cinema Galego y es también el contexto que impulsará después Chanfaina Lab.

En cuanto a San Sadurniño, es un lugar muy particular, un territorio muy grande y peculiar como paisaje, es como tener delante el paisaje del antiguo régimen sin que hubiera ningún tipo de evolución urbana; es el paisaje rural gallego de verdad. No hay núcleo urbano, las casas están construidas donde cuadra, la entidad de las parroquias se mantiene, se ha mantenido la estructura urbanística, social y organizativa del antiguo régimen hasta 1953. Todo eso era propiedad de una marquesa que mantenía esas tierras con sistemas prácticamente feudales hasta esa fecha. Cuando fallece, sus tierras se ponen a la venta y San Sadurniño pasa del siglo XVIII al siglo XX. No tuvo tiempo de romperse, no

< Fragmento de la imagen de Alberte Pagán. *Eclipse* (fotograma), 2010. (Fig.117. Pág. 230)

llegó el feísmo, no hubo tiempo de que se asentaran una serie de fenómenos y, debido a estas características, es un territorio en el que si colocas la cámara lo que tienes delante no es la Galicia rural deturpada y estropeada, sino la más perfecta y auténtica. En todo el territorio de casi 100 km2 hay solamente una casa de tres pisos, creo que ningún ayuntamiento tiene ese récord. Es un lugar absolutamente espectacular. Carmen trabaja en San Sadurniño y tiene un proyecto que se llama Fálame de San Sadurniño, durante el transcurso de ese proyecto yo buceé en la historia del lugar y me di cuenta de que nadie lo conocía, es un sitio al que nunca fueron pintores, escritores u otros creadores para inspirarse, nunca se había rodado una película, etc. No tiene ninguna tradición artística, únicamente fueron los reyes y la aristocracia española. Entonces decidimos poner San Sadurniño en el mapa. Convoqué a todos mis colegas del audiovisual y conseguimos un lleno absoluto, el ayuntamiento no sabía muy bien qué estábamos haciendo… (hablamos de un contexto en el que no hay tradición ni cultura cinematográfica, que tampoco tiene por qué tenerla). Sin embargo, nos dieron todo tipo de facilidades, invitamos a los 21 cineastas que vinieron a la primera edición y la propuesta es muy sencilla: es un paisaje que no conocen, nadie ha estado allí y tienen dos días para interpretar lo que ven y grabar algo, después tienen un tiempo de posproducción. Más o menos esa es la idea.

Por otro lado, el nombre alude justamente a la tradición feudal de la chanfaina, que es un plato tradicional de allí. Los trabajadores del campo tenían que darle al señor feudal las mejores partes de los animales y ellos se reservaban lo peor, las vísceras, y con eso hacen la chanfaina. El nombre y el significado es una analogía con el propio audiovisual gallego: allí no entran las empresas ni la industria van, digamos, “las sobras”, los artistas, los creadores, las personas que no “pinchan ni cortan” y que están fuera del mecanismo industrial, que apuestan por lo artesanal. De toda esta suma, de lo diverso y la mezcla, sale un plato exquisito. Ésto es la Chanfaina.

Una de las cosas que más llama la atención del proyecto es que en todas las ediciones hayan participado tanto autores ya más consagrados como gente más novel e incluso personas que están todavía estudiando. ¿Cuáles son los criterios de selección y qué tipo de sinergias se producen?

Y más elementos todavía. Para hacer ese plato, que es responsabilidad mía escoger a los que van, lo que hacemos todos los años es mezclar varios ingredientes: el primer criterio es el de género, casi siempre si te fijas el 50% de los participantes son mujeres; el segundo es el de buscar la diversidad en las miradas, entonces tenemos autores como Jorge Coira , que está a caballo entre la industria y el cine del que hablamos aquí, y como

Lois Patiño o Carla Andrade, que aparentemente no tienen nada que ver, justamente para reunir diversas miradas. Hay otro criterio que es el de la edad, hay gente como Abel Vega que tiene sesenta y siete años y gente como Pablo que tiene 12. Otro criterio es el de juntar a los de fuera con los de dentro, los que viven en San Sadurniño pueden participar cuando quieran y como quieran, no hay selección. Este año, por ejemplo, van a participar las señoras youtubers de *Teño unha horta en San Sadurniño*, que han ganado el premio a los mejores youtubers de Galicia y a la mejor webserie en gallego en Carballo Interplay. Este año las invitamos a que participen en la Chanfaina como creadoras pero haciendo algo diferente a lo de las huertas. Están mezclados desde alumnas mías adolescentes hasta gente muy consagrada o cineastas que acaban de salir de la facultad. Luego hacemos comidas con las asociaciones de vecinos, que cada uno pone su especialidad, y esto hace que la mezcla entre vecinos y cineastas sea total. Se genera una combinación muy interesante.

Ese es otro de los puntos más interesantes; los vínculos que se generan con los habitantes de la zona, que juegan muchas veces un rol activo en el proceso.

Sí, Carmen lleva la logística y tenemos en cada parroquia a alguien que se encarga de proporcionar un poco lo que cada cineasta necesita para grabar, desde recursos materiales hasta humanos. Además, el año pasado fueron sobre 120 vecinos los que aparecían en pantalla. Luego hay cineastas que se lo toman muy en serio, tienen todo muy preparado, bucean en la página, que tiene novecientas historias publicadas, y vienen con una idea aproximada. Lo bueno de esta experiencia es que está la página de Fálame de San Sadurniño, una web absolutamente modélica donde aparece la historia del pueblo desde el neolítico hasta ahora, donde aparecen todas las empresas y personas, donde puedes encontrar las voces de las personas, sus imágenes, sus historias… Esto es importantísimo para localizar y conocer el territorio. Aún así, algunos vienen pensando que pueden improvisar porque son grandes creadores y después lo pasan fatal, porque al principio están perdidos, hasta que no encuentran el hilo que seguir. A los que le sale bien suelen ser los que ya tienen una idea de ese hilo, entonces pueden contar con todo nuestro apoyo. San Sadurniño no es algo competitivo, es un reto personal y difícil porque llegas a un sitio del que nunca has oído hablar y tienes que hacer una película en un fin de semana, hay que hacer antes algo de investigación. Es muy interesante la convivencia que se crea, los temas de conversación son sobre lo que se va a hacer, se comparten recursos, es algo distinto, que es un poco lo que buscamos.

A lo largo de estas ediciones, ¿has notado algún cambio de apreciación en la rela-

ción del público local con el audiovisual contemporáneo? ¿Ha variado su percepción por el proceso creativo?

Claro eso es muy importante. Hay un señor como Abel Vega, que hace muchos vídeos sobre el paisaje, que está jubilado y siempre ha vivido del campo y está muy motivado con el proyeto, participa todos los años y ya está preparando lo de la próxima edición. Las cuatro señoras de la *Horta* y muchas otras personas locales. Es un lugar donde si pones una película o haces una sesión de cortometrajes con suerte habrá tres personas en el público, pero el día del estreno de los filmes de Chanfaina no se coge en la Casa de la Cultura, hay gente de pie, todo abarrotado. Eso para mí es lo que demuestra el interés. Por ejemplo, recuerdo la proyección de la pieza *Forgoselo* de Alberte Pagán, que interpreta genial el lugar, y había unas señoras viendo la película y le dije "Mira Alberte, en tu vida te imaginaste que ibas a tener a este público" y le preguntamos a las señoras qué les había parecido y dijeron "Bueno no entendimos mucho pero sí que parecía Forgoselo, sí, sí...". Es decir, no entendieron muy bien cómo se podía hacer una película así, es una ruptura brutal respecto a lo que están acostumbradas a ver, pero entendían que había algo. En las proyecciones lo que más le llama la atención a los cineastas es que durante esas casi tres horas nadie se va de la sala, la gente se queda y ve las películas. También estamos incentivando que participen cada vez más locales y todos los que han participado una vez siempre repiten: el niño de doce años, las señoras, los adolescentes… Recuerdo una anécdota curiosa que tiene relación con esto que te cuento: Lois Patiño quería rodar el teaser de *Tempo Vertical*, su próxima película, y necesitaba como unas veinte personas y muchos animales. Al final fueron cuarenta y cinco personas voluntarias de todas las edades, parecía una película de romanos, Lois no sabía ni dónde meterlos. Es decir, que la gente nos responde. Realmente está funcionando muy bien. Este año metemos otras dos nuevas variantes; vamos a hacer talleres por primera vez y lo va a dar Oliver Laxe sobre el paisaje rural. A ver si se apunta alguien, es cuestión de probar. También viene un director portugués, Carlos Viana, y vamos a empezar a abrir puertas.

▪ Paisaje

Uno de los temas sobre los que estamos reflexionando es la influencia del paisaje y el contexto en la mirada de los creadores. En un entorno como el de San Sadurniño, podríamos decir que casi todas las películas que se han realizado en sus parroquias se identifican de alguna manera con el paisaje. ¿Cómo ves esta relación?

En general es una asignatura pendiente del audiovisual gallego. Una de las cosas que recuperan y que me gusta de los nuevos cineastas es que el paisaje vuelve a tener presencia. Es muy llamativo la poca atención que se presta aquí al paisaje, por ejemplo, en las series. Tu ves una serie nórdica y el paisaje es un personaje del relato tan importante como la trama. El paisaje tiene una presencia absoluta y se toman su trabajo para localizar. Aquí tenemos este paisaje y no lo hemos desarrollado nunca en el ámbito más industrial. Puede aparecer algún fotograma para decir qué bonito, como topicazo de postal, pero no como elemento dramático y narrativo potente. A mí una de las cosas que más me gusta de los nuevos cineastas es que, por lo menos, intentan trabajar con el paisaje. También tiene que ver con la capacidad de producción que tienen, es un elemento con el que puedes trabajar sin necesidad de emplear demasiados medios, trabajar con decorados no está dentro de las posibilidades de estos cineastas. La limitación de la producción se convierte en una ventaja muy potente. Yo siempre pienso que esta destrucción que sufre el paisaje de Galicia todavía no tiene quien lo retrate; todavía no está ahí como elemento del propio proceso narrativo, como algo que ocurre delante de los ojos del espectador. En San Sadurniño es imposible que no aparezca el paisaje, no hay otra cosa, no hay urbanismo. Hay un castillo y un monasterio, que son los dos ejes del antiguo régimen, y luego están el campo y las casas desperdigadas. No hay otra cosa.

En las entrevistas a los cineastas también hablamos sobre el paisaje e, incluso en las películas donde éste no aparece directamente, sí parece tener una presencia latente, ya sea como elemento vivido o como espacio estético.

Sí pero en muchos casos, como te digo, la necesidad hace virtud. Muchas veces no tienes forma de construir y entonces te justificas a través del paisaje, es una forma productiva. Como decía Otero Pedrayo, la función del geógrafo y del analista del paisaje es construir el "devalar", el paso del tiempo sobre las cosas y sobre el paisaje. Pero para llegar realmente a poder construir un devalar entendible para los demás te tienes que "enxergar", y para "enxergarte" necesitas tiempo. Enxergarte es hablar de las cosas formando parte de ellas. Por ejemplo, *Verengo* (Víctor Hugo Seoane, 2016) es un paisaje "enxergado", cuando eres capaz de mirar el paisaje hablando de él desde dentro. Muchos cineastas no lo consiguen. Se necesita mucho tiempo y una vinculación emocional o afectiva, por resumir, con el paisaje. No vale llegar y decir "qué bonito".

A grandes rasgos, diríamos que existen como dos grandes formas de abordar el paisaje, una sería ese integrarte y formar parte del paisaje y otra que tiene que ver con la mirada contemplativa, la observación.

Sí, el cine observacional. Es una práctica que hago con mis alumnos de bachillerato, le llamo la práctica Lumière. Yo tengo un sistema diferente de explicar cultura audiovisual en bachillerato porque yo paso de los planos y de todo ese rollo, y lo que busco es que aprendan a utilizar el móvil como un bolígrafo, esa es la idea. Entonces cuando empezamos una de las cosas que vemos es el llamado cine observacional, hablamos de Lumière, de James Benning… Luego todos tienen que hacer su pieza, que están todas colgadas en Internet y algunas son buenísimas, y les pongo los *13 Lakes* de Benning (2004). Cada plano dura diez minutos y entonces los alumnos empiezan a decir que es un aburrimiento, que no pasa nada, que si eso es una película… Les hago ver uno de los lagos y entonces luego lo vemos en reproducción rápida y vamos viendo el agua, el viento, las olas, un barco que pasa… y se dan cuenta de que pasan muchas cosas. Entonces todos hacen su práctica de cine observacional y te aseguro que algunas de las cosas que hay ahí son muy interesantes, y las interesantes son aquellas piezas en las que el paisaje tiene una relación emocional con la persona que filma. Las demás, muchas veces son artistadas en las que no hay valor ninguno que te llegue. A final de curso les pido que hagan un vídeo que se llama *Qué aprendí,* y una chica grabó un regato que pasaba por su casa y que nunca antes se había dado cuenta de su presencia. Entonces coloca la cámara fija y en voz en off dice "Bueno Manolo, ésto es cine observacional en estado puro, espero que me pongas una buena nota, etc." y de ahí pasa a hablar de lo que ve en el plano: los saltamontes, los demás animales, el agua… y dice que no estamos acostumbrados a mirar. Lo entendió perfectamente el concepto. Tienen 16 años esos niños y acaban aguantando cualquier película perfectamente sin ningún problema y cuando acaba el curso prácticamente todos acaban diciendo "el cine no es el cine de las palomitas, la acción, el desconocido… el cine es otra cosa". Lo importante es que eso les quede claro, que el cine es o debería ser otra cosa, que es una forma de expresión artística. En pintura se perdona la no figuración, en el cine todavía no. No se perdona salirse del modo de representación institucional.

▪ Galicia- estado de la cuestión

En cuanto a la situación actual del audiovisual gallego, ¿cuál es tu punto de vista?

Ahora no le sigo mucho la pista, hubo un tiempo en el que estaba a la última por razones muy obvias. Hubo un momento de crisis que afectó a los grandes dinosaurios. En todas las épocas de crisis los grandes dinosaurios mueren y los pequeños mamíferos sobreviven y creo que estamos asistiendo a eso. Algunas de las empresas que formaron parte del *star system* gallego de los años noventa ya no están, y las que están están toca-

das, y los pequeños roedores que andaban por ahí siguen existiendo, pero tienen menos necesidad de alimentación además, pueden sobrevivir con poca cosa. La cuestión es durante cuánto tiempo podrán alimentarse poquito los pequeños roedores. A mí me gusta que existan esos pequeños roedores, es el único mundo que me interesa. El mundo audiovisual de los grandes proyectos en los que entra Antena 3 y otras grandes productoras, coproducir con Madrid y hacer películas de género no me interesa ni como espectador ni como ciudadano. Hay una serie de cosas que yo reivindicaría, es decir, si las películas tienen ayudas públicas tienen que tener un recorrido claro, un compromiso cultural de verdad. Estamos dando dinero público para Antena 3 y Telecinco, eso es lo que hay ahora mismo y no tiene ninguna lógica.

Otra cosa que también llama la atención es el tema de la piratería, las películas deberían tener unos años de explotación y después hacerlas de acceso libre, devolverlas. Tienen casi un millón de euros de dinero público cada una y eso no es solo de las productoras, es de todos los ciudadanos. Algún día todo este engaño estará ahí y el mundo lo verá más claro pero tal y como está el negocio del audiovisual, del que una parte de Galicia forma parte, como esa tontería del Conecta de AGADIC… Lo que tenía que hacer la administración es apoyarse en aquello que es diferente, en toda la gente del Novo Cinema Galego, darle cobijo, pero tal y como está ahora la cosa no vamos a ningún sitio. Lo único que interesa a la industria audiovisual son los productos homologables, para el mercado, películas de género, películas muy determinadas, etc. Eso es muy legítimo que lo haga la empresa pero no se puede hacer con dinero público porque está en detrimento de aquellos que creemos que el cine es otra cosa; que el cine es creación, compromiso, difusión cultural… No existe el Díaz Pardo del audiovisual gallego, la mirada está siempre puesta en el mismo sitio. Un audiovisual que no tenga identidad, mirada propia, no tiene ningún sentido en mi opinión.

Bajo tu punto de vista, ¿cuáles son los principales circuitos de visualización de ese cine del que hablas, que huye de planteamientos plenamente industriales? Además de los festivales y las salas alternativas, ¿son los museos una buena herramienta de difusión?

Yo creo que debería haber una hibridación en los espacios de proyección y las películas de las que estamos hablando tienen cabida perfectamente en un museo. También centros tipo Numax, que podía haber más, es un buen ejemplo porque ha demostrado que es rentable y tal vez otras ciudades se apuntan a ese carro. Pero también esa especie de comunión colectiva con una pantalla se está perdiendo. Luego están los festivales, que son relamente relevantes porque es un lugar primigenio para poder socializar con otras

personas con tus mismos intereses. Festivales que tienen una dirección y una mirada clara como Curtocircuíto, (S8) Mostra de Cinema Periférico, Play-Doc… que son espacios interesantes para la mirada. En todo caso, el principal problema que tenemos en Galicia y en España es el de la formación.

¿En qué sentido?

Siempre hablamos de Francia como un referente pero allí el audiovisual está presente en todo el sistema educativo y todos los colegios tienen un gran maletín con las grandes películas del cine francés, todos las han visto, en los escaparates de cualquier librería hay uno o dos libros de cine… El cine está insertado en la sociedad y la gente sabe quién es René Clair pero aquí nadie sabe quién es Berlanga, Hitchcock... En mis clases yo trabajo siempre con blogs y redes sociales y un alumno escribió una vez "Oye tíos el otro día estaba en casa, empecé a ver una película y no podía quitar los ojos de la pantalla. Me pareció increíble. Es de un tal *Hitkok*. Era *Los pájaros* (Alfred Hitchcock, *The Birds*, 1963) lo que había visto, me hizo gracia cómo escribió Hitchcock pero lo importante fue que la vio y le gustó. Es lo que yo siempre digo, no hace falta que estudien mucho sino que hagan y que vean. En la acción entre hacer, ver y analizar es como aprendes, pero si en todo el sistema educativo hubiera una formación audiovisual tendríamos un porcentaje significativo de la población que entendería muy bien ese tipo de propuestas cuando se proyectaran en las salas y las harían rentables. Cuando se pusieran en la televisión mirarían y harían más interesante ese nicho para la programación. El problema es el público, vivimos en un país en el que el libro más vendido el año pasado fue el de Belén Esteban y el programa de más audiencia lo mismo y la gente vota al PP a pesar de todo. Ese es el país en el que vivimos, entonces no pretendamos que vayan a ver todos a Godard, no me encaja.

Hace falta currarse el tema de la formación, crear público y trabajar con el público. Eso es, para mí, lo más importante. No sirve de nada tener buenas películas si después la gente se aburre. A no ser que estés en el rollo, que entres en el juego del cineasta y entiendas un poco lo que estás viendo es imposible. Yo estoy convencido de la importancia de la educación, de mis treinta y siete niños de este año yo tengo como mínimo diez a los que llevo a ver cualquier película de cualquier director y la aguantan sin problema. Además, lo vídeos que hacen para mis asignaturas muchas veces son increíbles, solo hay que darles la oportunidad de formarse y entender el audiovisual. Lo peor es que vamos a menos, cada vez hay menos público. Hubo un tiempo en el que organizábamos proyecciones de videocreación y estaban las salas a tope, igual que los cineclubs. Hoy pones una película de Pasolini y van dos personas, cuando antes se agotarían las entradas. También era un

contexto de transición (los 80) y estaba un poco la idea del cine prohibido, las libertades, etc. pero ahora mismo tenemos un cine sin público. Éste es el principal problema, por eso en Chanfaina Lab intentamos hacerlo de otra forma: que el público sea a la vez autor. Esa es mi teoría sobre cómo debe enseñarse el audiovisual, el audiovisual no debe enseñarse como un oficio apartado de la práctica cotidiana. Por primera vez en la historia, todos los alumnos que hay en un aula son fotógrafos y cineastas. Todos hacen películas y fotos, pueden ser horribles pero todos son cineastas. Aprovechemos eso, démosle una vuelta. No entiendo por qué eso no está en el discurso. Y tampoco se soluciona poniendo películas en blanco y negro de Berlanga, que ves treinta minutos, cortas porque toca el timbre y continúas la siguiente clase. Ese no es el camino. El cine en las aulas debe introducirse haciendo que los alumnos disfruten creando. Ellos gozan grabando sus tonterías con el móvil, pues aprovechemos eso, convirtámoslo en cine y hagamos que esos vídeos sean buenos. Los primeros ejercicios que hago de composición, de reglas básicas como quitar al personaje del centro, bajar la línea del horizonte, etc. Son recetas básicas con las que mejoran muchísimo, empiezan a interesarse y a partir de ahí tus ideas ganan credibilidad. Si esta forma de educar estuviera más extendida se irían creando redes, pero soy muy escéptico respecto al público de cine. Los cineastas del Novo Cinema Galego tienen que seguir siendo roedores que hacen sus películas, pero mientras alguien no entienda que eso tiene interés y vaya a ver las películas y haya una difusión amplia la cosa no va a cambiar. Hay que tomarse en serio el tema de la formación. Por ejemplo, este año con mis clases hicimos en el instituto casi cuatrocientas películas, ciento y algo de historia de España y el resto de audiovisual: películas de Lumière, películas ilustrando el cine ruso, la vanguardia…

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

11.9. ENTREVISTA A ELOY ENCISO SOBRE *ARRAIANOS* (15 de marzo de 2017)

***Arraianos* se deja llevar por lo local, las gentes, las costumbres. ¿Cómo se consigue captar la autenticidad, la cultura?**

El deseo es que las imágenes y los sonidos aspiren a cierta durabilidad, a no quedarse en meros objetos de consumo, de usar y tirar. Es muy difícil saber lo que será o no duradero, pero es verdad que ciertas cosas pueden ayudarnos. Intento inscribir el trabajo en un lugar, cultura o idiosincrasia concreta. Me ayuda a focalizar y huir de ese vacío de la creación pura, o esos productos, son más productos y mercancía que arte, que flotan en el ámbito de lo globalizado o transcultural o a veces también en la abstracción y descontextualización del cubo blanco. Por otro lado, me parece importante que la obra dialogue no solo con el entorno presente sino también con cierta trayectoria cultural, artística y con la historia del arte. De ahí mi interés por trabajar con aspectos que tienen que ver con las costumbres, con el folclore, porque creo que en él hay una fuerza telúrica que concentra, a través de un arte popular, cierta identidad e idiosincrasia. Son expresiones que condensan trabajo y sabiduría de siglos en muchos casos. Sería estúpido como autor interesado en la realidad, en lo que hay más allá de uno, no aprovecharlo.

¿Ha influido en tu obra el paisaje gallego?

No sabría decir cómo ha influido en mi obra el paisaje gallego, es difícil que uno lo piense de una manera consciente, supongo que ocurre y ya está. Pero es cierto que el paisaje en *Arraianos* fue pensado para la película como un protagonista. Desde las primeras versiones o escritos de la película, donde se intentaba contextualizar el territorio tanto formal como teórico, se hablaba de una película en la que se iban a enfrentar rostros y paisajes, y lo iban a hacer 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. Creo que es algo que influye no solo en el carácter sino también en los rostros y en la forma de moverse de las personas que lo habitan.

Es una pregunta amplia. En mi caso Galicia supone sobre todo un paisaje y un tipo de vida rural. Es 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, viento, etc. Dialoga con las personas y marca pautas. Las personas no son el centro de todo, como quizás

< Fragmento de la imagen de Lucía Vilela. *Toxos e Flores* (fotograma), 2015. (Fig.121. Pág. 239)

ocurre más en una vida urbana, donde la influencia y los cambios no están tan marcados en el día a día. En ese sentido, en mi obra el ser humano, el hombre, las personas, no son el único centro; hay también otros personajes como el paisaje.

En cuanto a la cuestión de la identidad, tratar de definir lo gallego a día de hoy resulta complicado. A pesar de los múltiples debates acerca del tema, las definiciones resultan imprecisas y parece que, si hay acuerdo, éste se encuentra en la idea de conectar lo gallego con lo universal. ¿Cuál es tu punto de vista?

Sinceramente no pienso mucho en ello. Por cuestiones biográficas y de, digamos, convicción personal, mi identidad es más polifacética que estática o unitaria. Creo que soy un poco de todos los sitios donde he vivido el suficiente tiempo como para que el lugar llegue a impregnar, hasta ahora cuatro lugares e idiomas distintos, uno de ellos, el primero, Galicia y el gallego. No sé si eso es universal, tampoco me importa mucho. En cualquier caso, es una identidad más resilente que resistente, abierta e incluyente y que por mi propia forma de ser se resiste a ser clasificada, está un poco en huida permanente de sí misma.

¿Qué sentimientos identificas frente al paisaje?

El paisaje (el entorno, sea éste natural o no) se muestra en una película asociado a otros elementos como, por ejemplo, los personajes y la figura humana, las acciones, los sonidos, etc. Por eso, hablaría más bien de asociaciones subjetivas, que se construyen en la combinación o interacción de intenciones autorales, los elementos narrativos y la memoria y experiencia previa que atesora cada espectador. Al mostrar un paisaje neblinoso y con lluvia ciertas personas desarrollan un sentimiento desapacible o de exposición y vulnerabilidad. Es el caso, por ejemplo, de un familiar mío, urbanita y que no le gusta nada el campo aunque adora, sin embargo, la playa. Mientras, a otras personas esta misma imagen nos reconforta, asociamos la visión de la naturaleza con cosas buenas mientras que ciertos paisajes urbanos nos producen fácilmente una sensación desapacible o de extrañeza. Lo que quiero decir es que no podemos hablar de paisaje sin hablar de experiencia y subjetividad y, por tanto, creo que, afortunadamente, esos sentimientos son diferentes en cada espectador independientemente de la intención, suponiendo que haya una única, del autor. En el caso de *Arraianos* mucha gente asocia los paisajes que aparecen en la película con cierta melancolía y romanticismo, pero yo no estoy necesariamente de acuerdo o, por matizar algo más, diría que es eso pero no solo eso. No es mayoritariamente así, ni de otra forma, ni de ninguna forma. Parafraseando a alguien “un paisaje es un paisaje, es un paisaje, es un paisaje...”.

La idea de paisaje es un concepto polisémico y relativamente reciente. No es lo mismo referirse al paisaje como elemento contemplativo, que implica un planteamiento estético, que abordarlo desde términos socio-culturales. En sentido, ¿en qué punto dirías que se sitúan tus propuestas?

Tu pregunta conecta con esa idea de paisaje que me interesa retratar. Se construye con lo vivido, habitado, aprehendido. Es lo que lo diferenciaría de la postal, de la visión del turista o del paisaje de vivos colores de los salvapantallas de ordenador, que son bellos pero no producen ninguna emoción, al menos no duradera. El sociólogo José Miguel Iribas defiende esta idea de que "la emoción del paisaje se agota casi instantáneamente". Claro que él es un sociólogo que ha estudiado el fenómeno del turismo de masas. En este contexto diría que, por lo general, el turista no contempla sino que consume el paisaje. No lo habita, lo transita.

Parece haber acuerdo en que la palabra paisaje fue utilizada por primera vez para referirse a la representación de un espacio campestre en la pintura. Desde este primer planteamiento hasta hoy, el arte ha expandido sus métodos de reflexión y representación. ¿Cuál es tu manera de acercarte al paisaje desde lo artístico?

Para mí la dificultad al crear imágenes reside en trascender, como tú bien apuntabas antes, lo puramente estético: ir más allá del juego esteticista. Desde un bolso de Gucci al cine de Tim Burton o Pedro Costa esto es, una vez más, algo totalmente subjetivo. Cada persona o espectador nos construimos y enfrentamos a nuestra propia idea de lo artístico y estético que pasa, finalmente, por lo ético. Por nuestra idea de justicia, o falta de ella, en el mundo. En mi caso, esa ética como cineasta se basa en hacer todo lo que esté en mi mano, en primera instancia, por conocer lo mejor posible el lugar. Por otro lado, intento colocarme en una posición de fragilidad y cierta apertura con respecto a mis propias ideas y códigos fílmicos y estéticos, en especial durante el rodaje. Que el propio estilo no mate la escritura, la poesía, que en el caso del cine es la propia vida. Por supuesto, esto no anula que haya que someterla a ciertos rigores o caprichos estéticos, yo diría mejor principios estéticos, pero para ensalzar esa vida; para mostrar su verdadera naturaleza salvaje. El cine de Pasolini o Straub-Huillet son dos excelentes ejemplos, pienso, de esto que digo.

Las relaciones entre cine y pintura constituyen un diálogo indispensable para muchos realizadores a la hora de dirigir sus filmes. ¿Hay en tu obra alguna relación con la pintura? ¿Hay algún pintor que puedas considerar referente?

Tanto a Mauro (director de fotografía de *Pic-nic* y *Arraianos*) como a mí nos interesa plasmar atmósferas de luz y existe un interés específico por la naturaleza de la luz. De ahí, pienso, la ligazón con la pintura. Goya y Rembrandt me impresionan especialmente pero es algo que uno no piensa, al menos de manera consciente, durante su trabajo. Imagino que si a un guionista se le pregunta si su obra tiene influencias del clasicismo griego, por ejemplo, dirá que sí, pero que no es algo sobre lo que reflexione en su práctica del día a día. Está incorporado a su imaginario, a la forma de hablar, pensar y escribir y, en mi caso, la pintura, particularmente la pintura europea, está presente en la forma de mirar y encuadrar.

Siguiendo con lo pictórico, en *Arraianos* los planos se detienen, como si le dieran tiempo a la mirada de asimilar aquello que ve, de buscar las sensaciones. Esto también tiene mucho que ver con la forma en la que afrontamos un cuadro o una fotografía.

Cuando observamos una pintura o una fotografía constantemente nos enfocamos en éste o aquél detalle, es decir, como espectadores podemos reencuadrar libremente. Pienso que existe otra diferencia fundamental entre cine y pintura o fotografía, y es que tanto en un cuadro como en una fotografía es el espectador el que decide la duración de la experiencia. Por el contrario, en una película es el autor el que decide cuánto tiempo vamos a mirar esa imagen. Se podría decir que el cine es un arte menos democrático, más dictatorial. Al mismo tiempo, esto permite algo fundamental, algo que abre un campo de experimentación muy interesante porque hace posible que, por el tiempo de la película, podamos experimentar el mundo a través de los ojos de otro, verlo como lo ve él o ella también en el sentido de duración. Algunos autores tienen otra idea de los tiempos de lectura que se consideran habituales en el lenguaje cinematográfico extendido y estandarizado y provocan nuevas relaciones sensitivas y de lectura con la imagen, o en este caso con el paisaje. Pienso en ejemplos como el de Lav Diaz o en James Benning. Son ejemplos de hasta qué punto algunos cineastas nos pueden ayudar a ir más allá de las lecturas primarias de la imagen que normalmente hacemos como espectadores y, por extensión, de nuestra propia forma de ver y estar en el mundo. Más allá de la narrativa, cuando veo una película de Lav Diaz siento que estoy habitando el mundo en otro tiempo, o quizá es más adecuado decir en otro *tempo*. Además de contarnos historias el cine nos permite esto, que no me parece poco. Desgraciadamente, por lo general estas propuestas son arrinconadas desde el prisma absolutista de la narrativa, el cine entendido como un subproducto de lo literario, del *story-telling*. Son películas "extremadamente lentas", donde "no pasa nada". Es algo tan reduccionista como, volviendo a ese familiar mío al que no le gusta salir de la ciudad, su forma de resumir el contacto con la naturaleza: "qué aburrido es el campo, nunca pasa nada".

¿Qué otros recursos utilizas para generar esa actitud de contemplación?

El sonido es, sin duda, uno fundamental. De hecho, el término paisaje sonoro se utiliza mucho en sonido.

A nivel estético, ¿qué es lo que más te interesa de la imagen fílmica? (Color, composición…)

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 una imagen es la combinación justamente de todas esas cosas, cierto equilibrio. Una tensión entre lo que vemos en la imagen y el fuera de campo. Creo que es lo que constituye el cine. Por otro lado, algo tan difícil de definir como cierto misterio; por una razón que muchas veces a uno mismo se le escapa, ciertas imágenes tienen misterio y otras no. 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.

¿Con qué autores podrías identificar tu trabajo filmográfico?

Pasolini, Straub-Huillet, Pedro Costa, Tarkovski, Buñuel, Albert Serra o Nicolás Guillén Landrián, entre otros.

Además del plano económico ¿qué libertades ofrecen la auto-producción y el formato digital respecto a otro tipo de tecnologías?

El hecho de que sean tecnologías relativamente asequibles y que no requieran grandes equipos ofrecen el privilegio del tiempo. El tiempo de ir encontrando una película y el tiempo de una cierta deriva autoral, que creo que es imprescindible para que ciertos resultados se den. Creo que el cine de mayor presupuesto es, en general, menos interesante porque es muy apriorístico. Ejecuta de una manera apriorística, sin dar el tiempo y el espacio necesario para que exista un diálogo de iguales entre esa maquinaria y la propia realidad retratada, sea ésta un rostro, un paisaje, un espacio o un lugar. Por otro lado, el bajo presupuesto o la autoproducción tampoco son garantía de nada, ni de un buen resultado ni de una independencia absoluta. El cine de bajo presupuesto y la autoproducción conllevan muchos riesgos, entre ellos, el más claro, es el de la precariedad. Estar siempre en los límites de la supervivencia, en una dinámica de resistencia más que de reflexión y programación, sobre todo a medio y largo plazo. Casi todo el tiempo y la energía se consumen en sobrevivir al presente.

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

11.10. ENTREVISTA A ALBERTO GRACIA SOBRE *O QUINTO EVANXEO DE GASPAR HAUSER* (29 de marzo de 2017)

En tu película, la historia de Kaspar Hauser no se revela como un relato, se aleja de una estructura racional o narrativa en favor de la imagen como descubrimiento y sorpresa. ¿Cómo fue el proceso de concebir el guión?

El guión fue escrito desde una sinopsis clara y concisa que permitía un juego muy libre. Un hombre que no conoce el mundo más allá de la oscuridad de un pequeño receptáculo y un pequeño juguete: un caballo de madera. A partir de aquí, las escenas fueron imaginadas como si un Gaspar Hauser lo escribiera a través de la imagen. Por supuesto, nosotros jamás podremos llegar a concebir un mundo sin el lenguaje, por lo que es un juego con la imaginación similar a ponerle forma a la nada. De esto habla la película, de intentar escribir con imágenes la historia de un personaje innovelable, de un hombre sin historia, sin lenguaje. La evolución de la película y las escenas resultaron de este pensamiento utópico, desde los ojos de Nadie, desde los ojos de un Gaspar Hauser.

Dividida en siete capítulos, integras en cada uno diferentes personajes prototípicos (un enano sadomasoquista, una vampiresa, un marinero y un hombre disfrazado de Batman) que se comportan de manera extraña, no convencional, y que se encuentran en el inicio y el final del filme. ¿Qué ideas te interesaba reflejar a través de estos personajes?

Más que ideas, son imágenes. Fantasmas de un mundo imaginado que surgen como supervivencia en medio de las imágenes naturales, como si por mucho que me empeñara en hacer de la falta de lenguaje y recuerdo una falta de historia me resultara del todo imposible. El paso del 16mm al digital está enfocado en este sentido.

Los personajes, al igual que los capítulos, son síntomas de la imposibilidad de construir una identidad (la de la película o la del personaje), una constatación racional de algo que siempre remite a lo que falta; esta acción es imposible. No hay más que, siguiendo la palabra psicoanalítica (esa prima hermana del cine) darse cuenta de que cuanto más ahondas en tu intimidad más surge la multiplicación de personajes y que esos personajes siempre van a remitir a algún estereotipo que tengas guardado en tu subconsciente. Por decirlo de otra forma, cuando ves una película siempre crees en la posibilidad de ser éste o aquél personaje, o ¡todos!

< Fragmento de la imagen de Eloy Enciso. *Arraianos* (fotograma), 2012. (Fig.152. Pág. 256)

Resulta interesante el diálogo entre interior/exterior. Como espectadores, en ambos contextos se produce una especie de extrañamiento del mundo. Sin embargo, mientras en las escenas interiores viene dado por la presencia de los personajes y sus acciones, el exterior nos conduce más hacia la contemplación de los fenómenos naturales, de aquello que acontece en la cotidianidad y que podría sorprendernos con su simplicidad o belleza. ¿Cómo entiendes tú ese diálogo?

El diálogo de ida y vuelta entre interior y exterior trata de reproducir un estado de suspensión que es el sujeto que falta en la película. ¿Quien es Gaspar Hauser? Esta pregunta ha de ser resuelta por el espectador, ese que falta y que es el que pone sus ojos para tratar de construir la historia. Ese diálogo entre interior y exterior remite siempre a lugares comunes que le dan cierta consistencia al montaje, a través de la musicalidad y el ritmo.

Cuando la mirada se centra en el exterior, la película refleja pequeñas manifestaciones de vida retratadas en diferentes espacios. La bruma, las nubes, la presencia de animales o las panorámicas del paisaje cobran aquí gran potencia y protagonismo. ¿Cúal era tu idea de aproximación al paisaje en *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser*?

Me gusta pensar que se trata de miradas no contaminadas por el artificio, de ver belleza en la naturaleza, no tan solo en sus representaciones, con lo paradójico que supone mostrar la naturaleza a través del filtro de la cámara. ¿Son representaciones los sueños, los recuerdos? ¿Es representación cualquier imagen mediada por un sujeto?¿Son representaciones las palabras?

¿Influye en tu obra el espacio (natural y cultural) gallego?

Seguro, y espero que, al menos en lo tocante al espacio cultural, haya también influido al revés aunque sea un poquito.

Parece haber acuerdo en que la palabra paisaje fue utilizada por primera vez para referirse a la representación de un espacio campestre en la pintura. Desde este primer planteamiento hasta hoy, el arte ha expandido sus métodos de reflexión y representación. ¿Cuál es tu manera de acercarte al paisaje desde lo artístico?

Bajo mi humilde opinión, el paisaje es un fin en sí mismo. Es decir, creo que el paisaje es una forma heterogénea y dinámica en la cual se unen objeto y sujeto para formar un sistema, más allá de ver en los arbolitos, las vaquitas o las olas del mar un lugar donde

fascinarse con la mirada y narcotizar al sujeto. Para mí el paisaje de esta película es esa evidencia de que, por mucho que intente mirar con los ojos de Nadie, la contaminación de mis recuerdos y experiencias está presente (a través de los personajes) o, lo que viene a ser similar, no hay palabra para la palabra. O, por poner otra imagen en el carrito de la compra, una lente telescópica no puede observarse a sí misma. Es el lenguaje y su carácter trópico, donde la definición de una palabra siempre va a necesitar de otras palabras y así sucesivamente hasta volver a la palabra de inicio. Ese es el paisaje y a partir de ahí se construye y sobre todo se destruye para construirlo todo de nuevo, viendo en el sacrificio la única forma de acudir a la forma. Es un juego infinito con el significante imposible.

Las relaciones entre cine y pintura constituyen un diálogo indispensable para muchos realizadores a la hora de dirigir sus filmes. ¿Hay en tu obra alguna relación con la pintura? ¿Hay algún pintor que puedas considerar referente?

Es una obra eminentemente pictórica y musical, por supuesto. Es imposible hacer cine y no estar relacionado con la pintura. Cada frame es un cuadro. Me gusta pensar que es una obra de antes de la historia, donde la pintura se realizaba para expresar ciertas fuerzas que no podían ser entendidas, que estaban situadas más allá del sujeto, en algún lugar imaginario y bello (con lo amplio que supone esta palabra), que escapaba a la sensibilidad del pintor. Me gusta pensar que es una película que reproduce, constantemente y a través de la construcción, inflación y disrupción de la imagen, cierta forma prototípica del Mal: de aquello que nos es ajeno y que gracias a serlo nos hace en cierto sentido libres, a pesar de la mentira que esto supone. Me gusta, además, pensar que el pintor que pintaba ese miedo ancestral a la muerte y su relación con la sexualidad es el motor de toda fascinación por la imagen.

En pintura me interesa el impresionismo y sus juegos de velado, donde los cuadros remiten a ver y no ver, a mostrar algo que a su vez oculta lo que realmente quiere mostrar. También me gusta el barroco, el trampantojo, el engaño de la mirada. Y, como no, el pop, ese lugar en el que ya nada es original y todo remite a una reproducción mecánica. Porque, no lo olvidemos, ésta no es una película fotoquímica, ese es el engaño, es una película digitalizada que muestra imágenes que todos, en mayor o menor medida, ya hemos visto antes. Creo que las tres influencias están enormemente marcadas en la película.

Sobre la escena del animal diseccionado por el carnicero, nos gustaría saber qué significados tiene para ti a nivel formal y conceptual. Recuerda mucho a los cuadros de Francis Bacon, Rembrandt...

Lo que me interesaba era poner un cadáver de caballo en un bosque y trocearlo. Creo que la potencia visual de la escena es lo que me llevó a pensarla y hacerla, como el resto de la película. Para mí también resulta una escena muy pictórica y muy "Rembrandt", además de muy cinematográfica. Los significados que yo veo creo que no son interesantes, más que nada porque no quiero condicionar a nadie, y el primero a mí mismo, pero es importante tal vez que recalque conceptos como muerte y carne con cine e imagen para facilitar el sentido que más me interesa dentro del montaje del film. También creo que están muy presente los cortes y la música, dos cosas que son inseparables tanto del cine como de la semántica. Es una escena que me parece, con la distancia, crucial para la película, donde el caballo de madera y el caballo que corre se unen en cierto sentido en la imagen de un caballo muerto; un caballo muerto que al ser troceado puede ahora ser reordenado de una forma diferente, montado, como si de una película se tratara, bien sea ordenadamente o bien "tirando los trozos en el cubo". Es, como decía, una escena muy pictórica, muy del barroco y sus *still life*, muy moderna también por su carga prometeica; esa que llevó a la imaginación a inventar las imágenes en movimiento para guardar el recuerdo de los seres queridos muertos. Considero que tiene una serie de capas de significación muy abiertas, al igual que el resto de las escenas de la película. Porque no lo olvides, Gaspar Hauser es un objeto que llega a la vida, más que un sujeto, y que se debe inventar, que se debe hacer una imagen, un sí mismo.

A nivel estético, ¿qué es lo que más te interesa de la imagen fílmica? (Color, composición…)

Lo que más me interesa de la imagen fílmica creo que es la cercanía y a la vez la lejanía que supone para nosotros al relacionarla con nuestra vida real. Lo que más me interesa es que podamos escapar, a través de la ficción, de la panficcionalidad que todo lo invade. Es decir, si hemos dejado de pensar que las noticias son verdaderas, si somos todos conscientes de la trampa que supone la imagen en nuestro día a día y hemos aprendido a desconfiar de ellas, ésto nos ha hecho suponer, erróneamente bajo mi parecer, que la ficción es mala, que hay que recurrir a la veracidad de la imagen documental como recurso de escape y de fortalecimiento de las conciencias. En realidad es todo lo contrario; ese descrédito de la realidad insuflado por la imagen es el que nos ha hecho desacreditar la ficción, cuando ésta ha sido siempre nuestra única vía de escape a la insoportable sensación de pertenecer a un futuro incierto. Escapamos paradójicamente de la ficción a través de ella y eso es lo que más me interesa de la imagen cinematográfica, su capacidad de reencantar el mundo y de ensoñación, de ser más real que lo real, de permitir que el sujeto vuelva a ocupar un lugar en el mundo y esas cosas…Ya se sabe, la imagen nos

adormila y anula, pero también es la herramienta necesaria para construir cualquier tipo de civilización y, extrapolándolo al sujeto, de personalidad (y con ello identidad, esa cosa que falta que siempre remite a un otro). No nos olvidemos de que Gaspar no conoce a ese Otro, Gaspar no conoce a Nadie, que es él mismo. Si hacemos un esfuerzo de abstracción, puede ser el mismo lenguaje, eso que genera mundo o, viéndolo de forma más metacinematográfica, el espectador, quien le diga quién es realmente.

Recurres al formato analógico y al blanco y negro ¿qué buscas al emplear estos recursos?

Recurro a la fotoquímica por varias razones. Una de ellas es que toda la película está pensada como si de un material que lleva muchos años enterrado se tratara. Un material castigado y que ha sufrido el paso del tiempo, un material superviviente en cierto sentido, con todas las diferentes connotaciones que esto tiene. Otra, que es la más sutil pero no por ello menos importante, es que permite jugar con el paso del analógico al digital, haciendo un símil entre un antes y un después de Gaspar Hauser, mostrando cómo la irrupción violenta en el mundo de Gaspar al salir de su cubículo es en cierto sentido similar al cambio de paradigma de la imagen.

En relación al blanco y negro, un mundo primordial, aunque falso, como el que quería mostrar, tenía que estar representado en blanco y negro, como en los sueños. También estamos hablando del cine, de la máquina más filosófica y moderna que haya construido la humanidad y que marcó ese punto de inflexión en la modernidad a través del cambio de mirada, un cine que nació en blanco y negro evidentemente. La única escena grabada en color, es un guiño al otro lado de la representación, con toda la carga simbólica del monte quemado, la desnudez y el exceso de lenguaje…creo que es evidente. Por último, esos toques de color monocromos son un guiño a las primeras películas donde se utilizaban filtros para ordenar y suponer sensaciones asociadas al color en el espectador. Gaspar parece empezar a agrupar ciertas imágenes con ciertos colores (el rojo, el verde..), parece estar empezando a concebir un lenguaje de imágenes que le permiten crear su mundo, aunque luego todo vuelva a comenzar. Porque, ¿qué son los colores sino un lugar donde depositar sensaciones, como si de un intento desesperado de clasificación de lo que se nos escapa -la sensibilidad- se tratara?

¿Algún autor con el que identificar tu trabajo filmográfico?

Todos y ninguno: Gaspar Hauser dixit ;)

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

11.11. ENTREVISTA A VÍCTOR HUGO SEOANE SOBRE *VERENGO* (15 de marzo de 2017)

***Verengo* ha sido realizada durante varios años. ¿Por qué era necesario todo ese tiempo hasta finalmente sacarla a la luz?**

Como cuenta la propia película, *Verengo* responde a un proceso vital; el encuentro de un regreso e imágenes del pasado que me invitan a volver al lugar de infancia que Verengo representaba. En este sentido, la película se vincula a ese mismo proceso. Los cinco años de realización de la película fueron la duración que yo necesitaba para entender el propio proceso vital al que la película estaba vinculada. Fue el tiempo que precisaba tanto para entender mi lugar en la película como para comprender su sentido y fue también el tiempo que la propia vida necesitó para abrirse paso y cerrar el proceso personal que la película retrata.

Es una película que refleja pequeñas manifestaciones de vida, retratadas casi a modo de *haikus* en un espacio concreto. ¿Qué planteamientos o ideas te interesaba reflejar en el filme?

Verengo, el pueblo, siempre ha sido para mí un lugar de tiempo presente, de aquí y ahora. Por eso, desde el principio me planteé un proceso de trabajo que usase lo pictórico, el cuadro, como mecanismo para sublimar las acciones. Quería que la película fuese una sucesión de situaciones presentes en tiempo y espacio en la que el tiempo de la acción, la respiración de los personajes y las cosas, fuese respetado. Me interesaba que el espectador pudiese presenciar una sucesión de situaciones, de cuadros, que en su yuxtaposición acabasen esbozando un cuadro mayor: la vida y sus ciclos encarnada en ese lugar, en esos procesos y en esos gestos; en una Galicia ya casi ensoñada o perdida.

La idea de paisaje es un concepto polisémico y relativamente reciente. No es lo mismo referirse al paisaje como elemento contemplativo, que implica un planteamiento estético, que abordarlo desde términos socio-culturales. En este sentido, ¿cómo te has aproximado a él en *Verengo*?

Para mí el paisaje de Verengo es el contexto, el marco de la acción. Me parece absolutamente inseparable el paisaje de sus habitantes y sus acciones, todos ellos forman una unidad de interacción continua, de diálogo ininterrumpido. El paisaje como contexto provoca y sustenta las acciones, incluso la propia trama, ésto es algo evidente especial-

< Fragmento de la imagen de Alberto Gracia. *O quinto evanxeo de Gaspar Hauser* (fotograma), 2013. (Fig.159. Pág. 264)

mente en un contexto en el cual su forma de vida está tan íntimamente ligada a los propios ciclos y tempos naturales. Como elemento de contemplación, como elemento estético, el paisaje se convierte en un espacio que no solo acoge a los seres que lo habitan sino que también habita en ellos. Los personajes o personas de la película se definen, en cierto sentido, por cómo se relacionan con los espacios y su materia y cada uno de los paisajes que frecuentan se convierte en un elemento que retrata también su esencia y los conflictos que entre ellos provoca.

¿Influye en tu obra el espacio (natural y cultural) gallego?

Desde una concepción del contexto como la anterior es inevitable esa influencia. El espacio que me rodea (especialmente el que me rodeó en mi infancia y adolescencia) lo entiendo tanto como contexto relacional-cultural, de acción y significado, como elemento estético. Estos dos aspectos influyen, provocan y alientan mi trabajo. De hecho, en cierto sentido la película retrata el rencuentro con ese espacio y con la identidad que éste da, tras varios años lejos de la tierra, en contextos ajenos.

Las relaciones entre cine y pintura constituyen un diálogo indispensable para muchos realizadores a la hora de dirigir sus filmes. ¿Hay en tu obra alguna relación con la pintura? ¿Hay algún pintor que puedas considerar referente?

Desde mi punto de vista, hay algo muy interesante en la aproximación pictórica a la experiencia de la creación cinematográfica. Mi interés al respecto no nace de un conocimiento intenso del mundo de la pintura y de su práctica, conocimiento del que carezco absolutamente, sino de un interés por la experiencia gnoseológica que supone debido a sus características. En mi caso, la utilización del plano fijo y de los tiempos largos tienen ciertas características que me interesaban mucho. Por un lado, el cuadro con tiempo nos ofrece una experiencia más profunda y vívida del tiempo y la vida que en él se manifiestan. Como decía un amigo mío, es como si yo mismo estuviese sentado en esos lugares a los que la película me llevaba. En cierto sentido, ese tiempo y esa quietud posibilitan al espectador habitar la película. Paradógicamente, debido a que cada plano se convierte en una pincelada, acuarelosa, no del todo definida más que por lo que ella misma contiene, el cuadro amplio que todo ese conjunto de pinceladas acaba construyendo sugiere más que cuenta. Su significado, si bien está definido, lo está de una forma vívida y a su vez delimitada. Por otro lado, desde el principio estaba muy interesado en liberarme del visor de la cámara, de ser el ojo que observa. En vez de generar una fórmula de trabajo (y por tanto de relación con la realidad que me proponía retratar) en la que como cazador llegaba

con la cámara dispuesto a capturar instantes, me interesaba mucho más una dinámica cercana a la metáfora del pescador que, tras observar y conocer las mecánicas del río, elige el lugar, las herramientas, coloca todo lo necesario para que el encuentro se produzca y espera a que la vida se revele ante él. Mi experiencia en esta película me ha demostrado que cuando uno habita un espacio sin prisa, sin una necesidad ni objetivo predefinido, la vida se acaba revelando y regalándonos su manifestaciones más mágicamente vivas.

Hacia el minuto 6 del filme aparece la imagen de un cuadro, ¿podrías deirnos de qué cuadro se trata y por qué decidiste incluirlo en la película?

Ese cuadro pertenece a una amplia colección de imágenes que pueblan el pasillo de la casa de mis abuelos. Son todo imágenes de la vida en el campo o paisajes "campestres" como tú señalabas antes. La verdad es que no tengo ni idea del autor ni del cuadro que es, pero me interesó mucho ese retrato dentro de la película, tanto el cuadro en sí como micropaisaje, en sentido metafórico de ese lugar, como el contenido concreto de la pintura y la separación entre hombre y mujer que sentía que resonaba entre mis abuelos.

A nivel estético, ¿qué es lo que más te interesa de la imagen fílmica? (Color, composición…)

En mi relación con la realidad en el momento de creación cinematográfica, reconozco que tal vez por un excesivo respeto a lo que ocurre ante mí, no me interesa demasiado intervenir en exceso en las realidades que retrato, más allá de la enorme intervención que supone el hecho de estar filmando. Por eso me gusta desaparecer, pasar desapercibido, por eso el elemento que más me interesa de la imagen fílmica es el encuadre, el gesto de selección que uno hace de lo que encuentra delante. Es el elemento más esencial de la mirada. Es, en el fondo, lo que define cómo miramos al mundo. Eso sería en cuanto a la dimensión fotográfica que posee la imagen fílmica. Por otro lado, está lo que determina la esencia fundamental del cine: el tiempo.

¿Algún autor con el que identificar tu trabajo filmográfico?

Me cuesta mucho identificar mis trabajos con autores concretos, entre otras cosas porque reconozco una enorme ignorancia en lo que a autores y filmes se refiere. Mis referentes son muy simples, supongo, maestros ya clásicos en esto de la creación cinematográfica. Tarkovski, tanto sus películas como sus escritos han tenido un gran impacto en mi vida. Victor Erice me maravilló con su trabajo y sus reflexiones durante años. Más tarde

fui descubriendo a Kiarostami, Franco Piavoli (recientemente descubrí *Voci nel Tempo,* 1996, obra de este último que resonó enormemente en mí y en mi trabajo en *Verengo*). Raymond Depardon y sus retratos, Jonas Mekas y sus palabras y comprensión del cine y la vida, Béla Tarr... Grandes maestros que inspiran nuestros caminos con sus obras y sus profundas palabras.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Fragmento de la imagen de Víctor Hugo Seoane. *Verengo* (fotograma), 2015. (Fig.172. Pág. 273) >

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

[BIBLIO-GRAFÍA Y FUENTES]

12.1. LIBROS

AUMONT, Jacques: *La imagen*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A., 1992.

AUMONT, Jacques: *El ojo interminable*. *Cine y pintura.* Barcelona: Paidós Ibérica, S.A., 1997.

BALLÓ, Jordi: *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 2000.

BARBAGELATA, Norma / E. GIUSTI, Carlos: *Psicoanálisis y cine. Un dispositivo en extensión*. Argentina: Ediciones UNL, 2004.

BARRO, David: *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., 2009.

BARTLETT, Adrian: *Dibujar y pintar el paisaje*. Madrid: Tursen/ Hermann Blume, 1996.

BAUTISTA, Ester / FECÉ, Josep Lluís (Eds.): *Identidad, diferencia y ciudadanía en el cine transnacional contemporáneo*. Barcelona: Editorial UOC, 2014.

BAZÍN, André: *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1966.

BENJAMIN, Walter: *Libro de los paisajes*. Madrid: Akal, 2004.

BONET, Eugeni, et. al: *Señales de vídeo. Aspectos de la videocreación española en los últimos años*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, 1995.

BONITZER, Pascal: *Desencuadres: cine y pintura.* Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.

BOZAL, Valeriano: *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Siruela, 2004.

BRAXE, Lino / SEOANE, Xavier: *Escolma de textos da audición radial de Luis Seoane "Galicia emigrante" (1954-1971)*. A Coruña: Edicións do Castro, 1989.

BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*. Barcelona: Debolsillo Contemporánea, 2012.

CABANNE, Pierre / DUCHAMP, Marcel: *Dialogues With Marcel Duchamp*. USA: Da Capo Press, 1987.

CASTRO DE PAZ, José Luis (Coord.): *Historia do cine en Galicia*. A Coruña: Vía Láctea, 1996.

CASTRO DE PAZ, José Luis / PENA PÉREZ, Jaime: *Ramón Torrado. Cine de consumo no franquismo*. A Coruña: Xunta de Galicia/ Centro Galego de Artes da Imaxe, 1993.

CASTRO DE PAZ, Jose Luis (Coord.): *José Sellier en A Coruña: los comienzos del cine español.*A Coruña: Deputación da Coruña, Fundación Emalcsa, Ayuntamiento de A Coruña, 2013.

CASTRO DE PAZ, José Luis / NOGUEIRA, Xosé (coords.): *Me enveneno de cine. Amor y destrucción en la obra de Francisco Regueiro*. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte, 2014.

CABO VILLAVERDE, José Luis / COIRA NIETO, José Antonio / PENA PÉREZ, Jaime (coords.): *Diccionario do cine en Galicia (1896-2000)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Dirección Xeral de Comunicación Social e Audiovisual; Centro Galego de Artes da Imaxe, 2001.

CEA, Montse / OLVEIRA, Manuel: *Eduardo Valiña: páramo*. Lugo: Deputación Provincial de Lugo, 2004.

CHILVERS, Ian: *Diccionario del arte del siglo XX*. Madrid: Editorial Complutense S.A., 2001.

CLÉMENT, Guilles / EVENO, Claude: *El jardín planetario*. Uruguay: Ediciones Trilce, 2001.

COSTA, Antonio: *Il cinema e le arti visive*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2002.

COSTA, Antonio: *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2003.

DANTO, Arthur: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 2002.

DEBRAY, Régis: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.

DÍAZ LOMBARDO, Ethiel Cervera: *Pintando con la luz: foto, cine y video*. México: Plaza y Valdés, S.A., 2005.

DÍAZ-FIERROS VIQUEIRA, Francisco / LÓPEZ SILVESTRE, Federico (coords.): *Olladas críticas sobre a paisaxe*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2009.

DIDI- HUBERMAN, Georges: *La pintura encarnada*. Valencia: Pre-textos, 2007.

DIXON, Wheeler Winston / FOSTER, Gwendolyn Audrey: *Breve historia del cine. Una apasionante mirada a los últimos cien años de la historia del séptimo arte*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2009.

DONOSO, Sara: *Paisaje y pintura en el audiovisual gallego contemporáneo. Dos casos*

prácticos que se abrazan desde los extremos: Carla Andrade y Xisela Franco. Santiago de Compostela: Arte Contemporáneo y Energía AIE, 2016. Realizado con el apoyo del Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa (MAC) de A Coruña.

DOPICO, Lola, et al.: *Pioneiros da videocreación: Galicia anos 80*. Santiago de Compostela: Arte Contemporáneo y Energía AIE, 2016, 2006.

DOPICO, Lola / SUÁREZ CABEZA, Fernando: *Ficcións analóxicas. O vídeo na Galicia dos oitenta.* A Coruña: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte y Centro Galego de Arte Contemporánea, 2008.

DUNCAN, Paul: *Stanley Kubrick*. China: Taschen, 2013.

EISENSTEIN, Sergei: *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: RIALP, 2002.

FERNÁNDEZ FARIÑA, Almudena: *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Vigo: Diputación de Pontevedra, 2010.

FERNÁNDEZ FARIÑA, Almudena / SOBRINO MANZANARES, María Luisa: *Arte+pintura*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2015.

FLAM, Jack (ed.): *Robert Smithson: The Collected Writings*. EEUU: University of California Press, 1996.

FOSTER, Hal (Ed.): *La Posmodernidad.* Barcelona: Kairós, S.A, 2002.

GREENBERG, Clement: *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela, 2006.

GODFREY, Tony: *La pintura hoy*. Londres: Phaidon, 2010.

GONZÁLEZ FLORES, Laura: *Fotografía y pintura. ¿Dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

GUSTAV CARUS, Carl: *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1992.

HOLLEIN, Max / SCHLICHT, Esther, (eds.): *Zelluloid. Cameraless film*. Bielefeld: Kerber Verlag, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles / SERROY, Jean: *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2009.

LÓPEZ SILVESTRE, Federico (Ed.): *Paseantes, viaxeiros e paisaxes*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2007.

MADERUELO, Javier (dir.): *Paisaje y arte*. Madrid: Abada editores, 2007.

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

MARTIN, Silvia: *Videoarte*. Köln: Taschen, 2006.

MEKAS, Jonas: *Diario de cine. (El nacimiento del nuevo cine americano)*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1975.

MEKAS, Jonas: *Scrapbook of the sixties. Writings 1954-2010*. Alemania: Spector books, 2015.

MERCADER, Antoni / SUÁREZ, Rafael (eds.): *Puntos de encuentro en la iconosfera. Interacciones en el audiovisual.* Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013

MOHOLY-NAGY, Laszó: *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

NOGUEIRA, Xosé: *O cine en Galicia*. Vigo: A Nosa Terra, 1997.

OLHAGARY LLANOS, Néstor: *Del video-arte al net-art*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2002.

PABLOS, Francisco: *Pintores gallegos del novecientos*. A Coruña: Editorial Atlántico S.A., 1981.

PAGÁN, Alberte: *Imaxes do soño en liberdade. A Coruña:* Centro Galego de Artes da Imaxe, 2013.

PALACIO, Manuel / PÉREZ PERUCHA, Julio: *Historia general del cine. Volumen 5. (Europa y Asia, 1918-1930)*. Madrid: Cátedra, 1997.

PIQUERAS, María Jesús / ORTIZ, Áurea: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós, 2003.

PLATÓN: *La República, libro VII*. Valencia: Universitat de València, 1991.

ROGER, Alain: *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ROSENBAUM, Jonathan / MARTÍN, Adrián (Coords.): *Mutaciones en el cine contemporáneo*. Madrid: Errata Naturae, 2010.

ROSENBLUM, Robert: *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

SALAS GONZÁLEZ, Carlos: *Del cine a las artes plásticas. Relaciones e influencias en las vanguardias históricas*. Departamento de Historia del arte. Universidad de Murcia, 2010.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta, 1988.

SEOANE, Luis: *A cerca de la integración de las artes*. A Coruña: figurando recuerdo (s) edicións, 2012.

SHINER, Larry: *La invención del arte. Una historia cultural.* Barcelona: Paidós Ibérica, 2010.

SCHOPENHAUER, Arthur: *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Akal, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur: *Lecciones sobre metafísica de lo bello*. Universitat de València: colección Estètica & crítica, 2004.

SOUTO, Pilar / IGLESIAS, Ray (coords.): *Atlántica: Vigo, 1980-1986*. Madrid: nuevacocina_diseño y comunicación, 2002.

TARABUKIN, Nikolai: *El último cuadro. Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

TARKOVSKI, Andréi: *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 1991.

TEJEDA, Carlos: *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas.* Madrid: Anaya, 2008.

TOLEDO, Alejandro: *Agua, hombre y paisaje*. Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales; Instituto Nacional de Ecología: México, 2006.

VILARIÑO PICOS, María Teresa (coord.): *Hibridación, transmedia y performatividad en las Humanidades digitales*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2016.

VV.AA.: *Arte y cine. 120 años de intercambios*. Madrid: Fundación Bancaria "la Caixa"/ Turner, 2016.

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

VV.AA.: *Eugenio Granell e o cine. Unha película de vinte minutos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, Secretaría Xeral de Cultura, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2012.

VV.AA.: *Historia del arte. El realismo. El impresionismo*. Barcelona: Editorial Salvat, 2005.

VV.AA.: *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March, 2007.

VV.AA.: libreto de *Arraianos*, incluido en el DVD (Cinebinario Films), s.p., 2012.

12.2. ARTÍCULOS

ALBRIGHT, Thomas: "The Painted Flame", En *Horizon,* 22 (noviembre de 1979): 33.

BAECQUE, Antoine / JOYARD, Olivier: "Nostalgia. Entretien avec Alexandre Sokourov". En *Cahiers du cinéma*, 521 (1998): 36.

BERQUE, Agustín: "A paisaxe como institución da realidade". En DÍAZ-FIERROS VIQUEIRA, Francisco / LÓPEZ SILVESTRE, Federico (coords.): *Olladas críticas sobre a paisaxe*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2009, pp. 19-43.

BRAKHAGE, Stan: *Metaphors on Vision*. Citado en MEKAS, Jonas: *Scrapbook of the sixties. Writings 1954-2010*. Alemania: Spector books, 2015, p. 102.

CABO, José Luis: "Espectáculos precinematográficos: das sombras chinescas aos panoramas". En CASTRO DE PAZ, José Luis (coord.): *Historia do cine en Galicia*. A Coruña: Via Láctea Editorial, 1996, pp. 11-31.

CASTRO, Antón: "A pintura hoxe, o mercado e o mundo real". En FERNÁNDEZ FARIÑA, Almudena / SOBRINO MANZANARES, María Luisa: *Arte+pintura*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2015, pp. 21-30.

CASTRO DE PAZ, José Luis / FOLGAR DE LA CALLE, José María / NOGUEIRA, Xosé: "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 LAHOZ RODRIGO, J.I. (coord.): *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, 2010, pp. 49-58.

CASTRO DE PAZ, Jose Luis / FOLGAR DE LA CALLE, Jose María / NOGUEIRA OTERO, Xosé / SEGUIN, Jean Claude. "José Sellier Loup (Givors, 1850-A Coruña, 1922), fotógrafo y cineasta". En CASTRO DE PAZ, Jose Luis (Coord.): *José Sellier en A Coruña: los comienzos del cine español.* A Coruña: Deputación da Coruña, Fundación Emalcsa, Ayuntamiento de A Coruña, 2013, pp.65-119.

COIRA, Pepe: "Un asunto delicado". En CASTRO DE PAZ, José Luis (Coord.): *Historia do cine en Galicia*. A Coruña: Vía Láctea, 1996, pp. 195-212.

COSTA, Antonio: "L'effetto dipinto". En *Il cinema e le arti visive*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 2002, pp. 305-312.

CRUZ, L. Francisco: "Estética de lo sublime". En *Analecta: revista de humanidades* (2006): 135-142.

DE PEDRO, Gonzalo: “Costa da Morte”. En *Caimán Cuadernos de Cine* 30 (septiembre 2014): p.56.

DI BASTINO, Malena / PASCAL, Ana: “El cine, el museo y el teorema perdido. Encuentro con Dominique Païni”. En *Arkadin* 4 (mayo 2012): 47-51.

DONOSO, Sara: “Diálogos entre pintura y tecnología. Jacques Perconte”. En *DardoMagazine* 30, (2016): pp. 40-49.

DONOSO, Sara: “The expansion of criticism. An interview with Jonathan Rosenbaum”. En *Fotocinema* 14 (enero 2017): 321-333.

DONOSO, Sara / MANEIRO, Mónica. "Entrevista a Peter Greenaway". En *DardoMagazine* 32 (2017): pp. 140-163.

FERNÁNDEZ DE ROTA Y MONTER, José A: “Dinámicas morais e simbólicas da construcción da paisaxe”. En DÍAZ-FIERROS VIQUEIRA, Francisco / LÓPEZ SILVESTRE, Federico (coords.): *Olladas críticas sobre a paisaxe*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, 2009, pp. 73-92.

FOLGAR DE LA CALLE, José María: “O cine silencioso en Galicia ata a aparición do sonoro”. En CASTRO DE PAZ, José Luis (coord.): *Historia do cine en Galicia*. A Coruña: Via Láctea, 1996, pp.63-94.

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

GÁMIR ORUETA, Agustín / VALDÉS, Carlos Manuel: “Cine y Geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas”. En *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles* 45 (mayo 2007): 157-190.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio: “A imaxe cinematográfica durante o franquismo (1940-1970)”. En CASTRO DE PAZ, José Luis (coord.): *Historia do cine en Galicia*. A Coruña: Via Láctea, 1996, pp.139-179.

GARCÍA GUATAS, Manuel: “Cézzane y el cubismo”. En MADERUELO, Javier (dir.): *Paisaje y arte.* Madrid: Abada editores, 2007, pp. 77-110.

GONZÁLEZ, Manuel: “Cine e emigración”. En CASTRO DE PAZ, José Luis (coord.): *Historia do Cine en Galicia*. A Coruña: Vía Láctea, 1996, pp. 214-247.

GONZÁLEZ, Xurxo: “Somos capitáns”. *Luzes* 12, (noviembre 2014): 95.

GONZÁLEZ, Xurxo / REDONDO, Fernando: “Lo procesual como marca de modernidad en el Novo Cinema Galego”. En *Revista Latina de Comunicación Social*. Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación. Social – VI CILCS – Universidad de La

Laguna (diciembre 2014):1-21.

H. ESTRADA, Javier: “La odisea hacia oriente”. *Caimán Cuadernos de Cine* 54 (noviembre 2016): 15.

HERCE, Mauro: “La celebración del viajero”. En VV.AA.: libreto de *Arraianos*, incluido en el DVD (Cinebinario Films), s.p., 2012.

HERNÁNDEZ CORCHETE, Sira: "Hacia una definición del documental de divulgación histórica". *Comunicación y sociedad*. Vol XVII, núm. 2 (2004): 89-123.

HUESO MONTÓN, Ángel Luis: “Anos de efervescencia política (desde as posturas ideolóxicas cara ó mundo industrial)”. En CASTRO DE PAZ, José Luis (Coord.): *Historia do cine en Galicia*. A Coruña: Vía Láctea, 1996, pp. 181-192.

KRAUSS, Rosalind: “La escultura en el campo expandido”. En FOSTER, Hal (Ed.): *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, S.A, 2002, pp. 59-74.

LÓPEZ SILVESTRE, Federico: “Introducción. Por una filosofía nómada del paisaje”. En LÓPEZ SILVESTRE, Federico (Ed.): *Paseantes, viaxeiros e paisaxes.* Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2007, pp. 17-21.

LOSILLA, Carlos. “Mimosas. Oliver Laxe”. *Caimán Cuadernos de Cine* 56 (enero 2017): 48.

MADERUELO, Javier: “Introducción: paisaje y arte”. En MADERUELO, Javier (dir.): *Paisaje y arte*. Madrid: Abada editores, 2007, pp. 5-10.

MADERUELO, Javier: “Paisaje: un término artístico”. En MADERUELO, Javier (dir.): *Paisaje y arte*. Madrid: Abada editores, 2007, pp. 11-36.

MAGÁN ABOLLO, Manuel: “El cine (de paisajes) como ventana (a la realidad)”. En VILARIÑO PICOS, María Teresa (coord.): *Narrativas cruzadas*. Hibridación, transmedia y performatividad en las Humanidades digitales. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017, pp.163-182.

MARTÍNEZ HERMIDA, Marcelo: “Contexto de ficción e series de televisión en Galicia”. En *Grial,* 154 (abril-junio 2002): *O audiovisual galego* (coord.: Xosé Nogueira): 235-243.

MUGUIRO, Carlos: “El ojo de la tormenta. Entrevista a Peter Hutton”. *Cahiers du Cinéma*: España n.º extra 11 (mayo 2010):18-20.

NOGUEIRA, Xosé: “El papel de la Televisión de Galicia (TVG) en la configuración del panorama audiovisual gallego a lo largo de las últimas décadas”. En *Hispanística XX. Revue spécialisée dans l’étude des cultures hispaniques au XXème siècle*, 23 (2006): “Par-

cours et repères d'une identité régionale: la Galice au XXéme siècle", Dijon, Univerité de Bourgogne-Instituto Cervantes de Lyon, pp. 137-175.

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

NOGUEIRA, Xosé: "Escribir desde dentro. Carta de amor de un asesino (1972)". En CASTRO DE PAZ, José Luis / NOGUEIRA, Xosé (coords.): *Me enveneno de cine. Amor y destrucción en la obra de Francisco Regueiro*. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte, 2014, pp. 75-109.

NOGUEIRA, Xosé: "Travesía, verdades e cintas de vídeo". *Luzes*, 12 (noviembre 2014): 95.

NOGUEIRA, Xosé: "Desde la hibridación hasta la disolución. Algunos trayectos por el complejo paisaje de la cultura audiovisual contemporánea y por los cuerpos que la habitan. (Y la vida como acto performativo)". En VILARIÑO PICOS, María Teresa (coord.) *Narrativas cruzadas. Hibridación, transmedia y performatividad en las Humanidades digitales*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017, pp. 211-280.

ORTEGA CANTERO, Nicolás: "Andar y ver. El lugar de la experiencia viajera en el paisajismo geográfico moderno". En LÓPEZ SILVESTRE, Federico (Ed.): *Paseantes, viaxeiros e paisaxes*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Deporte, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2007, pp. 225-231.

PAÏNI, Dominique: "Arte y cine. 120 años de intercambios". En VV.AA.: *Arte y cine. 120 años de intercambios*, Madrid: Fundación Bancaria "la Caixa"/ Turner, 2016, pp. 17-19.

PALACIO, MANUEL: "Cine de vanguardia". En PALACIO, Manuel / PÉREZ PERUCHA, Julio: *Historia general del cine. Volumen 5. (Europa y Asia, 1918-1930)*. Madrid: Cátedra, 1997, pp. 259-298.

PAREDES BADÍA, Israel: "Costa da Morte. Paisajes con figuras humanas". *Dirigido por* 448 (octubre 2014): 22-23.

PENA, Jaime: "Atlantic Malady". *Luzes*, 12 (noviembre 2014): 96.

PENA, Jaime: "Cine afeccionado". En CABO VILLAVERDE, José Luis / COIRA NIETO, José Antonio / PENA PÉREZ, Jaime (coords.): *Diccionario do cine en Galicia (1896-2000)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Dirección Xeral de Comunicación Social e Audiovisual; Galego de Artes da Imaxe, 2001, pp. 89-93.

PENA, Jaime: "Entrevista Oliver Laxe. Filmar a cualquier precio". *Cahiers du Cinéma*: España n.º 34 (mayo 2010): 14-16.

PÉREZ PERUCHA, Julio: “A inexistencia do cine galego baixo o franquismo ou non hai máis cera da que arde”. En CASTRO DE PAZ, José Luis (coord.): *Historia do Cine en Galicia*. A Coruña: Via Láctea, 1996, pp. 131-136.

QUINTANA, Ángel: “Oliver Laxe. Mimosas”. *Caimán Cuadernos de Cine* 50 (junio 2016): 36.

QUINTANA, Ángel: “Postproducción y escritura: encuentro entre arte y cine en el horizonte digital”. En MERCADER, Antoni / SUÁREZ, Rafael (eds.): *Puntos de encuentro en la iconosfera. Interacciones en el audiovisual*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013, pp. 73-82.

REDONDO NEIRA, Fernando: "Escrito na paisaxe: miradas documentais verquidas sobre a memoria da terra, sobre o que flúe e o que permanece". En *Encontros de Cinema. Conferencia Internacional* (2014). Ao Norte – Associação de Produção e Animação Audiovisual: 23-30.

ROGER, Alain. *Las herencias del lenguaje. Paisaje y medioambiente: para una crítica del ecologismo*. En CLÉMENT, Guilles / EVENO, Claude: *El jardín planetario*. Uruguay: Ediciones Trilce, 2001, pp. 85-96.

ROMERO, Brais. “Idioma e identidad en el Novo Cinema Galego”. *Fonseca, Journal of Communication* 11 (Julio – Diciembre de 2015): 9-31.

ROTHKO, Mark: “Los románticos sintieron el impulso”. En VV.AA.: *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March, 2007, p.185.

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto: “¿Cine de exposición o exposición de cine?” *Secuencias: revista de historia del cine* 32, (2010): 114-121.

SANDE, José Manuel: Lo cotidiano y la representación. En VV.AA.: libreto de *Arraianos*, incluido en el DVD (Cinebinario Films), s.p., 2012.

SEDEÑO VALDELLÓS, Ana: “Lógicas de la globalización fílmica: la transformación transnacional del cine”. En BAUTISTA, Ester / FECÉ, Josep Lluís (Eds.): *Identidad, diferencia y ciudadanía en el cine transnacional contemporáneo*. Barcelona: Editorial UOC, 2014. pp. 31-57.

SEEL, Martin: “Espacios de tiempo del paisaje y del arte”. En MADERUELO, Javier (dir.): *Paisaje y arte*. Madrid: Abada editores, 2007, pp. 37-51.

SEOANE, Luis: “Reimundo Patiño”. En BRAXE, Lino / SEOANE, Xavier: *Escolma de textos da audición radial de Luis Seoane “Galicia emigrante” (1954-1971)*. A Coruña: Ediciós do Castro, 1994, pp.103-104.

SCHOPENHAUER, Arthur: “Arquitectura de jardines y pintura de paisaje”. En *Leccio-*

nes sobre metafísica de lo bello. Universitat de València: colección Estètica & crítica, 2004, pp. 207-212.

SOTO, Héctor: "Cine y videoarte. Los puntos de encuentro y los puntos de fuga según Jean Paul Fargier". *Enfoque* 6 (1986): 28-29.

STILL, Clyfford. Citado en Thomas Albright, "The Painted Flame", *Horizon* 22 (noviembre 1979): 33.

VELOSO, Gonzalo: "Una aproximación al cine expandido contemporáneo gallego". En VILARIÑO PICOS, María Teresa (coord.): *Narrativas cruzadas. Hibridación, transmedia y performatividad en las Humanidades digitales*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2017, pp. 421-426.

VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván: "El paisajismo observacional de James Benning: la representación de Los Angeles en Los (2000)". *Fotocinema* 9 (2014): 35-63.

VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván: "Alén do mito atoparedes o real". *Luzes* 12 (noviembre 2014): 96.

WEINRICHTER, Antonio: "El dulce porvenir de un artefacto: notas sobre cine/arte/museo". *Secuencias: revista de historia del cine* 32 (2010): 11-33.

YÁÑEZ, Jara: "Entrevista. Oliver Laxe. Entre el relato épico y el viaje esotérico". *Caimán Cuadernos de Cine* 54 (noviembre 2016): 13-15.

12.3. WEBGRAFÍA

AGUIRRE, Peio: (28 de abril de 2014) "Sobre "Vikingland" de Xurxo Chirro (2011)". En *peioaguirre.blogspot.com* http://peioaguirre.blogspot.com.es/2014_04_01_archive.html [Consulta 3 de agosto de 2016].

BRADSHAW, Peter: "Pedro Costa, the Samuel Beckett of cinema" (17 de septiembre de 2009). En *The Guardian*. https://www.theguardian.com/film/filmblog/2009/sep/17/pedro-costa-tate-retrospective [Consulta 27 de diciembre de 2016].

CORLESS, Kieron: "Event: Ben Rivers and Oliver Laxe Q&A (2015)" En *www.artangel.org* https://www.artangel.org.uk/project/the-sky-trembles/ [Consulta 17 de noviembre de 2016].

EFE: "La Bienal de Venecia concede el León de Oro de pintura a Tàpies" (14 de junio de 1993). En *El País*. http://elpais.com/diario/1993/06/14/cultura/740008802_850215.html [Consulta 17 de diciembre de 2016].

DE PEDRO, Gonzalo: "El error: Dos nuevos trabajos de Alberte Pagán". En *otroscineseuropa.com* http://www.otroscineseuropa.com/el-error-dos-nuevos-trabajos-de-alberte-pagan/ [Consulta 31 de octubre de 2017].

DELGADO, Mónica: "Panorama: O quinto evanxeo de Gaspar Hauser, de Alberto Gracia". (5 de febrero de 2013). En *Desistfilm*. https://desistfilmblog.wordpress.com/2013/02/05/panorama-o-quinto-evanxeo-de-gaspar-hauser-de-alberto-gracia/ [Consulta 30 de marzo de 2017].

DOPICO, Montse: "Entrevista a Xurxo Chirro". En *montsedopico.com*. M_Magazine Cultural Galego. http://montsedopico.com/entrevistas/se-pequenas-revolucions-vogan-nun-mesmo-sentido-podense-cambiar-cousas/ [Consulta 24 de agosto de 2016].

KASMAN, Daniel: "Discussing "Mimosas" with Oliver Laxe". (13 de septiembre de 2016). En *mubi.com* https://mubi.com/notebook/posts/discussing-mimosas-with-oliver-laxe [Consulta 16 de noviembre de 2016].

LAXE, Oliver: "El monocultivo del cine español". (15 de abril de 2017). En *El País* http://cultura.elpais.com/cultura/2017/04/13/actualidad/1492099247_028284.html. [Consulta 17 de abril de 2017].

LA FERIA, Jorge: "Cine expandido o el cine después del cine". (16 de Febrero de 2008). En *La Nación* http://www.lanacion.com.ar/986738-el-cine-despues-del-cine [Consulta 20 de julio de 2017].

LOSADA, Arturo: "PROCESOS#20 – MIGUEL MARIÑO" En *A Cuarta Parede* http://www.acuartaparede.com/miguel-marino/?lang=es [Consulta 24 de enero de 2017].

MAI, Nadin: "Slow Cinema at the Museum!?" (12 de abril de 2014) En *The Arts of Slow Cinema* https://theartsofslowcinema.com/2014/04/02/slow-cinema-at-the-museum-paper/ [Consulta 26 de julio de 2017].

PAGÁN, Alberte: (15 de enero de 2014). "Algumhas consideraçons sobre a língua de Costa da Morte". En *Acto de Primavera* http://actodeprimavera.blogspot.com.es/2014/01/algumhas-consideracons-sobre-lingua-de.html [Consulta 26 de julio de 2017].

PAGÁN, Alberte: *Erros. A fundamental error*. En *albertepagan.eu* http://albertepagan.eu/cinema/filmografia/erros/ [Consulta 31 de octubre de 2017]

PAGÁN, Alberte: *A quem se lhe conte...* En *albertepagan.eu* http://albertepagan.eu/cinema/filmografia/a-quem-se-lhe-conte/ [Consulta 7 de noviembre de 2017]

PAGÁN, Alberte: *Superficies. Forgoselo*. En *albertepagan.eu* http://albertepagan.eu/cinema/filmografia/superficies/ [Consulta 31 de octubre de 2017]

PAGÁN, Alberte: "Vikingland, película perfecta". En *albertepagan.eu* http://albertepagan.eu/a-toupeira/cinema-galego/ [Consulta 3 de agosto de 2016].

PAZ MORANDEIRA, Victor: “Entrevista a Nathaniel Dorsky”. (8 de julio de 2011). En *A Cuarta Parede*. http://www.acuartaparede.com/nathaniel-dorsky/?lang=es [Consulta 1 de septiembre de 2017].

PAZ MORANDEIRA, Victor: “Todos vós sodes capitáns + Entrevista a Oliver Laxe” En *cinentransit.com* http://cinentransit.com/todos-vos-sodes-capitans-entrevista-a-oliver-laxe/ [Consulta 11 de mayo de 2016].

PRYSTHON, Angela: “Figuras en el paisaje. Cine narrativo y topofilia”. En *A Cuarta Parede* http://www.acuartaparede.com/figuras-na-paisaxe-cinema-narrativo-e-topofilia/?lang=es. [Consulta 4 de julio de 2016].

RIVERA, Alfonso: “Entrevista: Oliver Laxe”. En *cineuropa.org*. http://cineuropa.org/ff.aspx?t=ffocusinterview&l=es&tid=3001&did=312362 [Consulta 16 de noviembre de 2016].

SANDE, José Manuel: “Todos vós sodes capitáns” En *www.blogsandocs.com* blogs&docs. Revista online dedicada a la no ficción. http://www.blogsandocs.com/?p=578 [Consulta 11 de mayo de 2016].

SBARDELLA, Américo: “Cine Abstracto,una historia de vanguardia.” En *www.fellinia.com*. http://www.fellinia.com.ar/?page_id=1847. [Consulta 4 de mayo de 2016].

VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván: (12 de junio de 2003). “La cuestión identitaria en el Novo Cinema Galego”. En *A Cuarta Parede* http://www.acuartaparede.com/identidade-novo-cinema-galego/?lang=es. [Consulta 7 de junio de 2016].

“John Cassavetes y el cine independiente norteamericano. Declaración completa del New American Cinema Group”. En *Artium*. http://catalogo.artium.org/dossieres/5/john-cassavetes/john-cassavetes-y-el-cine-independiente-norteamericano [Consulta 16 de diciembre de 2016].

12.4. RECURSOS AUDIOVISUALES

COUSINS, Mark (dir.): *Historia del cine. Una odisea* (*The Story of Film: An Odyssey*), Film 4 / Hopscotch Films, 2011.

EFENDI, Vugar. *Film Meets Art I,II,III*, 2016-2017. http://www.vugarefendi.com/

A ROMERO, Miguel (dir.): *José Gil. Fotógrafo e pioneiro do cine*. Productora Faro, 2014.

[PELÍCULAS CITADAS]

2001: Una Odisea en el Espacio (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968)
2014 El desbordamiento (Carla Andrade, 2013)
24x25 (Antón Caeiro, 1985)
8 (Película Super8 rodada por Belén Veleiro, destruida por Ian Lorenzo, Liam Lores y Alberte Pagán. Proyección intervenida y modificada en tiempo real por Cris Lores)
13 Lakes (James Benning, 2004)
13 Pozas (Xurxo Chirro, 2009)
36/75 (Xurxo Chirro, 2009)
A cicatriz branca (Margarita Ledo, 2012)
A Colour box (Len Lye, 1935)
Á luzada (Xurxo Chirro, 2012)
A mosca (Alberte Pagán, 2017)
A Pedra do Lobo (Alberte Pagán, 2010)
A quem se lhe conte… (Alberte Pagán, 2011)
A realidade (Alberte Pagán, 2012)
A soluçom é o socialismo (Eduardo Moltó y Alberte Pagán, 2008)
A través de los olivos (*Zire darakhatan zeyton*, Abbas Kiarostami, 1994)
Aadat (Xisela Franco, 2004)
Alokananda dancing (Xisela Franco, 2008)
Andréi Rubliov (Andréi Tarkovski, 1966)
Anémic cinéma (Marcel Duchamp, 1926)
Anima Urbis (Xisela Franco, 2010)
Antípoda (Ignacio Pardo, 1988)
Aquarium Nostrum (Xisela Franco, 2013)
Aquilo que arde (Oliver Laxe, 2016-*work in progress)*
Argazo (Xurxo Chirro, 2006)
Argel 4 de Julho de 1976 (Alberte Pagán, encargo de Pepe Míguez, 2016)
Arraianos (Eloy Enciso, 2012)
Asahra hurratun! (Alberte Pagán, 2009)
Autorretrato de la luz (Miguel Mariño, 2014)
Ballet Mécanique (Fernand Léger, 1924)
Barcos nas azoteas (Xurxo Chirro, 2016)
Barry Lyndon (Stanley Kubrick, 1975)
Belle Époque (Fernando Trueba, 1992)
Berna #3 (dentro del ensayo *Paseos y polifonías por una Galicia contemporánea*, Oliver Laxe, 2007)
Blinkity Blank (Norman McClaren, 1955)

Bocanoite (Carla Andrade, 2014)
Boogie-Doodle (Norman McLaren, 1948)
Bs. As (Alberte Pagán, 2006)
Cabo Touriñán (Xisela Franco, 2009)
Camerún al norte (Xisela Franco, 2012)
Carne viva (Ignacio Pardo, 1993)
Carousel (Stephen Broomer, 2016)
Cellular Movie (Xurxo Chirro, 2010)
Ciudadano Kane (Citizen Kane, Orson Welles, 1941)
Como foi o conto (Alberte Pagán, 2004)
Continental (Xavier Villaverde, 1989)
Corazón de cristal (*Herz aus Glas*, Werner Herzog, 1976)
Costa da Morte (Lois Patiño, 2013)
Cova alumada (Xurxo Chirro, 2013)
Cruz Piñón (Xisela Franco, 2015)
De Profundis (Miguelanxo Prado, 2006)
Deconstrucine (Miguel Mariño, Ángel Rueda y Ana Domínguez, 2009)
Deseret (James Benning, 1995)
Día 13 de julio y día 12 de agosto (Xisela Franco, 2013)
Diáfanos (Xisela Franco, 2004)
Dibujo (Eugenio Granell, 1961)
Disco 927 (*Disc 927,* Germaine Dulac, 1927)
Dots (Norman McLaren, 1940)
Easy rider (Dennis Hopper, 1969)
Eclipse (Alberte Pagán, 2010)
Eclipse metanoico (imágenes Alberte Pagán y música Urro, 2009)
El bosque animado, sentirás su magia (Ángel de la Cruz, 2001)
El cielo tiembla y la tierra tiene miedo y los dos ojos no son hermanos (The Sky Trembles And The Earth Is Afraid And The Two Eyes Are Not Brothers, Ben Rivers, 2015)
El Cuerpo Vacío (Lois Patiño, 2010)
El Decamerón (Il Decameron, Pier Paolo Passolini, 1971)
El desierto rojo (Deserto rosso, Antonioni, 1964)
El eclipse (L'eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962)
El enigma de Kaspar Hauser (*Kaspar Hauser - Jeder für sich und Gott gegen alle*, Werner Herzog, 1974)
El espejo (*Zerkalo*, Andréi Tarkovski, 1975)
El evangelio según San Mateo (Il Vangelo secondo Matteo, Pier Paolo Passolini, 1964)

El final de la violencia (*The End of Violence*, Wim Wenders, 1997)
El gabinete del doctor Caligari (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920)
El Gatopardo (*Il gattopardo*, Luchino Visconti, 1963)
El grito (*Il grido*, Michelangelo Antonioni, 1957)
El laberinto del fauno (Guillermo del Toro, 2006)
El lápiz del carpintero (Antón Reixa, 2002)
Emak Bakia (Man Ray, 1927)
Embarque (Carlos Piñeiro, 1984)
Empire (Andy Warhol, 1964)
En el Movimiento del Paisaje (Lois Patiño, 2012)
Entierro del general Sánchez Bregua (José Sellier Loup, 1897)
...ere erera baleibu izik subua aruaren… (José Antonio Sistiaga, 1968-1970)
Erros (Alberte Pagán, 2016)
Esliva (Lois Patiño, 2011)
Estratos de la imagen (Lois Patiño, 2015)
Extirpando al fantasma de la máquina (Miguel Mariño, 2013-*work in progress*)
Estudio cinematográfico sobre un arabesco (*Étude Cinégraphique sur une Arabesque,* Germaine Dulac, 1929)
Fábrica de Gas (José Sellier Loup, 1897)
Fajr (Lois Patiño, 2016)
Faustino 1936 (Alberte Pagán, 2010)
Fausto (Faust, F.W. Murnau, 1926)
Flora e fauna (shot on sight) (Alberte Pagán, 2017)
Fomos ficando sós (Miguel Mariño, 2013)
Francisco, juglar de Dios (*Francesco giullare di Dio*, Roberto Rossellini, 1950)
Frank (Alberte Pagán, 2015)
Fume (Miguel Mariño, 2011)
Gauguin (Alain Resnais, 1950)
Geometría de ecos I, II, III (Carla Andrade, 2013)
Goya en Burdeos (Carlos Saura, 1999)
Gran Hotel (Xurxo Chirro, 2015)
Gritos y susurros (*Viskningar och rop*, Ingmar Bergman, 1972)
Grrr! nº 7: y las chimeneas decidieron escapar (Oliver Laxe, 2006)
Grrr! nº 8 Suena la trompeta, ahora veo otra cara (Oliver Laxe, 2007)
Guernica (Alain Resnais, 1950)
Hyohakusha (Xisela Franco, 2014)
Interior, exterior, durante (Xisela Franco, 2016)

Invierno (Eugenio Granell, 1960)
Ir e vir (Miguel Mariño, 2016)
Jeanette (Xurxo Chirro, 2016)
Juego, luminoso, negro, blanco, gris (*Lichtspiel Schwarz Weiss Grau*, Laszó Moholy Nagy, 1930)
Kiss (Andy Warhol, 1963)
Konfrontationen 2014 (Alberte Pagán, 2015)
Kuch nahi (Carla Andrade, 2015- *work in progress*)
La aventura (*L'avventura,* Michelangelo Antonioni, 1960)
La brecha (Marcos Nine, 2011)
La coquille et le clergyman (Germaine Dulac, 1928)
La estrella errante (Alberto Gracia, 2018)
La Imagen Arde (Lois Patiño, 2013)
La marquesa de O (*La Marquise d'O,* Eric Rohmer, 1976)
La Muerte Trabajando (Lois Patiño, 2013)
La naranja mecánica (*A Clockwork Orange*, Stanley Kubrick, 1971)
La noche (*La notte*, Michelangelo Antonioni, 1961)
La pesadez del reflejo (Miguel Mariño, 2015)
La Ricotta (Pier Paolo Passolini, 1962)
La ronda de noche (Nightwatching, Peter Greenaway, 2007)
La última Batea (Xisela Franco, 2016)
Lake Ontario (Xisela Franco, 2009)
Las Pasiones (*The Passions*, Bill Viola, 2000-2002)
Las tres luces (*Der Müde Tod*, Fritz Lang, 1921)
Le rythme coloré (Léopold Survage, 1912)
León y Olvido (Xavier Bermúdez, 2004)
Listen to me (Carla Andrade, 2016)
Llueven manchas de tiempo (Carla Andrade, 2014)
Lluvia (Eugenio Granell, 1961)
Loros (Xurxo Chirro, 2012)
Los libros de Próspero (*Prospero's Books*, Peter Greenaway, 1991)
Los Nibelungos (*Die Nibelungen*, Fritz Lang, 1924)
Los pájaros (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963)
Los sueños (*Yume*, Akira Kurosawa, 1990)
Loving Vincent (Dorota Kobiela, Hugh Welchman, 2017)
Lúa (Miguel Mariño, 2014)
Lupita (Xurxo Chirro, 2012)

Madre e hijo (*Mat i Syn*, Alexander Sokúrov, 1997)
Magma (Carla Andrade, 2014)
Mamasunción (Chano Piñeiro, 1984)
Mamma Roma (Pier Paolo Passolini, 1962)
Manuscritos Pompeianos (Marcos Nine, 2010)
Melancolía (*Melancholia*, Lars von Trier, 2011)
Merenda de negros (Antón Caeiro, 1986)
Metropolis (Fritz Lang, 1927)
Middlebury (Eugenio Granell, 1962)
Mills (Stephen Broomer, 2016)
Mimosas (Oliver Laxe, 2016)
Minotauromaquia (Pablo Etcheberry, 2004)
Montaña en Sombra (Lois Patiño, 2012)
Morrer no mar (Alfredo G. Pinal, 1984)
Muerte en Venecia (*Morte a Venezia*, Luchino Visconti, 1971)
Na Vibración (Lois Patiño, 2012)
Nazarín (Luis Buñuel,1959)
Ninfografía (Ignacio Pardo, 1992)
Noches blancas (*Le notti bianche*, Luchino Visconti, 1957)
Noite (Xurxo Chirro, 2012)
Noite sem distância (Lois Patiño, 2015)
Nosferatu (F.W. Murnau, 1922)
Nostalgia (*Nostalghia*, Andréi Tarkovski, 1983)
Numeralia (Eloy Lozano, 1988)
O descubrimento de Américo (Miguel Mariño, 2015)
O quinto evanxeo de Gaspar Hauser (Alberto Gracia, 2013)
O Segredo (Uxía Blanco y Daniel Domínguez, 1984)
O soldadiño de chumbo (Tomás Conde y Virginia Curiá, 2009)
O soño dunha noite de San Xoán (Manuel Gómez, 2005)
O tempo da mazá (Miguel Mariño, 2016)
Ojo de pez (Ignacio Pardo, 1994)
On the road (Xisela Franco, 2008)
Opus I-IV (Walter Ruttmann, 1921-1925)
Orzán, oleaje (José Sellier Loup, 1897)
Os señores do vento (Xurxo Chirro, 2008)
Os waslala (Alberte Pagán, 2005)
Otelo (*The Tragedy of Othello: The Moor of Venice*, Orson Welles, 1952)

Outrasvozes (Alberte Pagán, 2011)
Paisaje - Distancia (Lois Patiño, 2010-2011)
Paisaje - Duración (Lois Patiño, 2009)
París #1 (Oliver Laxe, 2007, dentro del ensayo *Paseos y polifonías por una Galicia contemporánea)*
Parpadeo (Ignacio Pardo, 1986)
Parque Spadina (Xisela Franco, 2008)
Pasión (*Godard's Passion*, Jean-Luc Godard, 1982)
Peixe (Xisela Franco, 2012)
Película hecha en casa con pelota y muñeca (Eugenio Granell, 1962)
Película urgente por Palestina (Alberte Pagán, 2012)
Piedad (Otto Roca, 2012)
Plaza de Mina (José Sellier Loup, 1897)
Pó de estrelas (Alberte Pagán, 2007)
Promo Cinema e Muller (Xisela Franco, 2016)
Psicosis (*Psycho,* Alfred Hitchcock, 1960)
Puílha 17 Janeiro 2010 15:33h (Alberte Pagán, 2010);
Quim.com (Alberte Pagán, 2014)
Recordando los Rostros de la Muerte (Lois Patiño, 2009)
Retorno a la razón (Le retour à la raison, Man Ray, 1923)
Rhythmus (Hans Richter, 1921-1925)
Ro.Go.Pa.G (Jean-Luc Godard, Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini, Ugo Gregoretti, 1963)
Rostros de Arena (Lois Patiño, 2006-2009)
Sacrificio (*Offret,* Andréi Tarkovski, 1986)
Santa Catalina (Xurxo Chirro, 2013)
Santa Liberdade (Margarita Ledo, 2004)
Santiago, olladas de perfil (Xisela Franco, 2015)
Santos #2 (Oliver Laxe, 2007, dentro del ensayo *Paseos y polifonías por una Galicia contemporánea)*
Sculpture (Xisela Franco, 2007)
Sempre Xonxa (Chano Piñeiro, 1989)
Shirley: Visiones de una realidad (*Shirley: Visions of Reality,* Gustav Deutsch, 2013)
Síndromes y un siglo (Sang sattawat, Apichatpong Weerasethakul, 2006)
Sinfonía Diagonal (Symphonie diagonale, Viking Eggeling, 1921-1924)
Skyline (Miguel Mariño, 2014)
Sleep (Andy Warhol, 1963)

Small Roads (James Benning, 2011)
Sogobi (segunda parte de la *Trilogía de California, California Trilogy,* James Benning, 2001)
Solaris (*Solyaris,* Andréi Tarkovski, 1972)
Sombra Abierta (Lois Patiño, 2015)
Sons e voces na noite (Juan Cuesta, 1984)
SOS Comuneiros de Cabral (Xisela Franco, 2013)
Strip-tease, un film didáctico (Manuel Romón, 1981)
Sonivisio (Begoña M. Santiago e Iván Mena, 2009)
Superfícies (Alberte Pagán, 2014)
Tanyaradzwa (Alberte Pagán, 2008)
Temas y variaciones (*Thèmes et variations*, Germaine Dulac, 1928)
Tempo vertical (Lois Patiño, 2016- *work in progress)*
Ten Classic painting revisited (Peter Greenaway, 2006-*work in progress*)
Ten Skies (James Benning, 1995)
Todos vós sodes capitáns (Oliver Laxe, 2010)
Toronto Island (Xisela Franco, 2009)
Trece badaladas (Xavier Villaverde, 2002)
Trilogía de California (*California Trilogy*, James Benning, 2001)
Tríptico binario (Miguel Mariño, 2014)
Trompos (Eugenio Granell, 1961)
Twin Peaks: The Return (David Lynch, 2017)
Un americano en París (*An American in Paris*, Vicente Minelli, 1951)
Un perro andaluz (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1929)
Una historia verdadera (*The Straight Story,* David Linch, 1999)
Une histoire seule (Xurxo Chirro en colaboración con Aguinaldo Fructuoso, 2013)
Urxa (Alfredo García Pinal, Carlos A. López Piñeiro, 1989)
Van Gogh (Alain Resnais, 1948)
Ventanas de noche (Ignacio Pardo, 1995)
Vía Láctea (Xisela Franco, 2013)
Viaje a la luna (*Le Voyage dans la Lune*, Georges Méliès, 1902)
Videoviolín (Ignacio Pardo, 1985)
Video Wall (Nam June Paik, 1991)
Vikingland (Xurxo Chirro, 2011)
Viridiana (Luis Buñuel, 1961)
Visións (película colaborativa, varias autoras, 2015)
Vistas postales de Lugo (Xisela Franco, 2014)

Voces en el tiempo (Franco Piavoli, Voci nel tempo, 1996)
Walsed (Alberte Pagán, 2014)
Wavelength (Michael Snow, 1967)
Xibardo (Xurxo Chirro, 2012)
ZOO (Peter Greenaway, 1985)
τεμενος³ (Alberte Pagán, 2017)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA