

Aproximación a una crítica espacial de *Costa da Morte*, de Lois Patiño

Gonzalo ENRÍQUEZ VELOSO

Departamento de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Universidade de Santiago de Compostela
gonzalo.enriquez.veloso@udc.es

Recibido: 14/03/2014
Modificado: 11/05/2014
Aceptado: 13/05/2014

Resumen

Este trabajo es una aproximación a la película *Costa da Morte*, uno de los trabajos más laureados del Novo Cinema Galego. El film es analizado desde la perspectiva de la crítica espacial para entender mejor la relevancia del espacio y su relación con la comunidad que lo habita.

Palabras clave: crítica espacial, espacio social, *Costa da Morte*, Lois Patiño, Novo Cinema Galego.

Title: An approach to Spatial Criticism: *Costa da Morte*, by Lois Patiño

Abstract

This essay is an approach to the film *Costa da Morte* (*Coast of Death*), one of the most awarded movies of the Novo Cinema Galego (New Galician Film). The movie is analyzed using the spatial criticism in order to understand the relevance of the space and its relationship with the community who lives there.

Keywords: spatial criticism, social space, *Coast of Death*, Lois Patiño, New Galician Film.

Índice

1. Introducción
2. Biofilmografía de Lois Patiño
3. Una aproximación al espacio social
4. Espíritu romántico en la construcción de la mirada y su superación en *Costa da Morte*
5. Espacio *in absentia*
6. Conclusiones
7. Epílogo

1. Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo reflexionar acerca de qué forma funciona el espacio en la película *Costa da Morte*, de Lois Patiño (2013), realizando para ello una crítica espacial, para lo que emplearé principalmente dos líneas teóricas de lo que se conoce como *el giro espacial* de los estudios literarios y culturales: por una parte, la teoría sobre el espacio social de Henri Lefebvre presente en

*La producción del espacio y, por otra, la de Raymond Williams, en concreto la expuesta en la obra *El campo y la ciudad*.*

Asimismo, quiero demostrar que esta película adquiere un corte antropológico –comparada con los anteriores trabajos de Patiño, cortometrajes en su mayoría formados por un único plano fijo en el que se encuadra una porción de naturaleza que es ofrecida como paisaje para un disfrute contemplativo– debido a la introducción de dos elementos: la voz humana y, el tema que nos ocupa, el espacio social.

2. Biofilmografía de Lois Patiño

Lois Patiño es un director de cine y artista visual nacido en Vigo. Desde 2010 adquiere repercusión internacional con vídeos de naturaleza híbrida, que funcionan tanto en festivales de cine como en centros artísticos. Interesado principalmente en el paisaje, sus cortos recurren generalmente al plano fijo como adaptación audiovisual de la expresión pictórica y a la duración temporal para generar una experiencia poética de la contemplación que conduzca a la idea de inmensidad y, finalmente, de lo sublime.

Comenzó su trabajo en 2006, con una serie de documentales de creación a la que le siguieron inmediatamente, en 2007, sus primeras incursiones en el campo del arte contemporáneo¹. Desde entonces combinó su producción entre ambos campos, participando sus películas en numerosos festivales internacionales cinematográficos, así como siendo expuestas sus piezas de videoarte y videoinstalaciones en museos, centros de arte o galerías. Si al principio se interesaba por elementos de carácter psicológico, en concreto personajes marginales y esquizofrénicos: *Rostros de Arena* (2006-2009); la identidad, la memoria o la muerte: *Recordando los rostros de la muerte* (2009); estados de consciencia: *El cuerpo vacío* (2010); desde 2010 mostró su tránsito hacia el paisaje y la estética romántica², así como una solución formal más sofisticada visualmente, alejándose completamente de la estética *amateur* y recurriendo al preciosismo visual. Comenzó entonces una etapa que

¹ La división entre *cine* y *arte* es siempre compleja y problemática. Si bien el cine es entendido como una más de las expresiones artísticas clásicas, en este trabajo empleo el término *arte* para referirme al *arte contemporáneo*, la manifestación contemporánea de las artes plásticas y visuales –es decir, el arte *de museo*– entre las que sí se encuentra el videoarte, pero no el cine (salvo casos puntuales), ya que éste tiene su propio sistema, industria, difusión, etc. Por ello también empleo el término *campo* propuesto por Pierre Bourdieu (1995), que considero muy acertado a la hora de identificar dichas actividades.

² Patiño retoma del romanticismo la búsqueda de lo sublime mediante recursos como la contemplación paisajística de espacios vastos o la pequeñez del individuo frente a la inmensidad natural.

podemos considerar romántica³, con las obras *Paisaje-duración* y *Paisaje-distancia* (2010-2011), desde donde ya propone pensar los conceptos de espectador, contemplación, mirada, etc. Le siguen *Esliva* (2011), *Na vibración* (2012), *En el movimiento del paisaje* (2012) y *Montaña en sombra* (2012). En 2013 creó una videoinstalación en la que vuelve a los conceptos de la muerte, la identidad, el rostro, etc., titulada *La Muerte trabajando*, realizada para el festival cinematográfico "S8. Mostra de Cinema Periférico"⁴. Finalmente, en 2013 presentó sus dos últimos trabajos cinematográficos: el largometraje *Costa da Morte* y un cortometraje experimental titulado *La imagen arde*, que investiga la imagen del fuego y las formas sin materia de la luz. Esta pieza fue seleccionada para la exposición colectiva del MARCO de Vigo *Veraneantes* (2013), además de participar en diversos festivales como el Festival Internacional de Roma (2013) o el FICUNAM de México D.F. (2014).

3. Una aproximación al espacio social

El espacio es concebido por Lefebvre como un lugar aséptico bajo el lenguaje de las matemáticas que se ocupa con objetos. Se presenta como un espacio inteligible, aunque esto sería una ilusión que impone una visión única tanto del propio espacio como de las relaciones de poder que lo condicionan (Martínez Lorea 2013: 14). Lefebvre entiende el *espacio* como una relación social vinculada inexorablemente a las relaciones de propiedad, especialmente de la tierra, y que por ello se liga a las fuerzas productivas presentes en esa tierra. El espacio es un "*producto* que se consume, pero es también un *medio de producción*: redes de cambio, flujos de materias primas y de energías que configuran el espacio y que son determinados por él" (Lefebvre 2013: 141).

Lefebvre propone una *teoría unitaria* (Lefebvre 2013: 72) formada por una tríada conceptual de elementos que funcionan dialécticamente. En primer lugar tenemos

la *práctica espacial*, que engloba producción y reproducción, lugares específicos y conjuntos espaciales propios de cada formación social; práctica que asegura la continuidad en el seno de una relativa cohesión. Por lo que concierne al espacio social y a la relación con el espacio de cada miembro de una sociedad determinada, esta

³ Patiño produce una serie de cortometrajes en los que priman los largos planos generales y fijos, mediante los que reflexiona acerca del hecho de la contemplación, la inmensidad de la naturaleza o la experiencia de lo sublime.

⁴ Este festival coruñés le dedicó un apartado especial en su edición de 2013 en la que presentó, por una parte, sus películas cinematográficas en salas de cine como el CGAI (Centro Galego de Artes da Imaxe) y, por otra, sus videoinstalaciones en centros como la Fundación Caixa Galicia o la Fundación Luís Seoane (centros artísticos colaboradores del festival).

cohesión implica a la vez un nivel de *competencia* y un grado específico de *performance*⁵. (Lefebvre 2013: 92)

Es decir, la práctica social engloba los procesos de la realidad diaria, los elementos en un sentido material, las formas en que nosotros usamos y al mismo tiempo construimos y reproducimos el espacio.

En la segunda secuencia podemos percibir las prácticas espaciales. Observamos cómo va amaneciendo y podemos finalmente ver a unas mariscadoras recogiendo almejas. La playa, el entorno natural inalterado por construcciones, es un lugar de trabajo. Oímos también sus conversaciones y observamos que tratan de asuntos privados, de modo que al mismo tiempo, el espacio es trabajo y encuentro social. Estas mujeres producen un espacio social al tiempo que lo trabajan, acotándolo con su propia ocupación y la red imaginaria que despliegan mediante la conversación. Producen un lugar de encuentro, como si se tratase de un *ágora*, en medio de una ría, y lo producen debido a la explotación económica/alimentaria de los recursos naturales del propio espacio preexistente. La sexta secuencia, una de las más potentes visual y conceptualmente de la película, muestra a unos percebeiros trabajando en unos escollos mientras el oleaje rompe contra la roca en la que se encuentran y los sobrepasa y oculta. La roca se convierte, mejor dicho, la roca es *convertida* en lugar de trabajo, en lugar de supervivencia, tanto económica como física. Es, tal vez, el más radical ejemplo que presenta la película de cómo la sociedad capitalista produce un espacio e introduce en él a personas que arriesgan su vida para obtener un producto que funcionará como artículo de lujo en el mercado.

En segundo lugar tenemos "las *representaciones del espacio*, que se vinculan a las relaciones de producción, al *orden* que imponen y, de ese modo, a los conocimientos, signos, códigos y relaciones *frontales*" (Lefebvre 2013: 92), es decir, el espacio imaginado y proyectado por quienes tienen la posibilidad de hacerlo: expertos, técnicos, científicos, etc. Estos actantes están directamente relacionados con el poder, de modo que mediante las prácticas de representación, los *espacios legibles*, normalizan unas estructuras y unas relaciones de clase como si fueran naturales.

Algunos ejemplos los encontramos en las secuencias 18 y 21. En la 18, unos canteros hacen explotar unas rocas para crear una mina a cielo abierto y extraer minerales. Vemos todo el proceso de extracción, desde que las rocas forman parte de la corteza terrestre hasta que se convierten en polvo. Asistimos, pues, a un momento

⁵ Apunta el traductor que aunque Lefebvre toma de Chomsky estos conceptos, no subordina su teoría espacial a la teoría lingüística chomskiana.

intermedio entre la proyección teórica de los responsables del proyecto –desde un comienzo burocrático consistente en adquirir terrenos, solicitar permisos y licencias, trazar mapas, localizar vetas, etc.– y el resultado final, en este caso, la huella de lo que fue una extracción de minerales: una mina a cielo abierto. Un claro ejemplo del espacio transformado en *producto* y del cual se obtiene *producto*. Por su parte, en la 21 se nos muestra también un momento intermedio en el proceso de creación de un parque eólico donde unos técnicos instalan unos aerogeneradores. Intuimos, como en el caso anterior, los procesos de representación del espacio: adquisición de terrenos, producción de planos de obra, selección de maquinaria, solicitud de licencias y demás tareas burocráticas, que, al igual que sucedía con la mina, es ideado por un grupo capaz de alterar el espacio y convertirlo en producto. Ambos procesos los encontramos en pleno momento de *dominación* del espacio, a lo que Lefebvre denomina *mediatización*, es decir, de toma violenta y transformación del espacio natural a través de la técnica y de una práctica espacial agresiva –como son las explosiones y las edificaciones (Lefebvre 2013: 213).

En general, podemos entender que la propia película es una representación del espacio (ya que opera con elementos como las estructuras formales o la estética de la tradición paisajística), *normalizando* la presentación del entorno natural como si fuera *paisaje* y como si este paisaje no pudiera representarse de otra manera. Sin embargo, del mismo modo que utiliza estos recursos, también los subvierte por momentos, tendiendo más hacia la abstracción y afirmando así su libertad creativa al producir desde la subjetividad y la intuición. Por último,

los espacios de representación, que expresan (con o sin codificación) simbolismos complejos ligados al lado clandestino y subterráneo de la vida social, pero también al arte (que eventualmente podría definirse no como código del espacio, sino como código de los espacios de representación) (Lefebvre 2013: 92),

y que podemos entender como el espacio vivido, que está compuesto por la codificación del primero (práctica espacial) dentro de los cauces organizados por el segundo (representación del espacio). Sería en este espacio donde estarían los *sitios de resistencia* de los ciudadanos que se oponen al poder capitalista.

Podemos percibir este espacio en la tercera secuencia, que tiene lugar en el mar, donde sobre una construcción humana, una bodega, unos trabajadores lamentan las duras condiciones laborales que sufren y el peligro que supone el invierno debido al mal tiempo. Esta secuencia pone voz a la décima, en la que vemos un barco luchando contra una tormenta. En la undécima secuencia dos

hombres narran, sin tener muy claro si se trata de una leyenda o de la realidad, la antigua práctica llevada a cabo por alguna gente costera, que consistía en poner faroles en los cuernos de las vacas con la intención de hacer naufragar a los barcos y, de este modo, robarles las mercancías. Incluso, dicen, llegaban a asesinar a los tripulantes y mutilarlos para robarles anillos, etc. Vemos en este macabro discurso una creación simbólica de ciertos sucesos que es convertida en leyenda y, de este modo, conforma la memoria del espacio social. Finalmente, la secuencia 31, que tiene lugar en el puerto en día de fiesta, así como la 26, que transcurre en el interior de un pueblo, y la 35 son interesantes. Para comenzar, las dos primeras son las únicas que tienen lugar totalmente en un entorno urbano, dando paso a los únicos planos de paisaje urbano de la película. Lo más relevante es lo que sucede: el espacio es tomado. El puerto, cuya función es la propia de las tareas marítimas, sirve aquí como lugar de celebración. Seguramente se trate de la fiesta del Carmen u otra similar, en las que el festejo incluye una procesión marítima. La fiesta nocturna transcurre en las calles y los espacios públicos del pueblo. La tercera tiene lugar en la cima de un monte donde se celebra una fiesta con una romería. En las dos primeras secuencias estamos ante dos *desviaciones* temporales (no permanentes), gracias a las cuales las funciones principales de dichos espacios son sustituidas por unos usos diferentes a los habituales (Lefebvre 2013: 215). En la tercera observamos a unas gentes en "un espacio natural modificado para servir a sus necesidades", es decir, estamos ante un caso de *apropiación* (Lefebvre 2013: 213) del espacio natural como lugar de culto. El monte y el mar siguen siendo lugares sagrados donde celebrar ritos paganos: se venera la naturaleza encarnada en discursos religiosos de forma que quedan entrelazados.

También podemos entenderlos como ejemplos de *interpenetraciones*, es decir, espacios que se fueron transformando con el tiempo, pero que mantienen la memoria (Lefebvre 2013: 143). En el caso del puerto, la costa anteriormente virgen dio lugar a una construcción moderna; en el del monte, observamos cómo la propia fiesta inicialmente religiosa da lugar hoy en día a otro tipo de celebración de carácter popular con incorporación de música: más lúdica que religiosa, aunque manteniendo como sustrato la leyenda.

4. Espíritu romántico en la construcción de la mirada y su superación en *Costa da Morte*

Sobre *En el Movimiento del Paisaje*, el autor escribe

La figura humana, inmóvil, se sitúa en el interior de un paisaje que se desarrolla ante él, envolviéndolo. [...] El encuadre estático y un tratamiento plástico de la imagen, aproximan la imagen hacia lo

pictórico. Las referencias al trabajo paisajista del romanticismo quedan claramente reflejadas. (Patiño 2012a)

Vemos la inequívoca intención romántica sobre la que orbita el proyecto y cómo el autor identifica el espacio como espacio natural en el que el ser humano se introduce, sin modificarlo, como espectador pasivo.

En su siguiente trabajo, *Montaña en Sombra* (2012), el tema es de nuevo el paisaje, en este caso una montaña nevada con un puerto deportivo. Una vez más recurre al plano fijo, al teleobjetivo que aplanan la imagen y la presenta de un modo pictórico, liso, sin posibilidad de establecer coordenadas sobre el plano y buscando así la abstracción visual. Existe de nuevo la figura humana: unos esquiadores que transitan la pantalla. Patiño describe esta pieza como una "obra poética que se aproxima a la relación entre el hombre y la inmensidad del paisaje" (Patiño 2012b). Como podemos observar, se trata conceptualmente de las mismas ideas que en sus trabajos anteriores: el tema del paisaje, el ser humano como elemento menor a su lado, incapaz de aprehenderlo, y un espectador invitado a experimentar lo sublime.

Sin embargo en *Costa da Morte*, pese a recurrir de nuevo al paisaje y a la presencia del ser humano alejado, pequeño e insertado dentro del paisaje, el tratamiento es totalmente diferente. Patiño no se limita a introducir la imagen del hombre como en cortos anteriores. Por sí sola la figura humana no aporta necesariamente un significado concreto. La novedad del film es la complejidad que entrañan los espacios en los que aparece esta figura. Si anteriormente colocaba a individuos de manera pictórica, estáticos, o bien registraba visitas de grupos de turistas alienados a lugares exóticos, ahora muestra a las personas en un entorno, en un contexto espacial semantizado (cargado de sentido y contenido) por el propio hombre: es decir, el ser humano es protagonista gracias a que es introducido en el espacio social, que trasciende culturalmente al individuo y nos habla de una sociedad. El salto cualitativo de Lois en esta película se debe a que el espacio social es una huella cultural visible de la humanidad, creando un film más complejo y profundo, al tiempo que mantiene la limpieza y sencillez estéticas.

En una crítica publicada en *A Cuarta Pared* se dice que:

[...] en *Costa da Morte*, en cambio, Patiño muestra el paisaje desde una triple perspectiva: estética, cultural y social. [...] Lo más interesante de *Costa da Morte* son entonces las imágenes y los momentos en los que Patiño se aleja de los tópicos románticos y se aproxima a una visión más geográfica y antropológica, en una mezcla de estudio territorial y paisajístico: el paisaje se muestra como algo anclado en la vida humana, como un espacio en donde las personas

trabajan y viven, ya que la naturaleza influye en el hombre tanto como el hombre en la naturaleza. (Muñoz Fernández 2013)

Como vemos, se intuye –sin hacerse explícito– cuál es el elemento diferenciador de esta película con respecto a las anteriores. Tanto en *Na Vibración*, como en *El Movimiento del Paisaje* o en *Montaña en Sombra*, el paisaje es el centro temático, omitiendo la figura humana o introduciéndola como un elemento menor y superado dialécticamente por la sublimidad del paisaje, que devora y empequeñece al individuo.

Patiño convierte este entorno, este espacio social, en un paisaje mediante su mirada. Se ayuda de una estética y una retórica de la imagen: plano fijo, grandes planos generales, entornos naturales, lo telúrico: mar, lluvia, bruma, etc.; así como de otros elementos presentes en su filmografía. Aplica estas estrategias para construir de nuevo un discurso de contemplación del paisaje y consigue convertir en paisajístico el espacio social. Ya no estamos ante la contemplación de un espacio natural desde la óptica de lo sublime, sino un espacio natural *dominado y/o apropiado* por el hombre, transformado en espacio social. De este modo lo contemplamos como *producto*, pero también como *obra* en la que tienen lugar relaciones sociales (Lefebvre 2013), así como lugar donde apreciar tanto acciones cotidianas como un espacio (social) cotidiano.

5. Espacio *in absentia*

La naturaleza no es paisaje sin la observación intencionada del ser humano, es decir, el paisaje es una construcción de la mirada (Simmel 2013). El mar o el bosque son susceptibles de ser considerados paisaje por alguien ajeno a ellos, como fuentes naturales de riqueza, mas por el marinero, el labriego o el empresario maderero, difícilmente serán considerados paisaje sino trabajo, supervivencia, negocio, beneficios, etc.: "un campo en actividad productiva casi nunca es un paisaje. La idea misma del paisaje implica separación y observación" (Williams 2001: 163). El espectador se distancia y observa, por ejemplo, a unas señoras trabajando desde antes del amanecer; unos hombres arriesgando la vida en una peligrosísima actividad como es la recogida de percebes; una tripulación a bordo de un barco que lucha contra el oleaje, o el resultado del *boom* arquitectónico desordenado en núcleos urbanos de la costa donde, entre numerosos y asfixiantes edificios de cemento, un anciano sigue labrando su pequeña parcela.

Todas estas formas de vida son resultado del sistema económico capitalista. Sus impulsos económicos abstractos, sus prioridades fundamentales en lo que respecta a las relaciones sociales, sus criterios de crecimiento, de ganancia y de pérdida han modificado

durante varios siglos nuestro campo y han creado los tipos de ciudades que tenemos hoy. En sus formas finales, como imperialismo, ha terminado por alterar todo nuestro mundo. (Williams 2001: 371)

Teniendo en cuenta lo anterior, pueden asaltar dos preguntas al espectador de *Costa da Morte*. La primera es si existe la posibilidad de identificar como paisaje las imágenes de escenas de esta naturaleza, donde hay personas arriesgando la vida o sufriendo duras condiciones laborales y, de ser esto así, si es posible incluir a los individuos *dentro* o *fuera* del paisaje. Parece evidente que la respuesta a la primera pregunta es afirmativa. El segundo problema tiene un corte más ético que estético: ¿vemos a las personas del film como iguales a nosotros o como *otros*? Es decir, ¿podemos ver la sociedad representada bajo una estética romántica como una sociedad dominada por la metrópolis capitalista⁶ (Williams 2001)? En este caso, ¿la película ayuda a establecer la diferencia entre campo y ciudad al tiempo que perpetúa la superioridad de una sobre el otro, o por contra, se posiciona de parte del rural y lo alaba al tiempo que critica las duras condiciones laborales de, por ejemplo, los percebeiros? ¿Es la película en sí misma una representación del espacio (Lefebvre 2013) o una propuesta para pensarlo de manera crítica?

Esta película ofrece la posibilidad de pensar acerca de esta realidad porque la muestra sin posicionarse. Su único posicionamiento es el estético, el poético, el sentimental y el subjetivo, algo que el artista debe ser libre de hacer. De modo que independientemente de la respuesta a la pregunta anterior y las posibles interpretaciones éticas o políticas, me interesa la pregunta. Anteriormente me refería a las acciones cotidianas que aparecen en la película. Uso el término *cotidiano* para describir las tareas diarias de los grupos sociales retratados en el film. Vemos mariscadoras, leñadores, pescadores, labradores, etc. También vemos el mar, bosques, montes, rocas, playas, etc. Escasamente aparecen núcleos urbanos. Con estos dos datos: trabajos tradicionales y entornos naturales (mundo rural y empobrecido), podemos pensar en qué no se muestra: trabajos y entornos modernos, clases sociales privilegiadas, etc. (mundo urbano y clase acomodada). Es decir, Patiño retrata la Costa da Morte que quiere retratar, no es una visión etnográfica, demográfica u objetiva. Tampoco tiene por qué serlo y jamás pretendió otra cosa. Simplemente tenemos que leer la sinopsis que él mismo realiza:

⁶ Para profundizar en este tema, véase el capítulo "La nueva metrópolis" (Williams 2001: 345-355).

Atravesamos esta tierra observando a las personas que la habitan: pescadores, mariscadores, madereros... Somos testigos del trabajo que realizan, que les lleva a mantener, a la vez, una relación íntima y una batalla con la inmensidad del entorno natural. El viento, la piedra, el mar, el fuego, son personajes en este filme, y a través de ellos nos acercamos al misterio que supone el paisaje, entendido como una unidad junto al hombre, la historia y el mito. (Patiño 2013)

El director no quiere mostrar los pueblos –que prácticamente no aparecen–, tampoco las infraestructuras industriales, vías de comunicación, puertos deportivos, embarcaciones recreativas, viviendas de lujo, etc. Todo esto queda fuera del film. De este modo, la película no desarrolla en su interior, por ejemplo, la dialéctica de las tensiones entre clases sociales o entre el rural y la ciudad, el fenómeno del turismo, las tradiciones culturales o cualquier otro elemento presente en la Costa da Morte. La película no los desarrolla, pero eso no implica que no existan, como anteriormente planteaba. Estos elementos fuera de campo nos permiten realizar una lectura compleja y profunda de esta realidad gallega basada en la propia dialéctica entre los elementos dentro y fuera de la película. Y el hecho de que existan estos interrogantes, estas tensiones y estas lecturas ahonda en la tesis de que esta película ofrece un análisis conceptualmente más complejo que los cortos previos y que esto es debido a la inclusión del espacio social. Lo que le interesa es mostrar su visión subjetiva de un territorio que para él contiene elementos míticos:

La Costa da Morte fue para mí un lugar mítico antes que real, [...] donde se funden historia y leyenda, como un eco mítico que reverbera en el espacio. Sus voces nos permiten descubrir nuevos estratos del paisaje, construir el imaginario colectivo asociado al territorio y ubicarnos en un espacio atemporal. (Patiño 2013)

Este discurso mítico construido en el film se sustenta principalmente en recursos estéticos y retóricos visuales: bruma y niebla, imágenes espectrales, distancia, puntos de vista insólitos, composición fotográfica de los elementos, búsqueda de lo sobrecogedor *experimentalmente*⁷, etc. También mediante el relato oral. En este sentido, la secuencia en la que dos hombres caminan por el monte Pindo (*sagrado*, en la tradición cultural) y van relatando la historia del mismo, comentando que lleva siglos habitado⁸,

⁷ Propongo este neologismo, ya que el término *experimentalmente* se forma sobre la base *experimental*, que se relaciona antes con lo científico y empírico. Me interesa referirme a la *experiencia*, lo *experencial* en un sentido personal, subjetivo y vivencial.

⁸ Es relevante interpretarlo empleando al respecto la teoría de Lefebvre.

conforma esa idea mítica. En esta secuencia, aunque la construcción del paisaje está presente, no es lo principal, sino que Patiño se centra en el discurso que los personajes construyen acerca del monte, prefiriendo este discurso cultural, histórico y espacial, al discurso estético y paisajístico. Por otra parte, se nombran diversas localizaciones dentro del propio monte, como "A Laxe Branca", "O Castelo", "A cama da fertilidad" o "Pituíño onde caghan as aves". Todas ellas arrastran una historia y, en muchos casos, tanto los nombres como las propias identidades están envueltos de elementos mitológicos, como puede ser el caso de "A cama da fertilidad", en donde se dice que deben copular las parejas para conseguir concebir. Algunos de los lugares que señalan estuvieron habitados por celtas, otros sirvieron de refugio a ciudadanos que escaparon de la represión fascista, etc. Como observamos en este ejemplo, "los topónimos convierten el lugar en producto de una escritura virtual, de una topografía, o, ya que los nombres son a menudo figuras, en una *topotropografía*" (Miller 1995: 4). La historia de este monte está indicada, según Miller, por su topografía. En otras palabras: cuando un lugar tiene un nombre, ya fue descrito. El topónimo lo habilita para ser introducido en una tradición cultural que lo renombre y, por ende, para ser incluido en un discurso.

Por otra parte, la gran mayoría de lugares en la película son *atópicos* (Miller 1995). Al tratarse de cine documental, no se pueden aplicar perfectamente los criterios de Miller ya que el espacio filmado tiene que ser un espacio real: aunque no esté localizado verbal o visualmente, tiene que existir. Sin embargo, el espectador sí experimenta la universalidad de ciertos espacios, como sucede con los planos de mar abierto o de bosque. En general, estos espacios atópicos son espacios que el film crea en la pantalla, de modo que entenderemos por atópicos los ilocalizables, aquellos sin referente concreto y que por su propia naturaleza se convierten en universales (Westphal 2007).

6. Conclusiones

Para comenzar, considero que el análisis espacial en *Costa da Morte* es una tarea que puede dar muchos resultados. En este pequeño estudio solo hemos observado superficialmente cómo hay diversas teorías que ayudan a reflexionar sobre la película. Gracias a este acercamiento metodológico, pude demostrar que este film es conceptual y cualitativamente más profundo y complejo que sus películas paisajísticas anteriores, y que esta complejidad es debida a la introducción del ser humano dentro de su espacio social.

Costa da Morte refleja un territorio natural y humano que se preocupa de las relaciones entre ambos. Esta idea aparece al principio de la película formulada poéticamente por Castelao: "Nun entrar do home na paisaxe e da paisaxe no home creouse a vida

eterna de Galiza"⁹. Estas relaciones conforman una realidad natural y cultural que, al ser representada artísticamente, conforma un *paisaje cultural* (Tang 2008) o, aplicando la perspectiva diacrónica, una *interpenetración* (Lefebvre 2013).

Si atendemos a las localizaciones, podemos observar que se abarca prácticamente la totalidad de la Costa da Morte, de cabo a cabo: desde Malpica hasta Fisterra. Cabe destacar que la sucesión de secuencias no transcurre linealmente en el espacio, sino que en el montaje se alternan planos de lugares con total libertad, repitiendo incluso espacios. También observamos cómo en el intento de crear un discurso mítico en torno a la Costa da Morte, Patiño escoge lugares ilocalizables, así como el número de lugares referidos oralmente supera al número de lugares identificables visualmente, algo que ayuda a conformar la idea de construcción oral de la identidad mítica.

Tal y como veíamos anteriormente, la película puede ser considerada una representación del espacio al repetir la estética y la retórica clásicas del paisaje, aunque también supera este discurso visual gracias a la abstracción y al aplanamiento de la imagen, construyendo un nuevo paisaje sin coordenadas en el que es difícil ubicarse.

Desde una perspectiva visual, Patiño se apropia¹⁰ de la Costa da Morte. Mediante la contemplación y el registro de la imagen gracias a la complicidad del tiempo, que rompe la duración psicológica mecánica, la esperable, la autómatas, para trascender esa contemplación anodina, irreflexiva, y llegar a un re-descubrimiento del espacio: mediante la película, que domina el espacio, nos apropiamos de él fenomenológicamente mediante el des-ocultamiento (Heidegger 1998).

⁹ En palabras de Tang, "La noción de una interacción autorregulada e intercambio entre el hombre y la Tierra anunciaba la semántica moderna de la geografía del espacio. Esta interacción crea una realidad emergente que puede ser descrita tanto en términos de humanización de la tierra como en la *terralización* [neologismo del autor] del hombre. Es una realidad social apuntalada por las estructuras espaciales y los procesos de la tierra o, en otras palabras, una realidad social encarnada en lo terrestre" (Tang 2008: 4). (Traducción propia).

¹⁰ En el sentido que Lefebvre da al término.

7. Epílogo

Me gustaría finalizar este trabajo con un epílogo en el que poner en diálogo tres textos: uno del propio Lois Patiño, otro de Raymond Williams y el último de Henri Lefebvre, los cuales considero interesantes para sintetizar el pensamiento acerca de la oposición entre la naturaleza como objeto de contemplación poética frente a la visión marxista, tanto en términos de relaciones de producción como en términos de relaciones de producto espacial.

Lois Patiño:

A través de una doble distancia perceptiva con respecto a la figura humana (lejana en la imagen, próxima en el sonido) buscaba poner en relación la inmensidad del espacio natural con la experiencia íntima de las personas. Y de este modo, desde la contemplación profunda de la imagen, poder diluirnos en el todo, expandirnos, desaparecer en el paisaje de la Costa da Morte. (Patiño 2013)

Raymond Williams:

Cuando leemos las comparaciones abstractas de la virtud rural y la codicia urbana, no deberíamos caer en la tentación de olvidar los vínculos regulares, necesarios y funcionales que existen entre los órdenes sociales y morales cuyo contraste se marcaba tan fácil y convencionalmente. (Williams 2001: 77)¹¹

Henri Lefebvre:

El espacio (social) no es una cosa entre las cosas, un producto cualquiera entre los productos: más bien envuelve a las cosas producidas y comprende sus relaciones en su coexistencia y simultaneidad: en su orden y/o desorden (relativos). En tanto que resultado de una secuencia y de un conjunto de operaciones, no puede reducirse a la condición de simple objeto. Ahora bien, nada hay imaginado, irreal o "ideal" comparable a un signo, a una representación, a una idea, a un sueño. Efecto de acciones pasadas, el espacio social permite que tengan lugar determinadas acciones, sugiere unas y prohíbe otras. (Lefebvre 2013: 129)

¹¹ Traducción propia.

Bibliografía

- BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del arte literario*. Barcelona: Anagrama.
- HEIDEGGER, Martin (1998): *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.
- LEFEBVRE, Henri (2013): *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- MARTÍNEZ LOREA, Ion (2013): "Henri Lefebvre y los espacios de lo posible", en Henri Lefebvre, *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- MILLER, Joseph Hillis (1995): *Topographies*. Stanford: Stanford University Press.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Horacio (2013): "Sobre la obra paisajística de Lois Patiño" [en línea], en *A Cuarta Pared*. En: <http://www.acuartapared.com/obra-paisajistica-lois-patino/?lang=es> [Consulta: 27/12/2013].
- PATIÑO, Lois (2012a): *En el Movimiento del Paisaje* [en línea], en *loispatino.com*. En: <http://loispatino.com/En-el-Movimiento-del-Paisaje> [Consulta: 29/12/2013].
- (2012b): *Montaña en sombra* [en línea], en *loispatino.com*. En: <http://loispatino.com/Montana-en-Sombra> [Consulta: 29/12/2013].
- (2013): *Costa da Morte*, [en línea], en *loispatino.com*. En: <http://loispatino.com/Costa-da-Morte> [Consulta: 02/01/2014].
- SIMMEL, Georg (2013): *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro Libros.
- TANG, Chenxi (2008): *The Geographic Imagination of Modernity. Geography, Literature and Philosophy in German Romanticism*. Stanford: Stanford University Press.
- TOLENTINO, Javier (2014): "Una Costa da Morte Universal" [en línea], en *El séptimo vicio*. En: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-septimo-vicio/> [Consulta: 04/12/2014].
- WESTPHAL, Bertrand (2007): *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*. Paris: Éditions de Minuit.
- WILLIAMS, Raymond (2001): *El campo y la ciudad*. Buenos Aires / Barcelona / México D.F.: Paidós.

Filmografía

- PATIÑO, Lois (dir.) (2013): *Costa da Morte*. Galicia: Zeitun Films.