Escrito na paisaxe: miradas documentais verquidas sobre a memoria da terra, sobre o que flúe e o que permanece

FERNANDO REDONDO NEIRA

Licenciado en Ciencias da Información pola Universidade do País Vasco e Doutor pola Universidade de Santiago de Compostela (USC). Profesor na facultade de Ciencias da Comunicación na área de Comunicación Audiovisual da USC. Autor do libro Carlos Velo. Itinerarios do documental nos anos trinta, editor e coordinador do volume Documental e Cidadanía. Premio Mari Luz Morales de Ensaios Breves Cinematográficos, concedido en 2007 pola Consellería de Cultura da Xunta de Galicia. Membro da Asociación Española de Historiadores do Cine (AEHC) e da Asociación Galega de Investigadores da Comunicación (AGACOM).

Escrito na paisaxe: miradas documentais verquidas sobre a memoria da terra, sobre o que flúe e o que permanece

Fernando Redondo Neira
Universidade de Santiago de Compostela (Galicia)

Achegámonos a esta proposta de análise e reflexión coa intención primeira e elemental de deixar constancia do emerxer de anovadoras propostas documentais que, no eido do audiovisual galego, están a verquer unha froitífera mirada sobre a paisaxe. Constrúense así suxerentes discursos que propoñen novas interrogantes sobre o lugar do individuo no medio natural, a súa intervención sobre dito medio, a relación e diálogo que mantén con el e, en definitiva, a idea de indentidade que isto conforma. Dende títulos como Montaña en sombra (2012) ou Costa da Morte (2013), premio no Festival de Locarno, Lois Patiño, afonda na inefábel capacidade do cinema para, a partires dunha esencial actitude contemplativa e poética, capturar o devir da natureza e redescubrir o placer de mirar de novo para acadar un certo grao de coñecemento respecto do real. Non lonxe, por certo, de referentes tales como James Benning e seguindo recomendacións de quen, como Nathaniel Dorsky entre outros, pulan por conquerir que as imaxes existan e se expresen por si propias. Com este obxectivo, recurriremos á metodoloxía de análise fílmica, xunto cun documentado estudo do contexto cultural e, máis particularmente, do escenario audiovisual no que xorden títulos como os citados. Referirémonos entón a modelos de produción e difusión do que participan títulos como Arraianos (Eloi Enciso, 2012), que certamente se corresponde a un modelo ben distinto, no que o documentario e o ficcional se interrelacionan para crear un discurso altamente distanciado e reflexivo, pero que comparte con aqueloutros títulos un evidente alento metafórico que busca a implicación directa do espectador. Achegas todas elas que, en certa maneira, atenden ao requerimento do crítico Adrian Martin, quen, nunha das cartas de Moovie Mutations, aseguraba que en tempos (como os actuais, engadimos nós) de crise e confusión buscamos nas películas conceptos, metáforas e esquemas que poidan proporcionarnos sabidoría e sensacións.

PALABRAS CHAVE
Documentario, paisaxe, mirada, fronteira, metáfora

As xeografías extremas como materia prima para a construción fílmica, como obxecto de observación e exploración documental dun espazo a ocupar e a comprender, figuran en tres senlleiras propostas do emerxente Novo Cinema Galego: o mito da fin do mundo en Costa da Morte (Lois Patiño, 2013), as poéticas de fronteira en Arraianos (Eloy Enciso, 2012), os traballos e os días da emigración nos xeados mares do norte en Wikingland (Xurxo Chirro, 2011). Pousar a mirada sobre espazos desta singularidade supón adoptar necesariamente unha actitude que vai do contemplativo ao reflexivo, que se concreta na observación detida na inmensidade do filme de Patiño, no distanciamento e os recursos dunha ficción de buscada solemnidade no de Enciso ou na empatía cos personaxes, no de Chirro. Non son máis que tres exemplos dunha fornada de filmes acollidos á marca dun Novo Cinema Galego[1] que, tal como demostra o feito de ter conquerido unha relevante presenza en festivais internacionais, se inscriben nalgunhas das correntes de máis avanzada vangarda. Ao igual que nos aspectos industriais e organizativos, tamén dende un punto de vista conceptual estamos a falar dun cinema de fronteira, conducido extramuros dos modelos dominantes, un cinema periférico no estético por canto xoga coa hibridación dos xéneros ou se sitúa nos límites entre a ficción e o documental, tal como xa deixan notar algúns dos seus títulos, como os aquí mencionados. Xunto coa mentada hibridación, os modelos narrativos destacan tamén pola súa heteroxeneidade, a aposta pola experimentación e os riscos creativos, como xa salientaron Isabel Martinez e María Gallego (2012: 265).

A partires, daquela, desta concepción de fronteira, imos estudar como, no caso concreto de Costa da Morte, o documentario se propón elaborar un discurso que dea conta dos límites, onde o estritamente xeográfico se amolda a unhas determinadas formas e procedementos formais que buscan representan un certo punto de non retorno no mundo que mostra e que comunica. Digámolo xa dende o principio: a nosa proposta estará máis preto dun intento de ensaio que non tanto da estrita análise, como parece

1 *Anotamos aquí simplemente dúas visións sintéticas deste movemento cinematográfico aparecidas en senllas publicacións críticas de referencia: Jaime Pena, 2013, "Figuras en el paisaje". Caimán. Cuadernos de cine, n 19 (70), p. 26-27. N. Azalbert, N. 2013, "Loin de Madrid". Cahiers du cinéma, n 693, p. 58-59.*

convidar o propio obxecto de estudo, que se move tamén, como vimos reiterando, no terreo do fronteirizo e o periférico. A achega que se faga buscará tamén confrontarse coas opinións que sobre o seu traballo ten verquido Patiño en varias entrevistas.

Unha mirada contemplativa, reiteramos, ao servizo da representación dunha paisaxe que, antes de nada, debemos considerar que se nos presenta coa moi marcada connotación do seu nome: a costa da morte. De primeiras, un enclave xeográfico do que sabemos que se chama así polos naufraxios que aquí se teñen producido e, de seguido disto, unha xeografía abrupta, un medio hostil, unha natureza que parece resistirse a ser domesticada, tal como cabería agardar dun lugar que era a fin do mundo na época romana. Para entendermos a verdadeira dimensión do que supón esta concepción de límite do coñecido, non está de máis acudir ao saber dun lúcido intérprete da cultura galega, Ramón Otero Pedrayo, quen, nada máis abrir un dos seus libros escritos, por esta vez, en castelán, afirma o seguinte ao comezar a súa exposición:

> «Cuenta un autor clásico, Floro, como las legiones de Décimo Junio Bruto, al llegar a las playas de Galicia, vieron con un 'religioso horror' la puesta del sol en el curvo horizonte del océano vibrante y poderoso. Llegaban al confín del lejano Occidente, al Finisterre, donde el mundo se asomaba al misterio por una costa de graves promontorios graníticos. El mar desconocido se tragaba el sol y en las playas blondas moría rítmicamente la onda amplia de una manera inexplicable». (Otero Pedrayo 2004: 5)

Efectivamente, a idea de límite, punto final do coñecido e porta de entrada ao ignoto, está xa fortemente enraizado na cosmovisión que informa do que supón esta Costa da Morte, este extremo occidental, seguindo de novo a Otero Pedrayo esta considerado «(...) el último escalón hacia lo inimaginable y a él sólo puede atracar, como al muelle de la suprema partida, la pálida barca de Caronte». (Otero Pedrayo 2004: 6). Límite xeográfico, por tanto, mais Costa da Morte móvese tamén arredor, sen chegar a ocupar de todo este espazo, desoutra achega ao límite que, no conceptual, nos coloca diante dun modelo fílmico que se resiste a fixarse aos modelos canónicos do audiovisual, movéndose libremente entre os xéneros tradicionais. A respecto disto, cabe salientar que as investigadoras Vanesa Fernández e Miren Gabantxo botan man desta idea de límite[2] para explorar e analizar as máis recentes mostras do documentario español, que atende asimesmo ao experimental e ao fronteirizo (Fernández e Gabantxo 2010: 21).

En consecuencia, é este un destino ben evidente para todo aquel que espere atopar alí as pegadas que fagan honra ao nome do lugar e para quen se achegue coa intención de descubrir as formas e as expresións dos mitos que aquí habitan. Un deses viaxeiros é Lois Patiño, quen, para empezar, sitúa o dispositivo fílmico diante desta paisaxe – extrema, fronteiriza, periférica, hostil, lírica, mítica - á espera de capturar o devir da natureza e redescubrir o placer de mirar de novo para acadar un certo grao de coñecemento respecto do real; buscando, tamén, captar nesta terra todas as cualidades que lle vimos outorgando: extrema, fronteiriza, periférica, hostil, lírica, mítica. Vistos os trazos cos que cómpre caracterizar un espazo da singularidade desta costa da fin do mundo, o crítico de Cahiers du cinéma sitúa a Patiño na senda de Lumiérè ou de Epstein, pois, afirman alí, nada cambiou dende entón no método de abordar coa cámara estes lugares tan especiais: planos longos e fixos, o rexistro do variable ondular do mar e das tormentas, os homes e os navíos no interior destas turbulentas paisaxes (Eliot e Lepastier 2013: 14)

Que significa enfrontarse á paisaxe cunha vontade de representación? Como é sabido, a paisaxe é, primeiramente, obxecto de construción dunha mirada que illa a natureza en fragmentos individualizados. Isto será o que lle permita lembrar a George Simmel que a paisaxe só existe como tal dende o nacemento da pintura de paisaxes, non antes da Idade Media por tanto. Por concretar máis, así a define o citado autor: «El paisaje surge cuando la pulsión vital que anima la mirada y el sentimiento se desgaja de la homogeneidad de la naturaleza, pero igualmente cierto es que el producto resultante, aun dentro de sus particulares e inquebrantables límites, se abre, desde sí mismo, para acoger lo ilimitado de la vida universal, de la naturaleza» (Simmel 2013, 11). Mirada, sentimento, proxección cara o universal son,

2 *Ambas as dúas autoras parten do concepto de límite manexado por Eugenio Trias e citan a seguinte proposta ontolóxica: «Somos los limites del mundo y, em razón de nuestrs pasiones y emociones y usos lingüísticos, dotamos de sentido y significación al mundo de la vida que habitamos». Deixamos aqui unha pregunta para a reflexión: como afectan estas palabras á lectura que fagamos de Costa da Morte?*

deste xeito, trazos fundamentais desta idea de paisaxe. Simmel emprega o termo Stimmung para referirse á atmósfera, ao estado de ánimo, á tonalidade espiritual que animan a paisaxe como construción, para logo concluír que o acto que crea a paisaxe é simultaneamente un acto que ve e un acto que sente, de onde se deriva un exercicio de pensamento. En definitiva, afirma o autor: «El artista es justamente quien realiza ese acto de conformación a través del ver y del sentir con tal fuerza y pureza que logra absorber completamente la materia dada por la naturaleza y recrearla de raíz desde sí mismo» (Simmel 2013, 23). E certamente, a esta concepción da paisaxe atende a lúcida afirmación de Castelao da que se bota man a xeito de porta de entrada ao filme: «Nun entrar do home na paisaxe e da paisaxe no home creouse a vida eterna de Galiza».

O SILENCIO E O SON DA PAISAXE

Establecida a relación entre mirada e paisaxe, en filmes como o de Patiño acada todo o seu sentido a proposta que, dende unha fenomenoloxía da visión, nos ofrece Catalá Domenech, cando considera que o mundo-imaxe «constituye la realidad propiamente dicha, surgida de la aparición del ojo. Con ello, descubrimos que nuestro pensamiento nunca había versado sobre el cosmos primigenio, sino sobre el mundo-imagen que se crea con la aparición del ojo. La toma de conciencia de este pliegue que configura las relaciones entre el cosmos y la realidad es esencial para comprender muchas cosas» (Catalá 2012, 123). Nesta radical concepción da mirada funda o citado autor unha ontoloxía cósmica do universo, onde visión, percepción do mundo-imaxe e pensamento conforman unha vía de acceso ao coñecemento do real e de construción dunha realidade, que, non o esquezamos, está no cerne de toda práctica fílmica de alento documental. Despois de recordarnos aquela máxima de Wittgenstein, en cuxa senda se sitúa o xa citado Trias, de que os límites da linguaxe son tamén os límites do mundo, Catalá aborda a conxunción de poesía e silencio na busca daquela realidade que se resiste a ser revelada. Dito nas súas propias palabras: «El lenguaje es plano, carece de dimensiones. Solo el lenguaje poético se escapa de esta condición, ya que por su estructura, por su carácter ambiguo, obliga a mirar a los lados, a observar los agujeros negros que contiene, a considerar el silencio sobre el que se asienta y que sobresale por todas partes» (Catalá 2012, 284). Sobre estas premisas disponse tamén a escritura fílmica de Costa da Morte, que pón en imaxes o esforzo a prol da expresión do inefábel do lugar que busca amosar e re-velar: alento lírico, presenza expresiva do silencio no intento de chegar a esa fronteira posible onde situar a fin do mundo. Capturar o silencio do real que, paradoxalmente, tamén se fai escoitar, será un dos retos desta achega documental a esta singular bisbarra galega.

Sobre aquela idea de silencio empregada por Catalá, e que remite, fundamentalmente, a unha forma da ausencia que pula por emerxer, imponse estoutra concepción dun silencio primixenio da paisaxe que acada un maior relevo no entanto que se impón por efecto de determinados elementos sonoros, nomeadamente marmurios, fragmentos de conversas ou sons da natureza. Confórmase así, botando man da terminoloxía de Michel Chion, unha sorte de son-territorio (Chion 1993, 78), aquel que rodea a escena, que habita un espazo sen provocar a obsesiva pregunta pola súa localización; aquel, en definitva, que impregna todo canto recolle a imaxe por medio dos aquí dominantes planos xerais e de conxunto que reinciden, unha e outra vez, nesa inmensidade desta 'fin do mundo' que o filme se propuxo mostrar e comprender. Sobre esa inmensidade sitúase a figura humana, poñendo en imaxes, de novo, aquela cita de Castelao, e sobre todo buscando pór en contacto dita figura humana coa terra que a acolle. Así ocorre nun dos planos que ben puidera considerarse como imaxe-síntese de todo o filme: a visión que se nos dá das maricadoras que, na lonxanía dun plano moi aberto, ocupan armonicamente o espazo encadrado, alí onde, asimesmo, integradas naquel son-territorio que é tamén unha certa forma de silencio, se escoitan as conversas case inintelixibles das mulleres, configurando un elemental cadro visual no que o estatismo propio do plano se enfronta ao leve movemento das ondas do mar.

Os sons tamén constrúen o espazo, máis que nada porque o fan habitable, percorrible, recoñecible para un suxeito-espectador ao que se convida a ingresar neste universo límite. Sobre aquela inmensidade dos planos de conxunto, a figura humana a penas se nos mostra como un insignificante elemento que se move na paisaxe. A súa presenza, dende o distante e lonxano punto de vista que a recolle, acada maior notoriedade por medio da palabra. Os diálogos que ocupan un primeiro plano sonoro que contrasta con esta lonxanía, como tamén ás veces as respiracións, supoñen, deste xeito, unha fundamental manifestación da presenza humana nesta xeografía extrema. Esta é a súa maneira

de impórse á grandiosidade da paisaxe encadrada, nomeadamente á magnificencia dese mar infinito onde os homes e mulleres non son máis que ínfimos puntos que sobresaen naquela infinitude, sexan as mariscadores, os mariñeiros ou as bañistas que conversan mentres avanzan mar adentro na praia. Alomenos, escoitámolos falar. As conversas, os marmurios ou as respiracións ocupan unha posición xerárquica nun discurso no que, en relación cos diálogos e seguindo de novo a Chion, se manifesta ese verbocentrismo (Chion 1993, 17) que fai que os sons humanos orienten toda a percepción sonora arredor da súa presenza. Sobre a intervención da voz e a maneira que ten de relacionarse coa imaxe, vale a pena acudir á reflexión do propio cineasta: «Con el sonido subrayamos el foco de atención para que, al mismo tiempo, no quedara claro si la voz sale de la figura humana o emana del paisaje» (Iglesias 2013). Pola súa banda, o crítico e cineasta Miguel Castelo, aborda así o uso da voz humana: «Unha palabra próxima, en primeiro termo, en aparente contradición coa distancia da figura humana no plano, no obxectivo de trasladar un discurso simultáneo enunciado pola forza épica da natureza e o íntimo e persoal punto de vista dos seus habitantes» (Castelo 2014).

A fala, que aquí busca enfrontarse ao son-territorio e ao silencio que tamén o acompaña, estaba ausente, por exemplo, nun filme anterior de Patiño, xa citado, Montaña en sombra, onde a ringleira de esquiadores surcando a montaña nevada lograba crear, por un lado, a imprensión dunha representación fronteiriza coa abstracción en movemento ou, por outra bamda, case coma un estudo xeolóxico ou físico que buscara pór en relación distancias, escalas, formas, movementos, fluxos, intensidades. No cinema actual, por certo, habería que recorrer aos filmes de James Benning para atopar a imprescindible referencia deste documentario que se recrea na contemplación demorada, agardando que os procesos, os vaivéns ou os movementos naturais da paisaxe completen o ciclo completo do seu existir. Sexa en entornos naturais ou en urbanos, tamén Benning integra a intervención humana, que actúa, que entra e que sae de campo nese fragmento encadrado no que sempre nos deteremos o suficiente para asistirmos ao elemental paso do tempo, na procura de coñecer así o que alí acontece por mínimo que sexa este acontecer.

A exploración do espazo devén nunha articulación formal e plástica que busca recortar sobre a inmensidade da paisaxe determinadas configuracións visuais organizadas sobre a base da simetría, o equilibrio, a ocupación armónica, como xa abordamos no caso das mariscadoras. A disposición das mazorcas de millo, os troncos das árbores amoreados ou incluso a atención prestada ao movemento circular dos cabalos no recinto da rapa das bestas, responden a este claro propósito de impor un orde a esta natureza hostil, de tal xeito que se fai patente a intervención ordenadora da linguaxe, alí ata onde poden chegar certos recursos elementais da linguaxe fílmica que, para o caso que nos ocupa, nin sequera precisa recorrer aos códigos dunha narración convencional. Tal que se invocara a citada reflexión de Wittgenstein encol dos límites da linguaxe e os límites do mundo, o filme mesmo fai fincapé na súa intervención sobre o real que busca captar e mostrar. O buscado sentido da composición maniféstase noutras cantas secuencias nas que pór de manifesto esta armonía da paisaxe, unha armonía que semellara que lle é intrinseca e non algo que lle viñera atribuído pola mirada que conforma estas imaxes, seguindo así o xa establecido neste traballo a partir de George Simmel. Citemos, por exemplo, a fusión de mar e ceo na liña última do horizonte, coas bateas depositadas sobre a superficie lisa e repousada da auga. Igual cualidade de coalescencia, entendida aquí como a propiedade dos elementos físicos ou naturais para unirse ou fundirse, presenta aqueloutro plano que presenta unha ocupación do espazo en tres planos: o campo de labranza en primeiro termo, a vila nun segundo nivel e o mar coas bateas ao fondo. Igual cualidade se observa, asimesmo, naquel plano que se mantén en pantalla o tempo necesario para que o fume dun extintor vaia ocupando por completo o espazo encadrado, a xeito de rima visual coas imaxes iniciais do bosque na néboa. En todos estes casos 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

O MITO, O QUE PERMANECE E O QUE FLÚE

Como emprazamento físico -dende a notable distancia sobre o representado que caracteriza a maioría das tomas- e tamén como posicionamento estético e moral, o punto de vista conformador do discurso

fílmico está orientado preferentemente a explorar aquel espazo-fronteira na busca de algo concreto: todo aquilo que remita ao mito do lugar, ese corpus de saberes, de herdanza colectiva, que se transmite na forma de relatos cos que outorgar unha interpretación ao sentido do mundo. Ligamos entón aquí co xa referido a repecto dos diálogos, nos que, centrándonos agora no seu contido, observamos que, non sen un algo de artificiosidade, se ocupan de lembrar os naufraxios que dan nome a este enclave xeográfico. Outras conversas, á súa vez, referen feitos, lendas, acontementos, tradicións, que figuran xa en calquera libro divulgativo ou folleto turístico sobre a Costa da Morte e que, claro está, atenden ao propósito de incidir na dimensión mítica, máxica ou singular do lugar: a artimaña para atraer aos buques á costa, provocar o embarrancamento e poder roubar así a mercaduría; as casas que se pintaron cos botes de leite condensada confundida con pintura e que procedía doutro naufraxio; historias de fuxidos da guerra civil; a pedra de Muxía con propiedades curativas... É de salientar como se incorpora a este corpus da tradición o recordo da catástrofe do Prestige, suceso do ano 2002 e que xa pula por formar parte da lenda da Costa da Morte[3].

Máis que dedicado ao vivir cotián, como cabería esperar, daqueles segmentos fílmicos que recollen os oficios do lugar, o relato oral ocúpase do reconto dos mitos e das lendas. Preséntase entón como a voz que volve sobre a narración das orixes, esa narración intemporal acollida á memoria colectiva. E será aquí, na expresión verbal, onde o filme se atopa de súpeto cunha chamativa realidade lingüística, como é o uso do galego nuns casos, do castelán noutros e mesmo dunha sorte de "castrapo" ou lingua deturpada, unha mistura deste ir e vir do galego ao castelán. Resulta canto menos sintomático de como pode afectar sobre o real representado o mesmo acto de representación, o feito de intervir sobre aquilo que quixeramos manter tal e como é. A isto remite, a fin de contas, a crítica que dedicou ao filme o cineasta e estudoso do cinema experimental, Alberte Pagán, cando afirma: "Se Costa da Morte aspira a documentar umha bisbarra, devemos dar-lhe o mesmo valor documental em quanto ao som se refere? É realmente assi como fala a gente da Costa da Morte? Si e nom: nom é assi como falam entre eles e elas, mas si é assi como lhe falam ao forasteiro que vai ali veranear" (Pagán 2014). Pagán lamenta que o que pretendía ser un retrato honesteo remate converténdose nunha postal costumista para turistas. Na presenza do dispositivo como obxecto extrano que observa e rexistra o observado atopamos a raíz das dificultades que, dende sempre, deben salvar os proxectos documentais animados por esta intención antropolóxica: «Porque 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. É por isso que cámbiam de registro lingüístico e forçam a língua» (Pagán 2014). Agora ben, se volvemos á realidade lingüística de Galicia, se reparamos na situación de diglosia que segue a manterse, se atendemos á tan comentada actitude de autoodio cara a lingua propia que se dá en non poucas ocasións, se consideramos o desleixo con que ás veces tratamos aquilo que debería coidarse, entón este ir e vir do galego ao castelán non deixa de fornecer un retrato veraz. Finalmente, comprobemos a explicación que achega o propio Lois Patiño: "(...) a pesar de que yo me empeñaba en pedirles que me hablaran en gallego, al final había gente que utilizaba el castellano. Hay algunas personas que se nota que hablan gallego en su vida cotidiana y que cambiaron de idioma en el momento. Pero eso no es más que la propia realidad de Galicia, en la que se intercalan ambas lenguas" (Vila 2014: 4).

De volta neste buscado rexistro do mítico, o tecido textual, no que éste ten de disposición de formas visuais e sonoras, acollerá entón esa intención de buscar e comunicar a tradición deste lugar. Primeiramente, aquela distancia no espazo dende a que é representada a figura humana sobre a inmensidade da paisaxe é tamén unha distancia no tempo: algún lugar situado no pasado de onde proceden os relatos orais do mito e da tradición que escoitamos a eses personaxes na lonxanía do horizonte. Por outro lado, e de novo coa referencia das propostas fílmicas de Benning, esta idea de permanencia, como aposta estética coa que evocar a mística do lugar, figura nos planos fixos de longa duración onde o único movemento ven dado pola evolución da néboa sobre a paisaxe, o paso das nubes, as manchas de sombra desprazándose sobre a superficie da auga, as charamuscas dos lumes indo e vindo sobre o encadre. Todos eles, microrritmos visuais aos que se ten referido Ángel Quintana ao estudar este tipo

3 Sobre o mito, cómpre atender ao analizado por Santos Zunzunegui, se ben centrado fundamentalmente na ficción, cando o estuda en relación cunha das vetas creativas do cinema español: «(…) fuentes esenciales susceptibles de actuar como matriz básica en la que inscribir la narración». Ver: Santos Zunzunegui, 2002, Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, p. 19

de filmes: «La estimulación sensorial convive con el deseo de contemplar y con el ansia de llegar a sentir la cadencia del paso del tiempo en el interior de las imágenes» (Quintana 2011: 35). E como tamén aquí conta a intervención do home, habería que engadir a luz xiratoria dos faros, as árbores que van caendo pola acción da motoserra, ou a actividade mineira que vai erosionando a montaña.

A dimensión mítica da Costa da Morte nútrese, asimesmo, do destacado protagonismo que acada o traballo dos percebeiros, expresión máxima da loita do home contra a natureza hostil, como este filme non podía deixar de expor, unha vez que xa afirmamos a súa intención de ir á busca dos motivos máis recurrentes que constrúen a memoria colectiva desta comarca. E tampouco podemos deixar de evocar a épica de Homes de Arán (Man of Aran, Robert J. Flaherty, 1934) nesta secuencia dos percebeiros que se enfrontan ao mar embravecido.

Na dualidade entre o que flúe e o que permanece vaise construíndo o entramado textual que, tal como adiantamos, explora na paisaxe, e na integración da figura humana en dita paisaxe, na busca dun saber sobre o que representa aquel lugar. Se partimos, como é inevitable, das connotacións que este espazo posúe como enclave onde situar a fin do mundo, os máis elementais motivos visuais acadan unha potente carga metáforica. Dende a luz dos faros á luz que se filtra entre as nubes, por opoñer aquí o artificial ao natural, ata as temibles tormentas que empurra ao mar contra as rochas da costa ou as ondas que se botan por derriba dos percebeiros: todo ten un aire apocalíptico do que o suxeito-espectador dificilmente logra desprenderse. E indo claramente nesta dirección, apocalíptica é a presenza do lume nos montes. Os incendios forestais son aquí a máis pechada expresión desta fin do mundo, alí onde todo remata, no límite dunha terra que parece esvaerse aquí mesmo, sexa pola acción do lume, das tormentas, do mar entolecido ou mesmo polo proceder silencioso da néboa que vai engulindo o espazo do visible, tal que se recreara aquel medo esencial dos romanos referido por Otero Pedrayo.

Certamente, o sentido do apocalíptico ven representado polas chamas do incendio que ateigan o espazo encadrado e as charamuscas desprendidas do foco principal e que veñen a situarse ao primeiro termo da imaxe. Xuntamente con isto, os brigadistas que loitan contra o lume, co seu característico vestiario; as luces xiratorias dos camións de bombeiros, a xeito de rima visual coa que emiten os faros; ou as voces entrecortadas das emisoras de radio, que parecen replicar os marmurios de conversas en secuencias anteriores, son outros tantos motivos visuais e sonoros que contribúen igualmente a esta atmósfera de fin do mundo. E se voltamos aquí a considerar o papel relevante do silencio, descubriremos que a ausencia total de son en determinados momentos das secuencias de incendios logra crear un dramático efecto de irrealidade, sobre todo tratándose duns planos nocturnos nos que sobresaen as figuras dos operarios situados a contraluz das chamas. Finalmente, os planos de igrexas e de cemiterios, mostrados sobre todo á caída do sol, así como o reiterado e regular son das campás, comparecen, como non podía ser doutro xeito, para darlle forma final a esta Costa da Morte. Será, entón, neses planos das nubes que pasan sobre o cemiterio onde acade o seu sentido máis pleno esta idea do que permanece e o do que flúe. Imponse aquí unha escrita fílmica que logra recrear unha intensa emoción do devir do tempo, dando así forma a unha consistente expresión á tensión entre finitude e eternidade.

En conclusión, Costa da Morte somete o mito e a paisaxe a unha mirada que busca inscribir o paso do tempo en todo canto explora, tratando de capturar o que flúe e desaparece sen deixar por isto de expresar aquilo sometido ao principio da permanencia. É unha película, finalmente, que se sitúa nunha liña coherente en relación con traballos anteriores do seu autor (Montaña en sombra, Paisaje-duración) e que se orientan nunha mesma dirección, deixando que sexa o propio Patiño quen o explique: «La idea es tratar de descubrir instantes de intensidad que permitan al espectador conectar con la imagen y trascender el espacio real hacia una sensación más profunda y ambigua» (Duque 2013).

BIBLIOGRAFÍA

AZALBERT, N. (2013), "Loin de Madrid", in Cahiers du cinéma, 693.

CATALÁ DOMENECH, Josep María, 2013, El murmullo de las imágenes. Imaginación, documental y silencio, Santander: Shangrilá.

CHION, Michel, 1993, La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido, Barcelona: Paidós.

ELIOT, Nicholas e LEPASTIER, Joaquin (2013), "Pari gagné à Locarno" in Cahiers du cinéma, 692.
FERNÁNDEZ, Vanesa e GARBANTXO, Miren, 2010, Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas, Bilbao: Universidad del País Vasco

IGLESIAS, Eulalia (2013), "Quería retratar un espacio mítico"; in Caimán. Cuadernos de cine, 19 (70).

MARTÍNEZ, Isabel e GALLEGO, María, 2012. Revista Comunicación, n 11, pp. 264-275

OTERO PEDRAYO, Ramón, 2004, Ensayo histórico sobre la cultura gallega, A Coruña: La Voz de Galicia / Biblioteca Gallega.

PENA, Jaime (2013), "Figuras en el paisaje" in Caimán. Cuadernos de cine, n 19 (70),

QUINTANA, Angel, 2011, Despúes del cine, Madrid: Acantilado.

SIMMEL, George, 2013. Filosofía del paisaje, Madrid: Casimiro.

VILA, Sara (2013), "El cine gallego va a dar muchas alegrías", in El Progreso (28 de decembro).

ZUNZUENGUI, Santos, 2002, Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español, Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

WEBGRAFÍA

CASTELO, Miguel. O Home e a Paisaxe. Algúns apuntamentos arredor da obra de Lois Patiño, con especial atención a Costa da Morte, 2014. Disponible en http://actodeprimavera.blogaliza.org/2014/01/13/o-home-e-a-paisaxe/#more-3904 (Acceso en: 23 febreiro 2014).

DUQUE, Elena. El deslumbramiento. Entrevista a Lois Patiño, 2014. Disponble en: http://www.s8cinema.com/portal/2013/06/07/el-deslumbramiento-entrevista-a-lois-pati%c3%b1o/ (Acceso en: 23 febreiro 2014).

PAGÁN, Alberto. Algumhas consideraçons sobre a língua de Costa da Morte, 2014. D Disponible en: http://actodeprimavera.blogaliza.org/2014/01/15/algumhas-consideracons-sobre-a-lingua-de-costa-da-morte/#comments (Acceso en: 21 febreiro 2014).