

## IDIOMA E IDENTIDAD EN EL NOVO CINEMA GALEGO

*Language and national identity in Novo Cinema Galego*

Ddo. Brais ROMERO SUÁREZ  <http://orcid.org/0000-0002-8270-0048>  
Doctorando. Universidade de Santiago de Compostela (España).  
[brais@sonche.eu](mailto:brais@sonche.eu)

BIBLID [(2172-9077)11,2015,09-31]

Fecha de recepción del artículo: 12/08/2015

Fecha de aceptación definitiva: 03/11/2015

### RESUMEN

En boca de todos desde su nacimiento en 2010, el Novo Cinema Galego ha cosechado éxitos en todos los certámenes y festivales que ha estado presente. Desde el premio FIPRESCI en Cannes hasta el Mejor Director Emergente en Locarno, esta nueva corriente de cine sitúa a Galicia en el escenario mundial cinematográfico. Pero, ¿es adecuada la representación que hace el Novo Cinema Galego de Galicia? ¿Qué lugar ocupa el gallego en las obras de esta corriente?

**Palabras clave:** cine gallego, identidad, idioma, cine nacional.

### ABSTRACT

The talk of town since its inception in 2010, the Cinema Novo Galego has been successful in all competitions and festivals that has been present. From the FIPRESCI prize in Cannes to the Best Emerging Director at Locarno, this new wave of cinema places Galicia in the world film stage. But does Novo Cinema Galego an accurate representation of Galicia? What's the role of Galicia in this movement?

**Key words:** galician cinema, national identity, language, national cinema.

## 1. Introducción

En los últimos años, la cinematografía gallega ha vivido un tiempo de esplendor y proyección internacional cuyos principales responsables se encuentran bajo una generación denominada Novo Cinema Galego. Esta generación ha recorrido festivales de la talla de Cannes o Locarno haciéndose, en varias ocasiones, con los mayores galardones allí otorgados. El gallego es un caso excepcional en el que productos de una cinematografía pequeña consiguen escapar de las propias fronteras para internacionalizarse. Internacionalización que conlleva la representación del país y de su cultura allá en donde esas obras se proyectan. Las películas, los directores y el propio movimiento Novo Cinema Galego se convierten, así, en embajadores de Galicia en su periplo por los circuitos de exhibición.

Pero, ¿es la representación que hacen estos directores y este movimiento de Galicia acertada? ¿Podemos afirmar, efectivamente, que el término ‘Gallego’ que forma parte de la etiqueta significa algo más que un identificador geográfico? La inclusión del término ‘Gallego’ en la etiqueta nos obliga a preguntarnos sobre su significado dentro de la misma y a estudiar si el significado que los directores y participantes del movimiento le otorgan se corresponde con la realidad. Lo que en minúscula, “gallego”, es un mero localizador geográfico se convierte en mayúscula en nombre propio, “Gallego”, donde no solo se hace referencia al lugar sino a sus costumbres, cultura, idioma: su identidad.

El objetivo de este artículo es analizar, en primer lugar, las causas que permiten la aparición de esta renovación cinematográfica y, finalmente, definir la relación Novo Cinema Galego con la identidad e idioma de un estado sin nación como es Galicia.

La metodología empleada para responder a estas incógnitas ha sido el estudio de todos los documentos relacionados con este movimiento, prestando especial interés a aquellos creados y publicados en la web, lugar donde el movimiento nace. Comenzando en la aparición del Novo Cinema Galego, el texto continúa dibujando el movimiento, su historia y los rasgos que lo caracterizan para luego centrarnos en las preguntas que se plantean respecto de idioma e identidad.

El análisis se apoya en el análisis de las figuras de Oliver Laxe y Lois Patiño y de sus obras 'Todos Vós Sodes Capitáns' y 'Costa da Morte' por ser dos de los buques insignia de este movimiento.

## **2. La Axencia Audiovisual Galega y las Axudas ao Talento**

Por eso, teniendo en cuenta la importancia cultural y económica del sector audiovisual, es necesario estimular y potenciar el crecimiento y el desarrollo de este sector estratégico con la creación de un marco legal que les permita a los ciudadanos expresarse con los medios oportunos dentro de nuestro espacio audiovisual y cultural. (Xunta de Galicia, 1999).

La consideración del audiovisual gallego como un sector clave comienza en el año 1999 con la Ley 6/1999 que el gobierno encabezado por Manuel Fraga aprobó con la unanimidad del resto de fuerzas políticas del Parlamento de Galicia. En esta ley, el audiovisual era considerado "prioritario por su importancia cultural, social y económica" (1999) y, así mismo, se creaban diversos organismos para potenciar la creación y producción. El gallego y la identidad gallega, la normalización lingüística aparecían también reflejada en el texto como deberes que el audiovisual gallego tenía con Galicia.

Seis años después, la pérdida de la mayoría absoluta del Partido Popular en las elecciones del 2005 supuso la coalición de BNG y PSOE. Ya en la Xunta de Galicia y una vez divididas las competencias (el BNG se ocuparía de la Axencia Audiovisual Galega y el PSOE del Consorcio Audiovisual de Galicia), los dos partidos acordaron reforzar el sector audiovisual mediante el diseño de diversas medidas de estimulación y subvención. Entre algunas de las nuevas medidas de este gobierno estaba la consolidación de la TVG como estimulador del sector, algo que luego no se llegó a cumplir nunca al 100%, y la creación de unas ayudas destinadas a autores. Estas medidas estaban dirigidas hacia un fin concreto: la creación y consolidación de un audiovisual gallego que sirviese de referencia en el extranjero y que patrocinase a Galicia más allá de las fronteras, sin olvidar, además, la cuestión idiomática siempre presente que, en

estas nuevas ayudas, salía más reforzada al hacer hincapié en la creación en lengua gallega.

Uno de los primeros pasos dados por el gobierno fue la creación de una institución que velase por los intereses del audiovisual. El 28 de Noviembre del 2006 nace la Axencia Audiovisual Galega, organismo que dirigiría Manolo González hasta su extinción en 2009, año en el que el organismo desaparece y sus competencias pasan a formar parte de AGADIC.

En el origen de este reunión está Xurxo Chirro, el hermano más viejo, el unificador, el que está en el origen de la denominación “Novo Cinema Galego”, quien pone en contacto a los más jóvenes y el que les permitió meter el pie en el estribo durante los años que trabajó, de 2006 a 2008, en la Axencia Audiovisual Galega, tristemente desaparecida. Establecida por Manolo González, este fondo de ayudas directamente concedidas a autores [...] favoreció la aparición de miradas personales. (Azalbert, 2013).

Xurxo Chirro, seudónimo de Xurxo González, es, con Manolo González, uno de los defensores y propulsores de la línea de ayudas que se convoca en 2007. Esta línea de ayudas centrada en los realizadores propiciará el auge de directores como Oliver Laxe y Ángel Santos, beneficiarios, entre otros, de la primera convocatoria de estas ayudas. Así, hasta 2010, estas ayudas unidas a la irrupción del digital y el abaratamiento de costes permitió la emergencia de proyectos audiovisuales que recogían las miradas personales de nuevos directores.

El sistema no favorecía la emergencia de miradas propias ni en la producción ni en la distribución, por lo que el estilo mainstream del documental televisivo homogeneizó la producción gallega durante los últimos quince años, esto es, producir documentales para mantener “abiertas las instalaciones” y seguir produciendo en función de las circunstancias emanadas por la coyuntura política de cada momento en la “zona de confort”. (González, 2013).

Las ayudas nacen con una voluntad rupturista que recuerda a la intención de la Nouvelle Vague por romper con aquella “cierta tendencia del cine francés” (Truffaut, 1954). El Novo Cinema Galego venía a ocupar un lugar más allá de los márgenes establecidos donde los nuevos creadores pudieran crear un cine que “nos libera del patrón hegemónico clásico” (Azalbert, 2013) y que se mueve fuera de la zona de confort. Estas ayudas nacen, no solo para potenciar una nueva mirada en el cine gallego, sino para romper con un “pensamiento único del audiovisual gallego” (González, 2013) caracterizado por el conservadurismo y la escasa experimentación; pensamiento que atacó duramente la creación de estas ayudas considerándolas un despilfarro de dinero al atender más a criterios artísticos y autorales que al rendimiento económico de las obras. Críticas que fueron encajadas por los defensores de estas ayudas en una frase enunciada por Xurxo González (2013) que resume el sentir de los participantes de este movimiento: “El cine no es un negocio, sino un acto de amor”.

El hecho de que se sitúen en la periferia del sistema industrial y casi al margen de la política de subvenciones, nos permite ser optimistas sobre su continuidad y su futuro, a pesar de la crisis o de las negras sombras que amenazan el devenir de la industria audiovisual en España. (González, 2012).

El resultado de la convocatoria de estas ayudas fue el mejor posible. En los siguientes años la creación gallega comenzó a acaparar la atención de certámenes y críticos fuera de Galicia; a pesar de ser el caso de Oliver Laxe, el más relevante, no se puede obviar la trayectoria y logros conseguidos por películas como *Vikíngland* (estrenada en el FID Marseille 2011), *Costa da Morte* (premio al Mejor Director Emergente en el Festival de Locarno 2013) o *Arraianos* (Mejor Película en la sección ‘Vanguardia y Género’ de BAFICI 2012).

La generación del Novo Cinema Galego dio, y da, signos de estar viva y en buen estado de forma. A pesar de esto, es imposible situarla “al margen de la política de subvenciones” como González (2012) afirma. De las 84 obras

producidas en Galicia desde el 2006, 70 recibieron subvención pública (Martínez, 2015, pp. 168-171); obras entre las cuales se encuentran los autores que se aglutinan bajo la etiqueta Novo Cinema Galego. Si bien estas ayudas no podían sobrepasar el 60% del presupuesto del proyecto, es imposible hablar de un Novo Cinema Galego sin vincularlo directamente, a las subvenciones. Martínez (2015, p. 172) señala que, si bien algunas películas se mueven al margen de las ayudas, éstas corren el riesgo de quedar invisibilizadas bajo aquellas que sí que gozaron de apoyo institucional.

### 3. Rasgos de la generación del Novo Cinema Galego

Se trata de una corriente de vanguardia, idealista e independiente. Son creadores al margen de lo establecido que actúan con total libertad; un grupo muy heterogéneo – inclasificable respecto de los valores estéticos y estilísticos – que se posiciona firmemente contra el patrón industrial instaurado. (Suárez, 2014).

Resulta de interés crucial para la consolidación de un movimiento definir los rasgos identitarios que permitan localizar al resto de autores que se puedan considerar como integrantes. Desde que, en 2010, Martin Pawley, crítico de cine, hablase de la “consolidación de un conjunto de autores que se expresan con libertad al margen de las convenciones industriales”, no existe todavía un consenso claro sobre qué rasgos identifican a un autor como formante de este grupo o sobre la propia existencia o no del Novo Cinema Galego.

Si existe una característica compartida y que aúna a los autores que forman parte del Novo Cinema Galego es la variante generacional. Pertenecientes a la “cuarta generación” del audiovisual gallego (González, 2012), todos los autores nacieron en un abanico de tiempo entre el 1975 y el 1985. Es su nacimiento lo que hace los sitúa en pleno tránsito entre celuloide y vídeo y, posteriormente, la aparición del digital.

Además de su fecha de nacimiento, es importante el lugar, puesto que muchos de ellos, aunque no todos, por ejemplo, Oliver Laxe, nacieron en Galicia. Como es de suponer en un movimiento que lleva en su nombre el lugar geográfico, Galicia ocupa un papel muy relevante en la definición del Novo Cinema Galego.

Galicia, deja de ser un simple lugar de nacimiento para ser una patria o una patria (Suárez, 2014) que está presente en las obras de los cineastas. Es el caso de Peque Varela, residente en Londres, o Eloy Domínguez Serén, que vivió durante un gran período de tiempo en Suecia; sus obras son diálogos con la Galicia distante, son películas de cine de emigración. Por ejemplo, *Pettring* (2013), de Eloy Domínguez Serén, es un filme epistolar dirigido a su familia en Galicia. El director se autofilma con su móvil trabajando, en su día a día, filmando una especie de diario a sus padres para enseñarles dónde y cómo es su vida en la emigración.

Mi formación académica me sirvió para construirme un mapa del cine, conocer autores, pero nada más. Creo que puede ser hasta perjudicial para muchos, un cóctel de referencias que puede provocar perder las referencias propias. (Laxe, 2008).

Respecto a la formación de los autores de esta corriente es imposible trazar un patrón concreto. Martínez y Gallego (2012) apuntan a que los campos académicos de los que provienen estos artistas son muy variados y que esto se refleja en el “amateurismo” de sus obras. Pablo Suárez (2014) reafirma esta misma idea apuntando a que muchos de los campos de los que proceden son “la psicología, la historia, la historia del arte o la filología”. El Novo Cinema Galego está, al contrario que la mayoría de movimientos cinematográficos, más influenciado por otras ramas de la cultura que por el propio cine. No hablamos de que no existan herencias de otros directores, Alberte Pagán o James Benning son algunos de ellos, sino que la influencia de otros campos de la cultura y arte son de mayor peso e importancia; es el caso de Lois Patiño, hijo de padres pintores y cuya obra está fuertemente marcada por la pintura.

Quizá otro rasgo identificativo de esta corriente sea el trabajo en varios soportes. Nacidos, directores y vídeo, casi en paralelo, la popularización de este soporte hace que sea una de las opciones predilectas de estos autores en sus primeras obras. Posteriormente, y haciendo suyas las palabras de Pagán (2008) “llamemos cine a cualquier obra audiovisual, independientemente del soporte. Una escultura es una escultura, sea hecha en madera, piedra o metal”,

el Novo Cinema Galego trabaja sobre imágenes en todas sus formas: desde miniDV hasta grabaciones hechas con móviles. Son pocos los casos de obras realizadas en soporte cine, caso de Alberto Gracia y O Quinto Evanxeo de Kaspar Hauser (2013). A esto se suma la existencia de obras creadas a partir del found footage, es decir, del metraje encontrado, como Vikingland (Xurxo Chirro – 2013).

La mayor parte de los creadores que se agrupan bajo la denominación de Novo Cinema Galego trabajan sobre un ámbito próximo a lo real, aún que algunas obras pertenecen a la ficción. (Martínez & Gallego, 2012).

Con un claro predominio por el cine documental e por la no ficción, los trabajos de ficción pura del Novo Cinema Galego son escasos. Podemos hablar con seguridad de una clara predilección por el trabajo con la realidad a través de los diferentes géneros que ofrece el cine documental así como una tendencia hacia la ficcionalización de la realidad. Azalbert (2013) afirma al respecto, “todas estas películas están moviendo las fronteras demasiado rígidas entre documental y ficción”, algo sobre lo que inciden González y Redondo (2014) cuando afirman que las cada vez menos claras fronteras entre ficción y documental corroboran la existencia de una hibridación de géneros. El Novo Cinema Galego se movería en esa frontera difusa entre géneros, oscilando entre ambos y usándolos según el momento exigiera.

Es este aspecto híbrido el que hace del Novo Cinema Galego un cine de carácter “experimental y periférico” (Fernández & Mallo, 2011). Cine experimental en tanto a que juega con los formatos, mezclando ficción y documental, y con la tecnología, grabando en múltiples soportes o creando remontajes de obras existentes. Cine periférico puesto que se mueve al margen, a través de las brechas de la industria audiovisual. Dos aspectos que dan lugar a un nuevo cine libre, sin ataduras, que expresa la mirada personal del autor.



Por otra parte, estas nuevas corrientes audiovisuales encontraron un aliado más en la Red. Si hasta hace poco era extremadamente complicado acceder a ciertos contenidos, el desarrollo de la web 2.0 facilitó no solo el acceso a ese material sino también la creación y el intercambio de experiencias entre los agentes culturales y los creadores. (Martínez & Gallego, 2012).

Precisamente, el carácter periférico del Novo Cinema Galego permitió que los propios creadores confluyeran en espacios propios dentro de la red. Es el caso de Flocos.tv, extinto repositorio de contenidos audiovisuales, o Vimeo, servidor de vídeo donde muchos de estos autores cuelgan sus trabajos. Martínez (2015) señala que la adopción de Internet como hábitat de este cine permite eliminar uno de los mayores problemas del Novo Cinema Galego: la visibilidad. Los autores son exhibidores y distribuidores de su cine conectando, directamente, con el espectador a través de la pantalla.

#### **4. El Gallego en el Novo Cinema Galego**

Para comenzar a estudiar el rol del Gallego en el Novo Cinema Galego tenemos que remitirnos a los estudios del profesor Stephen Crofts. Es él quien, en 1993, define siete tipos de cine que se enfrentan a la maquinaria hollywoodiense, es decir, al cine mainstream de blockbusters. Es el séptimo de estos tipos de cine el que se semeja al caso gallego, Crofts lo define como “cine regional o nacional cuya cultura y/o lenguaje supone una distancia de las naciones que engloba”. Al referirte a esto, Crofts señala la importancia de la desintegración de la nación estado como incitador de la aparición de estos cines acerca de una cuestión identitaria. Así mismo, también habla de la tendencia homogeneizadora del cine tradicional que ataca directamente a este cine de minoría. El propio Stephen Crofts (1993) señala la importancia del lenguaje en estos cines apuntando que en España hay gente que se “describe a si misma como vascos o catalanes antes que españoles”.

La definición del cine gallego como un cine nacional nos alerta de la escasa financiación e infraestructura que Crofts señalaba (1993). Así mismo, la irrupción de las Ayudas al Talento nos obliga a estudiarlas prestando atención

a la lengua y al papel que juegan a la hora de ser beneficiario de una subvención pública. Convocadas desde el 2007, estas ayudas fueron llevadas a cabo por diferentes gobiernos, como ya señalamos, de ahí que centremos nuestra atención entre la primera convocatoria y la última: 2007 y 2015 respectivamente.

Orden del 8 de mayo del 2007 por la que se establecen las bases reguladoras y la convocatoria pública para la concesión de subvenciones para producciones o coproducciones audiovisuales en lengua gallega. [...] considera el sector audiovisual como estratégico y señala la necesidad de que establezcan instrumentos para el fomento de las actividades profesionales del audiovisual [...]. (Consellería de Cultura e Deporte, 2007)

Resolución del 31 de marzo de 2015 por la que se establecen las bases reguladoras para la concesión de subvenciones de creación audiovisual para el desarrollo y promoción del talento audiovisual gallego, y se convocan para el año 2015. [...] reforzar el papel de los creadores individuales, empresas e industrias culturales privadas, dentro del objetivo genérico de promoción y fomento de la cultura gallega [...]. (Axencia Galega das Industrias Culturais, 2015).

Las convocatorias difieren en su intención primera; si bien nacen con una intención clara, potenciar la lengua, esto se diluye con la llegada del gobierno del PP al poder y queda en un mero “objetivo genérico de promoción”. Conscientes del valor del cine como sector estratégico de la cultura, no solo para difundir el idioma y darle visibilidad en las salas, el gobierno de coalición PSOE-BNG busca crear nuevas voces en gallego con la creación de estas ayudas. Donde la lengua gallega es citada diez veces a lo largo de la convocatoria de 2007, en 2015, su presencia es relegada a la mitad y, en ocasiones, sustituida por eufemismos de significados más difusos; algo que no hace más que expresar el abandono y el sometimiento que el gobierno popular aplica sobre la lengua gallega.

Otra de las diferencias radica en el dinero dedicado: en 2007 las cantidades partían de un presupuesto de más de 1 millón de euros, algo que en 2015 quedó, por tercer año consecutivo, reducido a 145.000 euros. Además, donde el gobierno bipartito señalaba como categorías diferentes los documentales de creación y los de difusión cultural separados de largometrajes, telefilmes, etc., el gobierno encabezado por Feijóo tan solo discrimina entre ayudas a guión, a cortometrajes y a largometrajes. Donde el gallego y el cine eran claros referentes y creadores de una identidad cultural propia que traspasaba fronteras y situaba a Galicia en el panorama internacional hoy solo quedan las cenizas que el gobierno popular, a pesar de haberlo intentado en el 2012, año en el que no se convocaron las ayudas, no se atreve a hacer desaparecer definitivamente.

El gallego es clave en la creación de la identidad, algo refrendado en los resultados del proyecto 'Cine, Diversidad y Redes', llevado a cabo por el Grupo de Estudios Audiovisuais de la Universidade de Santiago de Compostela en el 2013. Buscando la respuesta a la pregunta "como nos ven fuera de Galicia", el grupo llegó a diversas conclusiones de las cuales destaca la importancia "imprescindible" del cine como configurador de una cultura propia y el carácter "insustituible" del gallego dentro de este cine. Así mismo, idioma y paisaje son dos de los elementos que mejor identifican a una obra como gallega, según los resultados de la investigación. Pero, como se ve Galicia a sí misma?

La respuesta difiere según el autor estudiado. Si bien en la obra de Peque Varela o de Eloy Domínguez Serén Galicia es un lugar al que volver y al que evocar a través de su cine, para autores como Lois Patiño, emblema del movimiento, Galicia es una excusa para rodar lo que Pagán (2014) llamó "una postal", refiriéndose a la película *Costa da Morte* (2013). Es Alberte Pagán quien ataca a la película considerándola manipuladora al deformar la lengua y al desposeer de contenido histórico-político a la película. Señala, también Pagán, que el título de la obra es el único en gallego de toda la filmografía del director y que, además, no hace referencia a una voluntad del mismo sino que simplemente recoge el nombre de una comarca gallega en su forma natural. Es ésto lo que nos hace visitar la web del director para encontrar que todo su contenido tan solo se encuentra en castellano e inglés.

Es el caso de Patiño el que nos hace revisar las webs de otros agentes participantes en el Novo Cinema Galego y mirar, con sospecha, el caso de la productora Zeitun Films, responsable de las películas más relevantes de este movimiento, que se describe como “productora gallega” en la versión gallega de su web, mientras que lo hace como “productora española” en la versión inglesa y castellana. Algo que se vuelve a repetir al intentar acceder a la web de Todos Vós Sodes Capitáns (Oliver Laxe – 2010), que tan solo se encuentra en inglés, donde en gallego queda relegado a los diferentes métodos de compra del DVD. De nuevo, esta vez en [www.arraianos-film.com](http://www.arraianos-film.com), web dedicada al film Arraianos (Eloy Enciso – 2012), que tan solo ofrece su web en versión inglesa y castellana. Por el contrario, otros directores coetáneos, a veces confundidos con los directores del Novo Cinema Galego, como Ramiro Ledo, Pablo Cayuela o Xan Gómez Viñas, realizan la totalidad de la comunicación de sus obras en gallego y, accesoriamente, en inglés o castellano.

La lengua gallega solo se utiliza cuando las subvenciones obligan (autoridades: tomen nota). Además, se trata de un uso litúrgico y forzado, un pequeño contratiempo con el que hay que aguantar. Las películas se ruedan en castellano para a continuación dobrarlas al gallego. (Pagán, 2006).

Basta este escaso análisis para ver que las denuncias del director Alberte Pagán es una realidad, y que el silencio de algunos medios de prensa no se debe a ciertas “pulsiones nacionalistas” (González & Redondo, 2014). Así, si bien algunos autores, externos al Novo Cinema Galego, sí que denotan una conexión con Galicia, su identidad y el idioma, otros como Lois Patiño parecen tan solo ser beneficiarios de una casualidad geográfica.

El gallego se “autoborra” (Soledad & Martín, 2013) para dejar paso a películas que pueden ocurrir en cualquier lugar. La identidad y, en algunos casos, el idioma, son suprimidos para dar como resultado una obra más accesible internacionalmente que no exija al espectador preguntas la procedencia o nacionalidad de la misma. Al igual que el caso uruguayo, Galicia está sufriendo un proceso de autoborrado en favor de una trayectoria por festivales

internaciones que, si bien la sitúa en el mapa mundial del cine, no trabaja por la difusión o reivindicación de la identidad nacional gallega sino por la promoción del autor.

### **5. Todos Vós Sodes Capitáns (Oliver Laxe – 2010)**

Hace tres años decidí mudarme a Marruecos [...]. Poco después de instalarme, decidí crear un taller de cine para chicos en situación de exclusión social. [...] Me movía su curiosidad y su forma de percibir las cosas como si de cada vez fuese la primera vez. Me gustaba el sentido de la libertad del proceso creativo, ajeno a cualquier formalismo académico. (Laxe, 2010).

Considerada la película que inaugura el Novo Cinema Galego, *Todos Vós Sodes Capitáns* es el “mayor hecho cinematográfico” de Galicia (González, 2011) al ser de los pocos filmes gallegos proyectados en Cannes y premiado con el galardón FIPRESCI. Estamos, indudablemente, ante uno de los más importantes filmes, o el más importante, de la cinematografía gallega dada su extensa repercusión y reconocimiento internacional. La película narra los intentos de un director foráneo, interpretado por Oliver Laxe, en dirigir a un grupo de estudiantes marroquíes en un taller de cine y la posterior rebelión de los alumnos ante la tiranía de este. La película avanza gracias a la fricción entre profesor y alumnos al pedirles que relaten su realidad en la película. Oliver Laxe (2011) reconoció que, para él, era importante situarse como el malo de la película interpretando el rol del “típico artista neocolonialista europeo”, algo que funciona fuera de la pantalla desnudando la “falsa condescendencia” (Martínez, 2015) y la “visión eurocentrista hacia África” (Paz, 2011). Es precisamente esta situación de abuso por parte del director la que provoca la rebelión de los alumnos que fuerzan la expulsión del mismo del proyecto.

Irónicamente, Laxe necesita de herramientas narrativas para contar su relación con los alumnos, pero son ellos los que acaban adquiriendo, sin querer, su visión. En una de las escenas más naturales de la película [...] los niños atacan primero al realizador por no tener una trama clara

pero luego acaban queriendo filmar olivos por lo que son, por puro placer estético, sin guion. (Paz, 2011).

Cuando la figura de Laxe es expulsada del proyecto es cuando más presente está en el trabajo de los alumnos. Es al caer los títulos de crédito cuando la película comienza. Las imágenes vuelven a la pantalla y vemos las verdaderas imágenes rodadas por los alumnos del taller dirigido por Laxe. Presentadas fuera de la película del director, las filmaciones de los alumnos se (re)presentan a si mismas, libres de autoría puesto que no sabemos quién filmó qué plano, libres de argumentos o tramas: son las imágenes de los alumnos, del colectivo que forman, de su forma de ver el mundo.

Podemos afirmar que Todos Vós Sodes Capitáns es cine marroquí en tanto a que permite que los alumnos, ciudadanos del país, se expresen y creen su identidad a través de los roles que interpretan en la película. Fuera de caer en papeles estereotipados y exóticos, Laxe busca en ellos su día a día, su verdadero yo. Es al final de la película, en estas imágenes libres filmadas por ellos, cuando los alumnos, y por extensión, Marruecos, son libres de la visión eurocentrista y del mainstream para ser ellos en si mismos. El cine es, aquí, la herramienta liberadora, si bien comandada por un director foráneo, que les permite combatir como “capitáns” en la guerra contra tópicos y folclore. Es esta la conclusión que nos hace pensar en Todos Vós Sodes Capitáns como una película marroquí y no gallega.

En esta altura llegaron perturbaciones críticas desconsideradas sobre Todos Vós Sodes Capitáns: dónde estaba rodada, en qué lengua estaba hablada... un debate estéril acerca de conceptos de territorialidad y de identidad de la obra de arte hoy caducos. (González, 2011).

Si bien el debate que se presenta a continuación es tachado de “caduco” por uno de los creadores de la etiqueta, bajo nuestro criterio es lo opuesto. No solo porque la realidad social así nos lo muestre, a día de hoy son varios los colectivos, las manifestaciones y otros movimientos sociales que promueven

una mayor defensa del gallego y de su identidad, sino porque al ser la historia de Todos Vós Sodes Capitáns universal el hecho de situarla en Marruecos implica una relación con el país, y no con Galicia. ¿Acaso no podríamos trasladar la visión eurocentrista que sufre el país árabe con el centralismo castizo que castiga a la cultura gallega? ¿No sufre el cine rodado en Galicia una barrera impuesta, desde Madrid, por motivos lingüísticos?

No compartimos las palabras de Xurxo González (2011) que considera Todos Vós Sodes Capitáns como “el mayor hecho cinematográfico” de Galicia porque no consideramos el film como una obra gallega. Su producción, efectivamente, recibió dinero de las ayudas de AGADIC y su productora, Zeitun Films, es gallega, pero estos son meras efemérides en la producción de una obra que pertenece a la filmografía marroquí. No es ni la financiación, ni la procedencia del equipo ni el idioma del título de la película lo que define a una película como gallega o marroquí: es el fondo, su historia. Y en este caso, es evidente que hablamos de una película marroquí.

La escasa filmografía del director no nos permite sentenciar que su vinculación con Galicia es nula, ya que, en su obra Paris #1 (Oliver Laxe – 2008) gallego e identidade sí aparecen representados. Por ello, la figura de Laxe, que se encuentra realizando su largometraje As Mimosas, es imposible de definir en estos momentos. Si bien su mirada personal, es decir, su autoría, son cuestiones innegables, su vinculación con Galicia aparece de forma intermitente en su obra, por lo que serán las próximas obras del autor las encargadas de dilucidar esta duda.

## **6. Costa da Morte (Lois Patiño – 2012)**

[...] entiendo el tiempo como el resultado de un proceso de contemplación, en el que la energía de la imagen se desarrolla durante la duración de un plano. La acción del tiempo pasando conduce a nuestra consciencia a reconsiderar la imagen constantemente. Nunca vemos la misma imagen dos veces, incluso aunque el plano no cambie. (Patiño, 2014).

Premio al mejor director emergente en Locarno en 2013, la obra de Lois Patiño recoge (y recorre) el paisaje de la Costa da Morte gallega a través de un documental observacional de mismo nombre. Tomando como punto de partida la cita de Castelao “Nun entrar do home na paisaxe e da pasaixe no home creouse a vida eterna de Galiza” (“En la entrada del hombre en el paisaje y del paisaje en el hombre se creo la vida eterna de Galiza”), el director trata de plasmar los “diferentes gestos” del paisaje gallego como si filmase un rostro humano. Sobre esto, el propio director (2013) dice que “es el paisaje el que contempla a la figura humana a través de la distancia. Como desde otra dimensión, observando en silencio las acciones del hombre”.

Xurxo González (2013) dice de Costa de Morte que “ahonda en el carácter estético del cine analizando las alteraciones de los parámetros espacio-temporales”. Es en este trabajo sobre el carácter estético donde los referentes de Patiño se hacen patentes ya que su cuidada paleta de colores y la composición de los planos recuerdan a la obra pictórica de sus padres, algo que él mismo reconoce sobre todo en la influencia cromática (2014).

Para mí siempre fue un espacio más mítico que real, un referente ligado a la idea de fin y de la muerte. Quería retratar este aspecto mítico donde se mezclan la historia y la leyenda transmitiendo a través de los relatos de sus habitantes desde lo que también es su espacio de trabajo. (Patiño, 2013).

El director se acerca al paisaje dejando que sea él mismo el que se autorelate ante el lente de su cámara. La cámara permanece abierta hacia una tierra mítica y cargada de historia, la más reciente, el naufragio de un petrolero que supuso la mayor catástrofe ecológica y también el nacimiento del movimiento social “Nunca Más”; historia que se va recogiendo a través de lo que el crítico Jordi Costa (2014) llama “memoria oral” del espacio. Filmada en grandes planos generales, el director opta por otorgarle un carácter diminuto del encuadre a las personas. Mezclándose un encuadre muy abierto con un claro primer plano sonoro, la historia semeja venir del paisaje haciendo que diferencia entre habitantes y paisaje sea difícil de separar en ocasiones. Este



juego de contrarios es lo que hace que el ojo recorra la imagen buscando al sujeto que habla hasta encontrarlo o interiorizar que es la imagen, y no un sujeto, la que habla. Xurxo González (2013) afirma que este ejercicio de “incorporación de diálogos con figuras en la distancia” es lo que permite que la película avance haciendo un amplio recorrido por la identidad de la zona.

Gente trabajando en el paisaje, gente sin rostro pero con voz, distante en la imagen pero cerca en el sonido: madereros, mariscadoras, percebeiros, feriantes, cazadores, sacerdotes, pescadores, redeiras, técnicos eólicos... En algunos momentos las respiraciones y los sonidos de la carne se convierten en conversaciones. Y cuando la palabra cobra vida, la película comienza a debilitarse. (Pagán, 2014).

Es precisamente en la voz, en la lengua del paisaje, donde la película encuentra su mayor problema. Si bien la premisa de Lois Patiño es hacer un relato que recoja la historia de la Costa da Morte contada por si misma, es la propia presencia del director la que hace que la lengua se perturbe llegando a límites ridículos y caricaturescos. “¿Culpa del paisanaje gallego? Desde luego. Pero también de un cineasta políticamente poco sensible”, sentencia Alberte Pagán (2014) al referirse a la cuestión lingüística de la película. Reaparece aquí el concepto de “autoborrado” que Soledad y Martín (2013) acuñan para referirse a la situación uruguaya. ¿Podemos hablar de autoborrado del gallego en la película de Patiño?

El filme, en efecto, deforma el paisaje en lugar de recogerla honestamente. Patiño filma el paisaje de forma observacional, sin modificarla; su cámara permanece fija y deja que sea el paisaje el que se muestre ante él: pero el paisaje geográfico. Es el paisaje social, la historia e identidad de la Costa da Morte, el que es deformado ante el lente del director que permanece impasible, sin dejar de filmar. El director se convierte así en un turista que recoge con su cámara un lugar exótico, desconocido, a través del discurso que los habitantes crean para los foráneos. Exotismo que encuentra en la escena de la Rapa das Bestas su culmen. Si el deseo de Patiño (2013) era “representar la historia,

cultura y gente de un paisaje”, esta escena responde a lo opuesto. La escena golpea de frente al espectador local y lo saca de la costa para introducirlo en el interior de Galicia: del litoral atlántico al interior de Galicia. Pagán (2014) adjetivaría esta escena como “estampa que parece tener el pintoresquismo como única razón de ser”. El director borra la identidad gallega con sus múltiples diferencias internas para crear un relato único y homogéneo de cara al exterior y no de cara a Galicia. La Costa da Morte se convierte en un recurso que el director emplea para relatar una historia hacia mercados internacionales en lugar de reflexionar sobre el carácter mítico y la rica historia de la zona.

Lo que podría limitarse a un problema lingüístico se contagia al resto de la película y al valor estético, ético y político de Costa da Morte, que termina siendo, de esta forma, una visión deformada y deformante de la realidad. (Pagán, 2014).

La visión del director no está libre de preconcepciones: no es una visión virgen y meramente observacional. Al filmar el idioma gallego deformado en castrapo<sup>1</sup> y al usar el objetivo de su cámara recogiendo lo pintoresco y no lo real, el director se convierte en foráneo en su propia tierra y se desvincula de la indagación del carácter mítico de la Costa da Morte para filmar una postal turística. Todo esto nos lleva a pensar que Patiño no se levanta contra una colonización idiomática que amenaza con borrar la identidad gallega sino que participa de la misma a través de su película. Así, la cita de Castelao, padre del nacionalismo gallego, que abre Costa da Morte pasa de ser un prólogo a un mero recurso estético en el que él sirve a la película a modo de aval, en lugar de ser la película la que sea una herramienta que reafirme o renueve las tesis de Castelao.

Así como la figura de Oliver Laxe aparece intermitentemente vinculada con Galicia, la vinculación de Lois Patiño es prácticamente nula. Su obra, filmada en su casi totalidad en localizaciones gallegas, no solo no refleja ninguna vinculación con la tierra sino que además olvida totalmente la lengua gallega en

---

<sup>1</sup> Variante del idioma castellano hablado en Galicia, caracterizado por la abundancia de palabras y expresiones tomadas del idioma gallego.

su totalidad. Un ejemplo de esto lo hallamos tanto en su web, donde la información aparece en inglés o español, quedando el gallego olvidado, o en los títulos de sus filmes donde solo Costa da Morte aparece en gallego, siendo, además, el nombre oficial de un lugar. Las tesis de Soledad y Martín (2013) del autoborrado cobran fuerza en la obra de un director cuyo éxito fuera es considerablemente mayor que la repercusión obtenida en Galicia, hecho que quizá esté relacionado con la nula vinculación con la tierra pero con la sí explotación de la etiqueta “Novo Cinema Galego”.

## 7. Conclusiones

Al inicio de esta investigación se planteaban varios interrogantes respecto de la representación que se hacía de Galicia desde la corriente del Novo Cinema Galego y cuál era el papel del “Galego” dentro de la misma.

Concluimos, después del estudio del origen y del posterior esplendor de los autores englobados bajo esa etiqueta, que la etiqueta Novo Cinema Galego se encuentra en un momento de impasse entre dos posibles escenarios. El primero sería la perpetuación de lo hecho hasta ahora, donde solo unos pocos directores, citamos, por ejemplo, a Eloy Domínguez Serén o Xurxo Chirro, reflexionan en sus películas sobre Galicia, otorgando validez a la inclusión del término “Galego” en la etiqueta; o el cambio radical de este cine a uno con mayor voluntad política y compromiso con la tierra, donde Galicia no sea escenario sino protagonista de la película.

Así mismo, la coincidencia el tiempo con otros movimientos españoles y europeos, nos hacen ver la fragilidad de la etiqueta Novo Cinema Galego. La aparición de Internet como nuevo espacio donde creadores interactúan hacen pensar en una gran corriente cinematográfica desvinculada de procedencias o localizadores geográficos. Hablamos así de un Nuevo Cine Mundial, donde los realizadores gallegos, como así corroboran los muchos éxitos en festivales y certámenes, se sitúan de tú a tú con cineastas de cualquier parte del globo.

Deducimos de este estudio, finalmente, que la representación que se hace de Galicia desde el Novo Cinema Galego y, especialmente, desde las dos ilustres y alabadas películas insigne del movimiento es cuestionable. En el caso de la obra de Oliver Laxe, consideramos su película perteneciente a la cinematografía marroquí puesto que la historia, si bien es universal, retrata un

momento social y político propio del país árabe, algo que imposibilita vincularla con Galicia en modo alguno salvo por el título en lengua gallega. Por otra parte, Costa da Morte recoge una profunda desvinculación con Galicia reflejada, especialmente, en el tratamiento deformante que se hace de la lengua gallega. El director, cuyo propósito original era recoger la historia propia del lugar, se convierte en un agente manipulador por su mera presencia y termina filmando una especie de postal donde lo exótico y extraño se premia sobre la realidad política y social.

A pesar de encontrar estas fuertes discrepancias en los dos filmes capitales del movimiento no podemos sacar conclusiones rotundas sobre la desvinculación de estos autores y del movimiento con Galicia ya que, tanto autores como Novo Cinema Galego, cuentan con escasos años de vida. Está en manos del tiempo dilucidar estas conjeturas que hoy nos hacen preguntarnos sobre la realidad de un movimiento cinematográfico de tal calibre en Galicia o sobre una estrategia de marketing y promoción de determinados cineastas.

## 8. Bibliografía

Axencia Galega das Industrias Culturais. (2015). *RESOLUCIÓN do 31 de marzo de 2015 pola que se establecen as bases reguladoras para a concesión de subvencións de creación audiovisual para o desenvolvemento e promoción do talento audiovisual galego, e se convocan para o ano 2015*. Santiago de Compostela: Diario Oficial de Galicia.

Azalbert, N. (2013). Loin de Madrid. Cahiers du Cinéma (693).

Consellería de Cultura e Deporte. (2007). *Orde do 8 de maio pola que se establecen as bases reguladoras e a convocatoria pública para a concesión de subvencións para producións ou coproducións audiovisuais en lingua galega*. Santiago de Compostela: Diario Oficial de Galicia.

Costa, J. (2014). “La tierra permanece”. En *El País*, septiembre de 2014.

Disponible en

[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/09/25/actualidad/1411648446\\_992140.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/09/25/actualidad/1411648446_992140.html) [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2015]

Crofts, S. (2006). “Reconceptualising National Cinema/s”. En V. Vitali, & P. Willemsen: *Theorising National Cinemas*. Londres: British Film Institute.

- Cutler, A. (2014). "Time and Space: Moments with Lois Patiño". En *Cinema Scope*. En: <http://cinema-scope.com/cinema-scope-magazine/time-space-moments-lois-patino/> [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2015]
- Hjort, M., & Mackenzie, S. (2000). *Cinema and Nation*. Londres: Routledge.
- Fernández Labayen, M. & Mallol González, M. (2011). "Existimos, luego periféricas". En *S8Cinema*, abril de 2011.  
En: <http://www.s8cinema.com/portal/2011/04/03/atlas-ilustrado-de-la-periferia-vol-3/> [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2015]
- González, M. (2012). "A propósito da marca "Audiovisual Galego". En *Acto de Primavera*, febrero de 2012.  
En: <http://actodeprimavera.blogspot.com.es/2012/02/a-proposito-da-marca-audiovisual-galego.html> [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2015]
- González, M. (2013). "Alén da "zona de confort". En *Web da edición 2013 do Festival Internacional de Documentais Play-Doc*. En: <http://www.play-doc.com/web2013/gl/cinema-galego.html> [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2015]
- González, X. (2008). "Oliver Laxe: "Non hai excusas para non facer filmes". En *Web da Axencia Audiovisual Galega*, agosto de 2008.  
En: [http://www.axenciaaudiovisualgalega.org/public/index.php?seccion=oficinaproduccion/ficha\\_noticia.php&id\\_noticia=1997](http://www.axenciaaudiovisualgalega.org/public/index.php?seccion=oficinaproduccion/ficha_noticia.php&id_noticia=1997) [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2015]
- González, X. (2011). "O espírito dos capitáns." En *Acto de Primavera*, noviembre de 2011. En: <http://actodeprimavera.blogspot.com.es/2011/11/o-espirito-dos-capitans.html> [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2015]
- González, X. (2012). "Um cinema sem país". En *Acto de Primavera*, Junio de 2012. En: <http://actodeprimavera.blogspot.com.es/2012/06/um-cinema-sem-pais.html> [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2015]
- González, X. (2012). "Diferenças geracionais". En *Acto de Primavera*, en junio de 2012. En: <http://actodeprimavera.blogspot.com.es/2012/07/diferencas-geracionais.html> [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2015]
- González, X. (2013). "(Re)visión do Novo Cinema Galego". En *Acto de Primavera*, mayo de 2013.  
En: <http://actodeprimavera.blogspot.com.es/2013/05/revision-do-novo-cinema-galego.html> [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2015]

- González, X. (2013). "Costa da Morte". En *Acto de Primavera*, julio de 2013. En:<http://actodeprimavera.blogspot.com.es/2013/07/costa-da-morte.html> [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2015]
- González, X. (2014). "As axudas de talento". En *Acto de Primavera*, julio de 2014. En:<http://actodeprimavera.blogspot.com.es/2014/07/as-axudas-de-talento.html> [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2015]
- González Rodríguez, X., & Redondo Neira, F. (2014). Lo procesual como marca de modernidad en el Novo Cinema Galego. VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna.
- Laxe, O. (2010). "Director's statement". En *Web do filme Todos Vós Sodes Capitáns*. En:<http://zeitunfilms.com/en/tvsc/director> [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2015]
- Ledo Andión, M. (2013). *Cine, Diversidad y Redes. Pequeñas cinematografías, políticas de la diversidad y nuevos modos de consumo cultural*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Martínez Martínez, M. I. (2015). "O cine de non ficción no Novo Cinema Galego: 2006-2012". Xaime Fandiño: Facultade de Ciencias Sociais e da Comunicación, Universidade de Vigo, Pontevedra (España).
- Martínez, I., & Gallego, M. (2012). El Novo Cinema Galego, propuesta de definición y clasificación. *Revista Comunicación* , 264-275.
- Pagán, A. (2006). "Misérias do Audiovisual Galego". En *Novas da Galiza*, marzo de 2006. En: <http://albertepagan.eu/cinema/teoria-e-critica/outros-textos/#audiovisualgallego> [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2015]
- Pagán, A. (2010). "Eu vou ser como a toupeira ou Para que serve o cinema?". En Cineclub de Compostela: Non conciliados. Argumentos para resistencia cultural. Santiago de Compostela: Cineclub de Compostela.
- Pagán, A. (2014). "Algumhas considerações sobre a língua de Costa da Morte". En *Acto de Primavera*, enero de 2014. En:<http://actodeprimavera.blogspot.com.es/2014/01/algumhas-consideracons-sobre-lingua-de.html> [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2015]
- Paz Morandeira, V. (2011). "Mirar como un niño". En *Cine Transit*, enero de 2011. En:<http://cinentransit.com/todos-vos-sodes-capitans-entrevista-a-oliver-laxe/> [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2015]

Soledad, M., & Marin, D. (2013). "Uruguay Disappears: Small cinemas, Control Z Films and the aesthetics and politics of auto-erasure". *Cinema Journal* (53).

Suárez, P. (2014). "O "Novo Cinema Galego". Galiza na senda da vangarda". En *Madrygal*, febrero de 2014.

En: <http://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/viewFile/45743/42989> [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2015]

Truffaut, F. (1954). "Una cierta tendencia en el cine francés". *Cahiers du Cinéma* (31).

Zeitun Films. Web da produtora Zeitun Films (inglés). En <http://zeitunfilms.com/en/index.html> [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2015]

Zeitun Films. Web da produtora Zeitun Films (castelán). En <http://zeitunfilms.com/es/index.html> [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2015]

Zeitun Films. Web da produtora Zeitun Films (galego). En <http://zeitunfilms.com/gl/index.html> [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2015]

Xunta de Galicia (1999). LEI 6/1999, do 1 de setembro, do audiovisual de Galicia. En *Diario Oficial de Galicia*, setembro de 1999.

En: [http://www.xunta.es/dog/Publicados/1999/19990908/AnuncioEFFE\\_gl.html](http://www.xunta.es/dog/Publicados/1999/19990908/AnuncioEFFE_gl.html) [Fecha de consulta: 12 de agosto de 2015].