

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

ESCOLA POLITECNICA SUPERIOR DE GANDIA

Grado en Comunicación Audiovisual



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



ESCOLA POLITÈCNICA
SUPERIOR DE GANDIA

“La(s) tendencia(s) cinematográfica(s) del Novo Cinema Galego”

TRABAJO FINAL DE GRADO

Autor/a:

Nahuel Anxo Lioi Cáceres

Tutor/a:

Enric Antoni Burgos Ramírez

GANDIA, 2020

Resumen

Este proyecto surge ante la necesidad de profundizar acerca de la cinematografía que define el movimiento de vanguardia conocido como Novo Cinema Galego. Numerosos son los textos que se han escrito entorno a este tema, sobre todo acerca de su conceptualización, pero ninguno trata de ahondar en las características cinematográficas que se asocian al movimiento. Si bien es verdad que la riqueza del Novo Cinema Galego reside en parte en la diversidad de sus obras, en los últimos años se distinguen una serie de tendencias que los nuevos directores están siguiendo a la hora de realizar sus películas. El propósito de este trabajo es valorar la posibilidad de fijar unos rasgos cinematográficos comunes al movimiento.

Palabras Clave: Novo Cinema Galego, Oliver Laxe, Vanguardia Cinematográfica, Cine de Autor, Cine Independiente.

Abstract

This project arises from the need to deepen the cinematography that defines the avant-garde movement known as Novo Cinema Galego. Many texts have been written around this topic, especially about its conceptualization, but none of them tries to delve into the cinematographic characteristics associated to the movement. While it is true that the richness of Novo Cinema Galego resides in part in the diversity of its films, in recent years we can appreciate particular trends that the new directors are following to create its films. The purpose of this essay is to assess the possibility of setting some common cinematographic features to the movement.

Key Words: New Galician Cinema, Oliver Laxe, Film Avant-Garde, Cinematography, Author Cinema, Independent Film.

ÍNDICE

1.- Introducción.....	5
2.- Una aproximación al cine gallego.....	8
2.1- Acerca de la expresión “cine gallego”	8
2.2- Breve historia del cine gallego.....	12
2.2.1- Antes de la década de los sesenta.....	12
2.2.2- Los setenta. Surgimiento de nuevos colectivos.	13
2.2.3- Tras la transición: apoyo institucional y videocreación	14
2.2.4- Nuevo siglo y nuevas directrices desde la política	16
3.- El Contexto del Novo Cinema Galego.....	18
3.1- Circunstancias políticas.....	18
3.2- Una nueva era para el audiovisual.....	19
3.2.1- Nuevas tecnologías.....	20
3.2.2- Autoproducción.....	21
3.2.3- Cambios en la exhibición.....	22
4.- Novo Cinema Galego. De la diversidad a la convergencia.	26
5.- Análisis.....	30
5.1- El paisaje como personaje.....	32
5.2- La exploración de la frontera ficción/no ficción	36
5.2.1- La veracidad de la interpretación.....	38
5.2.2- La iluminación natural	40
5.3- El minimalismo en la narración.....	41
5.3.1- Simpleza en la imagen	42

5.3.2- El ritmo pausado	43
5.3.3- Pocas palabras	44
5.3.4- Escaseza de la música extradiegética.....	45
5.4-El costumbrismo gallego.....	45
6.- Conclusiones.....	48
7.- Bibliografía y Fuentes Audiovisuales.....	51
7.1-Bibliografía.....	51
7.2-Filmografía.....	53

Índice de imágenes

Imagen 1- Oliver Laxe dando indicaciones a los actores en el rodaje (...)	29
Imagen 2 - Póster de <i>O que arde</i>	30
Imagen 3 - Póster de <i>Arraianos</i>	30
Imagen 4 - Póster de <i>Costa da Morte</i>	31
Imagen 5 - Póster de <i>Trote</i>	31
Imagen 6 - Póster de <i>Trinta Lumes</i>	31
Imagen 7 - Personas caminando a la orilla del mar en <i>Costa da Morte</i>	33
Imagen 8 - Grupo de mariscadores en <i>Costa de Morte</i>	33
Imagen 9 - Amador ayudando a la vaca a salir del fango en <i>O que arde</i>	34
Imagen 10 - Deformación con forma de rostro en árbol (...)	35
Imagen 11 - Montaña nevada cubierta de una espesa capa de niebla (...)	35
Imagen 12 - Dos mujeres sentadas al lado de un montículo de calabazas (...)	37
Imagen 13 - Samuel y Alba mirando hacia el suelo en <i>Trinta Lumes</i>	39
Imagen 14 - Carme sentada en su habitación en <i>Trote</i>	41
Imagen 15 - Mujer en el momento previo a cantar en <i>Arraianos</i>	41
Imagen 16 - Entradas del mar en la playa creadas por la marea baja (...)	42
Imagen 17 - Bateas para cultivar mejillones en <i>Costa da Morte</i>	42
Imagen 18 - Amador llega a casa de su madre (...)	43
Imagen 19 - Amador mirando al frente a través del reflejo (...)	43
Imagen 20 - Carme sentada en el suelo de su habitación en <i>Trote</i>	44
Imagen 21 - Barco al lado de un conjunto de redes de pesca (...)	46
Imagen 22 - Mariscadores trabajando en <i>Costa da Morte</i>	46
Imagen 23 - Samuel y su padre conversando (...)	47
Imagen 24 - Samuel con la mirada pérdida escuchando (...)	47

1. Introducción

Nuevas formas de crear y entender el cine se han estado originando dentro de nuestras fronteras, concretamente en la comunidad gallega. Resuenan los ecos del cine contracultural que marcaron la segunda mitad del siglo XX y nos volvemos a encontrar ante una nueva generación de cineastas que persiguen una finalidad artística en vez de la económica. Ayudados por las posibilidades que brindan las innovaciones tecnológicas, crearán un marco cinematográfico al margen de la industria hegemónica audiovisual.

El movimiento cinematográfico denominado Novo Cinema Galego constituye nuestro principal objeto de estudio. La corriente audiovisual se consolida en 2010 agrupando bajo esta etiqueta a una serie de autores que consiguen el aplauso de la crítica con sus obras. Desde sus inicios, las creaciones del movimiento se interesan por la búsqueda de nuevas narrativas a través de la experimentación en forma y contenido, siempre teniendo presente un fuerte sentimiento de identidad gallega. Sin embargo, este interés dio lugar a una colección de obras muy diversas y diferentes entre sí, complicando el reconocimiento de las películas como parte de un movimiento común.

Este hecho nos hace preguntarnos si es o no posible (y plausible) mantener que existe un estilo o unas características cinematográficas comunes en las películas del movimiento. Si bien se ha realizado una cantidad de trabajos de investigación considerable sobre el Novo Cinema Galego, ninguno de ellos se ha dedicado a valorar en profundidad la coincidencia de recursos expresivos y narrativos que emplean sus filmes. Con el propósito de investigar este campo aún no explorado sobre el audiovisual gallego nos proponemos los siguientes objetivos:

Objetivo principal

- Investigar la posibilidad de establecer unas características cinematográficas comunes a los filmes del Novo Cinema Galego.

Objetivos secundarios

- Explicar y contextualizar el movimiento Novo Cinema Galego, abordando sus antecedentes y estableciendo una cronología con fines analíticos.
- Seleccionar una muestra de los filmes más representativos del Novo Cinema Galego de la última década y apuntar a sus puntos de convergencia.
- Formular los rasgos temáticos y formales del Novo Cinema Galego a partir del análisis de los títulos seleccionados.

Metodología

En primer lugar, procedimos a una exhaustiva documentación en torno al Novo Cinema Galego. En esta fase resulto imprescindible la consulta a la página web oficial del movimiento: <http://novocinemagalego.info/>, que incluye numerosos enlaces a documentos, artículos científicos y trabajos de investigación. Por esta vía accedimos a *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012): Conceptualización, contextos e singularidades*, la tesis doctoral de Isabel Martínez, que resultó crucial para el desarrollo de nuestra investigación. Cabe asimismo destacar la ayuda que hemos encontrado en artículos como *Novo Cinema Galego: Identidad y Vanguardia* de Víctor Paz o la transcripción de Iago Seone sobre *La Mesa de Debate Sobre El Novo Cinema Galego*, así como el apoyo que nos ha supuesto entrar en contacto con especialistas en la materia como Margarita Ledo.

A la vez que íbamos dando forma a lo que constituiría nuestro marco teórico, fuimos viendo un gran número de obras audiovisuales adscritas al Novo Cinema Galego (o NCG). Un primer visionado nos permitió apreciar una progresiva deriva hacia lo que podríamos denominar una poética común, especialmente detectable en filmes de la última década. Un segundo visionado de los filmes más recientes del movimiento acabó por definir las cinco películas a partir de las cuales encararíamos la tarea de proponer unos rasgos compartidos y, a nuestro parecer, suficientemente definitorios del NCG.

Estructura

Como el índice permite apreciar, la estructuración de nuestro trabajo responde a una exposición deductiva que va desde lo general hasta lo concreto. Así, y tras este primer apartado introductorio, un segundo punto comenzará a desarrollar nuestro marco teórico acercándose la expresión “cine gallego” para seguidamente ofrecer un sintético recorrido histórico por sus principales hitos marcados por los diferentes intentos que realizaron los cineastas gallegos por crear un cine propio, como el surgimiento de nuevos colectivos, la videocreación o la demanda de apoyo institucional.

De este punto en adelante, nos centraremos en el NCG, nuestro principal objeto de estudio. En el tercer apartado nos dedicaremos a contextualizar el movimiento en referencia a los cambios que lo originaron, como la revolución digital o la formación de organismos de financiación pública como el AGADIC. Un cuarto apartado se encargará de dar cuenta de la heterogeneidad inicial del movimiento causada por la diversidad estilística que encontramos en sus cineastas y sus obras. Con el paso de los años se aprecia como la maduración del movimiento provoca una confluencia de la diversidad inicial hacia una retórica común, dando lugar a un estilo más definido, fácilmente reconocible en sus obras más actuales.

El quinto apartado constituirá el núcleo de nuestro desarrollo e irá dedicado a analizar una muestra significativa de las últimas producciones del movimiento. El análisis nos permitirá establecer unos rasgos cinematográficos (tanto temáticos como formales) compartidos por estas obras entre los cuales podemos destacar cierta tendencia hacia un naturalismo y realismo de la narración, a través del empleo de ciertos recursos fílmicos. Las características extraídas del análisis, que a nuestro juicio representan esta corriente, las podemos agrupar en cuatro títulos: El paisaje como personaje, La exploración de la frontera ficción/no ficción, El minimalismo en la narración y el costumbrismo gallego. El sexto apartado pondrá en contacto las conclusiones extraídas tras nuestro desarrollo con los objetivos que nos marcábamos al inicio. Por último, se incluye una relación de las fuentes bibliográficas y audiovisuales empleadas para la redacción del trabajo.

2. UNA APROXIMACIÓN AL CINE GALLEGO Y SU HISTORIA.

Para comprender el movimiento del NCG es necesario analizar el contexto cultural sobre el que se ha consolidado. La propia expresión de NCG indica la existencia de un cine anterior: el cine gallego. En un intento por analizar la cinematografía propia de Galicia encontramos varios factores que complican la definición del concepto cine gallego. También existen conflictos para concretar sus comienzos, desde la oficialidad de las instituciones se afirma que surgió en 1989 con el estreno de los filmes *Sempre Xonxa* (Chano Piñeiro, 1989), *Continental* (Xavier F. Villaverde, 1989) y *Urxas* (Carlos Piñeiro y Alfredo García Pinal, 1989), pero esta teoría no es la aceptada por todo el mundo.

A raíz de esto, vemos necesaria la elaboración de un apartado tratando de explicar y acotar, según expertos en el tema, la diversidad de opiniones que rodean la definición del cine gallego para más tarde esbozar una breve cronología de hitos y tendencias que nos ayude a comprender su desarrollo.

2.1 Acerca de la expresión “cine gallego”

La etiqueta de cine gallego es más sencilla de explicar si atendemos a cada palabra por separado. De esta manera el análisis se realizará de una forma más rigurosa y precisa.

En lo referente a la palabra cine, no todo es considerado como tal. Muchas producciones no llegan a ser catalogadas con esta etiqueta si no tienen una duración y un formato concretos. Ese factor ha afectado de forma seria al audiovisual gallego, que ha visto como muchas de sus obras se han relegado a un segundo plano por no cumplir ciertos requisitos. Según afirma Miguel Castelo en un ensayo creado para el 25 aniversario del cine gallego, donde rebate la teoría que sitúa el nacimiento del cine gallego en 1989:

Vayamos con permiso a los hechos: en 1980, Carlos Piñeiro realiza *Malapata*, que dura 75 minutos. Por otra parte, outro Piñeiro, Chano, inicia en 1978 el rodaje de *Eu, ou tolo*, que concluye cuatro años más tarde, en 1982, con una duración de 110 minutos. Si las cuentas no me fallan,

se trata de dos largometrajes, dos filmes producidos y realizados con anterioridad a los tres títulos en los que se insiste en situar el nacimiento del cine gallego.

¿Por qué no se tienen en cuenta estas películas anteriores? ¿Por qué están en 16mm y Super 8, respectivamente? De ser así, el criterio que se está aplicando es estrictamente el industrial. (Castelo, M. 1989)

Por otra parte, debemos destacar la confusión que se crea entre el término cine gallego frente a cine en Galicia. Mientras que el primero, se basa en una cuestión de nacionalidad o identidad, el segundo se corresponde a una cuestión meramente geográfica.

La cuestión de determinar un país de procedencia nace por una necesidad de catalogar la película dentro de un grupo, además de otros factores como las ayudas estatales, que se reconozca dentro del patrimonio cultural nacional, etc. Pero clasificar al cine dependiendo su nacionalidad se vuelve impreciso por la cantidad de factores que pueden influir.

Siguiendo las directrices del Ministerio de Cultura y Deporte, la nacionalidad está mayormente vinculada a las empresas que aportan el capital, mientras cumplan estos requisitos:

- Que el elenco de autores de la película cinematográfica u obra audiovisual (..) esté formado, al menos en un 75 por 100, por personas con nacionalidad española o de cualesquiera de los otros Estados miembros de la Unión Europea (..)
- Que los actores y otros artistas que participen en la elaboración de (una) la película cinematográfica u obra audiovisual estén representados al menos en un 75 por 100 por personas que cumplan los requisitos de nacionalidad o residencia establecidos en el párrafo anterior.
- Que el personal creativo de carácter técnico, así como el resto de personal técnico que participe en la elaboración de (una) la película cinematográfica u obra audiovisual, estén representados, cada uno de ellos, al menos en un 75 por 100 por personas que cumplan los requisitos de nacionalidad o residencia establecidos en el primer párrafo.
- Que la película cinematográfica u otra obra audiovisual se realice preferentemente en su versión original en cualquiera de las lenguas oficiales del Estado español.

- Que el rodaje, salvo exigencias del guión, la posproducción en estudio y los trabajos de laboratorio se realicen en territorio español o de otros Estados miembros de la Unión Europea. (..)

El criterio relacionado con las empresas encargadas de la producción es el más aceptado en la industria, no obstante, también podemos observar en los parámetros como la nacionalidad la procedencia del equipo técnico y actoral, el lenguaje empleado en el filme, el territorio donde se realice la producción y la postproducción.

Desde un punto de vista diferente, encontramos posturas que aluden a la problemática de concretar la nacionalidad de un filme debido al carácter global que tiene la sociedad actual. José Luis Sánchez Noriega recalca, en un artículo escrito para la web *Cine para leer*, lo difuso que resulta definir una identidad nacional en un paradigma globalizado, en donde las sociedades posmodernas han buscado nuevas vías de creatividad a través de un proceso de hibridación. En consecuencia, la identidad del filme, así como las clasificaciones de género no deben distraer la atención de la etapa creativa, pues en este campo no tienen relevancia.

En muchas ocasiones dentro de una producción existe un popurrí de identidades que se entremezclan entre sí, haciendo que la tarea de concretar una identidad original sea casi imposible.

Frente al concepto de cine globalizado, aparece la perspectiva que interpreta la nacionalidad del cine como una cuestión identitaria. Zunzunegui (1985: 311) define el término cine nacional o de nacionalidades como “aquel que naciendo de la reflexión, reflejo o deformación sobre la propia realidad, se constituye como un generador de unas señas de identidad, al mismo tiempo que otros fenómenos artísticos o comunicativos, a nivel ideológico”.

Ateniendo a esta línea de pensamiento y centrándonos en el nuestro tema de estudio encontramos las siguientes palabras de Isabel Martínez, donde incluye el término modelos de producción:

Consideramos que el cinema gallego debe pasar por buscar nuestros propios modelos tanto estéticos y narrativos como también de producción; si bien valoramos que en estos últimos años fueron muchas las propuestas que desde Galiza se crearon en la construcción de los relatos que proponen una mirada personal y auténtica desde nuestro territorio (...) la concepción del cinema gallego no sólo se debe basar en la aportación de capital económico, sino mostrando a través de sus propuestas cinematográficas su propia idiosincrasia y señales culturales (Martínez, I. 2014:98)

Esta dirección es la que ha tomado el Novo Cinema Galego, un camino que apuesta por los rasgos identitarios frente a la estandarización cultura que se impone desde las grandes productoras con el objetivo de crear un producto más comercializable.

Una vez hemos apuntado al enfoque con el que nos referiremos con la etiqueta cine gallego, ya podemos adentrarnos en la historia de este fenómeno, destacando los sucesos más relevantes para su desarrollo.

2.2. Breve historia del cine gallego

En este apartado se han marcado diferentes etapas que nos sirven para analizar la historia del cine gallego. Hemos analizado las diferentes etapas siguiendo un orden cronológico, atendiendo a las demandas de los cineastas gallegos por crear un cine propio, así como las respuestas desde las instituciones públicas. También han sido definatorios algunos sucesos propiciados por la revolución tecnológica como la videocración.

2.2.1 - Antes de la década de los setenta

Desde la llegada del primer cinematógrafo hasta finales de la década de los 60 podemos hablar de una producción cinematográfica en Galicia más que de una cinematografía gallega, salvando algunas obras realizadas en los años 30, donde destacamos *O carro e o home* (Antonio Roman, 1940) o *Galicia-Finisterre* (Carlos Velo, 1936). Estas obras documentales estaban hechas desde una perspectiva vanguardista, siguiendo el ideal de cinematografía educativa que promovieron los cineastas soviéticos. Sin embargo, no se puede hablar del comienzo de un cine gallego, al no conseguir la estabilidad suficiente.

Intentar hacer la historia de un cine gallego, no es sencilla, ya que nunca existió un cine que podamos llamar gallego en fondo y forma. En lo que va de siglo se hizo algo, muy poco, que podríamos decir que se aproxima a Galicia, si lo entendemos solamente como un cine hecho en nuestra región como escenario, o con un cierto allegamiento a un personaje gallego. Este cine se hizo sin una verdadera identidad gallega que mostrara los valores y las vivencias de nuestro pueblo. (Rabón, M. 1973: 235)

Una característica determinante del cine en Galicia es la falta de industria cinematográfica asociada a la poca circulación de capital que existía en nuestra región. El desinterés mostrado por las instituciones públicas y la falta de una clase social más elitista que pudiera afrontar los costes, fueron determinantes. El capital venía en muchas ocasiones de otras comunidades con mayor poder adquisitivo, por ende, los filmes eran realizados por cineastas, actores y equipo técnico foráneo, que desconocían la cultura gallega. El resultado son títulos como *La Casa de Troya* (Alejandro Pérez Lugín, 1959), *Sabela de Cambados* (Ramón Torrado, 1949) *Camarote de lujo* (Rafael Gil, 1957), etc. Que si bien cuentan con un gran interés a nivel estético, narrativo, etc. no son aceptadas como cine gallego por su falta de veracidad.

Toda esta filmografía no es más que un producto comercial de costumbres totalmente ajenas a nosotros, una aproximación a nuestra cultura de forma muy superficial. La sensiblería y el humorismo que muestras estas cintas, nos llevan a rechazarlas por falta de realidad y veracidad, lo que debe ser la primera cualidad que habrá de tener todo medio de expresión legítimamente artístico. (Rabon, A. 1973: 237).

En la década de los 30 se empezó a vislumbrar un tímido comienzo de producciones propias, de la mano de Carlos Velo, Isaac Fraga Penedo, Cesáreo González, etc, pero se vio interrumpido por la guerra civil. Durante este período, se hizo imposible apostar en una verdadera identidad cultural, sino que los directores se limitaban a seguir las directrices del régimen.

(..) ni directores prolíficos como Antonio Román o Ramón Torrado, sintieron la necesidad de potenciar infraestructura o aportar una mayor dignidad al cine hecho en o sobre Galicia, al contrario, se arrodillaron ante los dictados y privilegios del franquismo mientras ayudaban con entusiasmo a consolidar la *gallegada* (sobre todo Torrado) como burla reflejo de nuestra identidad delante del público español. (Fernández, M. 1999: 481)

A pesar del camino que tomaban las producciones hasta este momento, muchas personalidades relacionadas con el panorama audiovisual destacan la película *O Bosque do Lobo* (Pedro Olea, 1969) por reflejar una imagen acertada sobre la realidad del pueblo gallego, al contrario que las *gallegadas*.

2.2.2 Los setenta. Surgimiento de nuevos colectivos.

Con el declive y el fin del régimen, una nueva generación de cineastas empieza a demandar una visión diferente de la creación audiovisual. Se emplea el cine como un arma cultural, fomentando la identidad gallega y aprovechando su uso propagandístico. Empiezan a surgir iniciativas de colectivos cinematográficos que se basan en crear contenido audiovisual autoproducido (Mayormente en 8mm). Entre ellos destacan El Grupo Lupa y el grupo Imaxe, ambos grupos surgen con el objetivo de poder contribuir a la formación de un lenguaje cinematográfico gallego. Los contenidos que crean, a pesar de contar con carencias técnicas asociadas a la falta de medios, tienen un gran interés cultural, por optar por temática de interés social, el empleo por primera vez de la lengua gallega, etc.

Se empiezan a crear eventos y asociaciones, una de las más relevantes es *Xornadas de Cine*, un festival de cine y concurso de cortometrajes que se celebra en Ourense en 1973. Impulsado en gran medida por Luis Álvarez Pousa, este evento significaba una cita con el cine gallego donde la gente se reunía para charlar sobre el estado actual del audiovisual en Galicia. En muchas conversaciones los temas que se trataban giraban en torno al uso del gallego en los filmes, a la función identitaria del cine o a su capacidad del para crecer al margen de las grandes productoras, entre otros temas. Nombres como Chaño Piñeiro, Miguel Castelo, Carlos Piñeiro, Victor Ruppen, Cesar A. Molina, Manuel Abad, Enrique Baixeiras, etc. toman protagonismo, convirtiéndose en los cineastas que se proponen levantar el cine gallego, logrando crear una industria cinematográfica al nivel de la comunidad.

2.2.3 Tras la transición: apoyo institucional y videocreación

Los avances tecnológicos y las nuevas formas de entender la sociedad llegan a nuestra región. Entramos en una etapa de globalización, ahora formamos parte de una comunidad europea. Gracias al Estatuto de Autonomía aprobado en 1981 se reconoce a Galicia como a una de las comunidades que con nacionalidad histórica.

La ayuda institucional se hace eficaz de la mano de Luis Álvarez Pousa, que previamente impulsó las Xornadas do Cine de Ourense, nombrado ahora Director General de Cultura de Galicia. Con este nuevo gobierno las ayudas económicas empezaron a llegar a las producciones gallegas, el resultado más claro se dio en 1984 con el estreno en Vigo de un conjunto de cortometrajes sobre cine gallego donde debemos destacar *Mamasunción* (Chaño Piñeiro, 1985). Un hecho muy relevante durante estos años fue la creación de la Compañía de Radio e Televisión Galega (CRTVG) que supuso una renovación de los canales de emisión. Gracias a la popularización de este nuevo medio de difusión, la sociedad gallega empieza a entender la importancia de transmitir una identidad propia.

Las nuevas ayudas se centran en mayor medida en producciones pequeñas que no necesitarán mucha inversión de capital. Así, encontramos un crecimiento audiovisual sobre todo en cortometrajes y video.

Surge el fenómeno de la videocreación en 1984. Las nuevas tecnologías y el abaratamiento de las mismas marcan el camino de una nueva generación de cineastas que, formados en los colectivos audiovisuales de los 70, empezó a experimentar con ellas a través de la creación de videos. Alberto Pagán realiza esta reflexión acerca de esta tendencia que recoge Isabel Martínez:

(..) El video como alternativa al celuloide. El video como continuación del celuloide. A pesar de que ahora se recuperan estas obras en el ámbito del museo, la vídeo-creación gallega no fue pensada para la galería de arte. Tanto el contenido de los videos como el currículum de los videastas revelan una cinefilia enfermiza (...) La cámara de vídeo permitió hacer «cinema» a gente que no tenía acceso a la industria cinematográfica. Muchos ensayarían con 8 mm y 16 mm

antes de pasarse al video, subrayando una continuidad entre acetato y cinta mecánica. (Pagán, A. en Martínez, I. 2015:101)

En 1985 se produce el cese de Luis Álvarez Pousa del gobierno gallego. Se detuvo en gran medida la producción de largometrajes, pero la expresión cinematográfica a través del video seguía en marcha. No se reanuda la producción de forma regular hasta el año 1989 con el estreno en Vigo de las tres películas consideradas como el inicio del cine gallego.

Durante el festival CineGalicia, evento que se celebró en Vigo en 1989, promovido en por la Consejería de Cultura, se estrenan los tres largometrajes *Sempre Xonxa*, *Continental* y *Urxia*. Estas obras que trataban temas actuales que interesaban a la gente, tuvieron un buen reconocimiento, consiguiendo que la sociedad se vea identificada a través cine. La semana siguiente a su estreno en el festival, se llevaron a las grandes pantallas. Este hecho dejaba entrever que existía un futuro para el cine gallego. Debido a la importancia de este acontecimiento, y en gran medida a su apoyo institucional. Miguel Anxo dice las siguientes palabras acerca de este hecho:

Aquella experiencia alumbro más que nunca el sueño real de tener un cine gallego, aún careciendo de pilares industriales, teniendo que buscar en buena parte a técnicos de fuera y luchando contra las reticencias de la mayoría de los explotadores de salas, desconfiados de la rentabilidad de los filmes, en buena parte también por utilizar el gallego. (Fernández, M. 1999: 483)

La apuesta por el cine gallego va cogiendo fuerza y se produce la creación en entre 1991 y 1994 de diferentes organismos asociados al sector audiovisual. Se crean el Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI), la Asociación Galega de Productores Audiovisuales (AGAPI), la Escola de Imaxe e Son da Coruña (EIS), siendo esta última la primera institución académica con el objetivo de la enseñanza del cine, entre otros organismos.

Desde la legislación también se busca fomentar el cine gallego y en 1999 se aprueba la Ley del Audiovisual Gallego, que recoge lo siguiente:

La Xunta de Galicia reconoce el carácter estratégico y prioritario del sector audiovisual por su importancia cultural, social y económica, como instrumento para la expresión del derecho a la promoción y divulgación de la cultura de Galicia, de su historia y de su lengua, como datos de autoidentificación.

Por todos estos motivos se empieza a creer en un futuro para el sector. Después de dos décadas luchando para conseguir el reconocimiento de las instituciones, se está más cerca que nunca de crear una industria cinematográfica gallega sólida.

2.2.4 Nuevo siglo y nuevas directrices desde la política

A pesar de las buenas noticias que marcaron la década anterior, los problemas con las distribuidoras y la desconfianza de los dueños de salas de exhibición seguían estando presentes. Si bien es verdad que las ayudas por parte de la Xunta se estabilizan de forma periódica, no acaban de ser totalmente efectivas. El planteamiento que se hace desde las instituciones públicas es erróneo, ya que no se apuesta por una industria cinematográfica, dejando al margen los demás procesos de producción.

Con el Partido Popular en el poder se adoptó una nueva forma de producir contenido, el denominado modelo audiovisual gallego, que se mantuvo en vigor desde 2000 hasta 2005. Este concepto de realizar contenido consistía en un modelo bastante cerrado y acaparado por gente que buscaba hacer negocios con el cine. Se fomentó desde las propias instituciones y se alardeó del modelo audiovisual gallego como un método puntero, aunque carecía de todo espíritu innovador, cultural y cinéfilo.

Con la entrada del nuevo milenio, se producen muchos cambios en la sociedad. En Galicia, el éxodo rural supuso el abandono de un sentimiento de identidad que nació y se crio en las aldeas gallegas. Los espectadores responden mejor

ante los géneros más comerciales, lo que se traduce en una mayor oferta de producciones vinculadas al thriller y a la comedia. Estos factores conllevan a que durante estos años se pierda interés por parte del espectador (en gran medida) en los temas relacionados con nuestra propia cultura. Galicia se vuelve a concebir, como ocurrió en el pasado como un escenario donde filmar, más que un objeto de estudio en sí. En esta línea, la identidad gallega vuelve a carecer de veracidad en la mayoría de los filmes, volviendo a sacar a la luz el término *gallegada*.

Pero la historia no sólo se repite negativamente, sino también de forma positiva. Con la llegada al poder de una coalición entre socialistas y nacionalistas en las elecciones de 2005 se esperan cambios desde las instituciones acerca del camino que debe seguir el audiovisual gallego. Surgen una serie de cineastas que priman la necesidad de filmar, y como un hecho completamente natural empiezan a retratar la realidad gallega desde un espacio compartido entre la ficción y la no ficción. El NCG empieza a dar sus primeros pasos.

3. El contexto del Novo Cinema Galego

3.1 Circunstancias políticas

En la región gallega llega al poder un bipartito resultado del acuerdo entre el Partido Socialista Galego y el Bloque Nacionalista Galego. Este nuevo gobierno se muestra interesado en las posibilidades que genera el sector audiovisual gallego. Desde las instituciones públicas de la comunidad se empiezan a crear organismos para fomentar la creación audiovisual.

Uno de los hitos fundamentales para la constitución del NCG fue la creación en 2006 de la Axencia Galega de Industrias Culturales (AGADIC), por la Consejería de Cultura de la Xunta de Galicia. Este organismo llegó a emplear hasta un 20% de su financiación para desarrollar las becas de promoción de talento. Con unas cuantías de hasta 30.000 euros una generación nueva de cineastas pudo financiar sus películas. Muchos de los proyectos audiovisuales que recibieron la ayuda tuvieron un gran éxito, un ejemplo muy representativo es el filme *Todos vos sodes capitáns* (Oliver Laxe, 2010) que consiguió ser premiada en Cannes y el reconocimiento de la crítica.

En general, la región gallega atiende a un auge cultural nunca visto en su historia; cada vez surgen más cineastas; se fomenta la producción audiovisual a través de nuevos organismos; surgen nuevas formas de exhibición como festivales o museos, se empiezan a crear plataformas web para dar a conocer el movimiento, etc. Todo empieza a ser propicio para la creación de una industria cultural gallega solvente.

Los resultados van a llegar de manera casi inmediata, películas como *Bs. As* (Alberte Pagan, 2007) o *Paris #1* (Oliver Laxe, 2008) son aclamadas por la crítica en los festivales internacionales, consiguiendo poner el foco en Galicia, que a partir de este momento se empieza a concebir como un espacio prometedor para el cine independiente.

Pero este comienzo esperanzador se tambalea ligeramente con las elecciones de 2009 en las que el Partido Popular se impone por mayoría absoluta. En ese mismo año la nueva junta, encargada de la cultura, disuelve la AGADIC.

Para aquellos que hacen películas porque es un medio de expresión artística el apoyo a la creación en estado puro fue el único sitio de España que se hizo, y en su momento resulto muy criticado, pero sabíamos que iba a dar muy buenos resultados. (González, M. 2010)

A pesar del cese de las ayudas por parte de las instituciones públicas, los filmes de esta generación siguen registrando buenos resultados en el exterior.

Era innegable que algo estaba sucediendo en el panorama audiovisual gallego. Por la necesidad de concretar este nuevo escenario artístico, haciéndolo visible para la sociedad y sobre todo para el nuevo gobierno, un grupo de críticos de cine Martín Pawley, José Manuel Sande y Xurxo González, deciden dar a este nuevo fenómeno audiovisual el nombre de Novo Cinema Galego. En el siguiente fragmento perteneciente a un artículo publicado en el periódico *Xornal de Galicia* el 2 de enero de 2010, se menciona por primera vez esta etiqueta.

En los próximos meses presentarán sus obras buena parte de los mejores directores del país, en su mayoría jóvenes, un hecho que nos autoriza a hablar en término generacionales. No es tanto un relevo, puesto que nuestro cine no gozó hasta ahora de la estabilidad precisa para hablarnos de grupos o colectivos bien diferenciados, sino la consolidación de un conjunto de autores que se expresan con libertad al margen de las convenciones industriales y conectan con los debates y tendencias que caracterizan la creación contemporánea. Hablamos de un grupo de cineastas que «no llega tarde» que experimenta las modas y usos audiovisuales al mismo tiempo que se manifiestan en el resto del planeta. (Pawley, M. Sande, J. y González, X. 2010)

A través de este texto, el autor confirma que estamos ante un periodo que presenta una estabilidad nunca vista en el cine gallego, que se caracteriza por dotar a los creadores de un grado de libertad novedoso en el sector audiovisual gallego.

3.2 Una nueva era para el audiovisual

El surgimiento del NCG se produce gracias a la llegada de un nuevo contexto audiovisual marcado por la revolución tecnológica. Las innovaciones del mundo digital, los nuevos espacios de exhibición o la llegada de internet fueron sucesos que cambiaron el rumbo de la industria audiovisual. Los cineastas del movimiento supieron aprovechar estos cambios a la hora de realizar sus filmes, consiguiendo un grado de libertad que no se había alcanzado hasta este momento.

3.2.1 Nuevas tecnologías

La digitalización de la imagen se originó como una alternativa al celuloide, produciendo un abaratamiento de los costes de producción cinematográfica al poder prescindir del proceso analógico.

El proceso cinematográfico cambia por completo, se comienzan a usar cámaras digitales que permiten visualizar la imagen en el momento, la forma de almacenarse la información hace que sea posible filmar mucha más cantidad de contenido, cada vez más se fabrican equipos más pequeños, fáciles de transportar y manejar, etc.

Se fabrican ordenadores que hacen posible trabajar con la película a través de softwares de edición. Se abre al mundo audiovisual nuevas posibilidades creativas a través de la postproducción digital que no se tenían en cuenta anteriormente. Milagros Behr y Rocío Gabriela habla sobre este hecho en su trabajo *Arte vs Industria*:

Las posibilidades del registro digital (...) abre inmensas posibilidades creativas, estéticas y narrativas que presentan el desafío de investigar estas prácticas con la imagen y con parámetros expresivos y/o narrativos diversos (...) el uso de las tecnologías digitales plantea opciones interesantes, no solamente por la reducción de los costos, sino por las posibilidades creativas, quizás concretizando materialmente imaginarios que directores de cine y artista siempre soñaron. (Behr, M. Gabriela, R. 2014: 72)

Los cineastas del NCG supieron aprovechar bien las ventajas del mundo digital. Esta nueva generación, entiende el sistema de producción de otra manera. Ahora son libres de tener que acudir a las grandes empresas que poseían los

medios necesarios para filmar, ya no tiene que ceñirse a sus exigencias. Se convierten en dueños totales de sus creaciones. Estos autores entienden la creación de un filme como un proceso de experimentación y aprendizaje gracias en parte a las ventajas que aporta el empleo de métodos de grabación digitales.

El video vuelve a adquirir protagonismo, como ya sucedió anteriormente en los años 80 en el cine gallego, con el fenómeno de la Videocreación. En este nuevo método de grabación los cineastas van a encontrar su forma de expresión.

3.2.2 Autoproducción

La democratización de los medios hizo posible que los nuevos cineastas pudieran realizar sus propias películas con su propio material, sin tener que recurrir a las productoras audiovisuales.

Sin embargo, la decisión de no recurrir a la industria audiovisual hace que sea mucho más complicado alcanzar la financiación necesaria para producir una película. Lo que conlleva a la demanda de ayudas y becas a las instituciones. La mayoría de las productoras audiovisuales gallegas decidían no apostar en los cineastas del movimiento por el riesgo que conllevaba, no obstante, hay algunas empresas que sí decidieron apoyar el NCG económicamente. Normalmente el sector audiovisual gallego comprendía empresas creadas por varios cineastas del movimiento para apoyarse mutuamente, como es el caso de Zeitun Films de Martin Pawley y Felipe Lago. Esta empresa produjo piezas tan fundamentales como *Arraianos* (Eloy Enciso, 2013), *Todos vós sodes capitán* (Oliver Laxe, 2011) o *Costa da Morte* (Lois Patiño, 2011). Encontramos casos semejantes en otras empresas con Filmika Galaica o Nós Productora Cinematográfica Galega.

El alejamiento por parte de los autores de los círculos comerciales genera una situación de soledad frente al sector audiovisual. Para conseguir hacerse un hueco en el terreno fuera de la industria, es necesaria la agrupación en colectivos y la cooperación entre los cineastas.

La militancia entendida como un proceso de aferrarse a aquello en que creen, a no someterse a los criterios comerciales, a mantenerse en una posición alejada de la producción industrial, la ruptura con las formas narrativas y las formas cinematográficas imperantes. (Martínez, I. 2014: 136)

La supervivencia del NCG se debe en gran medida a las cooperaciones que existieron entre los cineastas, que ayudándose unos con otros consiguieron crear un espacio favorable para la creación cinematográfica.

Al no contar con las ayudas de las empresas del sector, las condiciones de producción no solían resultar favorables. Los filmes son realizados por equipos muy reducidos. Esta carencia de personal limitaba la producción de manera frecuente. En muchas ocasiones en los rodajes la misma persona se ocupa de varias tareas. La falta de medios que puede llegar a verse como un factor negativo, pero es aprovechado para adoptar ciertas dinámicas de rodaje que no son posibles en producciones más grandes. Los cineastas comienzan a entender el rodaje como un proceso de búsqueda, donde no se cierra la puerta a nuevas ideas o caminos que puede tomar el filme.

3.3.3 Cambios en la exhibición

En los últimos años asistimos a una transformación en la forma de exhibición de los filmes. Las grandes distribuidoras acaparan el mercado, extendiendo su dominio a las salas de exhibición. Muchas salas pequeñas desaparecen, trasladando la proyección de las películas a grandes espacios enfocados en un cine de carácter comercial, que no se muestran interesadas en películas de cine independiente. Sin embargo, aparecieron salas cinematográficas como NUMAX en Santiago de Compostela o Multicines Norte en Vigo, que se dedicaron a la proyección de obras del movimiento, y de un cine más minoritario en general. Estas salas no se limitaban solamente a la proyección de las películas, en ocasiones cumplían otras funciones relacionadas con la promoción de los filmes y del movimiento. Además de estos espacios, se habilitaron otros caminos para

la exhibición de las obras en los que destacan, museos y los festivales de cine independiente.

Los museos

Los museos y los centros de arte mostraron especial interés en la obra de esta generación. El carácter estético y el interés cultural de los filmes hizo que fuera valorado y proyectado en estos espacios como una obra de arte. Otro de los factores que hicieron que los cineastas optaran por exhibir en museos fue la falta de espacio a través de otros medios.

Algunos ejemplos de esta adaptación del museo como sala cinematográfica los encontramos en el Centro Galego de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela, donde se celebró en 2012 una semana dedicada al Novo Cinema Galego o el Museo de Arte Contemporáneo en Vigo.

Los festivales

Xurxo González, Martin Pawley y José Manuel Sande, escriben estas palabras sobre la importancia de los festivales en el NCG.

Los festivales de cine son eventos fundamentales para el desarrollo y conocimiento de las prácticas cinematográficas. Representan un punto de encuentro entre películas, cineastas, público y crítica y se convierten en plataformas para sacar a la luz los debates más actuales, las propuestas más arriesgadas e iconoclastas, los creadores más insobornables. Los festivales son útiles en cuanto funcionan como piezas esenciales en un circuito de distribución y exhibición alternativo a las exigencias comerciales más totalizadoras. (González, X. Pawley, M y Sande, J. 2011)

Las diferentes prácticas audiovisuales que tienen lugar en los festivales hacen que se proclame como un elemento fundamental para la supervivencia de los cines independientes. Entendido no sólo como una sala de exhibición donde es posible visualizar obras nacionales e internacionales de gran interés cinematográfico, también se concibe como un punto de encuentro de los cineastas. De esta forma se consolidan nuevas redes cinematográficas.

Desde los festivales se corresponde el interés en este cine que se encuentra más al margen. Se crean diferentes temáticas, categorías e incluso formatos de grabación para dar cabida a cualquier tipo de producción cinematográfica.

La oportunidad creada por los festivales tuvo gran relevancia en cine gallego de los años 70, recordando las *Xornadas do Cine* en Ourense. En la actualidad, el NCG va a usar este medio para proyectar sus películas por todo el territorio nacional e internacional. En Galicia ya existen una serie de festivales que van a mostrar interés en el movimiento como Cineuropa en Santiago de Compostela o el Festival Internacional de Cine de Ourense. A su vez se crean nuevos espacios como el Curtocircuito, un festival internacional de cortometrajes, PlayDoc en Tui, dedicado el cine documental o Mostra de Cinema Periférico en A Coruña. Sin embargo, no solo los festivales nacionales muestran interés por las obras del NCG.

Los autores de este movimiento consiguen alzarse como grandes triunfadores de los festivales de cine internacional, haciendo que el NCG se consagre como una vanguardia cinematográfica prometedora. El éxito de estos cineastas se debe a la representación de una identidad propia culturalmente muy rica. Siendo capaces de transmitir un contenido auténtico, a través de narrativas de corte experimental cercanas a la no-ficción.

Entre algunos ejemplos de este reconocimiento podemos hablar del premio FIPRESCI en Cannes para *Todos vós sodes capitáns* de Oliver Laxe, el premio al mejor director emergente para Lois Patiño por la película *Costa da Morte*, los elogios de la crítica o el premio *vanguardia y género* en el BAFICI para *Arraianos* de Eloy Enciso, etc.

Desde 2010 existe un gran reconocimiento del movimiento por parte de la crítica que consigue hacerse eco de los filmes gracias a estos espacios. Pero este éxito se produce en su mayoría en el ámbito internacional, dentro de nuestras fronteras las cosas suceden a otro ritmo.

Internet

La democratización de los medios convierte a la red de información digital en un gran aliado para cualquier tipo de contenido. Ya no existen fronteras y barreras geográficas gracias a este nuevo medio de comunicación. Los cineastas del movimiento utilizan este medio para promover las ideas del NCG:

Artículos, reseñas, crónicas de festivales, video-entrevistas a directores y profesionales del sector, así como reseñas de libro, entre otros contenidos, configuran un espacio web cuyo espectro no se limita a las pantallas de cine, sino que se expande a propuestas audiovisuales de carácter independiente. Por lo tanto, podemos decir que la web y los blogs se rigen como centros de difusión del conocimiento, de creación de una masa crítica y de debates alrededor del cine de no ficción. Todos ellos tienen ayuda a difundir la obra de estos creadores y tienen logrado, en parte, uno de sus objetivos; suplir la ausencia de información especializada sobre la no ficción de nuestro país. (Martínez, I. 2014: 123)

Una de las páginas web que se consolida como núcleo del movimiento es blog Acto de Primavera, creado por los críticos José Manuel Sande, Xurxo González y Martin Pawley. En esta plataforma se recoge las bases teóricas del movimiento y las noticias de actualidad vinculadas con él, así como los acontecimientos más relevantes.

Otra página web de gran importancia teórica sobre el movimiento es la página oficial del NCG, que recoge una gran variedad de contenido acerca del movimiento, textos divulgativos, textos académicos, artículos periodísticos, una lista de los autores del movimiento y toda la filmografía considerada bajo esta noción.

Además de esto cabe destacar otros medios de difusión como la revista online de crítica cinematográfica *A Cuarta Pared* o la web *Flocos.tv* creada por la Axencia Audiovisual Galega.

4. Novo Cinema Galego. De la diversidad a la convergencia.

De una forma concreta, podemos hablar del NCG como una etiqueta que se origina en 2010, gracias a la creación de las becas de promoción del talento de AGADIC. Bajo esta expresión se engloba a una serie de cineastas que al margen del tejido industrial audiovisual deciden apostar por una creación más artística a través de la experimentación.

De forma superficial se puede decir que la etiqueta NCG se originó como una forma de agrupar todas las obras que estaban creándose en el audiovisual gallego en ese momento. Manolo González, uno de los impulsores de esta corriente habla de este término como “esa etiqueta creada, digamos, como técnica de marketing, esto es, para vender este conjunto heterogéneo de propuestas”.

Es en esta heterogeneidad donde encontramos uno de los aspectos esenciales en el inicio del movimiento. Con la creación del NCG se pusieron en común una serie de películas muy diversas entre sí. La libertad otorgada a los cineastas permitió la experimentación en sus obras, ocasionando un movimiento de gran riqueza en su estilo y contenido. A esto sumamos que los cineastas vienen de ámbitos muy diferentes. Algunos de ellos formados en prestigiosas escuelas de cine como Barcelona, Madrid o Cuba como es el caso de Oliver Laxe, Lois Patiño o Xacio Baño, comparten movimiento con otros cineastas que vienen de campos tan dispares como la filología, como es el caso de Alberto Pagán, o autores que no han tenido una formación audiovisual previa. Esto origina que bajo la etiqueta NCG encontremos un popurrí de obras como videos con una duración que no llega a dos minutos junto con largometrajes de noventa minutos, películas de *found-footage*, películas de animación, etc.

Ante esta situación, desde el NCG se han especificado una serie de requisitos para poder determinar si una película forma parte del movimiento, encaminando poco a poco un estilo concreto.

- Desarrollo de modelos de producción que difieren de los parámetros industriales.
- Utilización de lenguajes innovadores que ponderan la experimentación.
- Existencia de un valor más allá del hecho puramente fílmico, que ayuda a desenvolver y a potenciar este tipo de cinema en Galiza.

Como podemos observar, estos criterios se crean impulsados por cuestiones no necesariamente retóricas, sino que están dirigidas a los cineastas y su espíritu combativo frente a la industria audiovisual. Es a través de estos autores donde vamos a empezar a encontrar las similitudes en el movimiento. En un intento por buscar puntos en común Lois Patiño, habló de las semejanzas del grupo durante el festival PlayDoc añadiendo estas palabras:

Lo que puede unir al grupo, que sí es muy diverso. No venimos todos de la misma escuela ni tenemos todos el mismo estilo, pero todos compartimos una misma actitud: la de tratar de explorar líneas nuevas de expresión en el lenguaje cinematográfico. También, gracias a que estamos en contacto, podemos ver las películas de vanguardia, las películas que están despuntando en los festivales. También el fenómeno internet y el acceso a las últimas películas, a la vanguardia. Estamos al tanto de ella y podemos dialogar y tratar de aportar nosotros algo, cada uno con su búsqueda personal. Porque está clarísimo que cada uno está con su propia película, su propia búsqueda personal. (Patiño, L. 2013)

Una de las cualidades que según Patiño comparten los autores del movimiento es la actitud de explorar nuevas líneas de expresión en el lenguaje cinematográfico. A través de la experimentación, una serie de cineastas empiezan a explorar una narrativa común, un espacio fronterizo entre documental y ficción, lo que es denominado como *cine de fronteras*. Algunas de las películas vinculadas al movimiento juegan con esta dualidad entre la ficción y la no ficción. En muchas ocasiones se emplean características propias del cine documental para realizar ficción, como por ejemplo el empleo de la luz natural, cierta interpretación de los personajes, mínima presencia de la música

extradiegetica, etc. Por otra parte, es normal encontrar recursos estilísticos del cine de ficción en obras documentales con el objetivo de enriquecer la narración de los hechos.

Todos vos sodes capitáns es un claro ejemplo, pues se trata de una obra que narra los hechos de un grupo de niños en Tánger cuando deciden tomar la cámara de su profesor y crear su propia película. Otra obra que representa bien este nuevo espacio narrativo es *Bs. As* (Alberte Pagán, 2006) obra que trata de una forma peculiar historias cruzadas entre Buenos Aires y Galicia. Otra película de obligado reconocimiento en esta exploración de las nuevas narrativas es *Vikingland* (Xurxo Chirro, 2011). Denominada bajo el término de *found-footage*, el filme se basa en fragmentos de videos grabados por un marinero acerca de un viaje que realizó hacia el norte de Europa en barco, retratando su forma de vida allí.

La dualidad narrativa que poseen algunos filmes del NCG no se corresponde a una casualidad, como comenta Xurxo Chirro: “la falta de productores y medios determinó la tendencia al cine de no ficción, pues proporciona una mayor flexibilidad y libertad”.

Estas palabras de Chirro son importantes para entender lo que depara al movimiento. Si bien en los comienzos del NCG encontramos una sensación caótica marcada por motivos relacionados con una falta de recursos y una experimentación carente de unas directrices, con los años se produce una etapa de maduración muy relevante. El éxito cosechado por las películas del NCG en los festivales internacionales hace que cada vez más cineastas se interesen en esta vanguardia. Se comienza a crear una red de autores que comparten la ambición de poder dotar a Galicia de una industria cinematográfica propia. Impulsados por un sentimiento de militancia, los cineastas comienzan a colaborar unos con otros, compartiendo ideas y proyectos.

Como resultado de la maduración del movimiento, surgen una serie de cineastas que empiezan a seguir el mismo camino para realizar sus películas, atendiendo a lo que podríamos considerar como una poética común, marcada por un profundo tono naturalista.

Destacamos nombres como Oliver Laxe, Lois Patiño, Diana Toucedo, Xacio Baño o Eloy Enciso como dignos representantes de una generación que plantea el proceso fílmico como algo fuertemente vinculado a la realidad, una generación que aborda con sus películas conflictos actuales y que adquiere un notable compromiso con el mundo rural gallego



Imagen 1. Oliver Laxe dando indicaciones a los actores en el rodaje de O que arde.

5. ANÁLISIS

A pesar de la gran variedad de películas que comprende el movimiento, en los últimos años, como acabamos de mantener, algunos autores están realizando obras en las que advertimos una serie de características compartidas. Con el objetivo de investigar la posibilidad de dotar al NCG de unas características cinematográficas comunes, a continuación, nos dedicaremos a analizar las cinco películas que, a nuestro juicio, mejor dan cuenta del camino confluyente que el NCG está encontrando. Los filmes de los que partirán nuestras reflexiones serán:

***O que arde* (Oliver Laxe, 2018)**

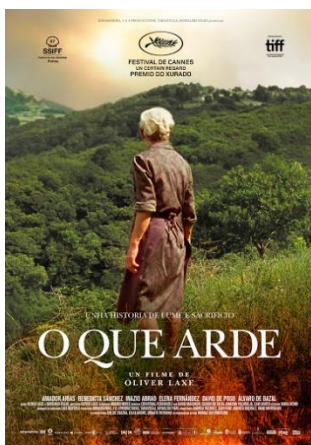


Imagen 2. Póster de *O que arde*

En *O que arde* presenciamos el regreso a casa de un exconvicto, el protagonista retomará de una forma calmada la relación con su madre que le espera en su casa perdida en los montes lucenses. La película se va a desarrollar de una forma contemplativa, destacando aspectos del costumbrismo gallego que se hacen presente a lo largo del filme.

***Arraianos* (Eloy Enciso, 2013)**

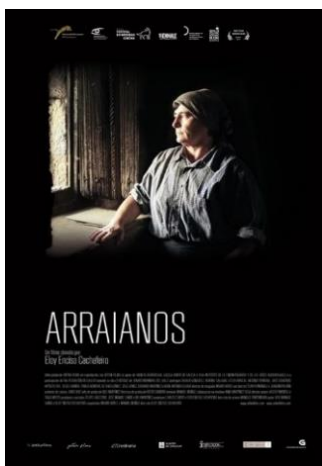


Imagen 3. Póster de *Arraianos*

La frontera entre ficción y no ficción queda bien definida en *Arraianos*, filme en el que se retrata la vida de una comunidad rural que había en un pequeño pueblo fronterizo entre Galicia y Portugal. Los habitantes del pueblo protagonizan la película de una forma muy natural y verídica a través de diálogos existencialistas y escenas propias de lo sobrenatural.

Costa da Morte (Lois Patiño, 2013)



Imagen 4. Póster de Costa da Morte

Costa da Morte es la obra más cercana al documental de las que mencionamos. En este filme se trata con especial interés el tema del paisaje y su repercusión en las personas del entorno. El protagonismo de la naturaleza se hace innegable, dominando el encuadre gracias a grandes planos generales donde el factor humano queda relegado a un accesorio.

Trote (Xacio Baño, 2018)



Imagen 5. Póster de Trote

En *Trote* asistimos a la necesidad de escapar que siente la protagonista, que agobiada por su entorno, se refugia en sí misma. Encontramos una historia marcada por un carácter minimalista, produciéndose un ritmo pausado debido a los problemas de comunicación que existen entre la protagonista y los demás personajes. A su vez se produce una segunda línea de narración centrada en la fiesta popular A rapa das bestas, que actúa como una metáfora de la situación familiar.

Trinta Lumes (Diana Toucedo, 2017)



Imagen 6. Póster de Trinta Lumes

La película *Trinta Lumes*, narra la historia de Alba, que atraída por lo misterioso y lo desconocido se va a dedicar a explorar el entorno que rodea su pueblo junto a su mejor amigo Samuel. Esta película se presentó inicialmente como un documental acerca de los pueblos en la zona de los Ancares, se mantienen recursos propios del documental, como la interpretación de los personajes o el interés por filmar las actividades cotidianas de la comunidad. Mientras discurre la acción

de los personajes, el ambiente fantástico rodea la narración apoyándose en leyendas de la zona y una utilización concreta del elemento paisajístico.

A partir del análisis de estas películas hemos extraído una serie de características compartidas que agruparemos en cuatro grandes bloques para su exposición: El paisaje como personaje, La exploración de la frontera ficción/ no ficción, El minimalismo en la narración y el costumbrismo gallego. Dedicuémonos a continuación a justificar y desarrollar estas cuestiones con cierto detenimiento.

5.1 El paisaje como personaje

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

Castelao, A.

El término paisaje es entendido como un constructo de la sociedad para denominar un espacio observado desde un lugar determinado, en este trabajo se utiliza el término paisaje para referirse al paisaje natural en concreto.

Desde los comienzos de la civilización el entorno natural ha sido una fuente de inspiración para los artistas de ámbitos como la literatura, música, pintura, teatro, cine etc. En Galicia este fenómeno se ha producido con mucho énfasis, de manera que el paisaje y la naturaleza están constantemente presentes en la cultura local. Este fuerte vínculo es fácilmente reconocible sólo con apreciar el entorno y el impacto que genera en la comunidad, produciéndose una relación de retroalimentación. La costa gallega, los ríos, los bosques o los sistemas montañosos poseen una personalidad propia, con un misticismo que se traslada a la gente que habita el entorno.

Los cineastas del NCG no quitan el foco de su entorno natural, dándole en muchas de sus obras especial protagonismo. La naturaleza presente en el mar, en *Costa da Morte*, en el bosque o alrededor de pequeños pueblecitos encajados en lo más profundo de la montaña en *O que arde*, *Trinta Lumes* o *Arraianos*, etc.

se entiende como un personaje más de la historia. Desde diferentes puntos de vista, los autores del movimiento van a tratar el tema del paisaje en sus filmes, aportando un enfoque personal.

Lois Patiño es uno de los autores que pone mayor énfasis en la idea del paisaje. Su película *Costa da Morte* está protagonizada por grandes espacios naturales pertenecientes a la zona costera del sur de la provincia de A Coruña. Apoyado por las leyendas y el aura que habita el ambiente, Patiño va a filmar la relación que existe entre las personas del lugar y el paisaje desde una perspectiva alejada, con la intención de no influir en la acción. A través de grandes planos generales realizados desde la distancia, este director ejemplifica la idea del paisaje como un ser ajeno a nosotros, con una identidad propia. Los personajes que aparecen en el filme se aprecian como puntos muy pequeños que se pierden entre la inmensidad del entorno que los rodea, disolviéndose en el paisaje.

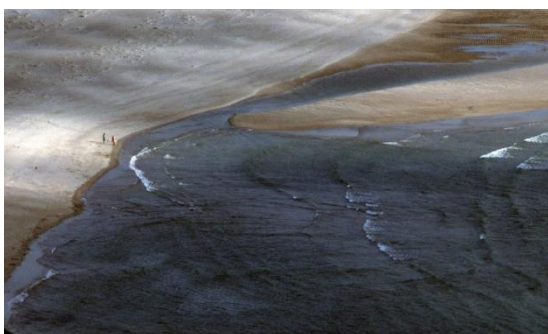


Imagen 7. Personas caminando a la orilla del mar en *Costa da Morte*



Imagen 8. Grupo de mariscadores en *Costa da Morte*

Pero como afirma el director, no se busca simplemente retratar una actitud contemplativa, sino entender el vínculo entre los personajes y el paisaje como una reflexión de identidad:

La película, más allá de su dimensión contemplativa, donde queremos transmitir cierto misterio y poesía, tiene la intención de reflexionar sobre el modo en que se da forma a la identidad cultural de un paisaje. Es aquí donde el imaginario colectivo adquiere protagonismo. En la película este imaginario se va construyendo a través de una voz coral, formada por los habitantes de la zona, que frase a frase van construyendo el espacio imaginario, mítico, de la Costa da Morte. (Patiño, L. 2013)

El ser humano se introduce como un elemento más del entorno, llegando a tener menos protagonismo que los demás elementos naturales. Esta idea esta reforzada por el hecho de que la acción del filme es guiada en muchas ocasiones por el viento, el mar, los árboles, etc. El paisaje se vuelve un ser consciente, con una vida ajena a los demás personajes.

Al igual que Patiño, el cineasta Oliver Laxe presta especial atención a la naturaleza en sus filmes, buscando el retorno a un espacio natural en donde la artificialidad del ser humano no tiene utilidad. De una forma nostálgica, como un “paraíso perdido” según palabras del director, va a retratar el paisaje como una experiencia de los personajes con la naturaleza que los rodea, a través acciones entre el ser humano y el entorno natural como tareas cotidianas propias de zonas rurales o incluso a través de conflictos como es el caso de la película *O que arde*.

En esta obra, el paisaje se erige como un personaje que en ocasiones puede llegar a resultar antagonista. Laxe busca representar el poder que tiene la naturaleza, incapaz de ser sometido por la acción del hombre. Como es el caso de la primera escena, en donde un bulldozer tiene que dar marcha atrás al no poder seguir su camino por culpa de un inmenso eucalipto. Otras secuencias en las que se aprecia la hostilidad de la naturaleza son la escena de la vaca atascada en la charca o el clímax final cuando se incendia el monte.



Imagen 9. Amador ayudando a la vaca a salir del fango en O que arde.

Otra función que busca Laxe en el tratamiento del paisaje es una conexión con Amador, el protagonista. Así encontramos una temporalidad adversa predominada por lluvia, viento y frío al principio del filme, cuando Amador llega al pueblo. Sin embargo, a partir del ecuador de la película, el protagonista comienza a sentirse más cómodo, coincidiendo con un cambio meteorológico, siendo la escena donde se encuentra con la veterinaria en el coche, la primera vez que el cielo se aclara y sale el sol. En esta secuencia el director decide utilizar la cámara lenta y la canción *Suzanne* de Leonard Cohen para reforzar la emotividad de la escena. A partir de este momento el paisaje no se vuelve a presentar de forma tan adversa hasta el final.

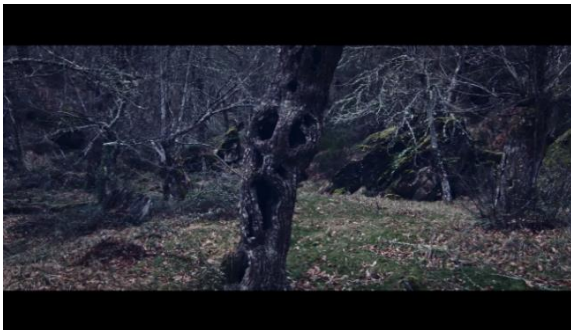


Imagen 10. Deformación con forma de rostro en árbol



Imagen 11. Montaña nevada cubierta de una espesa capa de niebla en *Trinta Lumes*.

En la película *Trinta Lumes* el paisaje cumple una función narrativa, apoyar el aura de misticismo que quiere transmitir la directora. A lo largo de la película, la directora va a emplear el paisaje como un elemento que busca enfatizar el carácter misterioso de la comunidad. La presentación de la naturaleza personifica el más allá. La adversidad de la climatología golpea constantemente el pueblo, a través de la lluvia, el viento o la nieve, las nubes cubren el cielo manteniendo al pueblo sumido en un penumbroso, dejando una estampa fantasmagórica. El ruido de la montaña y el silencio terminan de modelar el ambiente.

En el largometraje *Arraianos* de Eloy Enciso, la naturaleza tiene una fuerte carga simbólica. El equipo de la película buscaba trascender la idea de paisaje como algo meramente estético. De esta forma se dedicaron a filmar el bosque, desde

diferentes espacios, en diferentes horas o con elementos que consiguieran añadirle un mayor sentido dramático, como la niebla.

El uso frecuente de la niebla entre los cambios de secuencia crea en el filme una atmósfera de misterio, casi sobrenatural, sirviendo a la ambigüedad propia de este lugar, situado en la montaña fronteriza entre Portugal y Galicia. La función de la niebla como elemento narrativo mantiene al espectador en un ambiente de intriga, motivando la duda de si lo que está viendo es real o ficticio.

5.2 La exploración de la frontera ficción/no ficción

Todo buen documental tiende a la ficción y toda buena ficción tiende al documental.

Godard, J. Luc

El Novo Cinema Galego se ha caracterizado en gran medida por ser un cine que explora diferentes géneros, en el inicio del movimiento se puede apreciar un mayor uso de elementos cinematográficos más propios del documental y del cine experimental más que de la ficción, por ejemplo, las obras de Xurxo Chirro o Alberte Pagán.

No obstante, estamos asistiendo en los últimos años a una predominancia de los elementos de la ficción en las películas del movimiento. Los cineastas quieren crear obras más personales, sin embargo, continúan apropiándose de elementos cinematográficos propios de la no ficción. Es importante destacar que estos autores no entienden el cine de ficción y no ficción como algo separado, sino que funcionan alternando entre sí sus elementos, dando lugar a una hibridación con mayor interés. Estas palabras de Diana Toucedo reflejan el pensamiento de esta generación de cineastas:

Sí, en mi visión del cine no hay distinción entre ficción y documental. Son dos categorías muy ligadas, porque siempre hay un relato. Aunque se intente conservar una cierta objetividad, al final el cine siempre es una construcción (Toucedo, D. 2017)

En muchas ocasiones el discurso de la no ficción se genera al filmar las acciones cotidianas propias del rural gallego. A través de esta representación de la realidad las películas adquieren cierta importancia a nivel etnográfico, pues están informando acerca las prácticas tradicionales relacionadas con el hogar, el campo, los animales, o sobre los comportamientos de la gente de estos lugares.



Imagen 12. Dos mujeres sentadas al lado de un montículo de calabazas en Arraianos.

Arraianos es un filme marcado por un carácter de ambigüedad que se presenta en todos sus niveles. Su trama narra la vida de los *arraianos*, una comunidad que vive en un pueblo de montaña que hace frontera con Portugal. El director realiza esta película alternando entre un estilo propio del documental, donde se representan acciones cotidianas del lugar, con escenas ficticias, en donde las personas del pueblo tienen que interpretar un guion. En este caso vemos como el acercamiento a la no ficción consigue dotar al discurso cinematográfico de importancia etnográfica y veracidad en la representación.

En *Trinta Lumes*, según los actores en una entrevista realizada para el Festival de Cine de Málaga, se les filmó con la intención de crear un documental, para más tarde, en el proceso de montaje la directora consigue crear una trama sólida y poner en duda el encasillamiento de la película como documental.

Por otro lado, la película *Costa da Morte*, se ha denominado como documental, por el lenguaje cinematográfico que utiliza, predominado por planos abiertos del paisajes y voces en off de la población del lugar narrando historias acerca de esta costa. Lois Patiño habla de cómo no interviene en la imagen para buscar una representación lo más real posible.

“Costa da Morte” es simplemente una película, como todas, una experiencia audiovisual. Está más próxima a lo real que otras, la vida se desarrolla de su modo habitual en la imagen, no intervengo.

Otros filmes como *O que arde* y *Trote* realizan un acercamiento a la no ficción a través del empleo de elementos cinematográficos propios del documental, pero posicionados de una forma más contundente en el género de la ficción. Xacio Baño menciona las siguientes palabras sobre la filmación de la fiesta tradicional de A rapa das bestas, uno de los momentos más cercanos al cine de no ficción en su película *Trote*:

Es una ficción, pero está “muy condicionada por la realidad” (...) va gente de todo tipo, que no sabe que va a haber una película; no puedes coreografiar el movimiento, salen muchos escorzos, nucas, pocas caras y más espaldas... el lenguaje se asemeja al del documental, pero esta es una historia de ficción. (Baño, X. 2018)

Tratando temas más concretos vamos a analizar como la no ficción tiene su espacio en estas obras a través del empleo de la veracidad en la interpretación, en donde las personas que protagonizan las películas en muchas ocasiones no cuentan con nociones de actuación, así, al igual que en las producciones de no-ficción, la interpretación deja de ser un elemento relevante, en su lugar se busca una representación de los acontecimientos lo más verídica posible, acudiendo a personas que forman parte de la historia que se quiere contar. También vamos a tratar el empleo de la iluminación natural como un recurso característico de la no-ficción, ya que en muchas producciones no es posible tener tanto control como para crear una puesta en escena con iluminación artificial, por lo que se recurre a la iluminación natural por su sencillez y buen rendimiento.

5.2.1 La veracidad de la interpretación

Nos referimos a la veracidad de la interpretación como la naturalidad de los actores y actrices que protagonizan los filmes del NCG. En algunas ocasiones son personas que no tienen experiencia actuando, pero que interpretan al personaje con naturalidad, pues al final se están comportando de la misma forma que lo hacen cuando las cámaras no están delante.

En *Arraianos* los actores y actrices son personas que viven en O Coto Mixto, no tienen conocimientos previos de interpretación, se dedican a recitar el guion e interpretarlo de la mejor manera posible. Eloy Enciso habla de su elección por rodar con gente de la zona:

Quería acercarme a la frontera de géneros trabajando un registro de ficción con actores no profesionales, y a través de él llegar a un resultado similar en términos de sensación de verdad. Cuando a un actor no profesional se le pide actuar en un registro diferente al naturalismo, al no tener éste un total control de su propio cuerpo, surgen pequeños detalles que, aunque muy sutiles, tienen una gran fuerza. Me refiero a pequeños gestos de la mirada, movimientos y gestos, pequeños giros en el tono de la voz, detalles como digo no tan evidentes pero que muestran quién es, a pesar de todo, la persona que está por detrás del personaje. (Enciso, E. 2013)

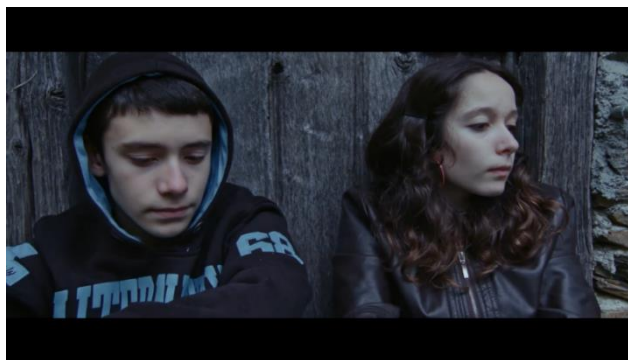


Imagen 13. Samuel y Alba mirando hacia el suelo en *Trinta Lumes*

Esta línea sigue Diana Toucedo en *Trinta Lumes*. Los protagonistas de la película es la gente que vive en el pueblo donde se contextualiza. Cuando Toucedo decidió realizar la película se fue a documentarse a la Sierra de O Courel donde encontró a Alba, la protagonista. A la directora le fascinó su forma

de entender el entorno que la rodeaba, vinculado con la muerte y lo sobrenatural. En este caso vemos como Alba consigue llamar la atención de Diana Toucedo, que termina reflejando su forma de ser en el personaje que aparece en la película.

Tanto Alba como Samuel, el otro protagonista, no contaban con experiencia en el campo de la interpretación. Esto, a priori, no supone un problema puesto que no tienen que interpretar nada ajeno a su realidad. Esta es una de las claves en la interpretación de todas estas películas. “Para nosotros simplemente fue actuar con naturalidad y seguir en la línea de tener que ignorar una cámara, y quizás fue eso lo más difícil” menciona Samuel en una entrevista realizada para el Festival de Málaga.

En *O que arde* sucede más de lo mismo: tanto Benedicta como Imanol son personas ajenas al mundo de la interpretación, que por sus cualidades han sido seleccionados para hacer la película. El conocimiento del entorno rural de Galicia y la naturalidad de su interpretación los han convertido en los protagonistas de la película de Oliver Laxe. El caso de Benedicta es especialmente curioso, puesto que a sus 83 años realizaba su primera aparición en el cine con este filme. Para Oliver solo era posible que protagonizase esta película alguien como ella, una mujer que creció en la Galicia más rural, capaz de actuar de la misma forma que vive su día a día. En esta película se refleja en concreto la necesidad de buscar personas que conozcan la realidad de lo que se quiere interpretar, ya que no todas las mujeres de una edad avanzada como Benedicta tienen la capacidad de moverse por el entorno campestre con tanta soltura y destreza.

5.2.2 La iluminación natural

En la mayoría de las ocasiones los cineastas emplean la luz natural como fuente de iluminación principal, a través de esta elección se logra transmitir una imagen más real que con el uso de la luz artificial. Esta decisión responde a aprovechar

la calidad lumínica del entorno natural, a promover la veracidad de la narración y a razones de presupuesto y logística.



Imagen 14. Carme sentada en su habitación en *Trote*.



Imagen 15. Mujer en el momento previo a cantar en *Arraianos*.

En *O que arde* se utiliza la luz natural que entra por las ventanas para iluminar los personajes en interiores. Se suele emplear únicamente esta fuente de iluminación, creando un contraste entre las partes iluminadas y el resto en sombra. Esto conlleva a que en ciertas ocasiones no se llegue a apreciar del todo bien la escena por la falta de iluminación, sin embargo, esto solamente sucede en algunos momentos de ciertas escenas. En *Trote* y *Arraianos* ocurre lo mismo con la iluminación, se aprovecha la calidad de la luz natural para conseguir cierto efecto dramático en la escena. En *Trinta Lumes* la iluminación no atiende a focos ni otros equipos lumínicos sino a elementos propios de la escena como pueden ser linternas, lámparas, etc. No se plantea el empleo de ciertos equipos lumínicos.

5.3 El minimalismo en la narración

Los nuevos cines que surgen a nivel internacional comparten un rasgo común, una “economía estilística extrema”, término que comenta Jose Luis Castro de Paz en el libro *A forestas e as árboles: unha aproximación ao cinema galego* [2]. Encontramos en esta nueva forma de realizar películas una sensación de detención del tiempo, ficciones minimalistas, una quietud de la cámara que resulta excesiva en comparación con las convenciones del cine clásico e incluso moderno, ausencia de música extradiegética o limitación gestual y emocional en la interpretación

Los directores del movimiento buscan un método sencillo para realizar sus filmes, sin grandes alardes ni artificios. Muchas de las decisiones cinematográficas se van a realizar como un intento por reflejar el carácter de la sociedad rural gallega, que se puede manifestar de una forma aparentemente simple, sin embargo, detrás de esta sencillez se esconde un conocimiento del entorno muy rico y complejo. Es a través de la simpleza donde podemos entender el trasfondo de la narración, sin nada que distraiga al espectador, este será capaz de captar la complejidad de las imágenes, de reflexionar cada palabra de los diálogos o de sumergirse en la inmensidad de la naturaleza. Esta generación de cineastas busca la autenticidad de la narración través de las propiedades cinematográficas de los planos, de la iluminación, de la comunicación entre los personajes, etc.

5.3.1 Simpleza en la imagen

En estos filmes encontramos una composición minimalista, los cineastas buscan a través de la imagen filmada transmitir lo esencial para que el espectador realice una lectura adecuada de la película. De esta forma no aparecen elementos que distraigan la atención.

Un claro ejemplo que se repite a lo largo de la película es la cinematografía en *Costa da Morte*, en donde en la mayoría de los planos encontramos una composición formada por el paisaje ocupando la mayor parte del espacio contraponiéndose a una parte mínima del encuadre ocupado por la población del lugar.



Imagen 16. Entradas del mar en la playa creadas por la marea baja en Costa da Morte

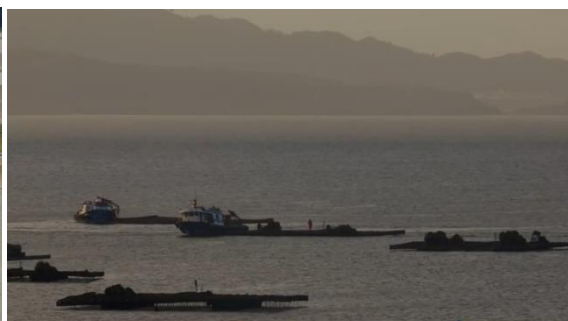


Imagen 17. Bateas para cultivar mejillones en Costa da Morte.

En ocasiones el minimalismo compositivo se ayuda del uso de una única fuente de luz, creando una imagen interesante debido al contraste entre la parte oscura y la parte más iluminada. El color también tiene cabida en este apartado pues la mayoría de las obras apuestan por una paleta que se clasifica por dos cosas.

En primer lugar, la escasez de saturación de la imagen. Esta decisión a priori tiene la intención de transmitir un estado de ánimo concreto. Se busca a través de esta desaturación que el espectador se sumerja en el misterio y la rudeza de la narración. Los filmes del movimiento no tratan sobre temas que puedan resultar alegres, tratan de una sociedad rural con un estilo de vida en amenaza constante, donde se representan acciones cotidianas de la gente como cuidar del ganado, trabajar el campo, etc, que en la mayoría ocasiones no son agradables de realizar. Este hecho se tiene que filmar con una gama cromática adecuada, para representarla de una manera fiel, sin adornos.



Imagen 18. Amador llega a casa de su madre después de salir de la prisión en O que arde.



Imagen 19. Amador mirando al frente a través del reflejo de los árboles en el parabrisas en O que arde.

En segundo lugar, existe una tendencia a una paleta cromática donde abundan tonos verdosos, azulados y marrones. Estos colores son los que tienen una mayor presencia en el paisaje gallego, se emplean en todos los filmes como una bandera, como una herramienta de identidad.

5.3.2 El ritmo pausado

El carácter minimalista de estos cineastas se traslada al proceso de montaje, donde a través del número de planos y de su duración se crea un ritmo pausado de tono contemplativo. Los autores del movimiento muestran interés en el

concepto de la espera. Xacio Baño hace alusión a este término en unas declaraciones donde habla de “lo importante que es recalcar bien el tiempo, enseñar cómo pasa la gente rural las horas, la espera”. Lois Patiño comenta la paciencia que tuvo que experimentar en la realización de su película *Costa da Morte*:

La espera es fundamental para que te alcance el instante revelador. El paisaje está integrado por muchos detalles que forman un todo, si la mirada es fugaz y vas saltando de un punto a otro no eres capaz de detenerte a ver esa globalidad. (Lois Patiño, 2012)

Los cineastas buscan a través del ritmo crear la impresión en el espectador de que en estos pueblos todo acontece de una forma distinta a la habitual, como si el tiempo no pasara, reflejando una idea de quietud.

5.3.3 Pocas palabras

La comunicación entre los personajes destaca por su escasez. La mayoría de los personajes de estas películas tienen problemas a la hora de comunicarse con los demás. Lo vemos en la figura de Amador en *O que arde*, al protagonista le resulta difícil la comunicación debido al remordimiento y vergüenza que siente tras haber sido encarcelado por pirómano. En *Trinta Lumes* observamos una situación semejante en Alba la protagonista, sin embargo, esta decisión está vinculada a transmitir sensación de intriga y misterio.



Imagen 20. Carme sentada en el suelo de su habitación en *Trote*.

Encontramos una barrera comunicativa también en *Trote*, donde Carme, un personaje silencioso decide adoptar una posición introvertida frente a la realidad que la rodea. El director crea con esta incomunicación un elemento narrativo dramático, apoyado en la duración de los planos.

5.3.4 Escasez de música extradiegética.

Otro elemento que cabe mencionar en este apartado es la escasez o casi inexistencia de la música extradiegética. Este hecho responde a la preferencia de los cineastas por enfatizar los sonidos naturales que proporciona el paisaje, formado por el océano, el viento, los pájaros, etc. como es el caso de *Costa da Morte*. Los autores también deciden no emplear música extradiegética para crear un ambiente sonoro marcado por sensaciones vinculadas al misterio y a la soledad a través del silencio.

Sin embargo, la escasez de música extradiegética no implica que la música no sea relevante en las películas del Novo Cinema Galego. Encontramos escenas en donde la música diegética cumple una función de interés cinematográfico, por ejemplo, en las cantigas en *Arraianos*, en la escena donde el personaje de la veterinaria en *O que arde* pone la canción de Leonard Cohen en la radio, provocando una sonrisa en Amador, o la música de la orquesta en *Trote*, creando uno de los únicos momentos en el filme en los que Carme se muestra alegre.

5.4 Costumbrismo Gallego

En las películas que forman parte del estudio los cineastas deciden filmar las escenas cotidianas de la población en el rural, se busca representar una imagen auténtica y otorgar un espacio cinematográfico a la identidad gallega. El tema identitario es uno de los pilares del movimiento. Los cineastas del Novo Cinema Galego entienden la necesidad que tiene el pueblo gallego y su cultura de ser valorada, las películas de estos directores buscan exaltar su cotidianidad

En *O que arde* encontramos multitud de ejemplos sobre el costumbrismo gallego. Oliver Laxe refleja la realidad de los Ancares con los planos de Benedicta trabajando el campo al comienzo del filme. Otras escenas de costumbrismo gallego las encontramos en la escena cuando Amador y Benedicta aparecen

alrededor de la cocina de leña, se produce un momento con un tan entrañable como identitario en el gesto de Amador queriendo calentar el pan en la cocina de leña. Oliver también refleja este costumbrismo retratando a lo largo de todo el filme la relación que existe entre el ganado y las personas.

En *Arraianos*, encontramos un tratamiento de este rasgo costumbrista similar, puesto que ambas películas se contextualizan en zonas montañosas. Las comunidades de esos lugares comparten estilos de vida. Por la forma en la que Enciso filma las escenas, esta película adquiere un gran valor antropológico. El cineasta pone interés en los comportamientos de los habitantes del pueblo, un ejemplo de esto lo encontramos en las escenas donde los hombres están cantando en el bar o las mujeres mientras están reunidas en lo alto de la montaña. Aparecen en el filme otros elementos de interés antropológico como el lenguaje que utilizan los personajes, expresándose en ocasiones con un idioma a caballo entre el gallego y el portugués.

Un contexto diferente es el que filma Lois Patiño, buscando a través de su película documentar a los trabajadores vinculados con el mar, filmando marineros, mariscadores, percebeiros, etc. *A Costa da Morte* es un espacio de la geografía gallega que representa el vínculo que se produce entre el océano y la gente, siendo fundamental para la subsistencia de la sociedad en Galicia.



Imagen 21. Barco al lado de un conjunto de redes de pesca en un muelle portuario en Costa da Morte

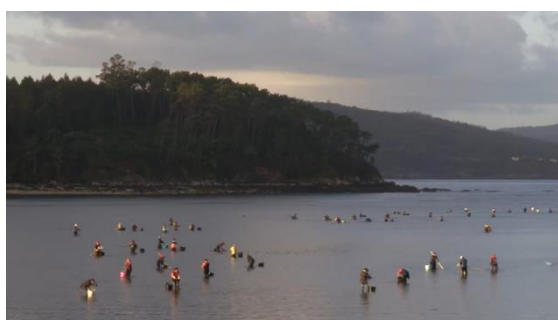


Imagen 22. Mariscadores trabajando en Costa da Morte.

En *Trote*, se retratan unas costumbres más asociadas a una etapa más tardía del éxodo rural, la que vive la gente joven, no se centra tanto en describir una comunidad que vive anclada en el pasado. El costumbrismo más relevante de este filme viene dado por el tratamiento que hace Xacio Baño de la tradición de

A rapa das bestas. El director utiliza un encuadre más cerrado y cámara en mano para resaltar la agresividad y el impacto de la lucha del hombre contra el caballo. A nivel narrativo la película también está influenciada por esta celebración, el director explica en una de sus entrevistas como la familia que protagoniza la historia no es más que una metáfora de una manada de caballos salvajes: El padre deja de ser útil al rompersele una pierna, la protagonista quiere escapar del pueblo, pero al igual que los caballos, no puede escapar del recinto.

Un costumbrismo diferente es el que se refleja en *Trinta Lumes*. Este filme ahonda en las tradiciones gallegas vinculadas al mundo sobrenatural. Las historias que pertenecen a leyendas y la mitología están muy asentadas en el imaginario gallego, sobre todo en los pequeños pueblos alejados de grandes ciudades. La cineasta hace hincapié en esta realidad, buscando que el argumento de su película gire en torno a lo sobrenatural. El carácter fantástico se busca través de las narraciones, ya sean conversaciones entre los personajes o la voz en off presente en escenas clave del filme. Lo que se cuenta a través de estas narraciones son historias propias de la comunidad de este lugar, cuentos tan arraigados en la sociedad, que llegan influir en el estilo de vida de los habitantes, aportando un ambiente de misterio al pueblo. Como un ejemplo encontramos la conversación que tienen dos personajes acerca de un suceso que vivió una niña con una Moura (un ser de la mitología gallega).

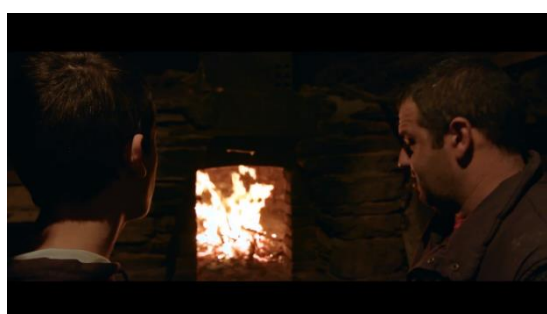


Imagen 23. Samuel y su padre conversando frente a un horno de piedra en Trinta Lumes.

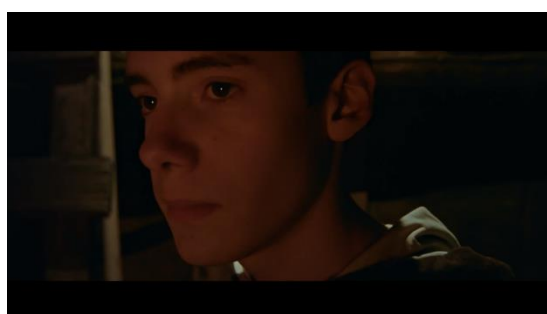


Imagen 24. Samuel con la mirada pérdida escuchando a su padre en Trinta Lumes.

Estas narraciones también aparecen en *Arraianos y Costa da Morte*, en esta segunda encontramos la escena que habla de la cama de la fertilidad, una formación rocosa que tenía poderes de fertilidad, entonces las parejas que buscaban un hijo/a solían acudir a este lugar.

6. Conclusiones

Tras haber realizado la investigación acerca de la posibilidad de establecer unas características cinematográficas a los filmes del movimiento de vanguardia conocido como NCG se han extraído las siguientes conclusiones.

La investigación nos lleva a entender el movimiento como un reflejo de la etapa de prosperidad que vive el audiovisual gallego a partir del año 2005. Se decide crear la etiqueta del NCG para agrupar todos los cineastas y películas que se están produciendo, con el fin de facilitar su asentamiento en el sector. No obstante, estudiando el inicio del movimiento, vemos como la etiqueta se creó varios años después de la primera película considerada como parte del movimiento. Entre los títulos más relevantes pertenecientes a esta etapa anterior a la constitución del movimiento encontramos *Bs. As.* de Alberte Pagán, *Paris #1* de Oliver Laxe o *Dous fragmentos Eva* (Ángel Santos, 2008).

Este hecho puede llevar a confusiones, ya que no se llevó a cabo un orden lógico de los acontecimientos. Se produjeron una cantidad considerable de obras que no fueron creadas atendiendo a las que a posteriori podemos considerar líneas básicas del NCG. Sin embargo, fueron aceptadas dentro del movimiento. Esta inclusión en la corriente cinematográfica se justifica mediante la postura que comparten los cineastas en relación con la industria audiovisual, el carácter experimental de sus obras y su compromiso con la cultura gallega.

No obstante, no se tuvieron en cuenta los rasgos estilísticos de las obras, dando lugar a un movimiento carente de una cinematografía común. Este hecho generó una sensación de caos notable, debido a la dificultad de relacionar una obra con el movimiento como consecuencia de no poseer ciertas características en su contenido.

Llegado este punto nos preguntamos si está justificada la creación de este movimiento. Desde este estudio respondemos de forma afirmativa a esta cuestión, por varios motivos.

En primer lugar, gracias a esta etiqueta se han colocado las primeras piedras para construir un tejido audiovisual gallego sólido. A través del término NCG se manifiesta al exterior la realidad que se está viviendo en Galicia. Por primera vez las producciones gallegas se toman en serio, siendo sinónimo de producto de calidad.

En segundo lugar, a través de este estudio hemos podido comprobar que, aunque en su comienzo no se encuentran rasgos cinematográficos comunes, con el asentamiento del movimiento en los últimos años, los cineastas tienden a seguir una serie de características cinematográficas para realizar sus películas.

Se emplea el elemento paisajístico como un personaje más de la narración, dotándolo de una presencia constante a lo largo del filme. Algunos autores como Oliver Laxe o Lois Patiño le dan especial relevancia al paisaje como un elemento narrativo, ayudándose de ciertas cualidades como la lluvia, la niebla, o el movimiento provocado por la acción del viento para contar la historia.

Los cineastas exploran la frontera entre el género de ficción y no-ficción. Se produce un adueñamiento de elementos propios de la no-ficción como la interpretación de los personajes por actores sin experiencia, gente que pertenece al mismo entorno en el que se rueda la película, por lo que consiguen un nivel de actuación de gran veracidad. Otros elementos que nos recuerdan al cine de no ficción es la predilección por la iluminación natural.

Existe una tendencia al minimalismo en la narración. Se presenta una sencillez que roza la austeridad en todos los niveles del filme. El carácter contemplativo se adueña de las obras como consecuencia de diálogos escuetos o poca cantidad y duración de los planos. Se completa la sensación de escasez en la saturación del color o en el uso de música extradiegética.

Por último, todos estos rasgos aparecen unidos a elementos y acciones propios del costumbrismo gallego. Este aspecto es uno de los más característicos, pues

los cineastas se dedican a filmar acciones cotidianas del rural gallego promoviendo así, una serie de valores propios de esta cultura.

Basándonos en los resultados a los que se ha llegado con esta investigación, podemos afirmar que el movimiento Novo Cinema Galego es una corriente de vanguardia que no se está consolidando únicamente por el buen hacer de sus cineastas, sino también por la progresiva adopción de unos rasgos cinematográficos concretos.

7. Bibliografía y Fuentes Audiovisuales.

7.1 Bibliografía

- Aumont, J y Marle, M (1990) *Análisis del Film*. Ed. Paidós.
- Benavente, F. Font, D. y Losilla, C. (2007) *Derivas del cine europeo contemporáneo*. Ediciones de la Filmoteca, Valencia.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico: Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Castelo, M. (2016). *Cine galego: reinventando a historia*. Recuperado de <https://actodeprimavera.blogspot.com/2016/05/cine-galego-reinventando-historia.html>
- Fernández, Miguel Anxo (1999) *Vintecinco anos dunha demanda histórica: cine galego, 1974-1999*. *Revista Grial* (143), pp. 475-497
- González, X., Pawley, M y Sande, J.M. (2011). *Defensa dos festivais de cinema*. Recuperado de <http://actodeprimavera.blogspot.com/2011/09/defensa-dos-festivais-de-cinema.html>
- Ledo, Margarita (2018) *Marcas na paisaxe. Para unha historia do cinema en lingua galega*. Editorial Galaxia. Santiago de Compostela.
- Ledo, Margarita (2019) *A foresta e as árboles. Para unha historia do cinema en lingua galega (2)*. Editorial Galaxia. Santiago de Compostela.
- Martín, A. (2008). *¿Qué es el cine moderno?* Editorial Valdivia: Uqbar. Chile.
- Martínez, I. (2015) *O cine de non ficción no Novo Cinema Galego (2006-2012): Conceptualización, contextos e singularidades* (Tesis doctoral) Universidad de Vigo, Pontevedra. Recuperado de <http://novocinemagalego.info/wp->

- content/uploads/2015/12/O_cine_de_non-ficcion_no_Novo_Cinema_Galego-2006-2012.pdf
- Martínez, I. Gallego, M (2011). *El Novo Cinema Galego, proposta de definición y clasificación*. Universidad de Vigo, Pontevedra. Recuperado de http://revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/021.El_Novo_Cinema_Galego-Propuesta_de_definicion_y_clasificacion.pdf
 - Martínez, I. (2012). *O Novo Cinema Galego um cinema de fronteira*. En F. Lopes (Ed.), *Cinema Em Português: IV Jornadas*. Covilha, Portugal. Recuperado de http://novocinemagalego.info/wp-content/uploads/2015/12/o_cinema_galego_um_cine_de_fronreira_b_martinez.pdf
 - Nogueira, X. (1997). *O cine en Galicia*, Santiago de Compostela. Ed. A Nosa Terra
 - Pérez, M. y Redondo, F (2013). *Díaspóra e experiencia migratoria desde a proposta anovadora dun novo cine galego*. Anuario Internacional de Comunicación Lusófona, Universidad de Santiago de Compostela. Recuperado de http://novocinemagalego.info/wp-content/uploads/2014/03/diaspora_e_experiencia.pdf
 - Redondo, F. y González, X (2014) *Lo procesual como marca de modernidad del novo cinema galego*. VI Congreso Internacional Latina de Comunicación, Universidad de La Laguna. Recuperado de: http://novocinemagalego.info/wp-content/uploads/2015/11/procesual_marca_identidad_NCG.pdf
 - Salgado, D. (2017) *O Novo Cinema Galego adéntrase na ficción*. Recuperado de <https://www.sermsgaliza.gal/articulo/cultura/novo-cinema-adentrarse-na-ficcion/20171011132742062200.html>
 - Sande, J.M. (2010). *Defensas das axudas de talento*. Recuperado de <http://actodeprimavera.blogspot.com/2010/10/defensa-das-axudas-de-talento.html>

- Villares, R., López García, X., Máiz, R., Alvarez Blanco, M. R., Campos Freire, F. y Freixanes, V. F. (2011). *Reflexión estratéxica sobre a cultura galega*. Santiago de Compostela: Consejería de Cultura Gallega. Recuperado de: http://consellodacultura.gal/mediateca/extras/CCG_2011_Reflexion-estrategica-sobre-a-cultura-galega.pdf
- Tarkovski, A. A. (2002). *Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine* (6ª ed.). Madrid: Rialp.

7.2 Filmografía

- Chirro, X. (Director) *Argazo* [Cortometraje] (2003) España.
- Chirro, X. (Director) *Jeanette* [Cortometraje] (2016) España.
- Esbert, C., Sande, J. M., Lage, F. y Martínez, B. (Productores), y Enciso, E. (Director). (2012) *Arraianos*. [Film] España: Artika Films; Zeitun Films.
- Font, X. Vazquez, A. Queralt, A. Mortazavi, M. (Productor), y Laxe, O. (Director). (2019). *O que arde*. [Filme] España: Kowalski Films y Miramemira.
- Humphries, G. (Productor) y Varela, P. (Director). (2007). *1977*. [Cortometraje] España: Quark Films.
- Lage, F. y Pawley, M. (Productores), y Patiño, L. (Director). (2013a, 3/8/2013). *Costa da Morte*. [Film] España: Zeitun Films.
- Lage, F. (Productor), y Laxe, O. (Director). (2010). *Todos vós sodes capitáns*. [Film] España: Zeitun Films.
- Laxe, O (Productor), y Laxe, O. (Director). (2008). *Paris #1*. [Film] España.
- Martínez, I. (Productora) y Dominguez, E. (Director). (2014). *Jet Lag*. [Film] España.
- Martínez, B. (Productora) y Chirro, X. (Director) *Vikingland* [Film] (2011) España
- Pagán, A. (Director) *A mosca* [Cortometraje] (2017) España.
- Pagán, A. (Director). (2006). *Bs. As.* [Film] España.

- Romeo, L. (Productora), y Baño, X. (Director). (2018). *Trote*. [Film] España: Frida Films
- Toucedo, D. (Productora), y Toucedo, D. (Directora). (2017). *Trinta Lumes*. [Film] España: Lasoga Film.