

## II Premios María Luz Morales

Accésit Ensaio Escrito Audiovisual Galego

**Proxecto:** ‘De Vikingland a Ingen Ko Pa Isen: análise dunha correspondencia involuntaria’

**Autor:** Brais Romero Suárez



### Resumo

Separadas por escasos anos, *Vikingland* (2011, Xurxo Chirro) e *Ingen Ko Pa Isen* (2016, Eloy Domínguez Serén) son dous exemplos dun cinema de emigración que se filma desde alén das fronteiras galegas coa mirada posta no deixado atrás. Filmadas nos anos 90, as imaxes de O Haia de *Vikingland* recollen a rutina laboral dos traballadores dun ferry que opera entre Dinamarca e Alemaña; Serén, no seu filme, grávase traballando en Suecia, país ao que tivo que emigrar tras o estoupido da crise económica de 2008.

Case vinte anos separan estas dúas representacións dunha emigración que ten sido sintomática de Galicia. Dúas visións que se asemellan en moitos detalles. Unha sorte correspondencia involuntaria entre “pai” e “fillo” que experimentan, cámara en man, a mesma emigración.

### Palabras clave

Emigración

Cinema

Autofilmación

Diario filmado

## Introdución

Aínda que os seus protagonistas estean separados por case vinte anos, Luis Lomba, alcumado ‘O Haia’, e Eloy Domínguez Serén emigran polos mesmo motivos, laborais, á mesma zona, o norte de Europa. Dous emigrantes que, no transcurso dese período lonxe do fogar, fílmanse a si mesmos coa intención de manter un lazo de unión con aquilo que quedou atrás. Filmacións que conforman dous diarios filmados, diferentes formalmente, pero con moitas características en común. O resultado destas gravacións son os filmes *Vikingland*, ideado e manipulado por Xurxo Chirro a partir da metraje atopada de ‘O Haia’, e *Ingen Ko Pa Isen*, filme de Eloy Domínguez Serén.

Os filmes xorden dentro do que se ten chamado Novo Cinema Galego, etiqueta creada por Martin Pawley, Xurxo González e Jose Manuel Sande no 2010 desde o blog Acto de Primavera para falar dun “grupo de cineastas que «non chega tarde», que experimenta as modas e os usos audiovisuais ao mesmo tempo que se manifestan no planeta” (Pawley, 2010). Neste mesmo texto, Pawley describe *Vikingland* coma un filme austero e rigoroso de “dimensións monumentais” (2010). Tres anos máis tarde, Eloy Domínguez Serén estrea no Festival de Cine Europeo de Sevilla a curtametraxe *Pettring* (2013), filme de vinte minutos formado por moitas das imaxes que estarán despois presentes no filme *Ingen Ko Pa Isen*. Uns cineastas que, non só apostan por formatos anovadores, senón que tamén reflexionan sobre “a paisaxe, o mundo rural, a emigración, a memoria e o paso do tempo” (Villarme Álvarez, 2016).

É importante, no caso de *Vikingland*, de falar de dúas capas de creación ou “niveis do aparato enunciativo” (Redondo Neira e Pérez Pereiro, 2013) posto que son dous os autores do filme. Por unha banda, estaría o protagonista e autor das filmacións, Luís Lomba, cuxa única finalidade coa cámara é a de documentar a súa rutina a bordo do ferry no que traballa; e, por outra banda, o manipulador e ideólogo do filme, Xurxo Chirro, que a partir destas filmacións atopadas, ou “re-veladas” (Redondo Neira e Pérez Pereiro, 2013), crea un discurso épico da emigración.

Este texto quere unir dous filmes, como unha correspondencia involuntaria entre “pai” e “fillo” que experimentan, cámara en man, a mesma emigración galega no norte de Europa.

## A cámara

En calquera dos dous casos que estamos a analizar, a relación coa cámara é moi próxima e dáse sempre nun contexto de autofilmación ou de filmación subxectiva. Os dous filmes empregan a cámara coma un lapis co que escribir notas para os que están lonxe. Por iso, son moitos os planos nos que hai un autorretrato, unha gravación a un mesmo, a través da que deixar patente que se está nese lugar a realizar esa acción: unha intención documental.

No caso de Luís Lomba a esta autofilmación hai que sumarlle o descoñecemento do dispositivo co que está a gravar. O filme comeza, despois dunhas imaxes do xeo, con Luís filmando a un compañeiro de traballo que lle dá instrucións, co manual na man, sobre como empregar a cámara. Conversan brevemente sobre os básicos da gravación: REC, STOP, movemento da cámara... Pouco despois, Luís pasa a ser protagonista da imaxe, agora en mans do compañeiro que o axudaba. Bromea cunha compañeira que entra brevemente en escena e, despois, inquedo, pregunta “Gravaches todo isto?”. Estas secuencias delatan o carácter amateur e familiar das imaxes, así como deixan constancia de que ‘O Haia’ non é un home instruído en cámaras de vídeo nin na linguaxe cinematográfica. O proceso de aprendizaxe acompaña a toda a película en secuencias posteriores. Despois desta secuencia, Lomba préstalle a cámara a outro dos galegos que traballa no ferry mentres que é el o que agora comparte os seus escasos coñecementos sobre cinema.

Unha aprendizaxe que, se ben vén dada polo manual e pola práctica, tamén ten algo de descubrimento. Por un lado, o descubrimento da curiosidade por documentar todo, algo que Redondo e Pérez describen coma un “afán por mostrar accións completas desde o emprazamento idóneo (entrada e saída de camións, embarco e desembarco de pasaxeiros, apilar as mercadorías)” (2013), e que despois Chirro respectara na montaxe, permitindo que estes planos manteñan a súa duración natural, como veremos máis adiante.

Cabería calificar a Luis Lomba de cineasta amateur se non fose porque os cineastas amateurs teñen conciencia plena do cinema que queren facer. Polo contrario, Lomba parece descubrir a posta en escena sen ningún modelo ao que imitar, como se nin sequera soubera da existencia previa do cinema, algo altamente improbable, por suposto, pero esa é a sensación que logra transmitirnos o «ideador e manipulador» das imaxes, ao conceder tanto protagonismo a un Lomba que non deixa nin un só instante de preocuparse polo encadre xusto e a súa imaxe en pantalla (...) O mariñeiro deveu nun verdadeiro cineasta. (Pena, 2015)

Por outra banda, hai tamén un descubrimento do propio cinema, xa que a inexperiencia de Luís Lomba coa cámara permite que secuencias coma as do seu camarote, onde posa diante dunha cámara fixa con diferentes combinacións de roupa mentres na radio soa música, tórnanse en imaxes herdeiras das trucaxes de cámara de George Méliès e do nacemento do que serían os efectos especiais. Asemade, as longas tomas que Lomba filma da paisaxe marítima lembran tamén ao primeiro travelling que Alexandre Promio realizou a bordo dunha góndola no 1896 en Venecia. Non é que Lomba empregue a linguaxe que Méliès ou Promio inventaron, senón que el mesmo está a inventar o travelling, as trucaxes de cámara... inventando o que xa estaba inventado, pero que el descoñecía.

Creo que o proceso de aprendizaxe que xa estaba presente en *Pettring* (2013) é fundamental nesta porque hai varios tipos de aprendizaxe. A aprendizaxe de oficios na construción, o de cineasta e tamén está tamén a aprendizaxe de cidadán, que podemos dividir no idioma e na cultura. (Domínguez en Escolano, 2015)

No caso de Eloy Domínguez Serén, a aprendizaxe tamén xoga un rol moi importante xa que, aínda que o director é licenciado en Comunicación Audiovisual, el expresa que o seu filme “nace do empeño de autoafirmarme coma cineasta” (Domínguez, 2015). Así como no caso de Luís Lomba esta proceso de aprendizaxe é recollido de forma involuntaria, neste filme é consciente, existe unha vontade clara de que o filme relate o nacemento dun cineasta.

Aquí tes un instrumento chamado cámara de cinema. Sae a filmar e celebra a beleza da creación e os sonhos do espírito humano, divírtete. (Mekas, 2008)

É importante entender a influencia de Jonas Mekas no cinema de Eloy Domínguez Serén e, concretamente, nesta película, onde incluso aparece, brevemente, o filme *As I was moving ahead occasionally I saw a brief glimpse of beauty* do lituano no computador do cineasta galego. Eloy filma movido por ese interese de celebración e por curiosidade a súa vida en Estocolmo: un parque onde a xente celebra algunha festa, unha maqueta da cidade onde o seu dedo vai marcando os diferentes lugares onde viviu, etc. Porén, Eloy emprega a cámara non só como un lente a través do cal descubrir ese novo mundo, senón como un espello no que analizarse, estudarse e coñecerse mellor. A propósito doss filmes familiares, Redondo (2007) considéraos como ferramentas útiles “para unha investigación posterior, que non é outra que a de tratar de comprender a realidade coa que convivimos e na que se desenvolve a nosa vida”.

Entendemos a posta en escena por parte de Eloy como un método para comunicarse cos que non están alí, retratar a ausencia do que quedou atrás (país, amizades, familia), pero tamén como un lugar no que poderse analizar durante o proceso de creación do filme. Cada plano está impregnado de necesidade de comunicarse cos que non están.

### **A montaxe**

De novo ao falar de *Vikingland* temos que volver a separar aos dous autores: Lomba e Chirro. O primeiro, como citamos no anterior apartado, é un cineasta amateur, descoñecedor da linguaxe cinematográfica. Por isto, a montaxe que fai Luís Lomba é unha montaxe de cámara, onde a única ferramenta que se emprega para editar ou ordenar as secuencias é o botón de REC e a súa posterior conversión do formato orixinal a un doméstico. Nunha entrevista, Xurxo Chirro explica a natureza das imaxes do filme:

‘O Haia’ gravou, cunha cámara Hi8, o seu traballo no mar entre outubro de 1993 e marzo de 1994. Con ese material, montou el mesmo catro cintas VHS, quince horas en total, e deullas como agasallo aos seus compañeiros nesa etapa. (Xurxo Chirro en Losada, 2011)

Estamos ante unha montaxe que se move entre a inexistencia e a invisibilidade. O descoñecemento das ferramentas de edición por parte de ‘O Haia’, así como un avance tecnolóxico que dista moito das posibilidades que hoxe poden ofrecer os diferentes dispositivos domésticos, fannos inferir que a montaxe que Lomba ofreceu aos seus compañeiros non foi outra que unha plasmación directa do contido das cintas que filmaba a bordo do ferry. Incluso dentro das propias imaxes hai referencias a este proceso de edición, como cando un compañeiro interpela a Lomba dicindo “Luís, eu págoche a batería e se se oe algunha cousa, quero gravar isto”. Esta declaración explícita que o proceso de edición é en realidade de comprobación do material, non por ver o que se está a filmar, senón por ver se a cámara o recolleu correctamente.

Anos despois, este material ‘en bruto’ que Luís Lomba comparte cos seus compañeiros é recibido por Xurxo Chirro, cuxo pai foi compañeiro nesta viaxe de Luís Lomba.

Un deles era meu pai, que as gardou na súa casa, e eu atopeime con elas en 2007, cando me puxen a pasar de vídeo a DVD todo o material familiar. Estiven a piques de tiralas fóra, pero púidome a curiosidade de crítico de cine. O shock foi enorme. (Chirro en Losada, 2011)

O material atopado por Chirro ten, pois, unha ligazón emocional e afectiva que se fai patente na montaxe, máis profesional e académica que a de ‘O Haia’. Esta ligazón é a que permite que a lectura que faga das imaxes non sexa baleira, senón que é unha mirada madura, como el mesmo di nesta entrevista, consciente da relevancia do

material que ten diante. Villarmea (2016) di, respecto do traballo de edición de Chirro, que “re-editou a metraxa, prestando especial atención a aquelas secuencias nas que Lomba e os seus compañeiros de traballo, entre os que estaban os outros mariñeiros galegos, se representaban como traballadores emigrantes”. Existe, pois, un posicionamento fronte ao material que é o que fai que o relato de *Vikingland* sexa un relato épico, grandioso. Pagán (2012), relatando unha conversa con cineasta, di: “Hai un par de anos, nunha festa compostelana, achegouseme Xurxo Chirro e díxome: «a gran película galega non a ides facer nin ti nin Oliver Laxe, vouna facer eu». Era a primeira vez que oía falar de *Vikingland*”.

O feito de que o propio Chirro categorice o filme, nese momento aínda en proceso, como “a grande película galega” non é un acto de egolatría, senón unha reacción ante a importancia das imaxes e do relato que Lomba construíu de forma amateur coa súa cámara. Noutra entrevista, Xurxo aclaraba que “a miña idea non foi contar unha historia diferente á que xa contaban as imaxes, senón que quería contar a mesma, iso si, amplificándoa” (Delgado, 2013). Unha responsabilidade que se explicita nos créditos do filme onde Chirro non asina como director, senón como responsable da “idea e manipulación”.

Unha vez apuntada a posición de Xurxo Chirro fronte as imaxes, hai que sinalar que a súa montaxe divide o filme en pequenos bloques temáticos: Prólogo, Tripulación, Luis, Frío, Nadal, Traballo, Travesías, Cuberta, Xeo, Brancura, Epílogo. Once bloques cuxa separación se representa na pantalla cos títulos antes citados en azul sobre un fondo branco, o que pode ser unha alegoría da bandeira galega, aos que hai que engadir un intertítulo máis, o que pon nome ao filme, xusto na metade da metraxa. Esta división do filme por temas responde a unha intención narrativa, é dicir, de construción dun discurso que amplifique, por seguir co termo que Chirro emprega, a “epopeia da emigración” (Cascudo, 2015).

O traballo de Eloy Domínguez Serén respecto da montaxe é un traballo transparente, que se ispe diante da cámara permitindo que o espectador poida ver o proceso que existiu previo ao filme. En moitas ocasións, Eloy emprega aquel material que sería considerado como descartes, ou como material en bruto, isto é planos nos que vemos ao cineasta colocando a cámara ou premendo o REC na pantalla do seu móbil. Tomemos as secuencias do traballo como exemplo. Eloy camiña por un edificio en obras no que está a traballar. Chegado a unha habitación onde debe realizar unha tarefa,

coloca o seu móbil, que xa está filmando, nunha parede desde a que tirar o plano. O resultado, porén, é un plano invertido que, cando se decata, corrixe cambiando de posición o móbil. Despois, Eloy realiza a tarefa que quería filmar.

A presenza do momento de toma de decisión e corrección do plano no filme vén dada non por unha rigorosidade en canto ao uso dos planos na súa duración natural, senón para deixar constancia de que o filme é consciente de si mesmo. Este plano de aparente naturalidade está, en realidade, a xustificar a existencia do filme posterior. Ao igual que este plano, todas as imaxes que Eloy filma non son gratuítas, senón que son recollidas como documentos de traballo cos que construír, posteriormente en montaxe, un discurso arredor da emigración, pero tamén arredor da propia creación do filme. Así, seguindo co exemplo citado, aínda que só sexa unha secuencia na que vemos a Eloy colocando a cámara no seu lugar de traballo, a presenza desta fai que sexamos conscientes de que todas as imaxes posteriores tiveron un momento previo de planificación cinematográfica.

Á marxe deste proceso de ruptura da cuarta parede, a montaxe divide o filme en dúas partes: sen voz e con voz. Dicimos sen voz porque esta parte do filme corresponde á aprendizaxe do idioma sueco por parte de Eloy, que trataremos máis adiante, algo que lle impide expresarse no filme agás polo uso de intertítulos, que funcionan como o narrador. Esta parte correspóndese tamén co ‘Eloy emigrante’, é dicir, con todas as secuencias nas que o cineasta se representa do mesmo xeito que Lomba: como un traballadores emigrado. Nesta parte as secuencias xiran arredor da rutina laboral do cineasta: as xornadas de traballo, a tarefas domésticas, e incluso un par de secuencias que transcorren en Galicia. A través da montaxe, Eloy descríbese nesta parte do filme como un galego emigrado, desprazado por razóns laborais (motivos que el mesmo explica a través dos intertítulos) e cuxo vínculo con Suecia é meramente laboral.

A segunda metade do filme, que corresponde co último terzo do mesmo, a voz en off de Eloy irrompe cambiando o ton do mesmo. Nesta transición entre unha e outra parte do filme, a voz de Eloy di “Crin que non rematara de todo con este país. Sentín que quería experimentar a miña propia Suecia agora. Quería aprender máis sobre o país, a lingua, a xente”. Desde este punto, ata o final do filme, desaparecen todas as secuencias sobre o proceso de filmación (tan só unha máis aparecerá), sobre a aprendizaxe do idioma, sobre o traballo... Todas as pautas que marcaron esa primeira parte de

“traballador emigrado” son agora substituídas por imaxes observacionais que se fascinan coa omnipresencia do Ericsson Globe ou coa luz e a paisaxe nevada.

### **Os actores**

Aínda que estamos a falar de dous filmes documentais onde os protagonistas filman a súa rutina para construír o fío argumental, é inevitable falar de interpretación diante da cámara. O caso de *Vikingland* é o máis curioso dos dous filmes posto que, o que nace como unha correspondencia filmada, acaba por ser unha película, é dicir, unha correspondencia con todos os espectadores. Martínez (2012) di respecto da representación diante de cámara que “Luís móstrase como un galán ao conquistar ao espectador con miradas directas e próximas á cámara, o obxectivo inicial das gravacións de Luís: ser unhas cartas audiovisuais á súa parella, transfórmase nunha sedución ao espectador”.

Nunha secuencia, ‘O Haia’ posa diante da cámara sen camiseta mentres repite, en galego e alemán, “Estou facendo unha proba. Non vos asustedes”, excusándose ante algún posible espectador involuntario ou preparando que dicir no caso de que algún compañeiro irrumpa na habitación de forma imprevista. Despois, Lomba móvese dubitativo diante da cámara sen dicir nada durante un anaco ata que comeza a falar da súa vida no barco: que fai cando ten tempo libre, a que hora entra a traballar ese día. Esta forma de actuar diante da cámara cando Lomba está só é a que nos permite entrever a morriña presente nas imaxes orixinais. Aínda que en ningún intre do filme se di directamente a quen van dirixidas estas “cartas audiovisuais”, por empregar o termo de Martínez (2012), esta actitude inqueda de Lomba evoca esa Galicia ausente, esa intención de anular a distancia a través das imaxes. Unha correspondencia unidireccional na que, a inexistencia dun retorno discursivo, provoca imaxes aparentemente baleiras de contidos xa que Lomba parece que non quere dicir nada cando filma estas secuencias íntimas no camarote, como se filmase por xogar coa cámara, por “facer unha proba”. Porén, o que realmente subxace destas imaxes é a ausencia dalguén, a necesidade de establecer un contacto, unha liña de comunicación que aínda que unidireccional, ponnos máis próximos da persoa coa que estamos intentando comunicarnos.

Tamén esta distancia con Galicia aparece nas secuencias nas que Lomba está acompañado dos seus compañeiros. Na secuencia de noiteboa que antes comentamos,



os catro mariñeiros fan continuas alusións á distancia e á terra. Esta comeza con bromas sobre os portugueses ou sobre o peso dalgún dos tripulantes, vaise tornando, cos minutos, unha conversa sobre a emigración e a morriña. Os mariñeiros, ao igual que Lomba cando se filma si mesmo, son conscientes da presenza da cámara e por iso alixeiran o ambiente con bromas para, despois, abrirse diante da cámara e recoñecer a dor da distancia. Unha conversa na que as pausas entre frase e frase son significativas, así como tamén o son as miradas a cámara, miradas en realidade aos familiares ou ás parellas que serán as receptoras destas imaxes, e que ispen a realidade sentimental que se agocha noutras secuencias onde o ton das conversas adoitan ser máis graciosas.

No caso de *Ingen Ko Pa Isen*, a presenza de Eloy diante da cámara responde a unha planificación de produción que en *Vikingland* non existe. A intención de facer un filme está presente no director desde a primeira imaxe filmada, é por iso que todo o que vemos non é outra cousa que unha selección feita por parte del na que os movementos, os diálogos e os planos están pensados nun “work in progress infinito” (Domínguez, 2014), é dicir, nunha revisión case excesiva das imaxes seleccionadas.

Unha parte fascinante é darlle forma a todo ese material, ver que partes quero mostrar e cales non e, sobre todo, como a todas estas imaxes que non seguen unha estrutura clásica de inicio, nó e desenlace, lle podo dar forma. (Domínguez en B.P., 2014)

Case sempre desde detrás da cámara, Eloy é visible a través do plano subxectivo da cámara. Aínda que a súa presenza non sexa física en grande parte do filme, as imaxes conviven con ela, compartindo espazo físico, non cinematográfico. Poucas veces, Eloy escolle o plano e tira unhas imaxes nas que el mesmo se integra. Estas son as relacionadas co traballo: Eloy traballando na construción, limpando a neve da estrada, cortando froita nun restaurante. Imaxes nas que a súa presenza obriga a reinterpretalas tendo en consideración o escenario que el está a vivir: a emigración. Aquí, os subtítulos actúan como os diálogos que, aínda que mudos, baten na cabeza do director e que falan da precariedade, da distancia, da frustración laboral.

Só na parte final, unha vez que o filme atopa a súa voz e xa chegamos aos vindeiros minutos, Eloy abandona a súa posición aos mandos do filme para deixar que sexa Pilar Monsell a que o retrate, desta vez en formato Super-8. O descubrimento da propia voz no filme, é dicir, a culminación do proceso de aprendizaxe do sueco, transforma ao director nunha personaxe diferente que, desta vez, si que pode habitar o filme en igualdade de condicións cos seus veciños suecos.

## A lingua

Finalmente, e tan só a modo de apunte, cómpre falar do trato que se lle dá á fala e da súa presenza nos dous filmes. Signo indiscutible da identidade galega, a lingua está presente, aínda que de diferente xeito, nos dous filmes que analizamos.

En *Vikingland*, os mariñeiros e o protagonista empregan alemán, inglés e galego con asombrosa destreza pero respetando sempre cada un dos ámbitos de cada unha das linguas. As dúas primeiras, alemán e inglés, son as linguas de traballo, é dicir, aquelas empregadas para relacionarse cos seus compañeiros. Por outra banda, estaría o galego, empregado nas conversas entre os mariñeiros emigrados. A lingua da nostalxia, da morriña. Para Lomba expresar esa morriña sería imposible en inglés ou alemán, non pola destreza lingüística con eses idiomas, senón porque esta morriña exprésase necesariamente en galego.

Asemade, nun intre do filme, Lomba grava á súa compañeira pelexando na neve con outro compañeiro. A voz de Lomba anímaa, en alemán, a que tire, que apunte á cabeza; pero, cando quere arengar desde o corazón Lomba dille “Veña, coraxe!”. Cando o corazón de ‘O Haia’ fala, fala en galego.

No caso de *Ingen Ko Pa Isen*, a lingua é un piar no que se cimenta o filme. Se ben a película recolle as experiencias do director na emigración e no proceso de adaptación, desde as primeiras imaxes, nas que vemos diferentes obxectos ou accións en imaxe e, en texto na pantalla, a súa tradución a sueco, queda claro que a lingua é unha parte transversal a esta obra.

Creo que, aínda que podes vivir perfectamente en inglés, a relación que se establece cos suecos na súa propia lingua, aínda que todos son bilingües, é distinta. (Domínguez en Cambeiro, 2014)

Para o director, a lingua non é unha ferramenta de comunicación, senón unha forma a través da que vivir, algo que aparece claramente exposto no filme. A insistencia na aprendizaxe da lingua non vén por unha necesidade de experimentar a sociedade e a paisaxe na súa totalidade: non cos ollos dun foráneo desprazado por necesidade ou circunstancias, senón coa mirada dun local. Nos últimos minutos do filme, Eloy conversa, con fluidez, en sueco sobre o seu filme e sobre a aprendizaxe do idioma: “achegoume á xente e axudoume a entender todo ao meu arredor”. A paisaxe a través da lingua.

É preciso volver sobre o caso de *Vikíngland*, no que a lingua cobra unha dimensión nova que, a primeira vista, pode permanecer oculta. E é que o proceso de aprendizaxe de uso da cámara e o seu funcionamento constitúen o proceso de aprendizaxe dunha lingua(xe): a linguaxe cinematográfica. Como no filme de Eloy Domínguez Serén, ‘O Haia’ busca, a través desta nova lingua, coñecer a súa contorna, a xente que o rodea e atopar a súa propia voz dentro do filme.

## Conclusións

Finalmente concluímos que as pontes que se crean entre estas dúas películas son máis que evidentes. Tanto ‘O Haia’ como Eloy Domínguez Serén filman por unha necesidade comunicativa, para crear unha ponte entre o emigrado e Galicia a través dunha correspondencia visual unidireccional. A autofilmación convértese nun proceso de escritura onde os protagonistas relatan en imaxes a experiencia migratoria. Imaxes que, tras un proceso de montaxe, convértense en narracións que se sitúan máis próximas do relato realista e sincero que do glamour neoliberal da emigración dos últimos anos. Asemade, Galicia apenas é filmada nestas dúas películas, porén, a súa presenza é transversal a todo o metraje; tras a fascinación coa paisaxe agóchase a nostalgia ante un clima, unha vexetación e unha orografía que, ás veces, lembra a Galicia. Finalmente, nos dous filmes o ollar das personaxes galegas que habitan as cintas convértense en elementos expresivos de grande importancia: onde hai un ollar a cámara, hai unha evocación á familia, á parella e á Galicia lonxana.

Tomando unha elocuente e oportuna expresión dun filme de María Ruido, *Vikíngland* representa “a memoria do traballo e o traballo da memoria”. Resulta curioso (ou talvez non tanto), que un filme que transcorre integramente entre Alemaña e Dinamarca poida ser tan profundamente galego, posiblemente o máis galego que eu tiña visto. (Domínguez, 2012)

Como colofón a este texto, recuperamos o escrito por Eloy Domínguez Serén sobre *Vikíngland* tras o paso do filme polo festival Play-Doc. Unhas conclusións que acaban por afianzar a idea dunha sorte de correspondencia, pai e fillo, a través do cinema.

## Referencias

B.P. (12 de Novembro 2014). *Entrevista a Eloy Domínguez Serén "É un momento moi estimulante para o cinema galego"*. Consultado o 24 de Maio de 2017, en Sermos Galiza: <http://www.sermosgaliza.gal/articulo/cultura/somos-cineastas-novos-intentamos-sacar-seus-proxectos-adiante-malia-carencia-medios/20141112110648032232.html>

- Cambeiro, A. (6 de Agosto de 2014). *Procesos #22: Eloy Domínguez Serén*. Consultado o 24 de Maio de 2017, en A Cuarta Pared: <http://www.acuartapared.com/procesos-eloy-dominguez/>
- Cascudo, J. A. (2015). Vikingland e a epopeia da emigración. *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, 541-546.
- Delgado, M. (15 de Marzo de 2013). *Desistfilm*. Consultado o 16 de Maio de 2017, en Q & A: Xurxo Chirro: <http://desistfilm.com/q-a-xurxo-chirro/>
- Domínguez Serén, E. (25 de Marzo de 2012). *Praza Pública*. Consultado o 16 de Maio de 2017, en O Vikingland de Xurxo Chirro merecido gañador do Play-Doc: <http://praza.gal/cultura/494/o-vikingland-de-xurxo-chirro-merecido-ganador-do-play-doc/>
- Escolano, C. (2015, Decembro 11). 'No Cow on the Ice' + *Conversación con Eloy Domínguez Serén*. Recuperado en Maio 19, 2017, en Transit. Cine y otros desvíos: <http://cinentransit.com/conversacion-con-eloy-dominguez-seren/>
- Hachero, B. (2015, Decembro 3). *SEFF 2015: Verengo / No Cow on the Ice / La ciudad del trabajo / El nome de los árboles / O fútbol / No Home Movie*. Recuperado en Maio 19, 2017, en Transit. Cine y otros desvíos: <http://cinentransit.com/festival-de-sevilla-seff-2015-12/>
- Losada, A. (8 de Xullo de 2011). *A Cuarta Pared*. Consultado o 16 de Maio 2017, en O cinema de Xurxo Chirro: <http://www.acuartapared.com/xurxo-chirro/>
- Pagán, A. (2 de Febreiro 2012). Vikingland. Película perfecta. *Folhas do Cineclube de Compostela*, pp. 1-3.
- Martínez, M. I. (2012). Vikingland el cine rev/belado. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário 13*, pp. 265-274.
- Mekas, J. (2008). *Anti-100 Years of Cinema Manifesto*. Consultado o 19 de Maio de 2017, en Incite!: <http://www.incite-online.net/jonasmekas.html>
- Pawley, M. (2 de Xaneiro de 2010). 2010, o ano do Novo Cinema Galego. *La Voz de Galicia*, p. 33.
- Pena, J. (2015). *El blanco de los orígenes*. Recuperado en Maio 22, 2017, en Novocinemagalego.info: [http://novocinemagalego.info/wp-content/uploads/2016/01/blanco\\_de\\_los\\_origenes.pdf](http://novocinemagalego.info/wp-content/uploads/2016/01/blanco_de_los_origenes.pdf)
- Redondo Neira, F. (2007). Las películas familiares como museos de lo cotidiano. In J. A. Ruiz Rojo (coord.), *Encuentro de historiadores: En torno al cine aficionado*. (pp. 227-235). Guadalajara: Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara.
- Redondo Neira, F., e Pérez Pereiro, M. (2013). Diáspora e experiencia migratoria desde a proposta anovadora dun Novo Cine Galego. *Anuario Internacional da Comunicación Lusófona*.
- (S8) Mostra de Cinema Periférico. (27 de Maio de 2014). *Catálogo (S8) 5ª Mostra de Cinema Periférico 2014*. Consultado o 24 de Maio de 2017, en Páxina web do (S8) Mostra de Cinema Periférico: [https://issuu.com/s8-cinema/docs/cat\\_logos8\\_2014\\_issue](https://issuu.com/s8-cinema/docs/cat_logos8_2014_issue)
- Villamea Álvarez, I. (2016). Transnational Identities in Galician Documentary Film: Alberte Pagan's *Bs. As.* and Xurxo Chirro's *Vikingland*. In E. Olieta-Aldea, B. Oria, e J. A. Tarancón, *Global Genres, Local Films: The transnational dimension of spanish cinema* (pp. 231-245). USA: Bloomsbury Publishing USA.