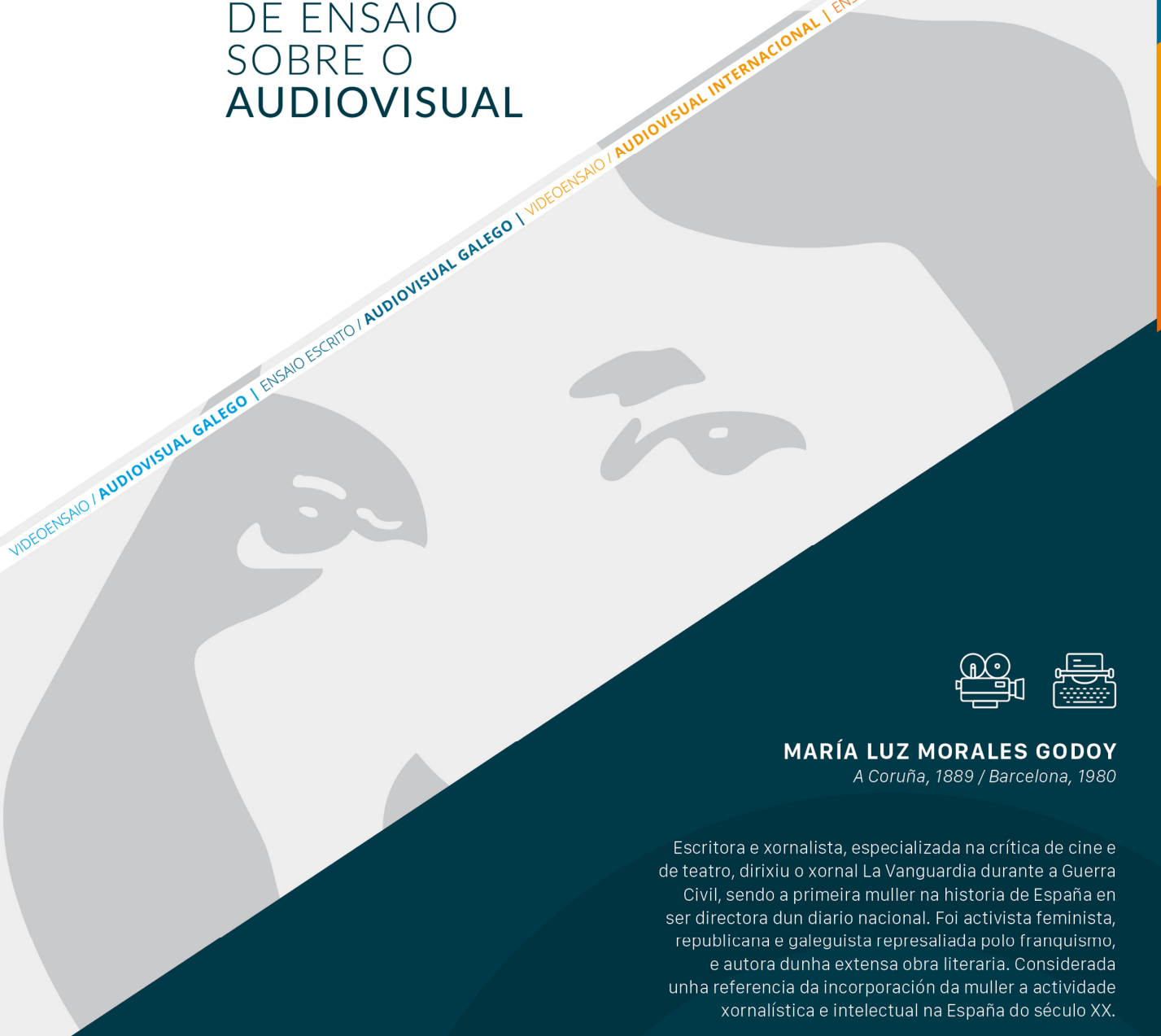
ORGANIZA Academia Galega do Audiovisual

III EDICIÓN PREMIOS MARÍA LUZ MORALES DE ENSAIO SOBRE O AUDIOVISUAL

VIDEOENSAIO / **AUDIOVISUAL GALEGO** | ENSAIO ESCRITO / **AUDIOVISUAL GALEGO** | VIDEOENSAIO / **AUDIOVISUAL INTERNACIONAL** | ENSAIO ESCRITO / **AUDIOVISUAL INTERNACIONAL**



MARÍA LUZ MORALES GODOY

A Coruña, 1889 / Barcelona, 1980

Escritora e xornalista, especializada na crítica de cine e de teatro, dirixiu o xornal La Vanguardia durante a Guerra Civil, sendo a primeira muller na historia de España en ser directora dun diario nacional. Foi activista feminista, republicana e galeguista represaliada polo franquismo, e autora dunha extensa obra literaria. Considerada unha referencia da incorporación da muller a actividade xornalística e intelectual na España do século XX.

PATROCINA

DEPUTACIÓN OURENSE · Deputación DA CORUÑA · DEPUTACIÓN DE LUGO · DEPUTACIÓN PONTEVEDRA



III EDICIÓN
PREMIOS
MARÍA LUZ
MORALES



ENSAIO ESCRITO
AUDIOVISUAL
GALEGO

Accésit Ensaio Escrito sobre Audiovisual Galego

Título: **Unha aproximación a *Mimosas* (Oliver Laxe) desde a pintura, a paisaxe e a mística**

Autora: **Sara Donoso Calvo**

Unha aproximación a *Mimosas* (Oliver Laxe) desde a pintura, a paisaxe e a mística.

Novos ollos para un novo cinema.

O traballo de Oliver Laxe presenta unha particular cadencia poética na que a experiencia se transmite a través do tempo, de planos contemplativos que conservan o contacto co real para marabillarnos pero tamén de momentos cotiáns, talvez en aparencia anecdóticos, que se fixan na observación da vida e reivindican o seu fluxo interno. Estes recursos permiten ao espectador xogar un papel activo sobre o filme, perturbando dalgún modo a súa comodidade. Laxe outorga as súas propias medidas. Os seus tempos, ás veces precisos e outras máis prolongados, tamén teñen que ver coa idea de proporcionar claves á nosa mirada. A súa cámara impón unha presenza, ofrece a intuición dun mundo que se move amodo pero en continua transformación. As súas imaxes móstranse como impresións de realidade que sacan a relucir cuestións inherentes á nosa relación co espazo e co outro. Tratando de descubrir un novo medio de observación das cousas, atopa na radicalidade comprimida do *haiku* un mecanismo de condensación da vida. Para Tarkovski "O haiku «cultiva» as súas imaxes dun modo que non significan nada fóra de si e á vez significan tanto que é imposible percibir o seu sentido único"[1]. Estas antigas formas poéticas xaponesas, que inspiraron a directores de cinema máis aló das fronteiras orientais, aplícanse na filmografía de Laxe materializadas en imaxes onde se atende á celebración do simple e o cotián: "Eu creo que esa relación de humildade e aceptación, de sentirse pequenos ante a natureza, de estar disoltos nela, é un pouco cara a onde dirixo o meu traballo. Por iso é polo que me interesa moito a maneira na que está tratada a natureza na tradición do haiku xaponés"[2]

Propiciado polo feito de traballar con actores non profesionais, sostense unha tensión flutuante entre autenticidade e aparencia; entre ficción e non ficción. Os seus personaxes significanse coa imaxe, con xestos meticulosos e precisos, cunha mirada que quere transmitir identidade non só mediante a encarnación ficcionada do actor senón tamén a través do seu eu orixinal. Nunha dirección similar dispóñense os xogos metanarrativos presentes en varias das súas películas e evidenciados en *Todos vós sodes capitáns* (2010), onde as capas de historias superpostas potencian o multidiscurso ao máis puro estilo de cineastas como José Luís Guerín, Werner Herzog ou Wim

1 TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 1998, p. 129.

2 As declaracións incluidas no texto, e salvo que apareza especificado o contrario, corresponden á entrevista realizada a Oliver Laxe o día 3 de xaneiro de 2017.

Wenders. No caso de *Mimosas* (2016), este "cinema dentro do cinema" non se desprega dentro do propio filme, senón que conta cunha extensión paralela en *The Sky Trembles And The Earth Is Afraid And The Two Eyes Are Not Brothers* (2015) onde Ben Rivers documenta a rodaxe de Laxe a través dunha narración que vai construíndo, na súa complexidade, diversos relatos. Esta engrenaxe que alimenta a fisura entre ficción e realidade serve ao director para multiplicar o efecto da película, explorando o ilusionismo cinematográfico desde diferentes perspectivas. Comprendendo entón que a ficción asoma desde que nace a disposición de retratar o real mediante calquera dispositivo creativo, no que interceden ferramentas, sistemas de captación e procesos de sintetización, podemos extrapolar ao universo cinematográfico a afirmación de Didi- Huberman en referencia á pintura: "Talvez unha hipótese maligna cerneuse sempre sobre o suxeito da pintura, que non pode dicir ´pinto logo existo´ sen caer baixo a sospeita da aporía: ´finxo logo existo´, mesmo cando se toma polo xenio en persoa"[3]

Na filmografía de Oliver Laxe o protagonismo absórbeo a imaxe, os primeiros planos cargados de significado e as secuencias amplas, máis contemplativas, onde irrompe a paisaxe. Deste xeito, presenta aos seus personaxes na natureza e parece situalos ao mesmo nivel, mesmo podería facerse unha lectura estética similar. As texturas, os cambios mínimos que, esculpidos polo vento, modifican a un tempo os xestos do rostro e a vexetación, a luz do sol que incide sobre eles e determina as súas sombras e o resto de fenómenos naturais infunden diversos efectos sobre as persoas e sobre a propia paisaxe, mimetizándoos para pór de manifesto a súa convivencia. Aínda que en ocasións de maneira subterránea, a presenza da pintura encárnase nas súas películas combinando a concordancia estética dos planos coa súa relación conceptual con artistas ou movementos concretos. O tratamento das súas imaxes rexistra unha correlación con movementos como o impresionismo, nesa persecución do instante preciso, que se materializa formalmente en pezas como *París #1*, onde a incidencia do sol sobre os bosques frondosos e o contraste entre luces e sombras da vexetación, cun centileo magnético probablemente incrementado polo formato analóxico, agrupa as principais sensacións plásticas recollidas nestes cadros. Se pensamos nos minutos finais de *Todos vós sodes capitáns,* as imaxes parecen construírse e deconstruírse como nun pestanexo, ese mesmo que buscaron insistentemente os pintores pero que tan complexo se volve ante o estatismo do lenzo. Pola súa banda, *Mimosas* establece unha estreita conexión co expresionismo abstracto, expresándose tanto formal como conceptualmente. Lembremos por exemplo a atracción do movemento por refuxiar o misticismo, o divino, por rexeitar o ilusionismo para repousar, como pretende o cineasta nas súas películas, nun nivel máis próximo ás emocións

3 DIDI- HUBERMAN, Georges. *La pintura encarnada*. Valencia: Pre-textos, 2007, p.16.

que ao virtuosismo técnico. Se a pintura suxería a paisaxe, agora é a natureza filmada quen suxire a pintura, quen a resucita da súa histórica condición inmóbil para reivindicar un achegamento á arte que non ten que ver co pracer visual, senón con saborear a súa contundencia.

As paisaxes de Oliver Laxe susténtanse, máis aló do aspecto puramente estilístico, na intención poética de revelar aquilo que está presente na natureza, de pronunciar as súas calidades a través de planos longos e amplos onde será finalmente o receptor quen incorpore á cinta as súas propias emocións. Nestes termos poderiamos trazar un paralelismo co delicado humanismo de Yasujiro Ozu e o complexo misticismo de Andréi Tarkovski, fundamental este último á hora de entender unha necesidade de expresión espiritual que trata de proxectar buscando sempre o seu efecto emocional:

> A relación poética leva a unha maior emotividade e estimula ao espectador. Ela é precisamente a que lle fai participar do coñecemento da vida, porque non se apoia nin en conclusións fixas partindo do tema, nin en ríxidas indicacións do autor. A disposición do espectador, en liberdade, está tan só aquilo que axuda a intuír o sentido profundo das imaxes representadas[4].

A narración vaise configurando a través da cámara, percorre o espazo como quen documenta unha poética próxima pero ás veces irrecoñecible. Se o cinema influenciou á pintura no manexo da luz artificial e na intención de reflectir o movemento, neste caso é a forma de operar da pintura a que se integra no cinema para aproveitar a luz natural e un sistema de representación que estreita o discurso narrativo nunha imaxe única. As súas composicións respiran silencio, cárganse de enerxía e drama. Por momentos o drama pasa do intuído, do tránsito pausado que engloba o simbolismo da imaxe, ao real evidenciado a historia. É interesante reparar na elegancia coa que se confrontan a tensión contida na imaxe e a escena que busca a acción para terminar de culminarse. Tamén será importante a pausa, moitas veces manifestada mediante fundidos a negro que se manteñen como un respiro, como un intre de reflexión e ligazón entre escenas. Como encontros fortuítos que nos afastan do encorsetamento compositivo, todos estes rexistros evocan o non narrado, obrigan a asumir un rol activo e fan pensar nas palabras de Jonas Mekas sobre a inhibición do ollo: "Necesitamos un público que se preste a educar, a dilatar os seus ollos. Un novo cinema precisa novos ollos."[5]

4 TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Madrid: Ediciones Rialp, S.A., 1998, p.38.
5 MEKAS, Jonas. *Diario de cine. El nacimiento del nuevo cine americano*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1974, p. 162.

A idea de natureza na filmografía de Oliver Laxe.

Antes de conectar a presenza da paisaxe na obra de Laxe con algúns cadros ou movementos concretos da Historia da Arte, cómpre sinalar que a noción de paisaxe é unha construción cultural, diferenciada da natureza. A natureza transfórmase en paisaxe por medio do comportamento estético, da mirada que busca o goce visual. Isto teno moi claro o cineasta cando afirma:

> Obviamente inflúe a paisaxe na miña obra. Máis que a paisaxe a natureza, son dúas cousas diferentes. Unha cousa é a natureza e outra a paisaxe, que é unha construción da modernidade, unha idea. (..) Se se pensa na natureza de maneira dualista, moderna, superficial, xérase unha dialéctica entre un, ser humano, e outro, o que o rodea. Iso é reducir á natureza á condición de paisaxe, o que é un empobrecemento.

A pesar de existir múltiples formas de asomarse á natureza desde a linguaxe artística, e tendo en conta que algunhas representan unha mirada máis estetizada que outras, debemos tamén comprender que esta vólvese inevitablemente paisaxe no momento en que é plasmada a través dun medio artístico xa sexa a pintura, a fotografía ou o cinema. Asistimos, polo tanto, a unha sorte de contradición tanto cando falamos de natureza no cinema como cando empregamos o termo paisaxístico, contradición da que Laxe é consciente: "Paréceme ridículo pór unha cámara entre un e a natureza, non hai xesto máis parvo. Eu tentei transcender a idea de paisaxe, aínda que creo que a única maneira de facelo é tirar a cámara por un barranco. Mais no meu caso tentei xustificar a presenza humana na paisaxe narrativamente". En función da intención do autor e da metodoloxía estilística empregada podemos adiviñar unha tendencia ou outra, podemos achegarnos á paisaxe como representación material, seguindo certos códigos artísticos, ou plasmar a contorna representada, que inclúe todo aquilo que a natureza contén. No caso de Oliver Laxe, talvez o máis efectivo sería conectar ambos os conceptos. Se seguimos a idea que defende Zong Bing en *Introducción a la pintura paisajística* e que recolle Agustín Berque[6], entenderiamos a paisaxe como unha conxunción entre o material, o aspecto exterior que presenta, e aquilo que tende ao espiritual, a súa relación co home e a lectura mental que deixa no espectador. Neste sentido habería tamén que interpretar as intencións de Laxe á hora de achegarse á natureza:

> *Mimosas* é unha película na que os personaxes se disolven na natureza, non están en dialéctica coa natureza, non é o home de Caspar Friedrich, esa alma moderna desgarrada que busca

6 BERQUE, Agustín. "A paisaxe como institución da realidade". En Díaz-Fierros Viqueira, Francisco & Federico López Silvestre (coord.). *Olladas críticas sobre a paisaxe*. Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 2009, p. 29.

> sentido na natureza, frustrada porque non o atopa. Ao contrario, eles aceptan o que o camiño lles depara con doce submisión, con digna submisión. Por tanto, a natureza está composta de xestos tanto humanos como inhumanos.

Tendo en conta estas afirmacións, entenderemos a paisaxe na filmografía de Oliver Laxe en xeral e en *Mimosas* en particular como unha experiencia de vida, onde se reflicte a convivencia humana co territorio e maniféstase o respecto, pero tamén onde aparece o asombro e nalgúns casos a contemplación. Existe unha achega estética que, talvez de modo inconsciente, *artealiza*[7] a imaxe para convertela en paisaxe. Hai que entender que isto non desvirtúa o significado de natureza que se quere transmitir, nin tampouco impide ler os filmes desde varias perspectivas senón que pon en común a experiencia estética do espectador con outra dimensión máis simbólica onde se recoñece a implicación do ser humano na natureza.

Mimosas. O sacro acariña a pintura.

Comezamos esta aproximación a *Mimosas* como se inicia a propia película; desde a pintura e a mirada, desde a imaxe que se encarna a si mesma e que habilita, na súa contundencia, as diferentes capas de información. Antes mesmo de situarnos ante un espazo xeográfico concreto, a cámara acariña o pictórico mostrando unha serie de imaxes murais que permiten intuír as características da localización. As cores, vívidas e sen apenas mesturas, as formas rotundas, as luces diáfanas e os motivos paisaxísticos e arquitectónicos ofrecen unha realidade afastada que contén, dalgún modo, un ton exótico paralelo ás achegas plásticas de Gauguin. A pintura compórtase nesta primeira toma de contacto como portadora de información, arroxando luz sobre o contexto no que se circunscribe o filme. Con todo, a súa presenza non se dilúe cando a cámara toma posesión do real, máis ben diriamos que se transforma, que intercambia as súas calidades físicas para amalgamarse coa paisaxe.

A travesía de *Mimosas* polas montañas, que presenta na natureza o seu principal aliado simbólico, compleméntase con *The Sky Trembles And The Earth Is Afraid And The Two Eyes Are Not Brothers de* Ben Rivers. Vemos así a evolución do propio cineasta, adiviñamos eses obstáculos dos que fala cando se refire á transformación do filme en algo máis sincero á vez que penetramos noutra historia, a de Rivers, que reflexiona sobre o cinema e os seus artificios. Aínda que con

7 Termo designado por Alain Roger que permite diferenciar o *país*, aquilo que existe por sí mesmo, da *paisaxe*, elaborada culturalmente pola mediación da arte e a sociedade. V. ROGER, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007, pp.21-23.

autonomía propia, a visualización de ambas as películas pode entenderse como un irmandamento onde se dispoñen diferentes estratos de información, onde o cinema revela en parte as súas incógnitas á vez que ficciona o seu carácter. No diálogo entre estes filmes a paisaxe actúa como denominador común desde o que caracterizar a súa condición sensible:

> It could very well be that watching this alluring but strange new filme back-to-back with its British forbearer, The Sky Trembles, is the ideal experience. That filme had the foresight to send Mimosas´s director on his own difficult path of ambiguous religiosity, and thus when combined with Oliver Laxe's new filme, the duo may give way to an ideal experience of mirrored, refracted and amplified tales of desert pathmaking and the search for spiritual equilibrium[8].

A localización do filme presenta dous espazos diferenciados que serven para situar a trama entre o contexto social e o tránsito espiritual, unidos pola figura de Shakib[9]. A historia acompaña dous obxectivos: o do Sheikh, mestre sufí, de chegar a Sijilmasa para ser enterrado entre os seus seres queridos e o de Shakib de cumprir o seu encargo e guiar a caravana ao final da súa misión, coidando así mesmo de Ahmed. Máis aló da escusa argumental, que funciona para activar o relato, esténdese a crónica dunha peregrinación espiritual onde o recoñecemento do eu e do outro e a resistencia ante a adversidade serán alcanzados a través da fe. Dividida en tres episodios nomeados con posicións de oración sufíes (inclinación, levantamento e postración), o que pretende esta epopea mística é abrir un espazo de introspección que penetre no estado anímico dos personaxes a través da empatía. Independentemente de comungar ou non coa súa interpretación, de prestarnos, ou non, como público a participar do seu misticismo, un dos retos que o cineasta logrou pasar é a capacidade de sintonizar relixiosidade e agnosticismo, personificado na figura de Ahmed, e de atraer dúas ópticas complementarias perfilando as posibles lecturas sen terminar de dirixirnos. Como sucede en películas como *Andréi Rubliov* (Andréi Tarkovski, 1966) ou *Francisco, juglar de Dios* (Roberto Rossellini, 1950) a concepción do divino aspira sobre todo a facernos transitar pola intuición, querendo reflectir que a certeza é ambigua e que será a fe, ou a confianza, o que permita alcanzar un obxectivo.

8 KASMAN, Daniel. (13 de setembro de 2016). “Discussing "Mimosas" with Oliver Laxe”. En mubi.com https://mubi.com/notebook/posts/discussing-mimosas-with-oliver-laxe

9 Shakib Ben Omar é un personaxe xa presente en *Todos vós sodes capitáns*, un actor non profesional cuxa figura adquire especial relevancia, mostrándose como unha sorte de guía espiritual do resto de personaxes.

A representación do divino en *Mimosas*. Diálogos entre pintura e paisaxe.

Atravesamos *Mimosas* para repousar a atención nas súas paisaxes dun modo transversal onde conflúen a pintura, o misterio e a idea de rezo. Mediante a imaxe, Oliver Laxe condensa unha conexión coa natureza formulada tanto estética como conceptualmente. Se prestamos atención ás construcións, a aquilo producido pola man do home como as estradas ou os taxis, comprendemos unha proximidade estilística cos lenzos de Edward Hopper. Cun punto de illamento e simplicidade, as primeiras escenas do filme recrean lugares de tránsito, colectores de ofertas e esperanza (lembremos a secuencia da repartición de tarefas), indicios de experiencias por contar que se formulan a través dunha metodoloxía plástica entre o realismo e a abordaxe psicolóxica. Aínda que desde realidades diferentes, aquelas paisaxes de Hopper localizadas fóra dos núcleos urbanos, algunhas situadas no oeste americano, acariñan un universo estético manifesto en varios fragmentos de *Mimosas*; coinciden ao subliñar certa aridez que se presencia na introspección dos personaxes e se magnifica mediante contrastes tonais e composicións despexadas. As cores do deserto, inimitablemente intensas, e a súa pureza tonal dividen as formas en franxas cromáticas do mesmo xeito que o facían as pinturas máis amables do artista, cuxos encadres cinematográficos propician ao mesmo tempo este tipo de relacións. Cando se inicia a viaxe cara ao Atlas marroquí deixamos atrás eses espazos artificiais para encamiñarnos a lugares onde a comunicación mira cara ao interior, a verbalización do pensamento é apenas necesaria e a intuición comeza a elevarse. A modo de chiscadela simbólica, o coche no que viaxa Shakib cara ao seu seguinte destino advirte dunha próxima metamorfose. A imaxe aparece agora elevada, o plano amplo, desde a distancia, expande unha paisaxe asombrosa. Hai unha intención de velar o suceso para invocar o misterio, permitindo que sexa o espectador quen complemente o significado desde o seu propio rexistro experiencial. Entón o filme, nesa parálise consciente da acción, dá un paso máis cara ao pictórico enmarcando o indicio do que poderá ser.

Se pensamos *Mimosas* en termos pictóricos, asoman na memoria dúas tradicións diferentes que haxan un punto de encontro nas súas formulacións temáticas e sensibles: o romanticismo nórdico e a pintura abstracta norteamericana. Deténdonos no ensaio de Robert Rosenblum, que trata de buscar as referencias ao sacro e á enerxía da natureza nestes vocabularios plásticos, chama a atención que estilísticamente *Mimosas* advirta as mesmas similitudes visuais. O autor pregúntase: “O feito de que os elementos primordiais da natureza illados por Turner -luz, enerxía, materia elemental- reaparezan nos vocabularios máis abstractos de, respectivamente, Rothko, Pollock e Still, é só unha

coincidencia?"[10] A partir deste punto, comeza a elaborar unha tese na que busca contestar a pregunta analizando non só a formulación plástica das obras senón, sobre todo, as sensacións que estas provocan e a intención dos seus autores. No sentido no que Oliver Laxe expón a súa película, a experiencia relixiosa ligada á natureza busca ir máis aló das ideoloxías adoptando un espírito panteísta que se sitúa próximo ás reflexións de Rosenblum. Remarcando a idea do home en convivencia coa natureza, Laxe sitúa aos personaxes na paisaxe disolvendo moitas veces as súas figuras. Cando o director acomoda a nosa mirada desde a altura a través de planos longos e fixos os corpos reformulan as súas dimensións, vólvense manchas móbiles e afastadas perdidas entre as amplas extensións montañosas. A imaxe potencia entón o seu dramatismo recreando unha iconografía propia dos lenzos de Friedrich, principalmente aqueles onde as figuras ocupan un lugar minúsculo na composición. En primeiro lugar temos unha aparencia visual similar, onde a figura compórtase como un elemento máis da paisaxe, os planos son afastados, as composicións sinxelas e a sensación de profundidade advirte da imposibilidade de abarcalo todo coa vista. Doutra banda, o comportamento dos personaxes, que contemplan o escenario pensativos, parece ofrecer a sensación de estar a vivir unha circunstancia transcendental na que a natureza é o elemento integrador e a fe o motor da experiencia. Aínda que o repertorio estético de ambos parece coincidir en plasticidade e intencións, debemos lembrar que Laxe pretende desvincularse desta tendecia cando fala dos seus personaxes: "Non é o home de Caspar Friedrich". Neste sentido, hai que sinalar o punto onde difiren as súas posicións: mentres Friedrich quere reflectir o carácter inhóspito da natureza e a pequenez do home fronte a ela, Laxe fala dunha convivencia e da aceptación por parte dos personaxes do que o camiño lles depara. Se un (Laxe) referencia o peso da fe a través da submisión e a veneración, que recollen os xestos e o diálogo, para o outro (Friedrich) a comuñón co sacro non participa tanto da celebración do mundo e resólvese simbolicamente situando ás súas figuras afastadas e empregando a verticalidade como alegoría da comunicación co ceo.

Doutra banda, é imposible non recoñecer na escenografía de *Mimosas* aos autores da Escola do río Hudson e a súa atracción polas naturezas virxes, cuxa influencia se despregaría nas fotografías de Timothy O´Sullivan, Ansel Adams ou William H. Jackson e, no plano audiovisual, nos westerns de John Ford, cuxas inmensas paisaxes localizadas no oeste americano condicionaron a nosa mirada inscribindo os seus escenarios no universo do mito. Outro dos pintores aos que podemos asomarnos é William Turner quen, continuando o gusto pola natureza, deu un paso máis na representación paisaxística engadindo as súas características atmosferas vaporosas, esvaecendo e

10 ROSENBLUM, Robert. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko.* Madrid: Alianza Editorial, 1993, p.16.

velando a imaxe para incentivar un tipo de percepción que implica á imaxinación do espectador. É neste punto onde aparece a relación con *Mimosas*, no interese por manter sempre algo oculto, pola abstracción. "A abstracción da figura humana dálle un carácter máis poético, máis de eternidade, disólvese ese ser humano para representar a humanidade na súa totalidade. Turner nese sentido interésame moito, creo que el recolle un pouco o que estou a falar sobre a pintura". A través dos seus lenzos difusos, as súas formas desmaterializadas e a importancia do uso da luz, Turner logrou transitar entre a figuración e a abstracción, algo que nos permite agora enlazar cun estilo moi diferente, o expresionismo abstracto, que, como veremos, comparte un interese pola paisaxe e o espiritual maior do que *a priori* puidese parecer.

Oliver Laxe e o expresionismo abstracto ou a espiritualidade como parte da creación.

Os artistas que traballaron en Estados Unidos tras a Segunda Guerra Mundial, agrupados baixo o denominador común de expresionistas abstractos, preocupáronse por traducir ao vocabulario abstracto un complexo sistema de sensacións manifesto na enerxía mística que transmiten os seus cadros. Se seguimos a lectura de Rosenblum, as suxestivas composicións destes teñen a súa orixe na tradición paisaxística americana e, especialmente, no romanticismo nórdico. Sen tratar de afirmar ou refutar esta tese, o certo é que en *Mimosas* tanto a base teórica como a súa resolución estilística acciona unha cadea de referentes que van desde Friedrich ou Turner a autores como Rothko, Barnett Newman e Clyfford Still. O que relaciona neste caso a Laxe coas formulacións artísticas que acabamos de ver é a ambición de viaxar mediante a imaxe cara a algo máis elevado, de reter a sensibilidade de quen mira nunha sorte de hipnose. As grandes dimensións dos lenzos abstractos, as súas superficies simples e ordenadas, seccionadas en liñas verticais ou horizontais, imprimen o seu legado nos momentos máis etéreos da película: a cámara invadíndose da tinguidura monocromática do ceo ou recibindo a luminosidade da paisaxe, que reduce a súa figura en franxas de cor, e as sombras que, sobre a montaña, saturan e deforman a súa condición figurativa parecen por momentos empaparse das mesmas estratexias compositivas empregadas polos autores nomeados.

Se imos á reflexión interna do filme, o exercicio da fe ao que se refire o cineasta busca abrazar diferentes niveis asimilación, superando a demarcación sufista para subliñar un acto de crenza que podería extrapolarse a calquera outra relixión. Aínda que integrado no contexto árabe, as súas intencións queren transcender o marco de acción e falar unicamente de espiritualidade, algo no que, de novo, parece coincidir co propósito romántico de alcanzar unha "experiencia relixiosa universal" e o carácter "inespecificamente relixioso" da obra de Rothko, culminada na súa famosa Capela, á

cal precisamente acudiron representantes de diferentes relixións[11]. Para arroxar luz sobre esta hipótese é oportuno rescatar dúas afirmacións, unha de Mark Rothko e outra de Oliver Laxe, que concorren en perfecta sintonía e achégannos á certeza desta formulación. Desde contextos sociais case enfrontados e aludindo a linguaxes artísticas moi dispares, ambos coinciden en expor a relación do creador coa obra, a súa vontade de espiritualidade e as súas intencións en canto á interiorización do público. En palabras do pintor:

> Os cadros deben ser milagrosos: no instante en que rematas un cadro, termina a intimidade entre a creación e o creador. Este é un estraño. O cadro debe ser para el, e para calquera outro que o experimente posteriormente, unha revelación, a resolución inesperada e sen precedentes dunha necesidade eternamente familiar[12].

Pola súa banda, Oliver Laxe referíase así á película o día da súa estrea en Galicia, no marco do Festival Cineuropa 2016: "O poder do cinema comeza cando acaba o do realizador", facendo énfase na necesidade de "interpretar as cousas con outro nivel de percepción, non tan lóxico-racional senón máis intuitivo" e na "formación espiritual adquirida grazas á arte". O estado de ánimo adivíñase en *Mimosas* mediante a expresión, salientada por uns intensos primeiros planos que acumulan nos rostros a carga sensible contida nos actores. Sen necesidade de someter a nosa comprensión ao diálogo, será o silencio ou a banda sonora quen imprima a última nota dramática. Hai un grao de radicalidade en todo isto, emparentando coa capacidade de sensibilizarnos coa imaxe e o desconcerto provocado pola imposibilidade de coñecer o final dos protagonistas. Son todas aquelas historias veladas, que se sosteñen na incerteza, as que penetran no espectador solicitando a súa colaboración.

O interese por captar visualmente as condicións inmateriais da contorna coincide coa estética de pintores abstractos como Clyfford Still e Rothko, cuxa presenza é notoria cando a imaxe perde a súa referencia figurativa. Mais tamén hai un espazo para outro tipo de manifestacións abstractas, moitas veces contidas en planos curtos onde as formas se enrarecen e a trama acentúase, ou panorámicas de paisaxe onde o horizonte divide a pantalla en campos de cor. A representación de todas estas

11 V. ROSENBLUM, Robert. *"El expresionismo abstracto*". En *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko.* Madrid: Alianza Editorial, 1993, pp.244-245.

12 Fragmento do artículo *Los románticos sintieron el impulso,* publicado por primeira vez no número 1 da revista *Possibilities* e traducido ao español para o catálogo da exposición *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto,* celebrada na Fundación Juan March do 5 de octubro de 2007 ao 13 de xaneiro de 2008 e inspirada no libro de Rosenblum. V. ROTHKO, Mark. "Los románticos sintieron el impulso". En VV.AA. *La abstracción del paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto* [cat. expo., Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March, 2007, p.185.

sensacións ou conceptos na pantalla precisa de gran control sobre a imaxe; unha toma de conciencia sobre as resonancias que a luz, a cor, o ritmo, a forma, a composición ou o plano van suscitar no espectador. É imprescindible desenvolver previamente a capacidade de interpretar, en termos plásticos, os efectos sensibles derivados da percepción da imaxe. Ao mesmo tempo, a historia da arte, e a pintura en particular, foi orientando os nosos modelos de goce estético por medio das decisións de representación paisaxística e os recursos gráficos empregados. A retención de todas aquelas impresións permite interiorizar eses mesmos estímulos e intensificalos nunha sensación envolvente cando falamos de imaxe en movemento. Así, tratando de desviarse dun uso normalizado do aparello fílmico, Oliver Laxe parte dun dispositivo paralelo que substitúe os patróns argumentais e estilísticos habituais por novos mecanismos desde os que invocar o misterio, o non-narrado, o fóra de plano, a intuición. Laxe anula o consumo instantáneo para apostar, como é habitual nos seus filmes, por unha implicación máis persoal onde se propicia a lectura múltiple. Múltiple en miradas e múltiple en linguaxes plásticas.



Oliver Laxe. *Mimosas* (fotograma), 2016

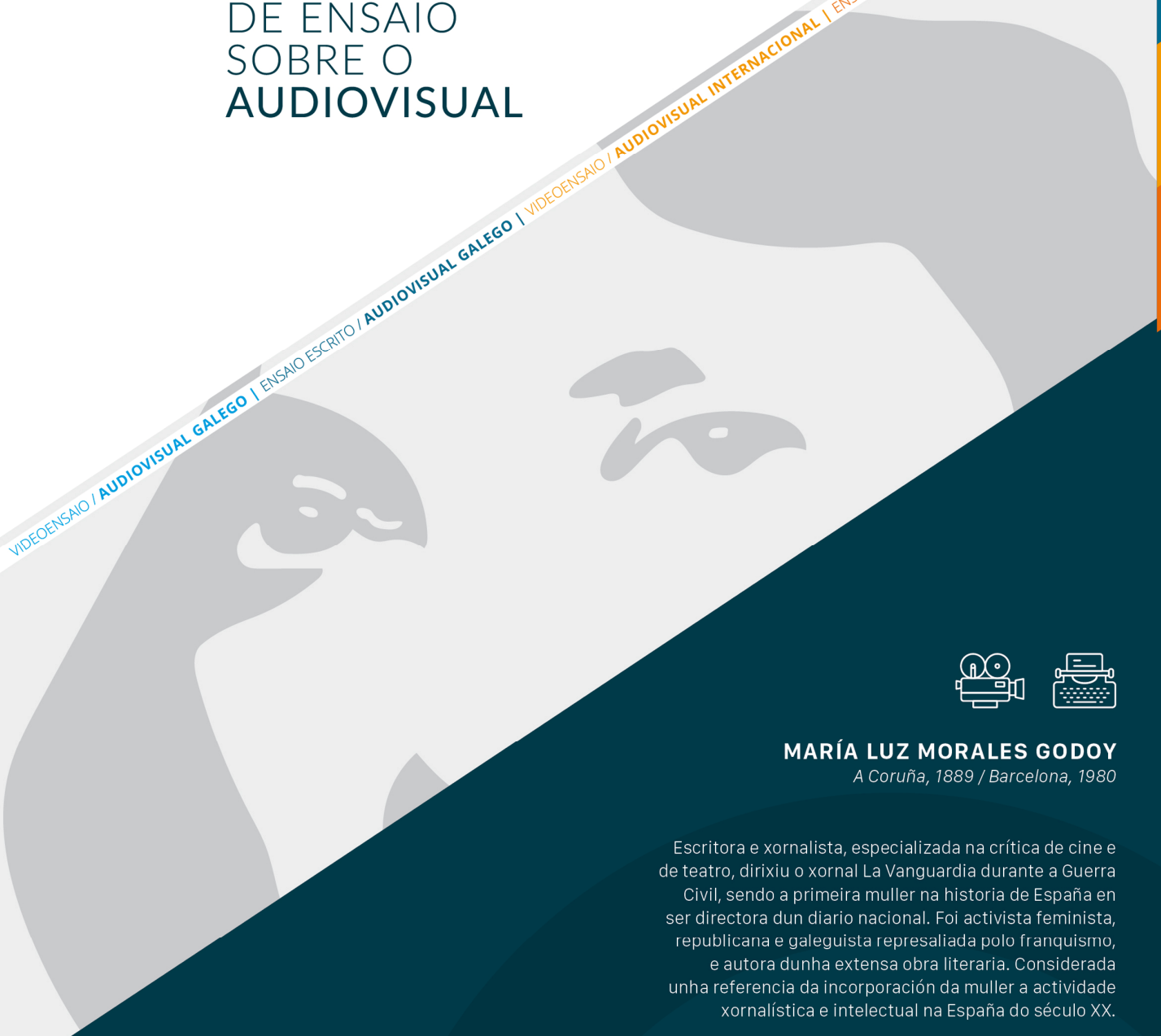


Clyfford Still. *Sin título,* 1964.

ORGANIZA Academia Galega do Audiovisual

III EDICIÓN PREMIOS MARÍA LUZ MORALES DE ENSAIO SOBRE O AUDIOVISUAL

VIDEOENSAIO / **AUDIOVISUAL GALEGO** | ENSAIO ESCRITO / **AUDIOVISUAL GALEGO** | VIDEOENSAIO / **AUDIOVISUAL INTERNACIONAL** | ENSAIO ESCRITO / **AUDIOVISUAL INTERNACIONAL**



MARÍA LUZ MORALES GODOY

A Coruña, 1889 / Barcelona, 1980

Escritora e xornalista, especializada na crítica de cine e de teatro, dirixiu o xornal La Vanguardia durante a Guerra Civil, sendo a primeira muller na historia de España en ser directora dun diario nacional. Foi activista feminista, republicana e galeguista represaliada polo franquismo, e autora dunha extensa obra literaria. Considerada unha referencia da incorporación da muller a actividade xornalística e intelectual na España do século XX.

PATROCINA

DEPUTACIÓN OURENSE · Deputación DA CORUÑA · DEPUTACIÓN DE LUGO · DEPUTACIÓN PONTEVEDRA