



11. Novo (Eco)Cinema Galego: el paisaje como personaje en *O que arde* de Oliver Laxe (2019)¹

Maria Boguszewicz
ORCID: 0000-0002-4042-2844

Este artículo analiza *O que arde*, de Oliver Laxe, dentro del contexto del Novo Cinema Galego, destacando cómo el director se aparta de muchas de las premisas del movimiento al crear una película de ficción dirigida a un público más amplio. Sin embargo, se mantiene fiel a uno de los pilares fundamentales del cine gallego contemporáneo: la importancia del paisaje. A través de un análisis ecocrítico y neomaterialista, el estudio examina cómo Laxe reformula la relación entre humanos y naturaleza, otorgando al paisaje el papel de un personaje activo y autónomo. La película presenta una visión de cooperación y dependencia entre el ser humano y su entorno, desafiando la tradicional jerarquía antropocéntrica. El artículo también aborda cómo Laxe utiliza el lenguaje cinematográfico para lograr la personalización del paisaje, siguiendo los conceptos de Kohák, y cómo esto contribuye al cambio de perspectiva hacia una mayor apreciación y respeto por la naturaleza, alejándose de su cosificación capitalista. Finalmente, se concluye que *O que arde* ofrece una nueva forma de representar la naturaleza en el cine, dotándola de protagonismo y dignidad.

¹ Esta investigación ha sido financiada en su totalidad por el Centro Nacional de Ciencia (título del proyecto: “El paisaje como personaje cinematográfico en el cine del País Vasco, Cataluña y Galicia: espacio, identidad, lengua”, número de proyecto: 2023/51/D/HS2/00862). Para garantizar el acceso abierto, la autora ha aplicado una licencia de derechos de autor pública CC-BY a cualquier versión del Manuscrito Aceptado por el Autor (AAM) derivada de esta presentación.

Palabras clave: Novo Cinema Galego, ecocine, Oliver Laxe, *O que arde*

1. Introducción

O que arde, de Oliver Laxe, es una película de gran relevancia para el cine gallego por muy diversos motivos. Fue, en su momento, la película en gallego más vista de la historia (Gil 2020: 27) y se proyectó en salas comerciales en España y Francia. Además, es la primera película en lengua gallega presentada a concurso en el Festival de Cannes, donde obtuvo dos premios: Mejor Banda Sonora y el Premio del Jurado en la sección “Una cierta mirada”. *O que arde* también ganó dos premios Goya y Gaudí, seis premios Mestre Mateo y fue galardonada en numerosos festivales, como el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, el Festival de Cine de Chicago y el Festival de Cine de Autor de Belgrado. Una muestra de su éxito de distribución y exhibición es su disponibilidad en plataformas como Apple TV, Rakuten TV, Google Play y Filmin. Asimismo, ha despertado un notable interés por parte de la crítica y la academia.

En relación con este último aspecto, es especialmente relevante el capítulo del libro *Para unha historia do cinema en lingua galega 3: De illas e sereas* (ed. Ledo Andión 2020), de José Luis Castro de Paz y Pablo Suárez-Mansilla (2020), dedicado íntegramente a *O que arde* (“Si sufren es porque sufren: réquiem por la Galicia rural”), donde se presenta un análisis detallado de la obra, aunque no desde una perspectiva ecocrítica. En contraste, esta perspectiva es la que predomina en otro texto, el artículo de Christelle Colin publicado en *Líneas. Revista Interdisciplinaria de Estudios Hispánicos* (2021). Otras dos aproximaciones ecocríticas al cine de Laxe que merecen mención son los artículos de Cristina Moreiras-Menor (2021) y de Silvia Roca-Baamonde y Marta Pérez-Pereiro (2021), aunque ninguno de ellos está dedicado exclusivamente a *O que arde*, lo que limita necesariamente el análisis. Como puede observarse, *O que arde* es, junto con *Costa da Morte* de Lois Patiño, una de las producciones cinematográficas en lengua gallega más estudiadas, especialmente desde una perspectiva ecocrítica. No obstante, en ninguna de estas publicaciones se aborda el estudio del paisaje como personaje, es decir, como un elemento activo dentro del mundo fílmico.

Como ya indiqué en el título, catalogo *O que arde* tanto como parte del Novo Cinema Galego como del ecocine. El término “ecocinema” fue utilizado por primera vez en 2004 por Scott Macdonald en su artículo titulado “Towards an ecocinema”. Según las primeras definiciones, el término “ecocine” se empleaba para describir películas con un mensaje ecológico explícito, como *Cowspiracy* (dir. Andersen y Kuhn 2014). Con el tiempo, el concepto se amplió para abarcar todas las películas que presentan una nueva perspectiva sobre la relación entre humanos y no humanos. Según Weik von Mossner (2014: 2), las grandes producciones cinematográficas también pueden ser herramientas eficaces para combatir el cambio climático, ya que su mercantilismo y sentimentalismo facilitan no solo el entretenimiento, sino también la reflexión, gracias a su peso emocional. Sin embargo, Willoquet-Maricondi (2010: 47) cuestiona este enfoque y llama la atención sobre la perspectiva adoptada por los creadores para abordar los problemas ambientales. Según esta autora, el ecocine es únicamente cine centrado en la naturaleza (Earth-centred/ecocentric cinema), mientras que califica de “ambientalistas” (siguiendo a Ingram) las películas antropocéntricas, por muy ecológico que sea su mensaje. En cualquier caso, como se mostrará en el análisis siguiente, *O que arde* es una película ecológica, incluso si adoptamos la definición estricta de Willoquet-Maricondi.

2. Novo (Eco)Cinema Galego

El término Novo Cinema Galego fue acuñado por tres críticos (Martín Pawley, José Manuel Sande y Xurxo González) para el blog Actodeprimavera. En 2010, Martín Pawley publicó en *Xornal de Galicia* el artículo titulado “2010, el año del Nuevo Cine Gallego”. De hecho, fue en 2010 cuando el cine gallego irrumpió en la escena mundial, principalmente a través de festivales y canales de distribución alternativos, como plataformas en internet, proyecciones en pequeñas salas o incluso en museos. Un punto de inflexión fue el cambio en la política de subvenciones audiovisuales de la Xunta de Galicia, gestionadas a través de la Agencia Gallega del Audiovisual (posteriormente, a través de la Agencia Gallega de Industrias Culturales). A diferencia del sistema anterior, en 2010 se permitió a particulares solicitar ayudas y se introdujo una nueva categoría: el documental creativo. Estos cambios brindaron la oportunidad a artistas fuera del mainstream y fomentaron el cine experimental en lengua

gallega². Oliver Laxe, con *Todos vós sodes capitáns* (2010), fue el primero en beneficiarse de estas becas y en lograr reconocimiento en festivales internacionales (como el premio FIPRESCI en el Festival de Cannes), pero le siguieron varios otros cineastas, como Diana Toucedo, Lois Patiño, Álvaro Gago, Eloy Enciso, entre otros.

Aunque el término Novo Cinema Galego ha tenido una amplia difusión y ha sido utilizado en numerosos artículos de crítica cinematográfica y textos de investigación, desde su origen ha sido cuestionado en diversas ocasiones por investigadores, críticos y los propios cineastas. Isabel Martínez Martínez (2015), una de las especialistas más destacadas en este tema, subrayó la diversidad temática y formal de las producciones catalogadas bajo este término, afirmando que era difícil hablar de una escuela de cine homogénea. Sin embargo, Martínez Martínez percibió en el Novo Cinema Galego las características de un grupo cuyos miembros se observaban, se inspiraban y, en ocasiones, colaboraban entre sí. El Novo Cinema Galego suele definirse a partir de varios criterios propuestos por la propia Martínez Martínez poco después del surgimiento de esta corriente: el uso de la tecnología digital, la autoproducción, el uso de nuevas tecnologías en la distribución (como la plataforma Vimeo) y el amateurismo y cinefilia (Martínez Martínez 2012 y 2015; Suárez 2014). Estos criterios básicos se han ido enriqueciendo con el tiempo, especialmente dada la evolución dinámica de los creadores del Novo Cinema Galego: el carácter experimental, vanguardista e híbrido de las películas, así como el papel del entorno natural como elemento de la identidad cultural gallega (Colmeiro 2017; Amago 2018). En los textos más recientes dedicados al Novo Cinema Galego, ha habido un desplazamiento de esta definición original, centrándose principalmente en el último elemento, es decir, en la sensibilidad ecológica de los directores de este círculo, aunque no siempre en estricta relación con la identidad regional (Moreiras Menor 2021; Redondo Neira 2021; Boguszewicz 2024). No obstante, los criterios establecidos

² Aunque hay que señalar que el gallego no es el requisito. Villarmea Álvarez en 2013 en *A Cuarta Pared* hace “unha pregunta tan eterna como incómoda: como de galego é este filme ou estoutro?” (s.p.). El autor pone como ejemplo precisamente el primer largometraje de Laxe: “como de galego é *Todos vós sodes capitáns* (Óliver Laxe, 2010), un filme dirixido por un cineasta de orixe galega nado en París, financiado con capital galego, filmado en Tánxer e falado, maiormente, en árabe?” (Villarmea Álvarez 2013: s.p.).

por Martínez Martínez en 2012 no han sido ampliamente cuestionados y siguen siendo considerados válidos en la literatura reciente sobre el tema (por ejemplo, Roca-Baamonde y Pérez-Pereiro 2021).

Aunque aceptamos el término para referirnos a las películas realizadas a partir de 2010, años después del estreno de *Todos vós sodes capitáns* de Laxe, cada vez se oyen más voces que cuestionan la vigencia del sello Novo Cinema Galego en relación con las producciones cinematográficas gallegas más recientes. Borrull, en un artículo publicado en *Naiz* en septiembre de 2023, propuso, con cierta ironía, denominarlo “Novo-Novo Cinema Galego” (2023). Castro de Paz y Suárez-Mansilla, en el artículo ya citado (2020), afirman que si *Todos vós sodes capitáns* inauguró el Novo Cinema Galego, *O que arde* marca el comienzo de algo diferente. Efectivamente, las nuevas películas de los directores que debutaron como artistas de esta corriente son cada vez menos experimentales y más convencionales. El presupuesto de estas producciones ha aumentado, y los realizadores buscan atraer a un público más amplio. Como resultado, la ficción ha ganado preponderancia sobre el estilo documental, se ha empezado a contratar actores profesionales, y los equipos de filmación han crecido. Sin embargo, hay un rasgo que, a pesar de los cambios mencionados, sigue presente en las obras de todos estos directores: la sensibilidad ecológica³.

³ Cabe señalar que precisamente este aspecto del Novo Cinema Galego fue también objeto de crítica. Cristina R. Lesmes, en el capítulo “*O lugar da mirada*” del libro *Para unha historia do cinema galego. Lume na periferia* (2021), habla de la imagen de Galicia “de la vaca y la tierra” (expresión de Alberte Pagán) que explotan muchas películas del Novo Cinema Galego (2021: 45). Según Lesmes, el carácter aparentemente documental de muchas de las películas del movimiento es peligroso para lo representado y los representados, ya que el público lo percibe como representativo cuando no necesariamente lo es. Las consecuencias de “Seleccionar elementos muy concretos del imaginario, alisar su complejidad, despojarlo de todo conflicto político, explotar las vidas reales de la gente, es decir, hacerlas consumibles para entretener al público internacional y ganar prestigio vendiendo un supuesto retrato honesto del país” (Lesmes 2021: 53) son que se crean visiones institucionalizadas que pueden “derivar en su establecimiento como arquetipo-imagen por defecto de Galicia, y en la apropiación de un espacio que ya no queda libre para otras voces quizás más reales, más independientes, menos políticamente correctas” (Lesmes 2021: 54). Lesmes no es la única en objetar la ‘autenticidad’ del Novo Cinema Galego. Para dar solo unos ejemplos, se pueden además mencionar el artículo de Romero Suárez “Idioma e identidade en el Novo cinema Galego” (2015) o de Pagán (2014) sobre la *Costa da Morte* de Patiño.

3. Paisaje-personaje

Antes de iniciar el análisis del paisaje como personaje en *O que arde*, es necesario aclarar qué se entiende por “paisaje” y qué significa, en este caso, ser un personaje en una película. Este concepto, cuando se refiere a actores humanos, no parece problemático; sin embargo, requiere cierta explicación cuando hablamos de la naturaleza. Aquí se pueden plantear algunas preguntas: ¿Tiene el paisaje una agencia que permita analizarlo como un personaje? ¿Puede realmente el paisaje “desempeñar un papel” en una película? ¿Se puede considerar al paisaje un “actor” con intencionalidad? En otras palabras, podemos comunicarnos con la naturaleza, pero ¿la naturaleza nos comunica algo a nosotros? Y si es así, ¿somos capaces de entenderlo y responder de una manera comprensible? Podemos interactuar con la naturaleza, pero ¿existe una verdadera interacción? El paisaje “se niega a ser disciplinado”, como afirman Lund y Benediktsson (2010: 6), pero esto no significa que sea pasivo o incapaz de interactuar. Por lo tanto, el principal problema desde la perspectiva de este estudio no es si el director “disciplinó” la naturaleza y cómo lo hizo, sino si se adaptó a sus formas de comunicación y actuación, y de qué manera. El objetivo de este artículo no es analizar cómo los creadores de *O que arde* humanizan la naturaleza, sino ver si el paisaje puede ser actor de la misma manera que lo es el ser humano. Es decir, se trata de analizar cómo el paisaje puede intervenir en una película siendo precisamente un paisaje. En lugar de atribuir agencia e intencionalidad exclusivamente a los humanos, es posible percibirlos como el producto de un compromiso relacional entre entidades humanas y no humanas: “El punto crucial (...) no es si el 'actor' es capaz de articular sus intenciones a través de convenciones lingüísticas humanas, sino cómo él/ella/ello se crea en el mismo proceso mediante el cual se establece la red, involucrando la interacción de intereses” (Lund y Benediktsson, 2010: 4). De manera similar, Haila y Dyke enfatizan que la comunicación es una característica general tanto de lo humano como de lo no humano; consiste en eventos y prácticas compartidas que, a su vez, facilitan una comprensión común. Para ellos, la interacción con la naturaleza se basa en la actividad —la “vida vivida”—, y el discurso sobre la naturaleza es simplemente la presencia de esta en “todo lo que hacemos los humanos” (Haila y Dyke 2006: 3).

Por lo tanto, con un cambio de perspectiva, es posible reconocer el papel actoral del paisaje en las películas. Como señala Salwa (2020: 130), la simetría

es característica de las interacciones humanas y no deberíamos esperar que la naturaleza se comporte de la misma manera. Sin embargo, es posible modificar las actitudes humanas hacia otros seres naturales para percibir algún tipo de reciprocidad. Esta actitud distinta se basa en la visión del mundo como una comunidad de personas, donde la “persona” se define simplemente como una “forma de ser”. Como sostiene Kohák (1991: 44), tanto los humanos como los no humanos poseen su propia integridad, función que cumplir, vida que sostener, valor intrínseco, etc., lo que hace más adecuado hablar de un rol en lugar de una condición al definir “persona”. Según Kohák (1991: 50), el concepto de “persona” no puede separarse del de “comunidad”, ya que la vida siempre se desarrolla en una red de relaciones. Desde el punto de vista del personalismo ecológico, esta comunidad incluye no solo a humanos y no humanos animados, como animales y plantas, sino también a objetos considerados en la perspectiva occidental como inanimados, tales como la tierra, las rocas, los ríos, el viento, las nubes, el fuego, y otros elementos similares (Lund y Benediktsson 2010: 3). Por lo tanto, en este artículo adopto este criterio flexible del paisaje como una comunidad de personas no humanas.

4. *O que arde* de Oliver Laxe

Como mencionamos anteriormente, *O que arde* no es la primera película de Oliver Laxe. Este director ya ha realizado dos largometrajes⁴ y cinco cortometrajes⁵. Los tres largometrajes de Laxe han sido presentados y premiados en el Festival de Cannes, y con sus cortometrajes ha ganado varios premios en certámenes cinematográficos (como Filminho y PlayDoc). Aunque no todas sus obras están ambientadas en Galicia⁶, en todas ellas la naturaleza desempeña un papel destacado: las montañas del Atlas en *Mimosas*, el caballo Desá y los caballos salvajes en *O salvaxe leva o seu tempo*, o las cabras en

⁴ Todos vós sodes capitáns, 2010 y *Mimosas*, 2016.

⁵ Y las chimeneas decidieron escapar con Enrique Aguilar, 2006; *Suena la trompeta, ahora veo otra cara*, 2007; *París#1*, 2008; *O salvaxe leva o seu tempo*, 2018 y *Galicia Futura* 2021.

⁶ Laxe hizo una parte de sus estudios en Londres donde realizó con Aguilar *Y las chimeneas decidieron escapar* y vivió muchos años en Marruecos donde filmó *Suena la trompeta, ahora veo otra cara*, *Todos vós sodes capitáns* y *Mimosas*.

Galicia Futura, por citar solo algunos ejemplos. Todas estas producciones comparten además una serie de características: un estilo documental, predominio de la reflexión sobre la ficción, tendencia al cine lento (sin llegar a categorizarse estrictamente como *slow cinema*⁷), presupuesto modesto, actores no profesionales, temas existenciales, protagonistas pertenecientes a los márgenes del mundo social, y una atención exclusiva al mundo rural o en contraposición al urbano. En *O que arde*, Laxe recoge y desarrolla varios tropos que ya habían aparecido en sus películas anteriores, pero al mismo tiempo toma una decisión consciente sobre el carácter de esta producción: “No quiero estar en un museo”, dice en una de sus entrevistas (Loayza y Laxe 2020). Como resultado, su mensaje llega a un público más amplio, aunque en el proceso pierde parte de su impronta personal y, necesariamente, tiende a simplificar los problemas medioambientales que la película pone en debate.

El argumento de la película es sencillo: Amador, un pirómano condenado, regresa a su pueblo y vive con su madre, dedicándose a pastorear las vacas con su perra Luna. Su reintegración en la comunidad local es difícil y está marcada por la tensión. A pesar de estas dificultades, Amador entabla una relación ambigua con la veterinaria del pueblo. Al final de la película, cuando se produce un incendio en la montaña, Amador es considerado el culpable evidente, aunque no existen pruebas que lo confirmen. Más allá de esta trama, dibujada con líneas borrosas y difusas que dejan mucho a la interpretación del espectador, Laxe retrata el campo gallego: planos generales de montañas, pastos, bosques y huertas, en los que las figuras humanas se pierden en la

⁷ Según los criterios propuestos por Matthew Flanagan en 2008, como las tomas extremadamente largas, los modos de contar descentrados y pausados, la insistencia en la quietud y la cotidianidad (en Luca y Barradas Jorge 2016: 1). Sin embargo, como la misma publicación propone, la noción de ‘slow cinema’ puede ampliarse, especialmente en el caso del ecocinema. Lam subraya la necesidad del diálogo entre los académicos de ambos campos dado que en muchos casos tanto *slow cinema* como ecocinema “enfatan un compromiso deliberado, directo y sensual con la naturaleza en la pantalla” (trad. propia: “emphasise deliberate, direct and sensuous engagements with nature on screen”) (2016: 209). Asimismo, de Luca apunta que una de las características de *slow cinema* es precisamente el trato de protagonista que se le da a varios elementos del entorno (paisaje, vegetación, agua, tiempo atmosférico, etc.) así como la imposición de la temporalidad cíclica y estacional de la naturaleza al ritmo interno de las películas (Luca 2016: 219–220). En este sentido, *O que arde* de Laxe podría clasificarse como *slow cinema*.

lejanía o interactúan con los protagonistas no humanos de igual a igual. La primera secuencia de la película, en la que unas excavadoras derriban eucaliptos de noche, y una de las últimas, con las escenas del gran incendio forestal, ocupan respectivamente seis y diez minutos de los ochenta y cinco que dura la película. En ambas secuencias, los personajes humanos no aparecen o lo hacen de forma incidental, sin rasgos individuales, más como parte del fondo de la acción que como agentes de la misma. Sin embargo, puede afirmarse que, aunque los personajes no humanos no dominan por completo el mundo presentado en *O que arde*, el director ciertamente mantiene un equilibrio entre ellos.

La secuencia que abre la película, anteriormente mencionada, es también una de las más comentadas por la crítica⁸ y mejor analizadas en los textos académicos⁹. Las escenas, rodadas de noche, muestran una plantación de eucaliptos. La secuencia comienza con una vista aérea que muestra las copas de los árboles moviéndose sutilmente, mientras la banda sonora realza el sonido ambiental de las hojas susurrando con el viento y las voces de los animales nocturnos. Estas primeras escenas transmiten la tranquilidad y la vida de un bosque que pronto será talado violentamente por la intervención de las máquinas. Los árboles comienzan a caer y la cámara desciende para mostrar las excavadoras derribando los delgados troncos de los eucaliptos. Colin destaca aquí la personificación "hasta el último aliento" (2021: 5) del bosque, que se presenta como un espacio vivo y autónomo, atacado por la noche como si estuviera indefenso y vulnerable. Una observación similar aparece en el texto de Castro de Paz y Suárez-Mansilla, cuando los autores afirman que los árboles caen "como si les hubieran disparado" (2020: 150), asociando estas escenas con imágenes de baluartes fusilados y campos de exterminio (2020: 151). La antropomorfización¹⁰ del bosque en esas escenas es

⁸ Pej.: Carmelo (en línea), Lemercier (2019), Medina (2019), Vásquez (2020).

⁹ Pej. Díez Cobo (2022), Colin (2022), Moreiras-Menor (2021), Castro de Paz e Suárez-Mansilla (2020).

¹⁰ La humanización no se debe confundir con la personalización (como pasa por ejemplo en Roca-Baamonde e Pérez-Pereiro cuando hablan de la "personalización y humanización de la naturaleza" en *O que arde*; 2021: 138). Como afirma Kohák (1991: 47): "(...) los humanos son los seres más capaces de negar su personalidad. En su libertad, se puede decir que son los inventores de lo impersonal" (trad. propia: "(...) humans are the beings most capable of denying their personhood. In their freedom, they can be said to be the inventors of the impersonal.").

una interpretación que tiende a atribuir emociones y sensaciones humanas a la naturaleza, es decir, a aplicar un filtro antropocéntrico a un contenido que podría funcionar en la dirección opuesta. Paszkiewicz (2021b: 312), al analizar *American Honey* de Andrea Arnold, señala que esta película opera de manera "disantropocéntrica" (*disanthropocentrically*). Paszkiewicz también acuñó el término "visualidad desantropocéntrica" (*de-anthropocentric visuality*), aplicándolo, por ejemplo, al cine de Kelly Reichardt¹¹. Según este concepto, el cine "puede expandir su visualidad más allá de lo humano y descentralizar el antropos" (2021a: 17). En los análisis de esta secuencia, se recurre habitualmente a una retórica antropocéntrica que subraya la dominación del hombre sobre la Tierra, donde las relaciones entre humanos y su entorno no humano se traducen en la lógica depredador-víctima.

Por otro lado, los mismos análisis cuestionan la "humanidad" del progreso representado por las excavadoras o, al menos, la ponen en duda¹². Tanto desde la perspectiva posthumanista como desde la transhumanista, la dicotomía humano-inhumano (ya sea que lo inhumano sea una máquina, un animal o cualquier otro ser considerado distinto del humano) requiere una revisión profunda. Desde las posturas ecocrítica y neomaterialista, se ha debatido el concepto de "medio ambiente"/"entorno natural" (*environment*) o incluso de ecología, señalando que el primero introduce una necesaria delimitación entre el sujeto y los objetos que lo rodean (lo que también implica la idea de centro y periferia), mientras que el segundo se define como las conexiones creadas por los elementos de un sistema, cuando más bien es al revés: las conexiones crean a los sujetos (Paszkiewicz 2021a; Rust *et al.* 2023). Donna Haraway, una de las primeras en cuestionar la oposición binaria entre humanos y no humanos (con el concepto de *natureculture*), incluye en sus reflexiones la relación entre humanos y tecnología: "Las máquinas de finales del siglo XX marcaron la diferencia entre lo natural y lo artificial, la mente y el cuerpo, el autodesarrollo y el diseño externo, y muchas otras distinciones que

¹¹ II Congreso Internacional de Humanidades – Sociedad – Identidad que tuvo lugar en Varsovia, del 6 al 7 de diciembre de 2023 (título de la ponencia: "Reframing the Landscape in the Cinema of Kelly Reichardt").

¹² "el (in)humano ejército" (trad. propia: "o (in)humano ejército") en Castro de Paz y Suárez-Mansilla (2020: 151); "luces monstruosas de las máquinas" en Moreiras-Menor (2021: 232); o mundo "deshumanizado y automatizado" (trad. propia: "deshumanisé et automatisé") en Colin (2021: 5).

solían aplicarse a los organismos y las máquinas. Nuestras máquinas están inquietantemente vivas y nosotros mismos estamos terriblemente inertes”¹³ (2016: 11).

La división entre cultura y naturaleza ha permitido la subvaloración ética y política de esta última respondiendo a los patrones capitalistas del desarrollo económico (Moore 2021: 15). Por ello, la defensa del medio ambiente debe ser un movimiento social que denuncie el antropocentrismo y enfatice la relación entre el ser humano y la naturaleza, que no es una mera contigüidad, sino una interdependencia. Braidotti propuso una filosofía Zoe-céntrica (*Zoe-centered*) en la cual el sujeto es una entidad transversal (Braidotti 2017: 30). “Zoe” debe entenderse aquí como una vida vital, productiva y prehumana, en oposición a ‘Bios’, que es el discurso político sobre la vida. La vida, afirma Braidotti, es mitad animal (Zoe) y mitad discursiva (Bios). La primera es percibida socialmente como inferior porque la segunda está asociada con la inteligencia (Braidotti 2018: 2). Para Braidotti, el núcleo del giro post-antropocéntrico es el igualitarismo centrado en Zoe (Braidotti 2017: 32). De manera similar, Massumi habla de “inclusión mutua”, que resulta del carácter de “continuum” de la relación entre humanos y no humanos (Massumi 2014). Estas corrientes post-antropocéntricas llevaron a la crítica del controvertido término ‘Antropoceno’, propuesto en 2000 por Crutzen y Stoermer. Este término fue principalmente criticado por invisibilizar las asimetrías en las estructuras de poder (Paszkievicz 2021: 2), así como por su excesiva confianza en las posibilidades humanas (Crist 2021: 27). De entre los muchos términos nuevos que los teóricos han propuesto para describir mejor la era en la que nos encontramos, merece especial atención el “Chthuluceno” de Haraway. Este término es una invitación a redirigir la investigación desde una perspectiva antropocéntrica hacia una forma de pensar basada en el “convertirse-con” (*becoming-with*), que eventualmente conducirá a la recomposición de estructuras biológicas, culturales, políticas y tecnológicas (Haraway 2016: 100-101). Paszkiewicz resumió así el enfoque de Haraway: “(...) necesitamos formas novedosas de pensar e imaginar nuestro

¹³ Trad. propia: “Late twentieth-century machines have made thoroughly ambiguous the difference between natural and artificial, mind and body, self-developing and externally designed, and many other distinctions that used to apply to organisms and machines. Our machines are disturbingly lively, and we ourselves frighteningly inert.”

contacto con lo no humano, o incluso disolver la división categórica entre lo humano y lo no humano”¹⁴ (2021: 3).

Esa primera secuencia de la película de Laxe no solo deconstruye la oposición entre humanos y no humanos, sino que también relativiza la noción del bien y del mal. En esas escenas introductorias, la figura humana no aparece, pero está presente a través de las consecuencias de sus actos. El bosque es una plantación de eucaliptos, una especie invasora que no crecería en tierras gallegas sin la intervención humana. Además, la introducción de esta planta resulta devastadora para la vegetación autóctona, ya que provoca la sequedad del terreno y contribuye a la rápida propagación del fuego en caso de incendio. Los bulldozers, en cambio, avanzan por el bosque impulsados por personas que la cámara no muestra en ningún momento, pero las máquinas son el resultado de la construcción humana, y los materiales con los que fueron fabricadas provienen, en última instancia, del medio ambiente, al que regresarán cuando dejen de ser útiles. Los propios vehículos parecen diseñados como monstruos: luces cegadoras que se asemejan a grandes ojos, palas enormes como mandíbulas con dientes gigantes y cuerpos voluminosos como insectos descomunales. Cuando las máquinas se detienen frente a un eucalipto de gran tamaño, los planos de los bulldozers acentúan su potencia y fuerza, mientras que una serie de primeros planos del árbol lo presentan también con una imagen amenazadora, casi monstruosa. Desde la perspectiva de los bulldozers, la cámara capta el tronco del enorme árbol emergiendo de la oscuridad, sin llegar a emerger por completo de las sombras, lo que refuerza su aire intimidante. Los planos detallados se enfocan en la corteza fibrosa del eucalipto mientras la cámara asciende hacia su copa, acompañada de la música cada vez más intensa del *Nisi dominus (Cum dederit)* de Vivaldi. La escena finaliza con un corte antes de alcanzar las partes superiores del árbol, para dar paso a un primer plano de los registros de Amador, el pirómano que ha sido liberado¹⁵.

¹⁴ Trad. propia: “(...) we need novel ways of thinking about and imagining our contact with the nonhuman, or even to dissolve the categorical divide between the human and the nonhuman”.

¹⁵ Moreiras-Menor señala aquí la conexión entre la hoja de papel y la plantación de eucaliptos (2021: 232). Efectivamente, los eucaliptos en Galicia alimentan la fábrica de papel de Ence, situada en la ría de Pontevedra, que también puede interpretarse como un monstruo que desfigura el paisaje y contamina el medio ambiente.

Como se puede observar en esta primera secuencia, y en conexión con las siguientes, el planteamiento es ambiguo en cuanto a la valoración moral de los personajes. Como sostiene Kohák, “el mundo de las personas es un mundo cargado de valores, un mundo del bien y del mal, no de la interacción de objetos extensos de valor neutral”¹⁶ (1991: 44). Si una persona es un ser que tiene su integridad y su agenda, protegerá su vida y luchará por hacerla lo mejor posible. Esa necesidad condiciona sus acciones, que serán buenas desde el punto de vista de la persona en cuestión, pero que pueden considerarse malas desde otras perspectivas si chocan con las necesidades de los demás. Un eucalipto es una especie pirofítica que sobrevive a los incendios y se reproduce fácilmente después de ellos. Además, es el único árbol capaz de propagar llamas a grandes distancias (Merino y Gil, 2023). Los eucaliptos no provocan incendios, pero si el fuego los alcanza, tienen estrategias para sobrevivir e incluso beneficiarse de la situación. Por otro lado, las máquinas no son personas, como explica Kohák (1991: 44): no tienen su propia forma de ser, aunque las personas tienden a proyectar en ellas su propia agencia. Las excavadoras en *O que arde* no son, por tanto, sujetos de la película, ya que carecen de intencionalidad. Su fuerza es solo un reflejo de la acción humana que las pone en movimiento.

La primera secuencia de la película se complementa con las últimas, las del incendio. Si el título original nos llama la atención sobre lo que consume el fuego, su traducción al inglés convierte al fuego en el protagonista principal: *Fire Will Come*. Este título expresa la tensión que surge en la comunidad con la reaparición del pirómano Amador y la inevitabilidad del desastre: la pregunta no es si llegará el fuego, sino cuándo. En su película, Laxe filma varios incendios reales ocurridos durante el rodaje. De hecho, el equipo esperaba que sucedieran, sabiendo que tarde o temprano el fuego aparecería, en una región que cuenta con el mayor número de incendios forestales en toda España¹⁷. Esa estrategia refleja la actitud abierta del director hacia ese actor natural de la película, ya que no provoca el fuego para rodar escenas preconcebidas, sino que se adapta a las condiciones naturales y respeta la

¹⁶ Trad. propia: “the world of persons is a value-laden world, a world of good and evil, not one of a value-neutral interaction of extended objects”.

¹⁷ Por ejemplo en el año 2022 se produjeron 127 incendios en Galicia, seguidos de 105 en Castilla y León, y 60 en Andalucía y Asturias (Informe de Incendios Forestales 2022, Dirección General de Protección Civil y Emergencias: 7).

dinámica interna de ese fenómeno durante el rodaje. Laxe, preguntado por cómo filmó los incendios y si fue difícil, contestó:

Ahí estaba el peligro, pero también teníamos dos o tres semanas para rodar. Los técnicos necesitaban cerrar sus fechas, pero tú les dices: “no sabemos cuándo vamos a poder rodar”. No sabíamos cuándo iba a llegar el fuego. Los incendios forestales ocurren todo el tiempo en Galicia por diferentes razones naturales. Pero también son intencionados, ya que los agricultores usan el fuego con fines de regeneración. ¡Pero mientras estábamos allí, no había incendios! Tuvimos que esperar a que llegaran; la película dependía de ello.¹⁸ (Loayza y Laxe 2020)

Esta adaptación también se manifiesta a nivel temporal. Habitualmente, la etapa de rodaje es la más apresurada debido a los altos costos que genera. Sin embargo, el paisaje tiene su propio ritmo. Como escribe Ingold, una película filmada a lo largo de cientos de años y reproducida con una cámara rápida demostraría cómo incluso las plantas y las rocas están en constante movimiento: “las plantas parecen realizar movimientos muy parecidos a los de los animales, los árboles flexionan sus extremidades sin que los vientos los impulsen, (...) los glaciares fluyen como ríos e incluso la tierra comienza a moverse, (...) la roca sólida se dobla, se deforma y fluye como metal fundido”¹⁹ (Ingold 1993: 64). Aldo Leopold (1987: 129), refiriéndose precisamente a esa perspectiva temporal de la naturaleza, distinta a la perspectiva capitalista de aceleración constante para generar mayores ingresos, habla de la necesidad de “pensar como una montaña” (“thinking like a mountain”). Se observa,

¹⁸ Trad. propia: “There’s the danger, but we also we had two, three weeks to shoot it. The technicians needed to close their dates, but you’re telling them, “we don’t know when we’re going to be able to shoot.” We didn’t know when the fire was going to come. Wildfires happen all the time in Galicia for different natural reasons. But it’s also intentional, with farmers using fire for regeneration purposes. But while we were there, there were no fires! We had to wait for them to come, the film relied on it.”

¹⁹ Trad. propia: “plants appear to engage in very animal-like movements, trees flex their limbs without any prompting from the winds, (...) glaciers flow like rivers and even the earth begins to move, (...) solid rock bends, buckles and flows like molten metal”.

entonces, que Laxe piensa precisamente como una montaña y se adapta a la perspectiva del fuego en *O que arde*. Parafraseando la terminología de Willoquet-Maricondi, es una película *fire-centred*. A ello se suma el título, que destaca el papel dominante del fuego y su función organizadora de toda la trama.⁴

Sin embargo, al hablar de una perspectiva ecológica en el cine, no se puede sostener, ni mucho menos, una visión idealizada de la naturaleza como un sistema armonioso libre de tensiones y violencia. Como señala Bennett (2004: 365), etiquetar algo como ecológico resalta su papel esencial dentro de una red de relaciones, lo que implica su participación continua en un sistema en funcionamiento. No obstante, este sistema no implica una tendencia al equilibrio, ya que no todos los colectivos funcionan como entidades unificadas. La película de Laxe adopta precisamente esa visión realista de la ecosfera. Aunque el fuego juega un papel protagonista, la naturaleza sigue siendo un personaje ambivalente en esta película. Como sugiere el título en gallego, “lo que arde” es, a menudo, lo que alimenta el fuego: las malas hierbas resultantes del abandono del bosque y las especies invasoras (los eucaliptos sobre todo) que afectan a la vegetación autóctona. Por tanto, el fuego es una fuerza a la vez destructiva y purificadora. Las últimas secuencias de la película, que muestran el fuego y la tierra quemada tras su paso, dialogan con las primeras escenas en las que las excavadoras se detienen frente al enorme eucalipto. El fuego ha destruido lo que detuvo al hombre y sus máquinas. Es más, el hombre, con toda su industria y tecnología, a veces se muestra impotente ante la fuerza del fuego, como lo expresa uno de los bomberos en un momento de intensificación de las llamas: “¡Viene muy fuerte, viene muy cabrón!” (“Ven fortísimo, ven moi cabrón!”). Esta es una clara referencia a la intencionalidad de este elemento que, en términos de Kohák, tiene su propia agenda.

La agencia del paisaje y el trato personal que le otorgan los personajes humanos también se puede observar a nivel del vocabulario utilizado en los diálogos. Un ejemplo de esto es la conversación que Amador mantiene con su madre, Benedicta, mientras están sentados en un prado observando eucaliptos y robles (el énfasis es mío):

Algunos robles están secos.

Tendrán el cáncer. Se les consumen las hojas. Se las tocas, parece que

están quemadas. (...) Mire como [los eucaliptos] despuntan sobre los otros. Los eucaliptos *crecen a toda mecha buscando* el cielo. Sus raíces pueden medir kilómetros... Si escarbas debajo, la raíz forma un tejido que es como un saco de patatas viejo. Y cualquier árbol o planta que *quiera salir, lo ahogan*. Son una plaga. *Son peores que el demonio*. *Se hacen sufrir*, es porque *sufren*²⁰.

Ahora bien, como advierte Willoquet-Maricondi (2010: 50), uno de los peligros del cine con mensaje ecológico es la antropomorfización del medio ambiente. El diálogo citado efectivamente presenta el paisaje en categorías humanas (el cáncer, una enfermedad culturalmente asociada al cuerpo humano; el ahogamiento, una acción que remite a la respiración; el mal como el diablo, una cualidad que la ética cristiana utiliza para diferenciar el mal del bien). Además, Benedicta demuestra empatía (hacen sufrir porque sufren) y su comportamiento se explica mediante mecanismos psicológicos propios de la mente humana. Finalmente, la agencia de los árboles se expresa a través de los verbos “salir” (“sair”), “hacer” (“facer”) o “querer”, que implican movimiento, acción y voluntad propia. Como ya se señaló al inicio de este artículo, la interacción entre el paisaje y las personas no se basa en la comunicación verbal. El diálogo citado no es más que una atribución de rasgos humanos a los árboles por parte de Amador y Benedicta, quienes recurren en esta escena a la herramienta que tienen a su disposición: el lenguaje. El problema del sistema verbal es que los idiomas de las sociedades llamadas desarrolladas carecen del vocabulario necesario para articular la agencia y el personalismo propios de la naturaleza no humana. Precisamente por ello, como sostiene Salwa (2020: 125), se necesitan textos culturales centrados en el paisaje que introduzcan nuevas formas de expresión y faciliten cambios a nivel de vocabulario y gramática. *O que arde* forma parte de esa tendencia, ya

²⁰ Trad. propia:

- Algúns carballos están secos.

Terán o cancro. As súas follas son consumidas. Se tocas nelas, parece que están queimadas. (...) Mire como [os eucaliptos] sobresaen por encima dos outros. Os eucaliptos *saen a toda mecha buscando* o ceo. As súas raíces poden ter kilómetros de longo. Se escarallas debaixo deles, hai un tecido na raíz igualiño que o saco de patacas. Calquera árbore ou planta que *queira saír, afógana*. Son unha praga. *Máis malos que o demo*.

Se fan sufrir, é porque *sofren*.

que Amador y Benedicta, quienes, ante la falta de un vocabulario más adecuado, antropomorfizan el paisaje, colaboran con él en pie de igualdad y sobre la base de la reciprocidad, exactamente como mencionaban Haila y Dyke.

Uno de los ejemplos de esta colaboración entre iguales es la escena en la que Benedicta camina por el bosque mientras comienza una tormenta. Para protegerse de la lluvia, la mujer se refugia en el enorme tronco de un roble centenario, “un carballo”. La cámara primero enfoca la copa del árbol y luego desciende para mostrar a la anciana cobijada en su interior. La expresión del rostro de Benedicta transmite humildad y gratitud. Esta escena invierte el orden tradicional, según el cual es el ser humano quien protege a la naturaleza, o dicho de otra manera, aquí es la mujer quien necesita protección, y no el paisaje. Esto también sugiere que en esta relación entre humano y no humano, a diferencia de lo que implica el sistema capitalista (Moore 2021: 15), no es necesariamente el primero quien controla y domina al segundo.

La “gramática” ecológica de Laxe también incluye lo que Alaimo llama actuar “desantropocéntricamente” (*performing disanthropocentrically*), lo que para ella significa “disolver imaginativamente lo humano como tal”²¹ (2016: 8). Los elementos de la naturaleza, especialmente la pradera y el bosque, sirven a Laxe para situar al ser humano en una escala realista, devolviéndole sus proporciones verdaderas. Los planos en los que Amador está sentado en el prado pastoreando vacas, o Benedicta cruzando el bosque, muestran sus figuras solo en pequeños puntos dentro del imponente espacio de la montaña. Otro ejemplo de la “disolución” de lo humano en lo no humano es la puesta en primer plano de lo que en el cine clásico solía ocupar el rol de fondo. En varias escenas, los humanos permanecen en segundo plano, mientras que los troncos y ramas de los árboles dominan el primer plano. Como resultado, el protagonismo del personaje que realiza la acción se diluye y la atención se distribuye de manera más equitativa entre los personajes activos y aquellos que suelen estar en un segundo plano.

El protagonismo que Laxe otorga a los árboles en la película no es casual. En numerosas entrevistas, el director ha confesado que querría ser un árbol²².

²¹ Trad. propia: “imaginatively dissolving the human as such”.

²² P.ej. Pelczar y Laxe (2020, en línea).

Sin embargo, esta sensibilidad hacia el mundo vegetal no es algo muy común. Las plantas pueden agradar, pero rara vez la gente siente compasión por ellas. Según Hall (2011: 6), la cultura occidental, cuando no es antropocéntrica, es zoocéntrica, ya que las personas se identifican fácilmente con los animales, pero no comprenden la “psicología” de las plantas. Por eso, aunque en las escenas finales vemos muchas plantas consumidas por el fuego, Laxe decidió rodar la secuencia del caballo quemado para “hacernos sentir el peso de la tragedia”²³ (Talu y Laxe, en línea). En esa escena, cuando los bomberos descansan tras la agotadora lucha contra el fuego, de repente aparece en cuadro un caballo herido por las llamas. Es una escena larga, que comienza con un plano general, seguido de un plano medio del caballo, y culmina en primeros planos de los ojos ciegos del animal, como consecuencia de la exposición al fuego.

Aunque la secuencia del caballo herido tiene un impacto emocional extraordinario, no es este el animal con mayor presencia narrativa en la película. Las vacas son el tema principal en las conversaciones entre Amador, su madre y la veterinaria. No solo son tema de conversación, sino también sujetos activos, y el desarrollo de las situaciones depende de sus preferencias, como se observa en uno de los diálogos: “Será mejor llevarlas a Veiguiliña. Les gusta mucho ir allí”²⁴. Esta atención a su voluntad también se refleja en otras escenas. Cuando una vaca queda herida y atrapada en un estanque, Amador, preocupado, le pregunta qué ha pasado y pide su cooperación para sacarla del agua. En otra secuencia, Benedicta, antes de ordeñar a una vaca, le habla con ternura y la acaricia. Además, las vacas no son anónimas, sino personajes con nombre propio, cuyos nombres escuchamos cada vez que los humanos se acercan a ellas. Por ejemplo, cuando Amador y Benedicta las llevan al pasto, cada una es llamada por su nombre: “So, Parda, so! Be, Careta, be! Va, Cachorra, va!”.

La visualidad desantropocéntrica, en términos de Paszkiewicz, se traduce en *O que arde* en una visualidad literalmente desde el punto de vista del animal. En una de las secuencias, Laxe muestra a una vaca viajando en un remolque, mirando a su alrededor mientras suena la canción completa de Leonard Cohen, “Suzanne”. Después de admirar la belleza de la vaca, la

²³ Trad. propia: “make us feel the weight of the tragedy”.

²⁴ Trad. Filmin: “Será mellor levalas á Veiguiliña. Gústalles moito ir alí.”

cámara enfoca su ojo y cambia de plano, permitiéndonos ver el mundo desde la perspectiva del animal. Este enfoque, de mirar con los animales en lugar de mirar a los animales, es uno de los recursos del ecocine. Katarzyna Paszkiewicz (2021a: 14) compara el trato a los animales en el cine tradicional con el trato a las mujeres en las películas clásicas de Hollywood, refiriéndose a esta condición como "to-be-looked-at-ness". En *O que arde*, varias escenas enfatizan los ojos de los animales, especialmente las vacas, subrayando su actitud reflexiva hacia el mundo.

Incluso en las escenas en las que no compartimos la perspectiva de los animales, Laxe no establece una jerarquía clara entre los protagonistas. Esta actitud igualitaria del director respecto a la composición del encuadre se hace evidente en las escenas con la presencia de perros. Amador casi siempre está acompañado por su perra, Luna. En la escena en la que Amador y Benedicta hablan de robles y eucaliptos, Luna también está presente. Aunque la perra no habla, al menos no en lenguaje humano, parece participar en la conversación, mirando los árboles y ocupando exactamente el mismo espacio en el encuadre que los otros dos personajes. Lo mismo sucede cuando Luna y Amador miran la carretera desde el pasto en otra escena: ambos comparten el mismo espacio en el encuadre. En otra secuencia, en la que un niño observa a los aldeanos atacar a Amador después del incendio, vemos al niño y su perro ocupando el mismo espacio en el cuadro. En este caso, el ángulo bajo de la cámara resalta la prominencia del perro, incluso si su tamaño real es proporcionalmente menor que el del niño.

Además del caballo, las vacas y los perros, Laxe asigna un papel especial a las cabras en su película. Estos animales solo aparecen en una única escena, pero, dado el mensaje general de la película, se trata de una escena imprescindible. Cuando comienza el incendio, uno de los bomberos entra en una casa para comprobar si hay gente en su interior. Dentro, encuentra a unas cabras explorando la cocina: una está sobre el horno y la otra debajo de la mesa. La escena puede parecer surrealista si no se considera el significado del título de la película y si no se conoce otro cortometraje de Laxe, *Galicia Futura* (2021). Este corto relata cómo algunos vecinos, en un intento de protegerse de los incendios, soltaron decenas de cabras en la montaña para limpiar la maleza. Las causas de los incendios son diversas y muchas veces difíciles de prevenir, pero la velocidad con la que se propagan puede reducirse mediante el adecuado cuidado del bosque. Como se ha mencionado anteriormente, *O*

que arde pone de relieve no solo el problema de los eucaliptos, que secan la tierra y son altamente inflamables, sino también el abandono del monte, que antiguamente se usaba como pasto y ahora está cubierto de abundante vegetación seca, que arde con facilidad.

5. Conclusiones

En conclusión, Oliver Laxe, director emblemático del Novo Cinema Galego, abandona en esta película muchas de las premisas de dicho movimiento: se trata de una película de ficción que busca una amplia difusión fuera del público especializado en cine experimental. Sin embargo, *O que arde* se mantiene fiel a una de las características más fundamentales del Novo Cinema Galego: la importancia del paisaje. En el caso de Laxe, como en la mayoría de los representantes de este movimiento, el paisaje no solo está presente en la película, sino que se convierte en un personaje con capacidad de actuación. Laxe utiliza el lenguaje filmico para reformular nuestra relación con el medio ambiente: en lugar de mostrar el dominio del hombre sobre la naturaleza, el director presenta la cooperación y la dependencia entre ambos. Al tratar el paisaje como un personaje más, y no como un mero fondo de otros personajes, Laxe logra su personalización, en términos de Kohák. En resumen, *O que arde* contribuye al cambio de perspectiva sobre la naturaleza, pasando de la cosificación capitalista al protagonismo y el respeto.

Bibliografía

- Amago, Samuel 2018. Local Landscapes, Global Cinemas, and the New Galician Documentary. *Abriu* 7: 81-99. <https://doi.org/10.1344/abriu2018.7.4>
- Bennett, Jane 2004. The Force of Things. Steps toward an Ecology of Matter. *Political Theory* 32 (3): 347-372.
- Braidotti, Rosi 2017. Four Theses on Posthuman Feminism. *Anthropocene Feminism*, ed. Grusin, Richard. Minneapolis/London: University of Minnesota Press. 21-48.
- Braidotti, Rosi 2018. "Polityka życia jako bios-zoe". *Machina Myśli*. http://machinamysli.org/wp-content/uploads/2019/01/Braidotti_Bios-zoe.pdf
- Boguszewicz, Maria 2024. *Nowe (eko)Kino Galisyjskie. Krajobraz i tożsamość*. Relacje Międzykulturowe. Oblicza iberyjskości w twórczości artystycznej 8 (1): 42-61. <https://doi.org/10.12797/RM.01.2024.15.03>
- Borrull, Mariona 2023. Novo-Novo Cinema Galego. *Naiz*. <https://www.naiz.eus/eu/info/noticia20230927/novo-novo-cinema-galego>. Consultado el 10 de diciembre de 2023.

- Carmelo, Bruno (s.f.). *O que arde*: o suposto pirômano. *Adorocinema*.
<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-259460/criticas-adorocinema/>. Consultado el 5 de mayo de 2024.
- Castro de Paz, José Luis – Pablo Suárez-Mansilla 2020. Se fan sufrir é porque sofren. Réquiem pola Galiza rural. (*O que arde*, Oliver Laxe, 2019). *De illas e sereas. Para unha historia do cinema en lingua galega*, ed. Margarita Ledo Andión. Vigo: Galaxia. 141-179.
- Colin, Christelle 2019. *O que arde* (2019) d'Olivier Laxe: un certain regard sur la forêt galicienne. *Líneas. Revue Interdisciplinaire d'études Hispaniques* 13: s.p.
- Colmeiro, José 2017. A Peripheral Focus: The Rebirth of the Novo Cinema Galego. *Peripheral Visions/Global Sounds. From Galicia to the World*. Ed. Colmeiro, José. Liverpool: Liverpool University Press. 168-206. <https://doi.org/10.5949/liverpool/9781786940308.003.0008>
- Crist, Eileen 2021. O ubóstwie naszego nazewnictwa. *Antropocen czy kapitalocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*, ed. Moore, Jason W. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu. 27-47.
- Díez Cobo, Rosa María 2022. Revelando la dignidad humana en lo rural: *Las inviernas* de Cristina Sánchez-Andrade y *O que arde* de Oliver Laxe. *La alargada sombra de Miguel Delibes sobre la España vacía: de la novela rural al neorealismo del siglo XXI*, ed. Teresa Gómez Trueba. Valladolid-Nueva York: Cátedra Miguel Delibes. 119-138.
- Gil, María 2020. Oliver Laxe: “tenemos que ser menos autores y más servidores”. *Academia. La revista del cine español*. <https://www.academiadecine.com/wp-content/uploads/2020/01/Aca238web.pdf> 27-29. Consultado el 18 de abril de 2024.
- Haila, Yrjö – Chuck Dyke 2006. *How Nature Speaks: The Dynamics of the Human Ecological Condition*. Durham: Duke University Press. <https://doi.org/10.1007/s10745-009-9231-8>
- Hall, Matthew 2011. *Plants as Persons: A Philosophical Botany*. New York: State University of New York Press.
- Haraway, Donna 2016. *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Haraway, Donna 2016. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.
- Informe de Incendios Forestales 2022*, Dirección General de Protección Civil y Emergencias. https://www.proteccioncivil.es/documents/20121/0/INFORME_IFFF_2022-FINAL_DICIEMBRE.pdf/a9cf0986-be76-d244-283a-4d3295309fae. Consultado el 5 de septiembre de 2024.
- Kohák, Erazim 1991. Speaking of Persons: Mirror or Metaphor?. *Personalist Forum* 7 (2): 41–57. <https://doi.org/10.14394/eidos.jpc.2020.0044>
- Lam, Stephanie 2016. It's about time: slow aesthetics in experimental ecocinema and nature cam videos. *Slow Cinema*, eds. Luca, Tiago de – Jorge Nuno Barradas. Edinburgh: Edinburgh University Press. 207-218.
- Lemerrier, Fabien 2019. Crítica: *O que arde*. *Cineuropa*.
<https://cineuropa.org/es/newsdetail/372722/>. Consultado el 5 de mayo de 2024.
- Leopold, Aldo 1987. Thinking Like a Mountain. *A Sand County Almanac and Sketches Here and There*. New York: Oxford University Press: 129–133.
- Loayza, Beatrice — Oliver Laxe 2020. The Hardest Path is Always the Best Path. Oliver Laxe on *Fire Will Come*. *Filmmaker Magazine*.

- <https://filmmakermagazine.com/110562-the-hardest-path-is-always-the-best-path-oliver-laxe-on-fire-will-come/>. Consultado el 15 de agosto de 2024.
- Luca, Tiago de 2016. Natural views: animals, contingency and death in Carlos Reygadas's *Japón* and Lisandro Alonso *Los muertos*. *Slow Cinema*, eds. de Luca, Tiago – Jorge Nuno Barradas. Edinburgh: Edinburgh University Press. 219-230.
- Luca, Tiago de – Nuno Barradas Jorge 2016. Introduction: from slow cinema to slow cinemas. *Slow Cinema*, eds. de Luca, Tiago – Jorge Nuno Barradas. Edinburgh: Edinburgh University Press. 1-21.
- Lund, Katrín Anna – Karl Benediktsson 2010. Introduction: Starting a Conversation with Landscape. *Conversations with Landscape*, eds. Benediktsson, Karl – Anna Katrín Lund et al. Surrey: Ashgate. 1-12. https://dx.doi.org/10.1111/1469-8676.12050_2
- MacDonald, Scott 2004. Toward an Ecocinema. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 11 (2): 107-132. <https://doi.org/10.1093/isle/11.2.107>
- Martínez Martínez, Isabel 2012. O Novo Cinema Galego um cinema de fronteira. *Cinema em Português: IV Jornadas*: 171-186.
- Martínez Martínez, Belí 2015. Revisión de la etiqueta “Novo Cinema Galego”. CAC. *Cuadernos Artesanos de Comunicación* 83: 127-152.
- Massumi, Brian 2014. *What Animals Teach Us about Politics*. Durham: Duke University Press.
- Medina, Marta 2019. *Lo que arde*: maravilla incendiaria. *El Confidencial*. https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2019-10-11/o-que-arde-oliver-laxe_2277556/. Consultado el 5 de mayo de 2024.
- Merino, Álvaro y Abel Gil 2023. La fiebre del eucalipto: especulación y fuego en Galicia. *El Orden Mundial*. <https://elordenmundial.com/fiebre-eucalipto-especulacion-fuego-galicia/>. Consultado el 8 de mayo 2024.
- Moore, Jason W. 2021. Wstęp. Antropocen czy kapitałocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu. *Antropocen czy kapitałocen? Natura, historia i kryzys kapitalizmu*, ed. Moore, Jason W. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu. 13-24.
- Moreiras-Menor, Cristina 2021. Paisaje e imagen íntima: el registro existencial en *Trinta lumes* (Diana Toucedo) y *O que arde* (Oliver Laxe). *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 25: 220-240. <https://doi.org/10.1353/hcs.2021.0025>
- Pagán, Alberte 2014. Algumas consideraçps sobre a língua de Costa da Morte. *Acto de Primavera* 15/01/2015 (<http://actodeprimavera.blogspot.com/2014/01/algumas-consideracons-sobre-lingua-de.html>).
- Paszkiewicz, Katarzyna 2021a. Cinema and Environment: The Arts of Noticing in the Anthropocene. *Res Rhetorica: Rhetoric of Ecology in Visual Culture* 8 (2): 2-21. <https://doi.org/10.29107/rrr2021.2.1>
- Paszkiewicz, Katarzyna 2021b. Framing the Non-human: American Honey as Eco-Road Movie. *Journal of British Cinema and Television* 18.3: 303-328. <https://doi.org/10.3366/jbctv.2021.0576>
- Pelczar, Jan – Oliver Laxe 2020. „Chcę się zamienić w drzewo”. Rozmowa z Oliverem Laxem. *Przekrój*. <https://przekroj.org/sztuka-opowiesci/chce-zmienic-sie-w-drzewo-rozmowa-z-oliverem-laxem/>. Consultado el 15 de agosto de 2024.
- Redondo Neira, Fernando 2021. Novo Cinema Galego. Recepción crítica y presencia en festivales. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 8 (1): 193-218. <https://doi.org/10.14591/aniki.v8n1.721>

- Roca-Baamonde, Silvia – Marta Pérez-Pereiro 2021. Tierra, identidad y sentido de pertenencia en el Novo Cinema Galego. *Animus. Revista Interamericana de Comunicação Mediática* 20 (43): 131-145. <https://doi.org/10.5902/2175497766691>
- Romero Suárez, Brais 2015. Idioma e identidade en el Novo cinema Galego. *Fonseca, Journal of Communication*. 11: 9-31. https://gredos.usal.es/xmlui/bitstream/handle/10366/142555/Idioma_e_identidad_en_el_Novo_Cinema_Gal.pdf?sequence=1. Consultado el 29 de diciembre de 2024.
- Rust, Stephen– Salma Monani 2023. Introduction. Cut to Green. Tracking the Growth of Ecocinema Studies. *Ecocinema Theory and Practice*, ed. Rust, Stephen – Salma Monani – Sean Cubitt. New York-London: Routledge. 1-15. <https://doi.org/10.4324/9781003246602>
- Salwa, Mateusz 2020. Dialogue with Nature and the Ecological Imperative. *Eidos. A Journal for Philosophy of Culture* 4 (4): 123–134. <https://doi.org/10.14394/eidos.jpc.2020.0044>
- Salwa, Mateusz 2022. Landscape, Aesthetics and Politics. *Aesthetic Perspectives on Culture. Politics and Landscape. Appearances of the Political*, eds. Di Stefano, Elisabetta – Carsten Friberg – Max Ryyänänen. Palermo: Springer. 83-100.
- Suárez, Pablo 2014. O ‘Novo Cinema Galego’: Galiza na senda da vangarda. *Madrygal* 17: 123-130.
- Talu, Yonca y Oliver Laxe. Interview. *Metrograph*. <https://metrograph.com/oliver-laxe/>. Consultado el 15 de agosto de 2024.
- Vásquez, Gonzalo 2020: *Lo que arde. Criticismo: Revista de Crítica*. 34. <https://criticismo.com/lo-que-arde/>. Consultado el 5 de mayo de 2024.
- Villarmea Alvarez, Ivan 2013. A cuestión da identidade no Novo Cinema Galego. *A Cuarta Parede*. 12/09/2013. <https://www.acuartaparedede.com/identidade-novo-cinema-galego/>. Consultado el 5 de diciembre de 2024.
- Weik von Mossner, Alexa 2014. Introduction: Ecocritical Film Studies and the Effects of Affect, Emotion, and Cognition. *Moving Environments: Affect, Emotion, Ecology, and Film*, ed. Weik von Mossner, Alexa. Waterloo (Canda): Wilfrid Laurier University Press. 1-24.
- Willoquet-Maricondi, Paula 2010. Shifting Paradigms. From Environmentalist Films to Ecocinema. *Framing the World. Explorations in Ecocriticism and Film*, ed. Paula Willoquet-Maricondi. Charlottesville: University of Virginia Press. 43-61.