

Como una familia ensin álbum de fotografíes. Una mirada a un cine nacional asturianu posible / *Like a family without a photo album. A look at a possible Asturian national cinema*

RAMÓN LLUIS BANDE

Resume: L'oxetivu d'esti testu ye presentar un averamientu más o menos cronolóxicu al Nuevu Cine Asturianu, dende'l so orixe col arranque del sieglu hasta l'actualidá, al traviés de los sos títulos (y cineastes) más representativos, col aquel d'intentar definir les sos característiques principales, tanto formales como temátiques.

Col arranque'l mileniu nuevu, el críticu cinematográficu José Havel publicaba un borrador de manifiestu fundacional de lo que podría ser el «Nuevu Cine Asturianu» que reivindicaba la posibilidá d'un cine «específicamente asturianu», esto ye: el desarrollu d'una mirada cinematográfica que fuera capaz de xenerar una «visión en verdá autóctona de la realidá, afirmando y significando la nuestra identidá sociocultural». El críticu carbayón pidía pola «fisonomización cinematográfica de la identidá asturiana, pola configuración d'una personalidá filmica intresferible atenta a frañir tópicos, señalar problemes y formular dramáticamente los conflictos d'Asturies». ¿Qué pasó venti años dempués con esi cine asturianu que s'apuntaba como posible n'aquel manifiestu improbable? A esta entruiga quier dase repuesta nes páxines que vienen darréu. Pa conseguilo voi intentar contestar munches otres preguntes: ¿podemos falar anguaño d'esi Nuevu Cine Asturianu? ¿Dende cuándo? ¿Qué característiques lu definen? ¿Qué papel xuega la llingua asturiana nel so desarrollu? ¿Cómo inflúi la hexemonía de la imaxe dixital nel cine nuestro? ¿Por qué los diferentes llinguaxes de la non ficción cinematográfica –ente lo narrativo, lo observacional, lo etnográfico, lo ensayístico, lo autobiográfico o lo espermental– tan amosándose nos últimos tiempos como los únicos posibles pa esti cine? ¿Qué cineastes lu representen? ¿Qué películes destaquen?

Énte la importancia que sigue teniendo'l cine nos procesos de construcción de la memoria colectiva y de la identidá –siendo memoria y identidá dos conceptos indisolubles si de lo que queremos falar ye de la construcción simbólica d'una nación– la repuesta a toes eses cuestiones asitia'l tema nun espaciu central pal presente y el futuru del país.

Pallabres clave: Nuevu Cine Asturianu, cine dixital, cine políticu, identidá, memoria, autoproducción, clas.

Abstract: The aim of this essay is to present a more or less chronological approach to the «New Asturian Cinema», from its origin at the beginning of the century to the present day, through its most representative titles (and filmmakers), with the objective



of trying to define its main features, both formal and thematic.

With the beginning of the new millennium, the film critic José Havel published a draft of a founding manifesto of what could be the «New Asturian Cinema» that claimed the possibility of a «specifically Asturian» cinema, that is: the development of a cinematographic perspective that he was capable of generating a «truly indigenous vision of reality, affirming and signifying our sociocultural identity». The critic from Oviedo called for the «cinematographic appearance of the Asturian identity, due to the configuration of an untransferable filmic personality intent on breaking topics, pointing out problems and dramatically formulating the conflicts in Asturias». What has happened twenty years later with that Asturian cinema that was targeted as possible in that improbable manifesto? You want to answer this question on the following pages. To achieve this I am going to try to answer many other questions: Can we currently talk about this «New Asturian Cinema»? Since when? What characteristics define it? What role does the Asturian language play in its development? How does the hegemony of the digital image influence our cinema? Why are the different languages of cinematographic non-fiction –among the narrative, the observational, the ethnographic, the essayistic, the autobiographical or the experimental– in recent times showing themselves as the only possible languages for this cinema? Which filmmakers represent you? What movies stand out?

Given the importance that cinema continues to have in the processes of construction of collective memory and identity - memory and identity being two indissoluble concepts if what we want to talk about is the symbolic construction of a nation - the answer to all these questions places the subject in a central space for the present and the future of the country

Key words: New Asturian Cinema, digital cinema, political cinema, identity, memory, self-production, class.

1. INTRODUCCIÓN

Cuando pienso nel cine asturianu siempre me vien a la cabeza una reflexón del cineasta chilenu Patricio Guzmán: «un país ensin cine documental ye como una familia ensin álbum de fotografíes». Esa reflexón volvióse central na mio práctica cinematográfica. Siento que me val pa explicar el mio averamientu a la realización de películes, que ye la idea-fuerza que s'alcuentra detrás del mio trabayu como cineasta. El mio cine naz necesariamente de la mio condición de ciudadanu asturianu. Si nun fuere asturianu pue ser que nin siquiera ficiera cine o, de facelu, pue que nun tuviere nada que ver col que faigo. Toles mios películes avérense d'una manera o otra al tema de la identidá, tanto individual como colectiva, que tán íntimamente xunies. Pa min, Asturias nun ye un decoráu, nin siquiera un tema. Asturias ye l'esmoecimientu éticu y estéticu que s'atopa detrás de les mios películes, que quieren proponer un diálogu abiertu colos espectadores sobre quién somos en rellación a lo que fuimos y nos fizo ser, consciente de que seguimos existiendo como continuidá



d'un pasáu complexu ensin resolver. Nel cine, más en concreto nos llinguaxes diferentes de la non-ficción cinematográfica –o nesi espaciu tan arriquecedor onde lo documental y lo ficcional fúndense y confúndense, dílense–, alcontré una manera personal d'espresión dende la qu'averame al pasáu de la mio clas y del mio país –clas y nación son dos conceptos xuníos íntimamente na historia recién d'Asturies–, pa intentar entender meyor el nuestro presente.

Anque rechazo'l gregarismu cuando falamos de creación artística y, mui al contrario, creo que cada obra tien de ser la espresión personal y intresferible del so autor, nun m'alcuentro solu nesti camín de busca cinematográfica. Dende entamos de sieglu hai un grupu de directores y, poro, una serie de películes que desarrollen un espaciu cinematográficu que tien muncho que ver colu que comenté hasta equí, que podríamos definir como «una cierta tendencia del cine fechu n'Asturies». Son los cineastes que cola so práctica podríen tar definiendo lo que sería'l cine nacional asturianu. Un cine non reconciliáu –nin no políticu nin no industrial– que se reivindica énte un cine integráu, que busca formar parte de la industria española, como pasu previu, les más de les veces, a convertise nun cine tresnacional, na espresión cinematográfica del neolliberalismu económicu. Énte esi cine de «menyure», que namás ye quien a prender nes perres, nos valores de producción, vese un grupu de directores y una serie de películes que, como les mías, amuesen arguyoses la so pertenencia esmolecida a un territoriu y a una realidá colectiva concreta que quieren explicar y a la que quieren dirixise, polo menos nun primer momentu.

Eso que se dio en llamar va pa dos décadas Nuevu Cine Asturianu tien, a falta d'una conciencia clara de la so existencia, una pequeña historia y una serie de nomes propios referenciales de los que yá podemos falar como una realidá asentada, énte la pasividá cuando non el despreciu de les instituciones públiques, nel sistema cultural asturianu de los últimos años.

2. EL NUEVU CINE ASTURIANU

Podemos considerar l'añu 2000 como l'añu cero del Nuevu Cine Asturianu. Naz col sieglu con tolu qu'esta realidá lleva apareyao y que depués repararé. Agora, como mapa de situación, voi facer un breve repasu peles películes de los otros, per una colección de títulos que dende la mio perspectiva –siempre subxetiva al ser arte y parte de la materia comentada– podríen marcar el desarrollu del Nuevu Cine Asturianu.

Con *Hestoria d'un vezu* (2000), una fábula costumista sobre'l final de la vida tradicional nel mundu rural, dióse a conocer el cineasta asturianu, anque residente en Bélxica dende neñu, Santos Hevia (1969). Podría considerase esti títulu como continuador del apueste de *Xicu'l Toperu* (Gonzalo Tapia, 1994) –



el que podemos considerar como'l curtiumetraxe seminal nel desarrollu d'una ficción cinematográfica asturiana— por definir un cine arreyáu a les maneres del teatru popular, aunque nesti casu con una conciencia llingüística más clara — l'asturianu ye la única llingua del filme— y con un rigor cinematográficu más marcáu tamién, apostando por un cruz ente'l teatru costumista y ciertas característiques de la puesta n'escena del cine modernista. El cine de Santos Hevia, qu'evolucionó y garró madurez en títulos como *Matar el tiempu* —la desapaición del mundu rural nos nuestros díes—, *Vencíu* —la memoria democrática— o *La vida de María de Magdala* —la llucha pola supervivencia nuna barriada minera degradada—, parte d'un esmolecimientu fondu pol conceptu d'identidá personal y colectiva.

Esi mesmu añu, Sergio G. Sánchez, que yá rodare tres curtiumetraxes enantes, presentaba'l que pue considerase como'l meyor curtiumetraxe de ficción de la historia del cine asturianu, *7337*. Una película de terror qu'a pesar d'apostar poles maneres del cine industrial —y pol curtiumetraxe como llave qu'abre la puerta de la industria— tien un compromisu esplicitu cola historia de la tierra na que se rueda. Nesti sen, la crítica asturiana destacó nel so momentu que la película

funciona a la perfección como filme de xéneru pantásticu de terror y, al tiempu, como alegoría socio-política. Porque al traviés del mieu como escuru mediu de conocimientu, aporta dalgo doloroso alreor de la identidá de lo real y de la realidá de la nuestra identidá, embarcándonos nun traxectu cognitivu relacionáu cola historia del nuestro pueblu (Havel, 2002).

Les bisarmes d'unos neños asesinaos na guerra'l 36 protagonicen la historia de la llegada d'una mayestra a una escuela rural abandonada nun pueblu pantasma del occidente asturianu.

Dos años más tarde, con *Lluvina* (2002), presentábase Juan Luis Ruiz, ún de los nomes clave nel desarrollu d'una mirada cinematográfica asturiana. Esta elexía en forma de mediuetraxe tuvo la intuición de presentar munches de les característiques formales y temátiques peles que circularíen munchos de los títulos más importantes rodaos a lo llargo de la década siguiente. Asitiando la so identidá filmica dientro de los llinguaxes de la non ficción, Ruiz nun renuncia a utilizar recursos de la ficción —al traviés de los que'l director marca'l so puntu de vista sobre la realidá filmada— pa esti retratu crepuscular, esti cantar fúnebre a un mundu que muerre, consiguiendo con esti xestu sincronizar la cinematografía asturiana col cine d'autor más inquietu y interesante que s'entama a realizar al tiempu n'otres partes del mundu.

Juan Luis Ruiz, en collaboración con Lucía Herrera —actriz en *Lluvina* y codirectora nes películes que vinieron darréu—, siguiría desarrollando la so busca cinematográfica, que llevaba implícita una reflexón de caláu fondu sobre



la situación de la identidá asturiana, n'obres mayores del cine asturianu de tolos tiempos como *Medrana* (2004), onde faen un paralelismu ente una persona con una enfermedá dexenerativa y la situación del mundu rural asturianu y, sobre manera, *L'escaezu* (2008), un averamientu a la memoria de los neños de la guerra asturianos rodáu en Rusia.

Otru nome importante nestos oríxenes del Nuevu Cine Asturianu ye'l de Jorge Rivero (Mieres 1975) y el so curtiumetraxe *Nenyure* (2005), otra elexía a la minería del carbón y con ella a la cuenca minera asturiana al traviés del retratu pausáu del barriu del director, La Vega d'Arriba en Mieres. «El tiempu pasa de manera estraña y sele en Nenyure. Too Nenyure ye'l reflexu d'una decadencia progresiva. En cada esquina vas alcontrar una ausencia. Ausencia d'amigos, de vecinos, de los años que'l tiempu escaeció», esta reflexón – n'inglés pa sorrayar tovía más l'efectu d'estrañamientu y de perda d'identidá– abre la película, marcando'l tonu xeneral dende'l que l'espectador tien d'enfrentase a la llectura de les imáxenes –filmaes de manera escepcional pola cámara de Juan Luis Ruiz, director de fotografía d'esta película–. Una documentación visual total de la superficie, de la parte visible d'un barriu que dexó de ser y que se presenta énte los güeyos del espectador, ensin presencia humana dala, como si caleyéremos per un cementeriu. La voz n'*off* ficcional perriba de les imáxenes d'una fuerte entidá documental marquen, como nel casu de *Lluvina*, la suxetividá de la mirada cinematográfica.

Tres años depués, con un dispositivu cinematográficu asemeyáu, aunque con un aliendu más documental, rodaba *La presa* (2008), na qu'al traviés d'un rexistru posáu del entornu de la presa del Saltu de Salime –con una fotografía de fuerte carga romántica y plástica, otra vuelta firmada por Ruiz–, l'artista Joaquín Vaquero Turcios va contando n'*off* la historia épica de la construcción de la presa, dirixida pol padre, y les claves principales del so descomanáu mural pintáu na sala de turbinas, col que remata la película nun *travelling* escepcional.

En 2006, la directora asturiana, aunque residente en Madrid, Lucinda Torre abría otra vía, convertida col tiempu nun subxéneru central na evolución del Nuevu Cine Asturianu: la documentación de la llucha de los trabayadores de los diferentes sectores económicos. En *Resistencia*, Torre busca la espresión cinematográfica de la llucha de más de diez años de los 232 trabayadores despidíos de la empresa Duro Felguera, que consiguieron la realmisión. En palabres de Lucinda Torre, poniendo'l focu nesta historia concreta de supervivencia y dignidá –a la que ta vinculada familiarmente–, la película quería «plantegar una reflexón sobre les consecuencies del capitalismu global nes nuestres democracies. Una película sobre la clas obrera actual».

Con una estratexa narrativa asemeyada –aunque nesti casu más cerca del cine de guerrilla– y con una intención declarada similar: «narrar el llargu y irreversible



procesu de desindustrialización al que ta condergáu'l nuestro país, cada vuelta menos soberanu y menos dueñu de sí mesmu», Alejandro Zapico (Xixón 1976) presenta en 2007 *El astillero (disculpen las molestias)*, un retratu de la llucha de los trabayadores de Naval Xixón na defensa de los sos puestos de trabayu y de la industria naval asturiana, al traviés de la esperiencia de los dos cabezaleros más icónicos d'aquella llucha, Juan Manuel Martínez Morala y Cándido González Carnero, dirixentes de la Corriente Sindical d'Izquierdes. La película percuerre la vida del astillero xixonés dende'l despidu de doscientos trabayadores eventuales nel añu 2000, hasta la entrada y salida de la cárcel de los dos líderes sindicales en 2007.

Esti subxéneru va continuar cola presentación en sociedá d'otru de los nomes principales del cine asturianu de los últimos años, Marcos Martínez Merino (Xixón 1973), que nel añu 2014 –añu central na consolidación y reconocimientu críticu interior del Nuevu Cine Asturianu– presentaba *Remine. El último movimiento obrero*, un exerciciu brillante de cine directu pa documentar la última movilización grande de los mineros asturianos en 2012.

Más de 4.000 mineros n'Asturies declaren una huelga indefinida contra los recortes históricos aprobaos pol Gobiernu. Entamen protestes a diariu: corten carreteres, enzárrense a 700 metros de fondura, caminen 500 quilómetros hasta Madrid... Pero yá nada ye como enantes... Nin siquiera los supervivientes del últimu movimientu obreru.

diz la sinopsis oficial de la película que tuvo un escepcional percorriú internacional. *Remine*, qu'empezó siendo'l trabayu d'un periodista que diba alcontrando la so identidá de cineasta al tiempu que rodaba la película, ye una mirada más humanista qu'ideolóxica a la muerte de la clas obrera asturiana, una elexía a la llucha de clases que sabe escapar de toles trampes (épica, sentimentalismu, autoindulxencia) pa ser quien, combinando tolos elementos del relatu (compromisu, emoción, arguyu) a presentar una película poderosa que dende una mirada que, poniendo focu na identidá obrera asturiana, consigue capturar un aliendu últimu na historia universal de la dignidá.

A pesar de la so importancia nel desarrollu históricu del país, la emigración ye un tema pocu tratáu polos directores del Nuevu Cine Asturianu. Esta escasez vese compensada en parte pol esfuerciu creativu d'otru de los nomes referenciales del movimientu, Luis Argeo (Piedrasblancas 1975), que dende la so primer película, *AsturianUS* (2006), centra la so mirada cinematográfica na emigración asturiana –en títulos posteriores tamién española– nos Estaos Xuníos. Naquella primer película, una noticia mayor pal cine asturianu, recuperaba la historia de los trabayadores de la Real Compañía de Mines d'Arnao (Castrillón) qu'al principiu del sieglu XX emigraron pa Virxinia Occidental y Pensilvania, nos EE.XX. Argeo busca en pueblos escaecíos del cinturón industrial norteamericanu a los descendientes d'aquellos obreros del zinc que va pa más



d'un sieglu quixerón participar del suañu americanu y, al tiempu, intentaron caltener los sos raigones asturianos, les sos tradiciones. Nun escaecer, anque yá fueren ciudadanos norteamericanos dafechu, el requexu nel mundu del que salieron y al que, de dalguna manera, quieren siguir perteneciendo.

Enciclopédicu ye tamién el trabayu cinematográficu d'Alberto Vázquez cola memoria oral de la clas trabajadora de les cuenques mineres asturianas. Un descomanáu archivu audiovisual, despreocupáu dafechu por cuestiones como la puesta n'escena ortodoxa que lu arima a una especie de documental punk que convierte'l so cine nun actu políticu radical, namás atentu a que nun se pierdan les histories de vida de los protagonistes principales de les lluches obreres asturianas del sieglu XX. El valir documental del so esfuerzu creativu audiovisual ye incalculable si se tien interés en conocer la memoria de les lluches sociales y polítiques de la cuenca minera asturiana ente los años 1934 y 1962: años de revolución, guerra, represión, guerrilla, exiliu, fuelgues... Una parte importante d'esti trabayu garró forma de película, o colección de películes, en *Poca Ropa* (2008).

L'añu 2013 volvía la posibilidá de la ficción a la contorna del Nuevu Cine Asturianu de la mano d'un rapaz de 17 años llamáu Pablo Casanueva que rodaba ensin malapenes medios económicos y con actores naturales de la zona, el llargumetraxe –una ficción documentada–, *Bernabé* (2013). Casanueva escribió un guión apoyáu nos testimonios orales recoyíos por él ente los paisanos y paisanes del oriente d'Asturies, pa reconstruyir la vida de Bernabé Ruenes Santoveña, un fugáu por motivos non políticos que sobrevivió como bandoleru pelos montes asturianos dende l'añu 1946 hasta que desapareció en 1952, convirtiéndose nuna figura mítica nel imaxinariu popular del oriente'l país.

La evolución posterior de la mirada cinematográfica de Casanueva averólu a los llinguaxes de la non ficción vinculaos a la memoria colectiva, anque siempres, como marca personal d'estilu, con un apueste performáticu protagonizáu pol propiu cineasta, que-y da un especial interés a títulos como *La sele construcción de la memoria* (2018) o *Escontra la casualidá* (2018), dos curtiumetraxes nos qu'entemez d'una manera afayadiza la memoria personal, la memoria familiar y la memoria política colectiva de los asturianos.

Dientro de los terrenos de la ficción atopamos tamién a Teresa Marcos. Cineasta d'interés que lleva dende los noventa intentando desenvolver el so proyectu cinematográficu personal n'Asturies, presentó en 2016 *En modo silencio*, un thriller escuru en blanco y negro qu'esplica, con un dispositivu narrativu arriesgáu, la historia d'un mineru prexubiláu que vive afogáu poles deldes de xuegu y qu'acepta un encargu criminal que-y va cambiar la vida. Too ello nun entornu social mui degradáu, que quier valir de reflexu deformante de la situación actual de les cuenques mineres.



En 2018, de la mano del debutante Samuel Fernandi (1991), ábrese un camín que podíamos considerar inéditu dientro les llendes del Nuevu Cine Asturianu pero, como amuesa'l so trabayu, con un interés grande y munches posibilidaes de desarrollu creativu nos años vinientes: l'animación. N'*El díañu*, Fernandi esplica la historia de Xuan Vallina, un mineru qu'alcuentra na viesca un misteriosu caballu blancu con una mancha prieta na frente, ensin saber que lo que termina d'alcontrar nun ye otro que'l díañu burllón del que falen los cuentos tradicionales. Esti curtiumetraxe, que foi'l proyectu de fin de Máster n'Animación de la Universitat Politècnica de València del director y que recibió'l Premiu Nuevos Realizadores l'añu 2016 nel FICX, sorraya les posibilidaes d'un cine d'animación que con raigones bien afitaos na tradición cultural del país ye quien a desarrollar una propuesta audiovisual contemporánea de calidá.

Captar el ritmu de la vida d'unos neños n'Asturies rural, mentes esa vida pasa ensin que la presencia del rodaxe de la película se note ye la intención declarada detrás del segundu llargumetraxe de Diego Llorente (Siero, 1984), *Entrialgo* (2018), que representa tamién el saltu al cine de non ficción d'un cineasta que yá destacare con curtiumetraxes como *Casa*, *Agostu*, *Saturday*, o'l llargumetraxe *Estos días* (2014). Pal so primer proyectu documental, Llorente graba la rutina de dos neños del pueblu llavianés del títulu a lo llargo d'un añu enteru, dando-y un protagonismu especial al tiempu que pasen na escuela, nun exerciciu reseñable de cine observacional, posáu y respetuosu pa cola realidá filmada y l'espectador.

Esi mesmu añu presentóse tamién ún de los proyectos más ambiciosos nacíos nel senu del Nuevu Cine Asturianu nos últimos años, *Regreso a la aldea perdida*, de Tito Montero (Uviéu, 1978), que supunxo, d'una banda, la primer web serie producida pola Televisión Pública Asturiana (TPA) y una mini serie televisiva de dos capítulos, al tiempu que de tou esi material salía tamién el llargumetraxe *El Pasado presente*, un diálogu llibre –como'l restu del proyectu– cola novela *La aldea perdida* d'Armando Palacio Valdés. Con una madurez grande y un apueste cinematográficu tan rigurosu como brillante, apoyáu na escucha y na observación, con querencia polos planos fixos y la duración, Montero retrata la realidá d'un país que paez tener más pasáu que futuru. Una amuesa paradigmática de la capacidá del cine de calidá como ferramienta útil pa (re)pensar la realidá.

La escusa argumental d'*El pasado presente*, la «trama» alreor de la que va construyéndose, ye'l rodaxe d'otra película: *El trabajo o a quién le pertenece el mundo* (2019), d'Elisa Cepedal (Llaviana 1981), directora cola que voi cerrar esti repasu pelo que podía ser el desarrollu del cine nacional asturianu nes últimes dos décadas.

Cepedal, directora nacida na cuenca minera pero exiliada y formada nel



Reinu Xuníu, ye la nuestra cineasta más destacada. Con namás tres curtiumetraxes de ficción na so filmografía: *La playa* (2010), *Ay pena* (2011) y *El desastre* (2014), yá garró un sitiu propiu nel cine d'autor del sieglu nuevu.

Col so primer llargumetraxe, recién estrenáu na Sección Oficial a concursu de la última edición del Festival Internacional de Cine de Xixón (FICX), matiza'l so llinguaxe, averándolu a les propuestes más vanguardistes – más resistentes, podíemos dicir– de la non ficción contemporánea, pa escribir la so personal elexía al mundu de la minería'l carbón n'Asturies –igual sería más correcto dicir al mundu de los mineros–, convertida al tiempu nuna crítica radical al sistema capitalista. Una mirada que tien tanto de personal como de políticu pa confirmar el talentu d'una cineasta que sabe traducir una montonera de referencies y influencies cinematográfiques de toles époques y toles nacionalidaes, nuna mirada llimpia y (mui) comprometida cola realidá de la so clas el so pueblu.

3. SEÑES D'IDENTIDÁ DEL NUEVU CINE ASTURIANU

A la vista de los títulos de los qu'acabo de falar, no que supón un primer intentu de sistematización de lo que podría ser el cine nacional asturianu y los nomes propios y títulos de películes que lu representaríen –seique ensin tener conciencia de facelo–, podemos distinguir una serie de característiques comunes que marcaríen, tanto no formal como no temático, esta realidá creativa que, como yá señalé, foi garrando un espaciu propiu nel sistema cultural asturianu de los últimos años.

Resistente: La primer característica común a toos estos cineastes ye que realicen un cine de resistencia, esa sería la definición qu'utilicen munchos d'ellos pa falar de les sos películes. Por exemplu, Pablo Casanueva:

Facer cine n'Asturies y tratar temas asturianos yá ye una actitú de resistencia. Pa min esa ye la palabra que meyor podía definir al cine asturianu: resistencia. Resistencia nos conteníos, resistencia a nun escaecer los condicionantes del presente, resistencia formal y resistencia al empeñase a facer cine n'Asturies que fale d'Asturies (Bande, 2019).

Dixital: La posibilidá de desenvolver una cinematografía asturiana ensin dependencies d'industries foriates arranca col mileniu y col cambéu de paradigma nes maneres de producir, filmar y distribuyir una película, consecuencia de la dixitalización, del pasu del fotoquímicu, el rodaxe en película de celuloide, al cine dixital. Los procesos de producción tórñense muncho más baratos lo que lleva a un procesu de democratización nel accesu a la tecnoloxía nueva. Los directores yá nun necesiten d'una industria grande y grandes medios económicos pa poder desenvolver los sos proyectos



cinematográficos. El camín ente la idea d'una película y la película mesma reduce, en principiu, a la voluntá, la capacidá y les ganes que tenga'l dueñu de la idea de vela proyectada nuna pantalla.

Los más de los nuestros directores graben les sos películes en dixital. Mentantu un tiempu podríamos dicir inclusive que'l cine asturianu foi un cine fechu como cámara de fotografíes, lo que xenera una conexón interesante ente estos cineastes y la llarga tradición de fotógrafos asturianos que punxeron el so arte al serviciu de dexar güelga y facer comentariu de la realidá que-yos tocó vivir, a los que puen tener como referentes y precedentes del so propiu trabayu detrás de la cámara, como Constantino Suárez, Eladio Begega o Valentín Vega, ente más otros.

Marcos Martínez Merino, director de *Remine. El último movimiento obrero*, señala que la dixitalización «ta permitiendo afrontar producciones cinematográfiques nuna tierra que nun ta avezada a financieros» (Bande, 2019).

Autoproduciú: El Nuevu Cine Asturianu nun tien industria nenguna detrás, anque nel so desarrollu más normalizáu, sí que xenera y dinamiza l'emplegu nel nuestro incipiente sector audiovisual y, dalgunos de los títulos contaron col apoyu económicu de la Televisión Pública Asturiana (TPA) o de les escasas llinies públiques d'ayuda a la producción audiovisual, como la creada pola Llaboral Cinemateca. Pero en llinies xenerales, la realidá fai que la mayoría de los directores seyan tamién los productores de les sos películes, colo qu'esta realidá tien de bono: la llibertá creativa y el control dafechu sobre la película; y de malo: la financiación precaria, qu'en dalgunos casos pue llevar a la desprofesionalización de los procesos y los resultaos.

Énte esta realidá, los directores afectaos tamién tienen opinión. Diego Llorente, director d'*Entrialgo*:

La falta de producción pue xenerar tamién un ciertu estilu obligáu poles condiciones: nun tener munchos díes de grabación, nun disponer de munchos medios... pero creo que nun ye un inconveniente grande. Personalmente ye dalgo qu'abrazo, colo que cuento y de lo qu'intento sacar lo meyor (Bande, 2019).

El retu principal col que se topa esti cine a curtiu plazu, dende la perspectiva de producción, ye que tien de ser quien a definir un modelu qu'escape de los escesos inflacionistes del cine industrial –imposibles amás nun país pequeñu y en crisis crónica– lo mesmo que de la glamurización de la precariedá.

Non-ficción: Los más de los directores representativos del Nuevu Cine Asturianu trabayen dientro de los llinguaxes de la non-ficción cinematográfica, tando la ficción presente, anque d'una manera secundaria y tovía con una falta de definición de la so identidá grande.



En sintonía y sincronía col cine más inquietu que se ta faciendo nel mundu, esti cine respunde a lo que se definió como «cangrena de la ficción» con una mirada comprometida colu real. Sicasí, podía dicise que les más de les películes d'estos autores tán nun espaciu equidistante ente esa ficción de guión zarráu, actores profesionales, decoraos, planu-contraplanu y *raccord* que va tiempu amosó'l so agotamientu y el documental, convertíu en monoforma –voz n'*off*, bustos parlantes, oxetividá, didactismu– al traviés del usu y l'abusu del poder audiovisual omnívoru de les televisiones a lo llargo de los años. L'averamientu a lo real de los nuestros directores faise dende una perspectiva esplicitamente subxetiva, como espresión d'una mirada personal a una realidá determinada, más que como espresión d'esa realidá mesma. Pa consiguir esto, los cineastes nun tienen prexucios n'usar dalgunes de les ferramientes espresives y les característiques propies de la ficción pa crear un cine que se mueve na llende de los xéneros, superando les categoríes pesllaes. En palabres de Pablo Casanueva, director de *La sele construcción de la memoria*:

Estes películes miren dende'l puntu de vista del cine documental y traten de da-y una vuelta al llinguaxe, de reflexonar sobre'l propiu fechu de contar con imáxenes y de qué manera puen contase eses histories con otros medios y otros narratives (Bande, 2019).

Cine de festival: Por oposición al cine industrial, con unes canales de distribución y exhibición propies nes multisales de los centros comerciales de la periferia de les ciudaes, dende va años fábase d'esi «otru cine» que busca, espulsáu de los sistemas de distribución normalizada, unos espacios propios pa llegar a los sos espectadores, ye'l conócíu como «cine de festival», porque son estes instituciones les qu'acueyen y dan carta de naturaleza a esti tipu de películes, en principiu más minoritaries y esixentes col espectador. El Nuevu Cine Asturianu participa, por voluntá y tamién por necesidá, d'esta escena. Nos últimos años ye normal que películes asturianas participen en dalgunos de los festivales de cine d'autor más importantes del mundu.

Esta realidá, imprescindible pa la existencia y la visibilidá d'unas películes que d'otra manera, como yá s'amosó nos primeros años con dalgunos títulos de gran valir, serien invisibles, conlleva al tiempu unos peligros grandes pal Nuevu Cine Asturianu. El reconocimientu exterior –y prestixu críticu– del que gocien dalgunes de les películes y cineastes, mui superior al que topen nel so país, ruempe de dalguna manera la prioridá esplicita nes sos imáxenes de rellación con un espectador asturianu, que va entender meyor y d'una manera más activa les reflexones conteníes nes películes. Y onde eses películes tienen una llectura política más determinante. Otra perversión d'esta realidá ye l'acceptación de qu'una parte del nuestru «canon cultural» –por usar un conceptu qu'unque inexactu, valga pa entendenos– se decida dende fuera, por xente ayeno a la realidá social y cultural de la que nacen eses películes y los intereses



mesmos de los que nacen.

D'otra banda, cuérrese'l peligru de convertise nuna realidá subalterna, que la aparte de la centralidá na so propia sociedá pa otorga-y un espaciu periféricu nuna realidá ayena, la conocida nos últimos años como «Otro cine español».

4. LOS TEMES DEL NUEVO CINE ASTURIANU

Munchos son los temas comunes, aunque con tratamientos formales y ideolóxicos estremaos, que topamos nestes películes. El tema principal qu'axunta toles películes comentaes ye'l de la identidá colectiva, el de la propia existencia de la comunidá: l'averamientu d'una manera más o menos directa y consciente a una pregunta central: ¿qué ye Asturias anguaño? y, reflexonando sobre esta cuestión, van apaeciendo, como si se tratare d'una matrioska, los otros temas que puen dir dando-y rempuesta:

Un cine de memoria: Como afirma l'escritor gallegu Suso de Toro:

Una comunidá nun esiste namás nesti momentu concretu de la so historia, ye tamién el so pasáu, la so memoria, pa lo bono y pa lo malo. Esa memoria alimenta y tamién condiciona al autor, que la acepta como propia o rebélase. Nun ye namás la memoria de la llingua, sinón tamién la memoria social, política, cultural, los traumes, los trunfos... (Toro, 2019).

Esta reflexión val pa explicar l'interés de munchos de los nuestros cineastes en volver a los traumes de l'Asturies del sieglu XX, que marcaron y siguen marcando d'una manera evidente'l presente políticu d'Asturies. D'esta manera, el volver a diferentes momentos de la guerra de 1936 y de la resistencia antifascista anterior y posterior, por exemplu, ye ún de los temas centrales de munches d'estes películes, que lu entienden como un tiempu históricu que tovía nun ta clausuráu. Pa estos directores, el sentíu de la historia, siguiendo les enseñances de Walter Benjamin, qu'amás entendía la historia más como imaxe que como relatu, redime, recupera, activa y cumple'l pasáu nel presente. Esto ye, entienden la historia como acción y política. Dalgunos d'estos cineastes alcuentren una rempuesta –o polo menos una intuición de rempuesta– a la «gran» pregunta na esploración de la historia recién: Asturias sigue esistiendo como continuidá d'un pasáu traumáticu ensin resolver.

Un cine políticu: Tito Montero, director d'*El pasado presente*, esplicalo mui bien:

Pa construyir un cine posible (y necesariu) dende Asturias, les obres nun puen ser inofensives: tienen d'activar el so potencial políticu y tar xuncies a les condiciones históriques que les faen posibles. Too ello tamién va obligar a



establecer puntos de vista problemáticos... Falo de películes qu'al traviés de les sos imáxenes tengan la capacidá de plantegar preguntes incómodas, d'aruñar certeces, de suxerir caminos y que, a la fin, desplieguen la potencialidá de xenerar conocimientu. Falo de cine como sublevación (Montero, e.d.).

Anque ta claro que toles películes que se faen nel mundu son polítiques, nel sen de que toes parten de puntos de vista ideolóxicos y comparten y promueven tipos de rellación ente les persones, y d'estes pa col mundu, lo que xenera la defensa implícita d'un modelu (económicu) de sociedá concretu, munchos cineastes –sobre manera los más averaos al poder económicu, los sos modelos, y los sos llinguaxes– escuenden esta realidá, nun presentando'l so trabayu como políticu, incluso negando de manera cínica esta condición. Al contrario, los cineastes del Nuevu Cine Asturianu asumen de manera explícita esta implicación política del so trabayu, el compromisu de les sos imáxenes con una comunidá, con un nosotros necesitáu de relatu por poder seguir esistiendo. Y faen esto evitando qu'esi compromisu alquiríu cola realidá los aparte de la conciencia de tar realizando un trabayu creativu, esmolecíu, poro, polos asuntos del llinguaxe, porque saben, asina lo amuesen les sos películes, que nun esiste estética ensin ética. Cuando se coloquen detrás d'una cámara nun escacen en nengún momentu les preguntes cinematográfiques esenciales, que son, según espón el críticu Nicole Brenez: «¿Por qué facer una imaxe? ¿Cuála facer? y ¿cómo? ¿Con quién y pa quién? ¿Con qué otres imáxenes entra en conflictu? ¿Por qué? O, por dicilo d'otra manera, ¿qué historia queremos?».

Un cine de clas: El Nuevu Cine Asturianu tien una marcada posición de clas. «Muerta la clas obrera, muerta la identidá asturiana», ye una frase que, col aliendu la consigna, resumía'l pensamientu de Juan Luis Ruiz nes entrevistes de presentación de la so primer película, *Lluvina*. Como yá comenté más arriba, la historia de la clas obrera asturiana, como suxetu políticu que conforma la nación a lo llargo del sieglu XX, asina como los principales conflictos llaborales que nes últimes décadas dieron forma a la nuestra realidá social: la minería, la siderurxa o'l sector naval, toparon el so reflexu en delles películes. La cámara nestos títulos siempre ta del mesmu llau, lloñe d'intentar xenerar una falsa sensación d'oxetividá, asítiase xunto a los trabayadores que lluchen na defensa de los sos puestos de trabayu, convirtiéndose, como pidía ún de los principales documentalistas políticos de la historia del cine, Joris Ivens, nel so tiempu, y salvando les distancies conceptuales, «nuna ferramienta de la propia llucha pola emancipación», polo menos dende la perspectiva de ser quien a desenvolver relatos contrahexemónicos suxerentes y potentes.

Un cine crepuscular: Nun testu de presentación del so premiáu curtiumetraxe *Nenyure*, Jorge Rivero comenta que la película

respuende na so vertiente doble, la social y la íntima, a facer un retratu común d'una sociedá moderna, posindustrial y urbana, con una crisis cultural fonda



dentro de les sos clases trabayadores que vemos agravar pali que pali nes xeneraciones nueves, incapaces a perpetuar los esquemes anteriores y a alcontrar un camín nuevu y personal, sinón que namás asisten asustaes y pasives al derrumbe y abandonu de los edificios vieyos que mantenien la comunidá (Rivero, 2010).

Unes palabres terribles pero exactes pa describir la realidá colectiva de los asturianos nes décadas últimes. La desapaición de la vida rural asturiana, el procesu de desindustrialización y, pa con él, la muerte de la conciencia de clas, que sustentó mientres décadas el ser colectivuu, son, como tamos viendo, los temas más trataos por estos cineastes, lo que convierte'l so cine nuna mirada crepuscular al mundu propiu, lo que lleva a munches d'estes películes a tener, de manera voluntaria o involuntaria, un tonu elexíacu –cantos a un mundu que muere–, constatando que la identidá asturiana, al nun topar caminos fuertes pelos que seguir evolucionando ensin dexar de ser lo que foi – ensin renunciar al capital simbólicuu que la fizo ser– va camín de la desapaición por suplantación.

Sicasí, los cineastes del Nuevu Cine Asturianu quieren superar esta realidá. Elisa Cepedal, directora d'*El trabajo o a quien le pertenece el mundo*, resúmelo asina:

Un cine que nun trate de da-y un sentíu a la realidá d'Asturies, sinón que reestableza la nuestra creyencia nesti siti. Un cine que nun represente la realidá d'Asturies, sinón que seya la realidá d'Asturies. Parafrasiando a Godard, que les películes seyan reales, ye Asturies la que ta viviendo un mal guión (Bande, 2019).

Una reflexón que rima n'intención con otra más explícita de Marco M. Merino, que reivindica qu'esti cine tien de valir pa construyir país y reforzar la identidá:

Tenemos una identidá bastante diferenciadora y una autoestima colectiva mui baxa y creo que la posibilidá de defender la esistencia d'una cine asturianu ayudaría a esa construcción de país y a esa vertebración que necesitamos y, sobre manera, podría servir p'ameyorar la nuestra autoestima colectiva (Bande, 2019).

Una mirada descolonizadora: El paisaxe, el territoriu, tien muncha importancia nel Nuevu Cine Asturianu. El paisaxe como realidá cultural, como construcción social. Conscientes de que ye imposible rodar un «paisaxe» asturianu ensin que'l planu resultante tresmita un comentariu social implícitu, información sobre les persones que lu habiten, que lu «construyeron» y les rellaciones de clas implícites na tresformación d'esi espaciu físicu concretu. D'esta manera, estos cineastes colóquense nuna posición ética antagónica a la idea d'Asturies como plató, defendida por una parte de la industria y del sector audiovisual, la mirada *film-comission*, que siempre tien un conteníu grande de mirada colonial: d'esplotación d'unos recursos naturales, nesti casu'l nuestru patrimoniu natural y inmaterial,



desentendiéndose de la so realidá. Una mirada fuertemente agresiva que reduz (y descontestualiza) l'espaciu físicu que filma a «decoráu», inorando dafechu a les persones que viven nél y les histories propies del llugar. Eses películes, rodaes munches d'elles con dineru públicu asturianu, representen pa la imaxe del país lo mesmo que'l turismu masificáu pal centru de les ciudaes grandes. Frente a él, el Nuevu Cine Asturianu tendría dalgo del cine revolucionariu defendíu orixinalmente por Pino Solanas en 1969 nel manifiestu «Hacia un tercer cine», sería un cine de destrucción y de construcción: «Destrucción de la imaxe que'l neocolonialismu fizo de sigo mesma y de nós. Construcción d'una realidá emocionante y viva, rescate de la verdá en cualquiera de les sos espresiones» (Gentino y Solanas, 2013). Un cine que resignifica, dende'l respetu a la realidá, a la historia y, munches veces, a la complexidá del so significáu políticu escaeciú, el territoriu que filma, devolviéndu-y a los sos habitantes y compartiéndolu colos espectadores del mundu.

5. EL NUEVU CINE ASTURIANU Y LA LLINGUA ASTURIANA

Anque queda demostraos abondo que pa los más de los directores escoyíos el términu «Asturianu» ye más qu'un indicador xeográficu, convirtiéndose nun calificativu totalizador que fai referencia directa al esmolecimientu por alcontrar una definición contemporánea de la identidá colectiva de los asturianos, queda esplicitar una cuestión importante cola que quiero cerrar esti ensayu: ¿qué papel xuega la llingua asturiana –elementu central d'esa identidá– nes películes del Nuevu Cine Asturianu? Una primera rempuesta, poco pensada, perezosa, pue concluyir que l'asturianu ye la llingua simbólica d'esta «tendencia» cinematográfica, reproduciendo lo que pasa col idioma en munchos otros ámbitos de la sociedá: la so presencia ye abondosa nos títulos de les películes y nes esmoluciones de les que nacen, pero'l problema que topamos ye que munches veces nun ye quien a pasar d'esa llende por falta d'una conciencia llingüística real de los directores y, munches veces, pol desconocimientu del idioma propiu que tienen los cineastes –munchos d'ellos formaos y con esperiencias llaborales llargues fuera'l país–. Esta realidá xenera un problema doble: d'una banda, ente los más d'estos cineastes nun hai conciencia normalizadora, nun ta ente los esmolecimientos principales suyos la capacidá que'l cine tien de normalizar –y dignificar– l'usu de la llingua ente los propios falantes, munches veces los protagonistas mesmos de les sos películes. Y, rellacionao con esto pero igual más importante tratándose d'un cine de non ficción, munches veces los cineastes utilicen pa colos sos protagonistas una llingua diferente a la d'ellos, lo que pue terminar por xenerar un problema –non solo llingüísticu, sinón tamién éticu y políticu– de «falsificación» o alteración de lo real. Yá que los protagonistas nun mantienen la so fala davezu, la



qu'empleguen cotidianamente pa falar ente ellos, sinón qu'apaecen nes películes falando como-y falen a los foriatos, a los turistas. El cineasta y críticu Alberte Pagán, que detectó tamién esti problema nel cine gallegu a propósitu de *Costa da morte* (Lois Patiño, 2013), definiólo d'una manera que pue valir tamién pal casu asturianu:

Y esi ye'l problema: que lo que pretendía ser un retratu honestu d'un país acaba siendo una postal costumista pa turistas; lo que podía ser una carta de presentación queda n'apunte costumista; lo que tenía elementos abondo pa constituyise n'autorretratu nun pasa de caricatura (Pagán, 2014).

A la fin, el cine que nun tenga conciencia llingüística, que nun conoza y respete la cultura del territoriu ta condergáu a xenerar una visión deformada y deformante de la realidá, lo que nun casa de nenguna manera col supuestu compromisu documental de la mirada desarrollada cinematográficamente.

En dalgunos casos tamién nos alcontramos col mesmu problema pero en rellación al castellán. Ye nos casos nos que les películes parten de testos y materiales históricos. Como yá vimos, munchos de los títulos reseñaos tienen la intención de, al traviés del tratamientu cinematográficu de la historia, desenvolver un cine de memoria –ún de los caminos más bayurosos de la non-ficción internacional anguaño–. Nestos casos, la traducción de determinaos documentos y el so usu cinematográficu n'asturianu, cayería nos mesmos problemes éticos y políticos de falsificación de lo real que, dende la mio perspectiva, convendría evitar de la mesma manera que los anteriores pa ser xustos col retratu que facemos de la nuestra historia y la nuestra realidá colectiva. Sicasí, y depués de dexar clara esta escepción, nel futuru más próximu'l Nuevu Cine Asturianu tendría de reflexonar de manera seria sobre la cuestión llingüística –una asignatura pendiente, que se pue acabar convirtiendo nun caballu de Troya– y apostar de manera clara pol asturianu, que sorraya la so «otredá» escontra los otros cines nacionales europeos y, por supuesto, n'oposición al cine tresnacional. L'idioma ye la meyor ferramienta que tien el cine pa sorrayar la so pertenencia a una comunidá nacional concreta, frente a esi otru cine que, o ye d'otru sitiu o ye de nenyures, como yá dixi.

Pero esti camín tien de nacer de la reflexón y de la necesidá de los propios cineastes de facer un retratu más exactu del país nes sos películes. El tema llingüísticu tien que ser esencial pa dar repuesta a la entuga más importante a la qu'esti cine tien de dar repuesta: ¿cómo nos contamos?

6. DALGUNES RERERENCIAS BIBLIOGRÁFIQUES

Benjamin, W. (1955). *Tesis sobre la filosofía de la historia*.

<http://www.anticapitalistas.org/IMG/pdf/Benjamin-TesisDeFilosofiaDeLaHistoria.pdf>

Bande, R. Ll. (dir.) (2019). *Hotel Asturias*. Xixón: De la Piedra Producciones.



- Barrero, M. (2017, 27 de setiembre). Asturias, a 24 imágenes por segundo. *El Cuaderno digital*. <https://elcuadernodigital.com/2017/09/27/asturias-a-24-imagenes-por-segundo/>
- Brenez, N. (2014). El cine político hoy: las nuevas exigencias. *La Fuga*, 16. <http://www.lafuga.cl/el-cine-politico-hoy-las-nuevas-exigencias/697>
- Gea, J. C. (2018, 25 de payares). Así es la nueva ola del cine asturiano. *La Voz de Asturias*. <https://www.lavozdeasturias.es/noticia/cultura/2018/11/25/cine-asturiano/00031543137915478701495.htm>
- Gentino, O. y Solanas, P. (2013). Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo. *Cine documental y Etnología*. <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/hacia-un-tercer-cine.pdf> (Reedición del testu orixinal de 1969).
- Havel, J. (2000). Cine asturianu. En J. Havel, *Miraes*. Uviéu: Ámbitu.
- Havel, J. (2002). 7337. *Cuadernos de la Filmoteca d'Asturies*. Uviéu: Conseyería de Cultura del Principáu d'Asturies.
- Havel, J. (2003a). *Lhuvina. Cuadernos de la Filmoteca d'Asturies*. Uviéu: Conseyería de Cultura del Principáu d'Asturies & Ámbitu.
- Havel, J. (2003b). *Xicu'l toperu. Cuadernos de la Filmoteca d'Asturies*. Uviéu: Conseyería de Cultura del Principáu d'Asturies.
- Hernández-Navarro, M. Á. (2015). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Editorial Micromegas.
- Martínez Martínez, B. (2015). Revisión de la etiqueta Novo Cinema Galego: Testimonios de autor. En V. Fernández Guerra, *Revisitando el cine documental: de Flaherty al webdoc*. La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- Martínez Martínez, B. y Gallego Reguera, M. (2012). El Novo Cinema Galego, propuesta de definición y clasificación. *Revista Comunicación*, 10(1), 264-275.
- Montero, T. (e.d.). *Notas sobre un cine (asturiano) necesario*. Testu inéditu.
- Pagán, A. (2014). Algunhas consideraçons sobre a llingua de Costa da Morte. *Alberte Pagán*. <http://albertepagan.eu/a-toupeira/cinema-galego/3/#costa-da-morte>.
- Rivero, J. (2010). *La identidad social en el paisaje urbano. Edificando Nenyure*. En Cornejo Nieto, C., Moránz Sáez, J. y Prada Trigo, J. (coord). Ciudad, territorio y paisaje: Reflexiones para un debate multidisciplinar. Madrid: CERSA.
- Romero Suárez, B. (2015). Idioma e identidad en el Novo Cinema Galego. *Fonseca, Journal of Communication*, 11, 9-31.
- Sánchez Blasco, P. (2014). Nuevos planes, idénticas estrategias: apuntes sobre un cine asturiano actual. *Fonseca, Journal of Communication*, 9, 64-84.
- Toro, Suso de (2019). *Dentro da literatura*. Vigo: Xerais.

