

Sumergirse en la alteridad del mar: Eco-poética oceánica y nuevas mitologías marinas en el cine gallego contemporáneo

Christelle Colin

Université de Pau et des pays de l'Adour, Francia

christelle.colin@univ-pau.fr

DOI: <https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2026.17.1.5899>



Resumen

Este estudio examina la reconfiguración de la representación marina en el cine gallego contemporáneo a través del análisis comparativo de las películas *De Profundis* (2006) de Miguelanxo Prado y *Sica* (2023) de Carla Subirana. El artículo interroga las modalidades según las cuales estas películas desarrollan una eco-poética de las profundidades que transforma el océano Atlántico en agente dramático autónomo. Se tratará de revelar la oposición entre dos estrategias estéticas: la inmersión contemplativa total de Prado gracias a la animación pictórica y a una narración sensorial o el anclaje territorial crítico de Subirana basado en un realismo poético y en los saberes situados. Estos enfoques confrontados convergen sin embargo hacia la invención de una temporalidad oceánica y la elaboración de mitologías ecológicas contemporáneas. Se tratará finalmente de demostrar que estas obras se inscriben en una geo-poética atlántica transnacional que articula desafíos territoriales y retos planetarios y de revelar la aparición de una ecología de la atención que supera la oposición entre contemplación estética y compromiso político para proponer una pedagogía sensorial que educa en la percepción de las interdependencias ecosistémicas.

Palabras clave: Cine gallego, eco-poética, océano Atlántico, mitologías ecológicas, geo-poética atlántica.

Abstract

This study examines the reconfiguration of marine representation in contemporary Galician cinema through the comparative analysis of *De Profundis* (2006) by Miguelanxo Prado and *Sica* (2023) by Carla Subirana. The article interrogates the modalities according to which these films develop an eco-poetics of the depths that transforms the Atlantic Ocean into an autonomous dramatic agent. It will try to reveal the opposition between two aesthetic strategies: Prado's total contemplative immersion thanks to pictorial animation and a sensorial narration or Subirana's critical territorial anchoring based on a poetic realism and situated knowledge. This confrontation shows that these approaches converge towards the invention of an oceanic temporality and the elaboration of contemporary ecological mythologies. Finally, the aim is to demonstrate that these works are part of a transnational Atlantic geo-poetics that articulates territorial and planetary challenges and to reveal the emergence of an ecology of attention that overcomes the opposition between contemplation aesthetics and political commitment to propose a sensorial pedagogy that educates in the perception of ecosystemic interdependencies.

Keywords: Galician cinema, eco-poetics, Atlantic Ocean, ecological mythologies, Atlantic geo-poetics.

Introducción

La renovación estética del cine gallego¹ desde los años 2000 se caracteriza por una reconfiguración fundamental de la representación marina que va más allá de una simple renovación estilística. Más allá del topos paisajístico tradicional que hacía del océano Atlántico un decorado espectacular pero pasivo, el elemento marino adquiere una agencia dramática inédita en las obras de realizadores del Nuevo Cine gallego como Lois Patiño (*Costa da Morte*,² 2013; *Lúa Vermella*, 2020). Comunidad autónoma históricamente orientada hacia la economía marítima (pesca de altura, comercio transatlántico, emigración masiva hacia las Américas), Galicia ha desarrollado con el océano una relación de interdependencia que va más allá de la simple explotación de los recursos pesqueros. Esta relación se caracteriza por una ambivalencia entre función nutritiva y dimensión mortífera del elemento marino, una dialéctica que atraviesa el conjunto del imaginario cultural gallego. La *Costa da Morte*, litoral occidental marcado por una toponimia reveladora de esta ambivalencia, cristaliza un imaginario colectivo que oscila entre veneración matricial y terror tanatológico del océano. Esta costa, teatro histórico de naufragios legendarios como el del *Prestige* en 2002, encarna esta tensión permanente entre la hospitalidad y la hostilidad marina. Esta polisemia simbólica explica sin duda la riqueza particular de las representaciones cinematográficas contemporáneas que beben de este imaginario secular actualizándolo según los desafíos ecológicos contemporáneos. En efecto, esta evolución del nuevo cine gallego hacia la centralidad de los paisajes,³ entre los cuales los paisajes marinos, se inscribe sin duda en un movimiento más amplio de descentramiento antropocéntrico que interroga las modalidades de representación de la alteridad no-humana en el cine y cuestiona los fundamentos mismos de la narración occidental tradicional.

Nuestro corpus de estudio privilegia aquí dos obras que problematizan esta cuestión según modalidades aparentemente antitéticas pero complementarias: *De Profundis* (2006) de Miguelanxo Prado y *Sica* (2023) de Carla Subirana. Estas películas comparten la característica de representar no solo la interfaz mar/tierra tradicional sino también de explorar sistemáticamente el espacio de las profundidades marinas como un territorio de una alteridad radical y como un universo regido por sus propias leyes físicas, temporales y simbólicas. Sin embargo, sus estrategias estéticas divergen fundamentalmente: la primera película elige la animación pictórica de inspiración simbolista y la segunda, un realismo poético anclado en la sociología marítima contemporánea. Esta oposición no surge solo de la simple diferencia formal sino también de concepciones diferentes de la eficacia

¹ En este artículo, no entraremos en temas definitorios relativos al cine gallego. Entendemos para este estudio como cine gallego el cine producido en Galicia sobre temáticas gallegas. El nuevo cine gallego emerge a partir de los años 2000 como un movimiento cinematográfico que combina renovación estética y reivindicación identitaria y se caracteriza esencialmente por el paisaje gallego y un declarado realismo sensorial. Véase al respecto Martínez Martínez y Gallego Reguera.

² Véanse al respecto los artículos de Enríquez Veloso y de Amago.

³ Véase Redondo.

artística frente a la crisis ambiental contemporánea. *De Profundis* desarrolla una estética de la inmersión total que busca la abolición de toda exterioridad contemplativa entre lo humano y el océano y postula que solo una experiencia sensorial radical puede permitir el acceso a la alteridad marina. *Sica*, por el contrario, reivindica la necesidad del anclaje sociológico y territorial y propone que la ecología de la atención solo puede ser eficaz si se enraíza en la experiencia concreta de las comunidades litorales.

A partir de la constatación de estas diferencias, este estudio busca demostrar mediante un análisis semiótico y eco-poético que esta oposición aparente revela, por su misma confrontación, una eco-poética de las profundidades que reconfigura las relaciones tradicionales entre humanidad y oceanidad, abriendo el camino a nuevas mitologías ecológicas o nuevas epistemologías ambientales susceptibles de nutrir los debates contemporáneos sobre los modelos de coexistencia interespecífica en la era del Antropoceno.

***De Profundis* de Miguelanxo Prado: la inmersión total como superación del antropocentrismo**

La obra de Miguelanxo Prado se impone desde el principio como una propuesta radical de una estética de la inmersión total que busca la abolición sistemática de toda exterioridad contemplativa entre el humano y el océano. Compuesta de más de 3000 imágenes pintadas al acrílico sobre lienzo y animadas por procedimientos digitales,⁴ acompañado únicamente de una partitura sinfónica original firmada por Nani García e interpretada por la Orquesta Sinfónica de Galicia, la película *De Profundis* desarrolla una narración exclusivamente sensorial que evacua toda dimensión discursiva. Esta evacuación del logos en beneficio de la aisthesis se enraíza en una crítica explícita de la “contaminación sonora” de la modernidad industrial (Schafer 73) pero también en una contestación más fundamental del logocentrismo occidental. La eliminación sistemática de la palabra humana, y más ampliamente de todo signo lingüístico articulado, libera el espacio sonoro para otras modalidades de comunicación: las del océano mismo, de sus ritmos endógenos (mareas, corrientes, migraciones animales), de sus habitantes no-humanos (cetáceos, peces, crustáceos).

El análisis detallado de la película revela por otra parte tres paradigmas fundamentales que se combinan para desarrollar lo que podríamos definir como una gramática oceánica. El paradigma cromático opone sistemáticamente las tonalidades cálidas (oro, ocre, bermellón...) asociadas al mundo terrestre y las tonalidades frías (ultramar, índigo, violeta...) que dominan progresivamente el universo de las

⁴ Miguelanxo Prado, dibujante y cineasta gallego, realizó su primer largometraje de animación, *De profundis*, en 2006. Fue un largo proyecto de 4 años dedicado al Océano Atlántico, que siempre ha influido su obra, especialmente su obra gráfica anterior a la película (*Fragmentos de la Enciclopedia Délfica* [1983-1984], *Trazos de tiza* 1994, *Ardalen* 2012).

profundidades. Esta oposición binaria inicial evoluciona según una lógica de contaminación progresiva donde los colores cálidos se desvanecen gradualmente en beneficio de una gama cromática exclusivamente acuática que funciona como un marcador temporal no-verbal del descenso iniciático del protagonista hacia las profundidades oceánicas. Por otra parte, el paradigma gestual estructura el conjunto de los movimientos corporales según una oposición fundamental entre verticalidad y horizontalidad. La verticalidad, inicialmente sufrida por el protagonista con la caída accidental y el ahogamiento traumático, se transforma progresivamente en movimiento elegido, dominado y armonioso que corresponde a una inmersión voluntaria. Esta transformación gestual traduce visualmente el paso de la muerte accidental que se asocia a la idea de sufrir el elemento marino al renacimiento iniciático, es decir el componer con el elemento marino, revelando la dimensión propiamente ética de la película: se trata de aprender a negociar con la alteridad oceánica, mediante el acercamiento y el conocimiento mutuo, más que de sufrirla pasivamente o intentar dominarla. Finalmente, el paradigma figurativo se basa en la aparición sucesiva de un bestiario marino fantástico. Cada criatura encontrada (pulpo gigante de tentáculos fosforescentes, ballena azul de dimensiones cósmicas, bancos de peces de formas cristalinas, sirena de cabellos de algas) corresponde a una etapa precisa del recorrido iniciático y posee su propia carga simbólica específica. Esta zoología fantástica no surge de la invención arbitraria, sino que bebe del imaginario colectivo gallego y atlántico reactivando arquetipos culturales antiguos para funcionar como “conectores míticos” (Lévi-Strauss 247), es decir, como figuras mediadoras que permiten la articulación dinámica entre diferentes niveles de realidad cosmológica.

Este triple paradigma genera un dispositivo estético complejo que parece escapar completamente a la lógica antropocéntrica tradicional. El océano ya no funciona como simple decorado espectacular para el ser humano, sino como sujeto autónomo dotado de su propio sistema semiótico y sensible, de su propia gramática visual, de sus propias modalidades narrativas y de su propia lógica simbólica. Todos estos recursos favorecen además el descubrimiento de un mundo armonioso, simbiótico y atemporal. La secuencia liminar de ahogamiento, que ocupa los ocho primeros minutos del film, constituye el pivote simbólico de este descubrimiento. Al contrario de los códigos culturales dominantes de la tradición occidental que asocian la sumersión acuática a la catástrofe, al castigo divino o a la aniquilación, Prado trata este acontecimiento traumático como pasaje iniciático hacia un nivel de realidad ontológicamente superior. Esta reconfiguración semiótica se enraíza explícitamente en las cosmologías célticas precristianas donde el agua constituye un elemento de mediación privilegiado hacia el Otro Mundo (Le Roux et Guyonvarc’h 201). Esta herencia céltica se prolonga en la iconografía desplegada a lo largo de la película que convoca explícitamente las estructuras narrativas del relato mítico desde la partida del mundo ordinario, pasando por el umbral, las pruebas iniciáticas, el encuentro con la diosa, la revelación y el retorno transfigurado (Campbell 59-251). La sirena gallega tradicional (*xacia* en la mitología popular local), por su parte, asume la función de guía

espiritual que conduce el alma hacia una ciudad subacuática que constituye el equivalente marino del más allá. Esta reconstrucción mitológica contemporánea no remite aquí a una simple nostalgia arcaizante o folclórica, sino que parece inscribirse en una “antropología más allá de lo humano” que reconoce a los ecosistemas sus propias modalidades semióticas autónomas. En *How Forests Think*, Kohn demuestra que los ecosistemas desarrollan sus propias formas de comunicación, de significación y de memoria que escapan a la lógica significativa antropocéntrica (Kohn 95-100). De manera análoga, el imaginario marino de *De Profundis* ilustra cómo el medio marino desarrolla una semiótica visual y sonora específicamente oceánica que obedece a los ritmos y a una temporalidad oceánica más que a las categorías de la conciencia humana ordinaria. Para ahondar más en la construcción de esta mitopoesis contemporánea cabe fijarse también en la herencia visual del arte occidental utilizada en la película: desde las cosmogonías apocalípticas de Gustave Doré hasta los paisajes submarinos vernianos, pasando por los frescos marinos cretenses, las iluminaciones medievales que representan el diluvio universal o las pinturas románticas de Caspar David Friedrich. Si bien esta intertextualidad constituye un préstamo decorativo, participa también de una estrategia deliberada de legitimación cultural que reivindica para el imaginario gallego contemporáneo un lugar de pleno derecho en la gran tradición artística europea. A su vez, este sistema de referencias podría proponer un desvío crítico desde una perspectiva decolonial, formulada por un cine periférico que reinterpreta los códigos hegemónicos según unas lógicas territoriales específicas. Esta autonomización ontológica constituye la propuesta teórica central de la obra: el océano como mundo paralelo dotado de sus propias leyes físicas, de sus propias temporalidades cíclicas y de sus propias modalidades simbólicas ya no necesita la mediación humana para existir y significar.

Por otra parte, la banda sonora original compuesta por Nani García e interpretada por la Orquesta Sinfónica de Galicia, bajo la dirección de Víctor Pablo Pérez, confirma esta autonomía ontológica al desarrollar una “semiótica no discursiva,” una lengua de sonidos, de timbres y de flujos acústicos que escapa a la lógica significativa del lenguaje articulado para desarrollar sus propias modalidades expresivas (Guattari 45). Esta música orquestal no se limita a acompañar las imágenes pintadas, sino que participa activamente en la construcción de un mundo sonoro autónomo según tres registros complementarios. En primer lugar, el registro mimético reproduce fielmente las sonoridades oceánicas endógenas grabadas in situ en la Costa da Morte, como, por ejemplo, el rumor sordo de las olas de fondo, el chapoteo de las mareas montantes, o los rugidos de los fondos abisales. De esta manera, estos elementos sonoros constituyen una ilustración naturalista, pero funcionan también como un “valor añadido” acústico que enriquece la significación de las imágenes creando correspondencias sinestésicas (Chion 11). El registro simbólico, por su parte, asocia ciertos timbres instrumentales específicos (cuerdas graves de los violonchelos y contrabajos, percusiones) a estados emocionales precisos según una semiología afectiva. Finalmente, existe una música puramente abstracta que evoca la inmensidad oceánica en su dimensión sublime y aterradora al

reproducir acústicamente la experiencia de vértigo característica de la confrontación con la alteridad oceánica o de la experiencia de lo sublime, un sentimiento simultáneo de elevación espiritual y de aniquilación ego-céntrica frente a la infinitud cósmica. Esta estratificación sonora permite crear un “paisaje sonoro” que envuelve inmersivamente al oyente y transforma radicalmente su percepción espacial y temporal (Schafer 13). En *De Profundis*, este paisaje sonoro marino funciona como un verdadero personaje dramático que guía, acompaña, contradice o intensifica la acción visual según una lógica de contrapunto. La orquesta sinfónica tradicional se convierte en instrumento de reproducción de las voces no-humanas del entorno marino e invita a repensar la escucha como práctica ecológica fundamental más que como simple recepción estética pasiva (Abram 20). La ausencia total de palabra humana obliga al espectador a desarrollar otras modalidades de atención, otros regímenes perceptivos que revelan la riqueza de comunicación de los entornos naturales habitualmente ocultada por la saturación discursiva de la modernidad urbana. *De Profundis* propone así una verdadera reeducación de la capacidad de escucha oceánica a la vez que insiste en la inmersión sensorial total como condición necesaria de acceso a una alteridad oceánica.

Sica de Carla Subirana: el anclaje territorial como resistencia al universalismo

El primer largometraje de ficción de Carla Subirana se opone al enfoque desarrollado por Prado y permite revelar los límites de la estética de la inmersión total. Al contrario del universo onírico de *De Profundis*, *Sica* ancla su ficción en el contexto social, económico y geográfico concreto de la Costa da Morte contemporánea. Esta opción estética y política se inscribe en una crítica implícita del idealismo estético que corre el riesgo, a pesar de sus intenciones ecológicas, de ofrecer una contemplación potencialmente cómplice de los mecanismos de dominación que pretende contestar.

La película de la joven catalana desarrolla lo que conviene analizar como un realismo mágico gallego.⁵ Se trata de revelar la dimensión mágica latente de la vida cotidiana social gallega sin evacuar las determinaciones económicas, históricas y políticas que estructuran la existencia de las comunidades litorales contemporáneas, especialmente en el contexto específico de la periferia europea atlántica. La oscilación constante entre anclaje documental y poesía parece traducir aquí la naturaleza liminar de la Costa da Morte, un espacio geográfico y simbólico donde se confrontan estructuralmente modernidad económica y estructuras sociales tradicionales, racionalidad técnica y pensamiento mágico ancestral, economía de mercado mundializada y economía de subsistencia local. Subirana evita así el doble escollo del

⁵ Entendemos por realismo mágico gallego una forma de contar y de mirar el mundo en la que lo sobrenatural, lo mítico y lo invisible forman parte de la vida cotidiana—sobre todo en los entornos rurales—sin causar sorpresa ni ruptura. En este universo, lo mágico no aparece como algo extraordinario, sino como algo integrado de manera natural en la experiencia diaria, en la relación con el territorio, la memoria y las creencias heredadas.

folclore turístico y de la sociología académica al desarrollar un enfoque que articula de manera original la observación etnográfica y la transfiguración poética. Para entenderlo, conviene analizar la construcción del personaje de Sica. La onomástica de este personaje principal revela una estrategia de reapropiación mitológica interesante que se opone al universalismo de Prado en *De Profundis*. Sica, forma abreviada familiar de Nausicaa, activa una filiación homérica, pero esta referencia cultural se inscribe en una lógica de resistencia territorial donde los grupos periféricos y dominados reinterpretan y subvierten los códigos hegemónicos según sus propias lógicas territoriales. La referencia homérica funciona pues como un instrumento crítico que permite revelar la actualidad persistente de las estructuras míticas en la experiencia social contemporánea. Si Nausicaa representaba en la *Odisea* esta capacidad de acoger al extranjero marítimo y de ofrecerle las condiciones materiales y simbólicas de su renacimiento, en el texto filmico Sica hereda esta función mítica, pero en un contexto histórico donde es el mar mismo quien se convierte en el otro al que hay que acoger, comprender y proteger frente a las destrucciones de la industrialización intensiva. Al contrario que *De Profundis*, Sica postula que la ecología de la atención a la alteridad oceánica solo puede ser eficaz si se enraíza en la experiencia colectiva concreta de las comunidades que mantienen una relación cotidiana, conflictiva y vital con el océano. De esta manera, la película reivindica a la vez una medicación necesaria y una superioridad ética del anclaje geocultural como condición necesaria de todo encuentro con el entorno marino.

En segundo lugar, la estructura narrativa de *Sica* se basa en un uso particularmente expresivo del encuadre cinematográfico y de la banda sonora para plasmar una ecología de la pérdida que se opone a la estética de la contemplación desarrollada por *De Profundis*. Esta ecología de la pérdida permite dar cuenta de la manera en que la desaparición traumática del padre pescador transforma radicalmente la percepción sensorial y cognitiva del entorno marino, al revelar dimensiones habitualmente ocultas del ecosistema litoral que solo se vuelven perceptibles a través de la experiencia de la pérdida y del duelo colectivo. Las secuencias submarinas sumergen literalmente al espectador en un universo visual y sonoro desorientador gracias a las imágenes borrosas de algas ondulantes, a los juegos de sombra y de luz filtrada, a los sonidos apagados y deformados por la densidad líquida. Estos planos participan de una estrategia deliberada de desfamiliarización por la cual se trata de volver extraño el entorno familiar para renovar radicalmente la percepción. De manera opuesta a *De Profundis* que busca el acceso a un mundo paralelo autónomo, *Sica* busca sistemáticamente revelar la extrañeza constitutiva e inquietante del mundo familiar. Esta diferencia fundamental da cuenta de dos concepciones opuestas de la alteridad ecológica. Mientras que Prado propone un escape contemplativo incluso onírico fuera del mundo social, Subirana desarrolla una crítica que revela las tensiones y las contradicciones internas de este mismo mundo social. El análisis acústico a su vez permite profundizar esta idea. Se construye alrededor de una estratificación sonora que rechaza deliberadamente la autonomización estética en beneficio de un anclaje en las prácticas culturales locales.

De esta manera, el nivel denotativo reproduce fielmente el entorno sonoro cotidiano de la Costa da Morte con el rumor de las olas, los gritos de las gaviotas, los chirridos de los barcos de pesca, la voz de los marineros en gallego dialectal. Este realismo acústico constituye a la vez una ilustración documental y un anclaje firme del relato en su base material y social concreta. A nivel connotativo, los silencios se convierten en signos de angustia existencial, las tempestades traducen las conmociones interiores, el eco de las grutas marinas evoca la comunicación tradicional con los muertos según las creencias populares locales y un sistema simbólico colectivamente compartido. El nivel mítico transforma finalmente ciertos elementos sonoros en signos de una comunicación sobrenatural que nunca rompe con la verosimilitud sociológica: el mar se vuelve capaz de transmitir mensajes a los vivos, pero según modalidades que permanecen compatibles con las estructuras de creencia de las comunidades litorales tradicionales, ya que sus sonidos entroncan con la tradición gallega de las *carpideiras* (plañideras) que desarrollaban técnicas vocales complejas para comunicar con los muertos y acompañar colectivamente el trabajo social del duelo. Subirana reactualiza esta tradición ancestral al convertirla en un modelo de escucha ecológica contemporánea: se trata de aprender a oír las voces de la naturaleza en peligro, como las plañideras sabían oír y amplificar las voces de los difuntos. Este enfoque propone que la ecología de la atención aquí desarrollada debe necesariamente enraizarse en prácticas comunitarias específicas, históricamente constituidas y socialmente compartidas.

La ecología de la pérdida revela igualmente la dimensión de género de la experiencia marítima gallega tradicional: mientras que los hombres partían al mar, las mujeres desarrollaban una cultura específica de la espera y del duelo anticipado que estructura aún hoy el imaginario social local. Sica hereda esta tradición femenina de vigilancia oceánica actualizándola en un contexto donde los desafíos de supervivencia no conciernen ya solamente a las comunidades humanas, sino al mismo ecosistema marino amenazado. No es el único personaje que posee ese don de atención. El personaje de Suso, adolescente marginal apodado irónicamente “cazador de tempestades” por los adultos de la comunidad, encarna una figura particularmente significativa de centinela ecológico. Esta capacidad le permite auscultar las transformaciones atmosféricas (las variaciones barométricas sutiles, las modificaciones de la dirección y de la intensidad de los vientos, los cambios cromáticos del horizonte, los comportamientos inhabituales de las aves marinas y de los mamíferos costeros) e interpretar las significaciones climáticas según un saber empírico transmitido oralmente de generación en generación. Suso desarrolla así una forma híbrida de conocimiento que articula saberes ancestrales y observación de las mutaciones ecosistémicas recientes. La pareja asimétrica formada por Sica y Suso encarna esta generación emergente que ya no busca dominar el elemento marino, según las modalidades de la economía extractivista moderna, pero su enfoque alternativo difiere radicalmente de la inmersión contemplativa preconizada por *De Profundis*. Ambos huérfanos (ella de padre biológico, él de familia convencional) desarrollan conjuntamente formas de parentesco alternativas que integran los

elementos naturales. Este enfoque reivindica por otra parte una superioridad ética de los “saberes situados” en el sentido que Donna Haraway da a esta noción. Estas formas de conocimiento transmitidas por parte de la nueva generación se enraízan en la experiencia corporal y territorial específica más que en una objetividad abstracta (Haraway, “Situated Knowledges” 583). La película postula pues que la ecología de la atención solo puede ser eficaz políticamente si se ancla en la experiencia concreta de las comunidades que mantienen una relación cotidiana con el entorno marino y que sufren directamente las consecuencias sociales y económicas de su degradación.

La secuencia de encuentro con la tortuga marina, que constituye el clímax dramático y simbólico de la película, condensa esta lógica de anclaje territorial de la experiencia oceánica que caracteriza el enfoque de Subirana. Esta epifanía ecológica se enraíza en la realidad biológica y geográfica concreta: las tortugas marinas efectúan efectivamente migraciones transatlánticas que las llevan de las costas americanas a las costas europeas. Esta dimensión migratoria transforma el encuentro fortuito en revelación geopolítica: el océano Atlántico aparece como un espacio de circulación permanente que vincula concretamente la Costa da Morte a las rutas transoceánicas globales. La tortuga marina funciona de esta manera como una figura mediadora que revela la inscripción objetiva de la experiencia gallega local en dinámicas marítimas que obedecen a lógicas ecosistémicas que trascienden las fronteras políticas y culturales humanas. Subirana revela así las interconexiones ocultas que existen entre la periferia gallega y el centro-mundo oceánico. El océano se convierte literalmente en el lugar de una “continuidad planetaria” que revela la interdependencia fundamental de todos los ecosistemas marinos. Confrontada con la vida marina en su materialidad más concreta a través del peso del agua salada, de la resistencia de las corrientes, de la temperatura atlántica o de la presencia animal efectiva, Sica experimenta una especie de “interanimidad,” de reciprocidad fundamental entre todos los seres vivos (Abram 245). Más allá, a raíz de esta experiencia de revelación, Sica comprende intuitivamente que nunca podrá volver a encontrar a su padre en el sentido literal de recuperación del cuerpo y de reparación del traumatismo, pero que puede desarrollar una relación a un mundo más amplio y más interconectado que el de su comunidad humana restringida. Esta toma de conciencia transforma radicalmente la naturaleza social de su duelo. La transformación del duelo individual en duelo ecológico⁶ inscribe el renacimiento espiritual y físico de los dos adolescentes (como lo subraya la secuencia final del baño primordial) en el espesor histórico y social de un territorio gallego definido entre apego local y conciencia planetaria.

⁶ En el sentido que le dan los ecopsicólogos contemporáneos para hacer referencia a esta capacidad de ampliar la empatía a las pérdidas ambientales y de convertirlas en motor de un compromiso renovado.

Hacia una temporalidad oceánica y una geopolítica atlántica

A pesar de su aparente oposición, las dos propuestas fílmicas convergen hacia la invención de una temporalidad oceánica original que articula dos dimensiones complementarias: la larga duración de los procesos naturales (ciclos geológicos, migraciones animales, transformaciones climáticas) y la intensidad de la experiencia contemplativa (epifanías sensoriales, revelaciones acústicas, momentos de interanimidad).

De Profundis desarrolla un tiempo mítico que contrae la eternidad al instante de la revelación marina, escapando así tanto a la cronología lineal moderna. *Sica*, por su parte, estructura la experiencia narrativa según las temporalidades cíclicas de las mareas y el duelo colectivo, privilegiando los ritmos naturales sobre los imperativos económicos. Este doble enfoque revela una crítica compartida de la aceleración moderna y una búsqueda compartida de ritmos alternativos capaces de restablecer la armonía entre las temporalidades humana y medioambiental (Rosa 350). Lejos de oponerse, la contemplación estética y el anclaje territorial se enriquecen mutuamente para generar una “ecología de la atención” que educa activamente en la percepción de las interdependencias ecosistémicas gracias a una pedagogía sensorial que se basa en una transformación perceptiva individual y en una toma de conciencia colectiva (Fisher 210). La dimensión mitológica común a ambas películas contribuye por otra parte al desarrollo de lo que Arturo Escobar denomina “mitologías ecológicas contemporáneas” (115). Estas nuevas narrativas colectivas combinan el conocimiento ancestral y la urgencia medioambiental para proponer alternativas culturales al modelo occidental de desarrollo industrial responsable de la crisis ecológica (Escobar 115). Estas mitologías oceánicas gallegas operan según una lógica híbrida: se nutren del patrimonio simbólico local (cosmologías celtas, tradiciones marítimas, rituales funerarios) a la vez que se abren a los desafíos planetarios del Antropoceno (calentamiento global, acidificación de los océanos, extinción de especies). Más que un simple sincretismo, estas narrativas nos permiten “permanecer en la agitación” del Antropoceno en lugar de huir hacia la utopía tecnológica o hundirnos en una ansiedad ecológica paralizante (Haraway, *Staying with the Trouble* 12). Ofrecen recursos simbólicos para pensar y vivir la crisis ecológica sin ceder a la negación o la desesperación. Esta producción gallega se inscribe por fin en una geopoética atlántica que confirma la posibilidad teórica de superar la oposición entre lo local y lo global gracias a la invención de nuevas modalidades de circulación cultural que mezclan enraizamiento territorial y apertura planetaria. Desde *Still the Water* (2014) de Naomi Kawase en el archipiélago japonés a *El botón de nácar* (2015) de Patricio Guzmán en el Océano Pacífico chileno, una generación internacional de cineastas desarrolla simultáneamente una estética oceánica que recuerda la “unidad fundamental de los océanos” (Carson 28). En este contexto, el enfoque gallego aporta una contribución original a esta geopoética atlántica emergente a través de su especificidad geográfica y cultural de “Finisterre” europeo que confiere a las representaciones oceánicas locales una intensidad dramática particular vinculada

con la experiencia histórica de la marginalidad y de la resistencia. La situación de periferia atlántica europea permite a los cineastas gallegos desarrollar una perspectiva crítica original sobre la modernidad occidental, conservando a la vez el acceso a los recursos simbólicos premodernos como la herencia céltica o las tradiciones orales.

Conclusión

El análisis comparativo de *De Profundis* y *Sica* demuestra que su aparente oposición estética revela en realidad una convergencia fundamental. Ambas obras contribuyen al desarrollo de una “ecopoética de las profundidades” que supera las divisiones tradicionales del pensamiento ecológico occidental entre contemplación y compromiso, universalismo y particularismo territorial. Esta confrontación dialéctica da lugar a una ética oceánica que no sólo transforma nuestra relación individual con el medio marino, sino que también abre nuevas perspectivas colectivas. Sugiere nuevos modelos de ciudadanía ecológica basados en el reconocimiento de la agencia no humana y en la articulación creativa entre conocimiento local y conciencia planetaria.

Al proponer “sentipensar” el océano, como dice Arturo Escobar, estas películas contribuyen a la “revolución azul” que reclama la oceanógrafa Sylvia Earle o sea una transformación urgente de nuestra relación colectiva con los océanos ante la emergencia climática (Earle 285). Este enfoque estético nos recuerda por otra parte que somos “seres oceánicos” cuya supervivencia depende de nuestra capacidad para reconectar con la dinámica marina (Ghosh 175). Al sumergirnos en las profundidades oceánicas a través de la experiencia cinematográfica, estas obras nos invitan a redescubrir nuestra parte marina constitutiva, la que nos vincula íntimamente a esta “casa azul” planetaria que compartimos con todos los seres vivos.

Artículo recibido 2 julio 2025

Versión final aceptada 10 marzo 2026

Referencias citadas

- Abram, David. *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-Human World*. Vintage Books, 1997.
- Amago, Samuel. “Local Landscapes, Global Cinemasces, and the New Galician Documentary.” *Abriu*, no. 7, 2018, pp. 81-99.
- Campbell, Joseph. *Le Héros aux mille visages*. Robert Laffont, 1977.
- Carson, Rachel. *The Sea Around Us*. Oxford University Press, 1951.
- Chion, Michel. *L’Audio-vision: son et image au cinéma*. Nathan, 1990.
- Earle, Sylvia. *The World Is Blue: How Our Fate and the Ocean’s Are One*. National Geographic, 2009.

- Enríquez Veloso, Gonzalo. "Aproximación a una crítica espacial de *Costa da Morte*, de Lois Patiño." *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 6, no. 1, 2014, pp. 97-110.
- Escobar, Arturo. *Sentir-penser avec la Terre: l'écologie au-delà de l'Occident*. Seuil, 2018.
- Fisher, Andy. *Radical Ecopsychology: Psychology in the Service of Life*. SUNY Press, 2002.
- Ghosh, Amitav. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. University of Chicago Press, 2016.
- Guattari, Félix. *Les Trois Écologies*. Galilée, 1989.
- Haraway, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies*, vol. 14, no. 3, 1988, pp. 575-599.
- . *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.
- Kohn, Eduardo. *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. University of California Press, 2013.
- Le Roux, Françoise et Guyonvarc'h, Christian. *La Civilisation celtique*. Ouest-France, 1990.
- Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. Plon, 1958.
- Martínez Martínez, Isabel y María Gallego Reguera. "El Novo Cinema Galego. Propuesta de definición y clasificación." *Revista Comunicación*, vol. 1, no. 10, 2012, pp. 264-275
- Patiño, Lois, realizador. *Costa da Morte*. Lois Patiño, 2013.
- . *Lúa Vermella*. Lois Patiño, 2020.
- Prado, Miguelanxo, dir. *De Profundis*. Miguelanxo Prado, 2006.
- Redondo, Fernando. "Escrito na paisaxe: miradas documentais verquidas sobre a memoria da terra, sobre o que flúe e o que permanece." *Conferencia Internacional de Cinema de Viana do Castelo*, 2014, pp. 23-31.
- Rosa, Hartmut. *Accélération: une critique sociale du temps*. La Découverte, 2010.
- Schafer, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books, 1977.
- Subirana, Carla, dir. *Sica*. Afrodita Audiovisual, 2023.