

TERRITORIOS Y FRONTERAS

EXPERIENCIAS DOCUMENTALES
CONTEMPORÁNEAS

Prólogo de Santos Zunzunegui

Vanesa Fernández
Miren Gabantxo

Germán Rodríguez
Jorge Oter

Eulàlia Iglesias
Isaki Lacuesta
Víctor Iriarte
Josep M. Català
León Siminiani
Lluís Escartín

Gonzalo de Pedro
Colectivo *Los Hijos*
Colectivo *weareQQ / Rivet*
Josetxo Cerdán
Andrés Duque
Virginia García del Pino



Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea

ARGITALPEN
ZERBITZUA
SERVICIO EDITORIAL

TERRITORIOS Y FRONTERAS

EXPERIENCIAS DOCUMENTALES
CONTEMPORÁNEAS

TERRITORIOS Y FRONTERAS

EXPERIENCIAS DOCUMENTALES
CONTEMPORÁNEAS

Editoras:

Vanesa Fernández
Miren Gabantxo



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

ARGITALPEN
ZERBITZUA
SERVICIO EDITORIAL

**CURSOS DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO / EUSKAL HERRIKO UNIBERTISTATEA (UPV/EHU)
BILBAO. 2010-2011**

**BILBAO ARTE ETA KULTURA (BAK 2010)
CURSOS DE VERANO UPV/EHU**

28-30 junio 2010. Bilbetea Foral de Bizkaia (Bilbao).

Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas (I).

Coordinación: Vanesa Fernández y Gabriel Villota.

Director de proyección universitaria del Campus de Bizkaia de UPV/EHU: Patxi Azpillaga.

Docentes y directores invitados: Eulàlia Iglesias, Isaki Lacuesta, J.M. Català, León Siminiani, Lluís Escartín, Víctor Iriarte, Jorge Oter y Germán Rodríguez.

**BIZKAIA BILBAO ARTE ETA KULTURA (BIZBAK 2011)
CURSO DE VERANO UPV/EHU**

21-22 septiembre 2011. Bizkaia Aretoa UPV/EHU (Bilbao).

Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas (II).

Coordinación: Vanesa Fernández y Miren Gabantxo.

Director de proyección universitaria del Campus de Bizkaia de UPV/EHU: Gabriel Villota.

Docentes y directores invitados: Gonzalo de Pedro, Colectivo *Los Hijos*, Víctor Iriarte, Colectivo *weareQQ*, Josetxo Cerdán, Andrés Duque y Virginia García del Pino.

Esta publicación se ha realizado en colaboración del grupo de investigación HAUtaldea (UPV/EHU) y el Proyecto de Investigación EHU 11/26 Antropología visual: un modelo para la creatividad y la transferencia de conocimiento.

PUBLICACIÓN

Coordinadoras y editoras

Vanesa Fernández
Miren Gabantxo

Textos

Santos Zunzunegui, Vanesa Fernández, Miren Gabantxo, Jorge Oter, Germán Rodríguez, Eulàlia Iglesias, Isaki Lacuesta, Víctor Iriarte, J.M. Català, León Siminiani, Lluís Escartín, Gonzalo de Pedro, Colectivo *Los Hijos* (Javier Fernández, Luís López y Natalia Marín), Colectivo *weareQQ* (Usue Arrieta y Vicente Vázquez), Oficina curatorial *Rivet* (Sarah Demeuse y Manuela Moscoso), Josetxo Cerdán, Andrés Duque y Virginia García del Pino.

Diseño y maquetación

Koldo Atxaga

Agradecimientos:

Esti Alonso, Kizitiñe Asensio, Patxi Azpillaga, Manu Díez, Amaia Gabantxo, Angie Gabrielsson, Olatz González, Grupo de Investigación HAUtaldea UPV/EHU, Eli Lloveras y Kikol Grau (Hamaca, *Media & Video Art Distribution from Spain*), Naiara Seara, Gabriel Villota y Santos Zunzunegui.

ISBN: 978-84-9860-663-8

Depósito Legal: BI-934-2012

Bilbao. Primavera de 2012

Los contenidos de *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas* están publicados bajo una licencia:



Reconocimiento / No Comercial / Compartir Igual
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/>

SUMARIO

- 13 **Prólogo**
Santos Zunzunegui

PRIMERA PARTE. En los límites de la realidad

- 19 **Apuntes sobre varias charlas inconclusas...**
Vanesa Fernández y Miren Gabantxo
- 27 **Algunas cuestiones en torno al cine presente**
Germán Rodríguez
- 33 **Cine de cerca: Escartín, Iriarte, Lacuesta y Siminiani**
Jorge Oter

SEGUNDA PARTE. Horizontes desconocidos

- 41 **LACUESTA**
Variaciones en torno a un cuerpo: identidad y ausencia en el cine de Isaki Lacuesta
Eulàlia Iglesias
- 47 **Los amores invisibles I. Notas provisionales sobre el cine de León Siminiani y Víctor Iriarte**
Isaki Lacuesta
- 57 **IRIARTE**
Caja con cosas dentro presenta
Víctor Iriarte
- 71 **SIMINIANI**
Guía de perplejos. El cine imposible de León Siminiani
Josep M. Català Domènech
- 89 **¿Hacia una poética de la contradicción?**
León Siminiani
- 103 **ESCARTÍN**
Nada que decir
Lluís Escartín
- 109 **LOS HIJOS**
Hijos sin hijos: Un disparo en medio de un concierto*
Gonzalo de Pedro Amatria

- 117 **Tres por dos**
Colectivo *Los Hijos*
- 127 **WE ARE QQ**
We are QQ. Apuntes y paisajes. Una conversación con Usue Arrieta, del colectivo audiovisual *weareQQ*
Víctor Iriarte
- 137 **CA NE DO**
Colectivo *weareQQ* y *Rivet*.
- 145 **ANDRÉS DUQUE**
Apuntes de campo sobre el trabajo de Andrés Duque y Virginia García del Pino (o por qué los artistas son un coñazo)
Josetxo Cerdán
- 153 **¿Quién fue Rodolfo II, el patrón de visionarios y estafadores, en cuya corte me parece que he vivido?**
Andrés Duque
- 161 **VIRGINIA GARCÍA DEL PINO**
Notas que nunca utilicé
Virginia García del Pino

Santos Zunzunegui

Prólogo

Aunque la frase suele atribuirse a Coco Chanel fue Jean Cocteau el que lo expuso con su capacidad de síntesis habitual: “moda no es sino lo que pasa de moda”. Viene a cuento recordar esta expresión porque aunque quizás ya nos encontremos en el reflujó de esta ola, hemos vivido unos tiempos en los que el “documental” (prudentemente entrecomillada la denominación) ha estado de moda. Moda que afectó por igual a la pléyade de cineastas que parecían descubrir una tierra ignota que a una crítica miope que se daba de bruces con algo que solía ocupar un espacio marginal en las historias del cine que entre nosotros han sido.

De pronto, de ser un espacio solo frecuentado cuando la ficción se presentaba como algo inalcanzable por razones financieras o como medio de allegar unas magras cantidades económicas al sustento de los cineastas, el “documental” (sigo con las comillas) se convirtió en las últimas décadas del siglo pasado en oscuro objeto de deseo de autores y estudiosos.

Sin duda la razón tuvo que ver, entre otras causas, con la emergencia de novedosas posibilidades de acercamiento a la realidad que venían hechas posibles por lo que se dado en llamar “nuevas tecnologías” y por la miniaturización del aparataje sobre el se que sustentaba la hasta hace muy poco pesada y compleja tecnología cinematográfica. El paso al universo digital parecía dar la posibilidad a cada espectador de convertirse en autor, aunque convenga recordar el sano escepticismo con el que Jean-Luc Godard saludaba la emergencia de esa figura que algunos

“inventores de palabras” (a la manera de Camilo José Cela), han denominado el “prosumidor” cuando, ante la afirmación acerca del hecho de que, en nuestros días, con las nuevas tecnologías todo el mundo está en condiciones de convertirse en realizador de películas derribándose de una vez por todas la odiada y elitista distinción entre autor y consumidor, contestaba con un escueto “que las hagan”.

Pero es que, además, el hecho de que todo el patrimonio icónico universal, sin distinción de técnicas de producción de imágenes ni de momentos históricos en las que aquellas han sido creadas, haya sido convertido en bits de ordenador ha abierto el camino a la predación, manipulación y reutilización de todas las imágenes que en el mundo han sido. Cualquier visitante de You Tube puede recorrer la gama que lleva del chiste más inane hasta obras como las *Histoire(s) du cinéma* de Godard para caer en la cuenta de las dimensiones y alcance de la caja de Pandora abierta en este último campo. En el territorio en el que todos los gatos son pardos, las posibilidades de acción se multiplican, los gestos de alcance muy variado se expanden y el bricolaje reina como figura de estilo. Claro que no todos los *bricoleurs* tienen ni el mismo talento ni la misma capacidad de invención y manipulación de los materiales que someten a sus diseños. Pero ésta es, sin duda, otra historia.

De paso, conviene no perder de vista que el universo You Tube nos ha hecho conscientes de al menos tres notables aspectos que dan forma al paisaje audiovisual (por más que esta expresión se esté quedando corta para describir el estadio actual de lo que solemos llamar, en términos coloquiales, imagen) de nuestros días. En primer lugar, ha instituido el reino definitivo del fragmento como unidad creativa, entendiendo por tal algo que se presenta como arrancado de un todo del que se ignora, a menudo, su dimensión y origen y que incluso puede no existir. Después, nos ha hecho, de manera creciente, tolerantes con la baja calidad de la imagen, hasta el punto de que el criterio de calidad visual (lo que convertía a la imagen cinematográfica, en palabras de André Bazin, en una asíntota de la realidad) ya no es relevante para juzgar una obra e incluso se puede sacar partido de su cuestionamiento como testimonian artistas como David Lynch y, de nuevo, Jean-Luc Godard. Por último, ha mostrado que la imagen que ha sido convertida en unos y ceros es infinitamente maleable y que, más allá del juego de remezclar imágenes con sonidos con los que nunca se pensó se podrían acordarse, reside un universo infinito de formalizaciones ulteriores al alcance de un golpe de ratón.

Si retornamos ahora al mundo del documental (que ya ha perdido sus comillas) es para señalar que se trata de un inmenso archipiélago formado por islas tan heterogéneas como variopintas, algunas de las cuales permanecen relativamente inexploradas. Desde el “grado cero” que ofrecen los documentales de animales de la segunda cadena de la televisión pública (por cierto, los casos más obvios que conozco de documentales performativos) hasta las más sofisticadas fórmulas en las que el coqueteo con la vanguardia o el roce con la ficción crean objetos de difícil identificación, se abre un campo tan amplio y diverso que uno se pregunta si la clásica denominación nos dice algo todavía sensato sobre el espacio común que parece recubrir.

Por eso parece más sensato que elucubrar sobre qué cosa sea esto que convenimos en llamar, a falta de una mejor expresión, “documental” (y vuelven las comillas), el zambullirse a fondo en este piélago y rastrear en él la existencia de obras singulares y autores precisos que, de alguna manera, nos afecten a nosotros, espectadores de aquí y ahora. Porque no conviene echar en saco roto que si la crítica (cinematográfica) tiene algún sentido hoy en día es porque, como recordaba George Steiner, se muestre capaz de “ampliar y complicar el mapa de la sensibilidad”. Por eso, también, tiene un sentido muy preciso lo que se lleva a cabo en las páginas que componen el volumen que el lector sostiene en este momento en sus manos: seleccionar un grupo de cineastas, ponerlos a dialogar entre ellos y con una serie de críticos que están dispuestos a permanecer a la escucha de las películas (un crítico no es, en el fondo, sino alguien capaz de sintonizarse con una obra) con la finalidad no de emborronar el panorama sino de contribuir a arrojar luz sobre alguno de sus recovecos.

Como parece haber un consenso sobre el hecho de que, en los años últimos, el documental español ha mostrado una vitalidad inusitada, nada mejor que otear su horizonte a la busca y captura de sus formas más singulares, menos domesticadas. Porque, y ahora sí es Coco Chanel la que habla, “la moda pasa de moda, el estilo jamás”. En otras palabras, de lo que se trata es de identificar como las formas cinematográficas se configuran y reconfiguran en cada obra de cada cineasta para dar nacimiento a estilos propios, identificables e inéditos. Lo que no es óbice para que en muchos casos esa novedad se construya sobre el reciclaje del pasado. Es bien sabido que lo que no es tradición es plagio o que goza de buena salud lo que alguien ha denominado “pastiche de autor”.

Por tanto se trata de un trabajo de levantamiento cartográfico de un territorio de límites imprecisos y fluctuantes. Que requiere una especial receptividad para detectar los síntomas del afloramiento de una nueva sensibilidad y que pretende contribuir a explicar las formas, en plural, que ésta pueda adoptar. Formas que, de una u otra manera, son el fruto del diálogo interminable entre el trabajo y la imaginación. Diálogo capaz de producir, en palabras de Anne-Marie Miéville, una representación siempre más aguda de lo que convenimos en llamar realidad.

Santos Zunzunegui





PRIMERA PARTE
En los límites de la realidad



Miren Gabantxo y Vanesa Fernández

Profesoras del departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad (UPV/EHU).
Forman parte del grupo multidisciplinar de docentes HAUTaldea (UPV/EHU)
y el proyecto de investigación EHU 11/26 *Antropología visual:
un modelo para la creatividad y la transferencia de conocimiento.*

Miren Gabantxo es Doctora en Comunicación Audiovisual y licenciada en Periodismo por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Como docente imparte asignaturas relacionadas con el lenguaje audiovisual y el análisis fílmico desde el año 2001. Vinculada al mundo de la televisión en la década de los noventa, ha sido guionista y editora de reportajes para EITB, la Televisión Pública del País Vasco, durante diez años. En la actualidad es Vicedecana de Infraestructuras de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación, de UPV/ EHU. Su área de investigación se centra el guionista y cineasta catalán Jordi Grau, cuya obra fílmica (1957-1994), que atravesó el período de la censura, la transición democrática y la democracia, está pendiente de catalogación dentro de la Historia del Cine Español.

Vanesa Fernández es licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) donde también cursó el postgrado Escritura Audiovisual y Documental. Estrategias narrativas y procesos de producción. Como docente imparte clases desde 2004 en asignaturas relacionadas con la tecnología audiovisual, técnicas de creación audiovisual y realización y producción, entre otras. También imparte clases en el Máster Profesional de Comunicación Multimedia (UPV/EHU-EITB). Durante estos años ha compaginado su actividad académica con labores de realización y edición principalmente en EITB y TVE.

Miren Gabantxo
Vanessa Fernández

Apuntes sobre varias charlas inconclusas...

- Pero, pero... ¿qué demonios es esto?
- Disculpe, esto es una película.

Uno. En el arte la prioridad es enseñar a amar

El presente texto tiene como primer objetivo intentar esclarecer el por qué de este libro, pero antes de nada, consideramos imprescindible echar la vista atrás y capturar ciertos pa(i)sajes del ámbito académico.

Apuntes sobre varias charlas inconclusas... tiene su origen en debates internos que mantenemos desde nuestros inicios en la Universidad, no sin cierta discrepancia, sobre la importancia de acercar el arte (ya no sólo el cine) contemporáneo a nuestras aulas y a nuestras prácticas vinculadas a lo audiovisual. Incautas o no, hemos compartido la idea de que a la Universidad le corresponde el deber social de vincularse a *lo nuevo*, aceptando todos los riesgos que ello conlleva en un contexto como el de hoy, en el que los planes de estudio acotan el cauce académico. Siempre hemos defendido que la formación universitaria no tiene que ser un territorio teórico estanco que se desarrolla al margen de las diversas realidades profesionales en el entorno audiovisual. En este contexto, planteamos la necesidad de aproximación a las diferentes áreas de creación contemporánea, concebidas estas últimas como las formas en las que se materializa el pensamiento. Es decir, acercarnos a reflexionar sobre las lecturas de la imagen-pensamiento en la creación contemporánea, *una forma que piensa*, tal y como se referiría Jean Luc Godard.

Sobre la mesa, dos cuestiones. La citada *necesidad* de traer el audiovisual contemporáneo al aula y obviamente incorporarlo a la investigación académica. Y vinculado a ello, (re)pensar esa necesaria (y casi inexistente) pasión y sentimiento en la vida académica. Y recapacitar sobre cómo se transmite el conocimiento en la Universidad. Y cómo se transfieren nuestras pasiones y sensibilidades con el alumnado. Tenemos presentes varios fragmentos de las correspondencias entre George Steiner y Cécile Ladjali en *Elogio de la transmisión* (2005), sobre la función del profesor: “(...) Uno no transige con sus pasiones. Las cosas que voy a tratar de presentarles son las que más me gustan. No veo necesidad de justificarlas (...) Si un estudiante percibe que uno está un poco loco, poseído de alguna manera por aquello que enseña, es un primer paso. Quizá no esté de acuerdo; quizá se burle; pero escuchará, se trata del milagroso instante en que comienza a establecerse el diálogo con una pasión. Nunca hay que buscar una justificación”. Steiner confirma que toda crítica literaria debe surgir de una deuda de amor. Concretamente, de una deuda de amor por aquella obra cuya lectura nos ha transformado y la que pretendemos acercar a los demás para que ellos también la deleiten. Nuestra idea para con el alumnado sería justamente lo que se propone Steiner aplicado a lo audiovisual: captar y experimentar la emoción de la creación.

Necesidad, pasión... y un tercer asunto: cierta determinación. Una tarde de invierno, mientras las dos que escriben estas líneas estaban visionando una pieza de cuyo nombre no queremos acordarnos..., una joven y prometidora académica nos sorprendió y puso el grito en el cielo sobre las *rarezas* que nos gustaban a unas *raras* profesoras. Y en ese preciso momento, y guiadas por cierta rebeldía, cogimos impulso y activamos sendos cursos de extensión universitaria, tanto en el año 2010 como en el 2011, hasta llegar a este libro colectivo que tenemos entre manos en el 2012.

Necesidad, pasión y determinación.

Dos. Cuestión de fronteras y límites

Aceptémoslo, sin lugar a dudas, zanjando cierto debates del (no tan lejano) pasado, en torno a todas las etiquetas y clasificaciones sobre cierto cine, *cine de no ficción, cine de lo real, neodocumental, postdocumental...*, a falta de un término mejor, admitamos que estamos ante un macrogénero, que es el DO-CU-MEN-TAL. DOCUMENTAL.

Documental. Un pa(i)saje multiforme este del documental español, configurado por un territorio imaginario de fronteras, afortunadamente cada vez más difusas y cuyo centro de gravedad tiende a irse desplazando hacia el ámbito de la experimentación. Y en esas arenas movedizas donde el cine se entiende como recreación de la experiencia estética subjetiva se hallan las creaciones artísticas más sugestivas, que a nuestro entender, destacan y merecen ser rescatadas y ser consideradas desde el enfoque académico. Nos encontramos ante unos cineastas que conciben su trabajo como *experiencia vital* para dialogar y tender puentes con el espectador, como apuntaría Vivian Shoback.

Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas se apoya en gran medida en la propuesta ontológica del filósofo Eugenio Trías sobre el límite y el hombre, como ser del límite. Para él, el sujeto vive una razón fronteriza y más allá de ese límite está el misterio. El hombre, por lo tanto, se mueve en un mapa compuesto por varios continentes (físicos, morales, éticos, estéticos e históricos), identificables como la experiencia de un orden de sucesos. En última instancia, Eugenio Trías se pregunta “¿Qué es el hombre?” y en el intento de esclarecer *eso que somos*, resuelve que *somos los límites del mundo* y, en razón de nuestras emociones y pasiones y usos lingüísticos, dotamos de sentido y significación al mundo de la vida que habitamos. Estas son precisamente las coordenadas en las que se mueven los trabajos de estos cineastas. Y posándonos en esos ejes del límite y la frontera, ellos y nosotras nos encontramos haciendo de *equilibristas*.

Las coordenadas del límite y la frontera.

Tres. Los caminos sin cartografiar de lo que nos ocupa

En los caminos sin cartografiar de lo que nos ocupa, están las cosas cotidianas, los momentos de vida, la visión poética de la vida doméstica, por qué habitamos los espacios como los habitamos, cómo nos relacionamos con nuestro cuerpo y con los otros cuerpos; es decir, cómo somos los humanos, por qué pensamos lo que pensamos y lo que sentimos.

En los caminos sin cartografiar de lo que nos ocupa está el ojo que todo lo mira, todo lo huele y todo lo abarca, buscando con avidez más de un efecto de sentido. El por qué de la vida como azar, el dejarse estar, el cuándo intervenir, el por qué del amor y el por qué del desamor. Todo cuanto amé formaba parte de ti. Y todo está en las imágenes creadas por otro, que se convierten, en cuanto las miramos, en parte de nuestra mente, donde fuera de campo, otros sonidos y otros olores, se añaden.

En los caminos sin cartografiar de lo que nos ocupa hay algo que escanea nuestro cerebro, donde las neuronas detectan que esas imágenes tú también las intuiste, aunque nunca pensaras que escondieran un enigma y que alguien te diera nunca las pistas para resolverlo. Y está, cómo no, el placer de jugar con esas imágenes escogidas por el otro y encontrarles sentido. Se buscan espectadores curiosos, dispuestos a dejarse llevar en la propuesta del otro, del otro por sí mismo. Del cuentista, sobre todo del poeta. Que existe y está claramente definido. Aunque hay quien cuenta cosas sin partir de ningún género en particular. ¿Es por lo tanto, un género como tal, ese terreno sin cartografiar del cine documental de nuestros días?

Para mostrar algo, uno debe haber visto algo. Y para ver algo, uno debe haberlo mirado. Alguien que ha mirado largamente las cosas después de vivir, y lo filma. Es el cine como experiencia vivida, con un componente experimental. Viaje interior y viaje exterior, entre la revelación del mundo y el éxtasis personal. Las piezas documentales son viajes en sí mismas. El viaje es el resultado, la pieza final. Pero hay que tomarse el tiempo para mirar.

¿Se trata de una elección consciente? Como diría el intelectual argentino Ernesto Sábato (*Antes del fin*, 1998), respecto a su viaje personal: “Y entonces cuando el final se aproxima, al repasar tramos de una larga travesía, puedo afirmar que pertenezco a esa clase de hombres que se han formado en sus tropiezos con la vida. De manera que, cuando algún exégeta habla de mi “filosofía”, no puedo sino turbarme, porque tengo la misma relación con un filósofo que la existente entre un guerrillero y un general de carrera. O quizá, mejor, entre un geógrafo y un aventurero explorador cuya intuición le sugiere la búsqueda de un tesoro en lo más profundo de la selva malaya, del que tiene ambiguas noticias, ni siquiera la seguridad de su existencia. En el arduo trayecto contemplé lugares maravillosos, pero también tuve que enfrentarme con seres siniestros y obstáculos casi insuperables, y caí una y otra vez. Desesperado por no dar con el tesoro, descreyendo de mi capacidad para encontrarlo entre tanta penuria, perdí reiteradamente la fe. Digo la verdad cuando afirmo que desconozco otras regiones, que mi ignorancia de otras realidades es innumerable, pero en cambio puedo reivindicar la búsqueda apasionada en el camino que seguí.”

Consciente o no, la búsqueda de los cineastas de los *caminos sin cartografiar de lo documental* es apasionada. Porque al no estar supeditados a las imposiciones de producción del cine industrial, se sienten más libres para contar. Y porque al no supeditarse a ningún patrón normativo, ven en el otro, el comprenderse a uno mismo. A través del otro, de la observación del otro, o de la contemplación del paisaje, se llega a la reflexión en imágenes que intenta tender puentes hacia el proceso, hacia el ensayo.

En la literatura anglosajona, el ensayo personal es muy común (las reflexiones de onda política o introducciones del autor, sin ser protagonista). Pero en la literatura española, la reflexión subjetiva entre la autobiografía y el ensayo es algo novedoso. Y la tradición ensayística en las prácticas videográficas toma fuerza en el siglo XXI y podría decirse que se nutre de *la otra forma de contar*, entre otros, del cine de Buñuel y Val del Omar, de Patino y posteriormente de Jordá y Portabella. Porque *el principio de la creación no es el vacío sino el caos* (como diría Mary W. Shelley, la pionera del género literario de la ciencia ficción con la novela *Frankenstein*, en 1818), y de ahí ese gusto por ubicarse en la frontera de vivir en la realidad o vivir en la imaginación, es decir, en el caos.

En los caminos sin cartografiar de lo que nos ocupa encontramos modos de (intentar) explorar el mundo que nos rodea, y sobre todo, explorar ese misterioso y extraordinario lugar fronterizo para (intentar) entendernos a nosotras mismas.

En los caminos sin cartografiar.

Cuatro. Escribir(se) en red

Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas nace de la realización de dos cursos de extensión universitaria que coordinamos en 2010 y 2011. *Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas (I)* tomó forma como curso de verano organizado por *Bilbao Arte eta Kultura (BAK)*

UPV/EHU) del 28 al 30 de junio de 2010, en Bilbao, y con el apoyo incondicional del director de Extensión Universitaria de la Universidad del País Vasco, Patxi Azpillaga. La apuesta inicial era arriesgada, más allá de que un académico o crítico presentara la obra de un director de cine y éste también comentara su proceso creativo, se trataba de fomentar un diálogo cruzado entre directores y académicos, entre directores, entre académicos y entre todos ellos con los asistentes a las sesiones. Sesiones que fueron vestidas con pases de películas *ad hoc* y varias mesas redondas, en un *espacio* donde confluían unos *cuerpos* determinados y un *tiempo* determinado.

Transcurrió un año de muchos y agitados acontecimientos, unos buenos y otros malos, *nuestras charlas continuaban inconclusas*, pero el impulso por seguir la senda iniciada tenía su fuerza y en 2011 se organizó la segunda parte de *Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas (II)*. En esta ocasión Gabriel Villota, responsable *Bizkaia Bilbao Arte eta Kultura (BIZBAK UPV/EHU)*, fue la persona que se implicó con este curso de verano que tuvo lugar también en Bilbao el 21 y 22 de septiembre de 2011.

En ese espacio-tiempo, se produjeron dos sucesos que marcaron los discursos de los invitados. Cuarenta y ocho horas antes de comenzar el curso, las redes sociales estallaron con la noticia de la posible desaparición del Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista de Pamplona. Su director artístico, Josexto Cerdán y el programador de dicho festival, Gonzalo de Pedro, ambos ponentes del curso, estaban viviendo en directo a través del móvil la evolución de la noticia. Asistimos, con el resto de directores y asistentes al curso, al intento de descalabrar un festival tan significativo porque algunos políticos interpretan la cultura como un gasto y no como una inversión. Cierta tristeza embargó el aire, conscientes todos de la fragilidad de los circuitos donde se mueven ciertos productos culturales, como este del cine documental. Las redes sociales visibilizaron cómo en cuestión de horas más de cinco mil personas mostraron su apoyo a la permanencia del festival, que consiguió finalmente perdurar como certamen bianual. Esta tensión latente durante el curso fue difuminándose y además, ese mismo fin de semana, supimos que en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Isaki Lacuesta había ganado la prestigiosa Concha de Oro con su película *Los pasos dobles*.

La fuerza de las redes sociales nos confirmó que existe un interés explícito por este cine documental y reafirmó el trabajo realizado en los últimos años, a través de diversos encuentros, muestras, festivales y aportaciones teóricas, de carácter más o menos formal, que confluían en este universo de *tejer red en el documental español*, tal y como repite Josexto Cerdán.

Respecto a la idea de poner sobre la mesa una publicación colectiva, no tuvimos ninguna duda: editar una publicación donde de un modo totalmente *libre*, se reflexionara sobre el tipo de cine que *un cineasta* hace o sobre lo que el *otro cineasta* crea y *otros* (intentan) interpretar. No es habitual que los directores de cine escriban sobre sus películas, sus experiencias vitales, sus pasiones, sus mie-

dos... y es por ello que nos parecía interesante establecer este *diálogo* entre los distintos cineastas, docentes y críticos.

En este sentido, nos acordamos de una conversación informal en un congreso en Buenos Aires en 2010, donde Paranguá, experto en cine documental latinoamericano, nos subrayó cuál es la dinámica que está detrás de la historia del cine de un país. Según él, los académicos legitiman esa catalogación o taxonomía basándose en las revistas de crítica cinematográfica del momento de dichas películas, que suele coincidir con sus gustos personales y su ideología política de juventud. Y, así, insistía en la importancia de documentar el presente y no esperar a que en el futuro haya lagunas en la historiografía del cine que posibiliten catalogaciones erróneas.

Por lo tanto, *Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas* pretende recoger y dar un lugar a autores y obras con poca visibilidad en la historiografía del cine español y servir de brújula a aquellos dispuestos a dejarse llevar por el laberinto del cine documental, lleno de estimulantes promesas, pero también, de grandes incertidumbres. En definitiva, directores, docentes y críticos que (se) escriben. No conviene olvidar que escribir es amar mediante palabras (los textos, las imágenes, los sonidos, los gestos o a través del tan necesario silencio).

(Re)pensar sobre el tipo de cine que un cineasta hace o sobre lo que el otro cineasta crea y otros (intentan) interpretar.

Cinco. Paguemos, por el camino de la cita, nuestras deudas diversas

Como es de rigor en estos casos, llega el turno de expresar nuestro reconocimiento a todas esas personas que han colaborado en este libro. Es justo agradecer el mérito y el trabajo de todas aquellas personas que de diferentes maneras han colaborado en que estas páginas vieran la luz; sin su colaboración y soporte no habría sido posible.

Primeramente, y en especial, mencionar a Patxi Azpillaga, director de Extensión Universitaria de la Universidad del País Vasco que mostró su apoyo y confianza y apostó por el primer curso de verano *Bilbao Arte eta Kultura (BAK UPV/EHU 2010)* y que posteriormente continuamos en 2011, con la colaboración de Gabriel Villota y su equipo de *Bizkaia Bilbao Arte eta Kultura (BIZBAK UPV/EHU 2011)*.

Múltiples deudas hemos acumulado antes y durante la coordinación de esta publicación. No podemos por menos que declarar nuestro agradecimiento a todos los directores de cine, docentes y críticos que han colaborado en esta publicación: Eulàlia Iglesias, Isaki Lacuesta, Víctor Iriarte, J.M. Català, León Simianiani, Lluís Escartín, Jorge Oter, Germán Rodríguez, Josetxo Cerdán, Gonzalo de Pedro, Colectivo *Los Hijos*, Colectivo *weareQQ*, Oficina Curatorial *Rivet*, Andrés Duque y Virginia García del Pino. *Equilibristas* todos ellos, que al igual que nosotras, en nuestro particular y laberíntico marco universitario, hacemos equilibrios para

que ciertos autores y obras estén presentes en el ámbito académico. Gracias por vuestra paciencia, mails, conversaciones telefónicas y, sobre todo, por vuestra buena compañía.

Una mención especial a Santos Zunzunegui, por su entusiasmo al aceptar sumergirse en esta propuesta y su inestimable ayuda, ya que nos ha hecho partícipes de un buen número de sugerencias para mejorar esta publicación.

Gracias a Eli Lloveras y Kikol Grau (de HAMACA, *media & video art distribution from Spain*) por su buena gestión en la distribución de las obras de varios de estos autores que la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) adquirió para sus fondos.

Cómo no, mil gracias a Koldo Atxaga, por su fascinación, dedicación y profesionalidad en todos los enredos en los que nos acompaña con una sonrisa. Y, por último, pero no menos importante, recordar a Naiara Seara, Esti Alonso y Angie Gabrielsson, que durante las dos ediciones de los cursos de verano y hablando del *exilio interior*, demostraron que Bilbao sigue siendo *nuestro hogar*.

Quede constancia en estas líneas de nuestra humilde gratitud para con todos los citados.

Bilbao, primavera de 2012.



|| Germán Rodríguez

Licenciado en Sociología por la Universidad de Deusto y licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). En la actualidad está preparando su tesis doctoral sobre el cineasta vasco Eloy de la Iglesia.

Germán Rodríguez

Algunas cuestiones en torno al cine presente

Las películas que se proyectaron en los cursos de verano *Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas (I)* pertenecen a parte de esa nueva hornada de cineastas que definen algunos de los parámetros estéticos del panorama cinematográfico español actual. Paralelamente al cine dominante, este otro cine subsiste en los intersticios que se sitúan entre la ficción y el documental de corte clásico, para explorarlos, declinarlos, o incluso dinamitarlos desde dentro. Será precisamente de aquí, de donde provengan algunas de las obras más estimulantes y creativas de nuestro cine del presente.

Se puede considerar que, determinados factores de carácter autóctono, han activado las sinergias necesarias para la reelaboración de los géneros, e instaurar así el documental, como ese objeto privilegiado para el ejercicio de una libertad estética sin complejos. Entre ellos cabría destacar el papel fundamental de algunas universidades, con especial protagonismo en el ámbito catalán; la emergencia de festivales especializados; una nueva crítica no condescendiente y, cómo no, el talento de muchos realizadores. Pero qué duda cabe que este modelo se inscribe en un marco mucho más amplio. Basta acercarse a cualquier festival pertinente, para entender que esta veta creativa es un aglutinante de gran calado que actúa como el principal nexo entre cinematografías de distinta nacionalidad. En suma, estamos ante una práctica cinematográfica que, al menos bajo este punto de vista, no podría entenderse en toda su magnitud sin tener en cuenta la balumba global.

A partir de aquí, deberíamos preguntarnos si existen rasgos específicos en esta manera de hacer las cosas, o para ser más precisos, ahondar en la sugestiva pregunta que Santos Zunzunegui, parafraseando a Pierre Sorlin, nos recordaba en su reciente artículo en *Cahiers du Cinéma España*¹: “¿Existe una originalidad en el modelo cinematográfico español?” Y en caso de que así fuera, plantearnos cómo concretar los puntos que dieran cuenta de esa hipotética singularidad en cuanto a experiencias documentales de este tipo se refiere. No obstante, son varios los problemas de orden teórico-crítico los que hoy día, a mi juicio, construyen una mirada globalizadora que diluye las estrategias de sentido del objeto fílmico, y por ende, elimina toda posibilidad de pergeñar un análisis más o menos discriminatorio de aquello que lo identifica.

En primer lugar, la falta real de perspectiva que la breve distancia temporal nos brinda, imposibilita un análisis sosegado que, a su vez, nos despoje del tan extendido arrebato cinéfilo. Arrebato, que en muchos de los casos responde no tanto a la vehemencia con la que el crítico de turno se dedica a la búsqueda de la Piedra Rosetta, como a la imperiosa necesidad de satisfacer el emergente mercado de “lo alternativo”. O quizá ambas pretensiones sean una sola. La consecuencia inmediata es una saturación de tendencias estéticas virtuales y una actualización de contenidos en breves espacios de tiempo que terminan por anular cualquier criterio estable. Es por ello que aún no estamos en las óptimas condiciones para colocar estas obras en su justo lugar. Y separar el grano de la paja es, todavía, tarea pendiente. Digamos que, en todo caso, podemos destacar la importancia de las películas que nos ocupan en términos relativos.

Además, este tipo de ejercicios teórico-críticos desde (y sobre) el presente más radical, se suele apoyar en conceptos aparentemente apodípticos, pero un tanto elusivos, para definir un corpus fílmico tan heterogéneo como desigual. Es así que la proliferación de prefijos tales como “neo” o “post” en la crítica cinematográfica, no deja de ser un trasunto de un sistema conceptual más cercano a la Sociología. El problema se agrava si a esto se le añade la tendencia mecanicista a reducir el objeto fílmico a las características contextuales de una pretendida postmodernidad.

De la misma manera, se ha generado un extenso debate que se viene sosteniendo sobre las bases de una nueva ontología de la imagen digital. Reflexiones que, en muchas ocasiones, se reducen a lugares comunes sobre los que se vuelve por inercia con demasiada frecuencia. Lo que provoca una desproporción entre el estudio de las texturas que el soporte digital genera, y el efecto real de sentido que de ellas se desprende. De igual modo ocurre con la sobrevalorada influencia de los medios de producción, más baratos y ligeros, en los planteamientos estéticos y formales.

1 Santos Zunzunegui, “Un itinerario para el cine español. Las cuatro veces”, suplemento en *Cahiers du Cinéma España*, núm. 51 (diciembre de 2011), p. 10-13.

En definitiva, es en esta confluencia de la cinefilia con el análisis apriorístico de carácter historicista, donde debería contraponerse otra mirada que permitiera discernir sobre las particularidades de un supuesto “modelo cinematográfico español”. Y es aquí donde cobra vital importancia el “hilo conductor”, propuesto por Santos Zunzunegui para arrojar algo de luz a la pregunta antes formulada, que “une a cuatro cineastas pertenecientes a generaciones diferentes y sucesivas”, en tanto en cuanto conforman una línea de fuerza significativa del cine español más creativo de los últimos años².

En este planteamiento, será Isaki Lacuesta el eslabón postrero de aquellos que “hacen cuentas con el mito, entendido éste como ese espacio en el que los relatos concretos y singulares que sus películas vehiculan se encuentran siempre doblados de toda una serie de elementos que, al superponerse a los típicamente narrativos, acaban dotando a sus obras de un espesor singular”. En este sentido, “la capacidad observacional” de Isaki se contamina con “elementos exteriores que actúan de disparadores conceptuales”³. Este aspecto se puede apreciar claramente en sus largometrajes, tal y como apunta el Catedrático: el mito de Camarón en *La leyenda del tiempo*, 2006 o el mito de la Revolución en *Los condenados*, 2009, por poner sendos ejemplos.

Pero al lado de estas piezas conviven una serie de cortometrajes, no menos importantes y quizá sí más interesantes. Interés que radica no tanto en el referente mítico al que se apela, en ocasiones inexistente, sino en cómo estas películas adoptan el rol de “auténticos operadores míticos”⁴ donde lo concreto es siempre remitido a lo general. Para muestra un botón. En un filme como *Microscopías*, 2003, el examen científico de lo minúsculo deriva a la abstracción más absoluta. Pero lejos de quedarse en el regocijo de lo bello, se entrecruza con una serie de elementos de orden superior. De lo ínfimamente pequeño a lo extremadamente grande.

En la primera de las tres microscopías se desnaturaliza el objeto artístico mediante la ampliación de los pigmentos de dos lienzos: uno verdadero y otro falso. Una vez vistas ambas muestras a cien mil aumentos, nos enfrentamos a un paisaje idéntico que no desvela diferencia alguna. Desde esta nueva perspectiva visual, emerge una lectura en segundo grado sobre la verdadera naturaleza del arte. La banda sonora compuesta de extractos de sendas películas sobre Van Gogh de Alain Resnais y Maurice Pialat, son el exquisito contrapunto. En la segunda microscopía, no es azaroso que los aumentos se dirijan al ojo panóptico inscrito en el billete de un dólar para encontrar restos de cocaína, bacterias e incluso vida. Es fácil inferir cómo, con mordaz ironía, se embarca en una reflexión crítica sobre lo divino. A través del uso de la sinécdoque, nos remite a la sentencia marxista por todos conocida: “La religión es el opio del pueblo”; o al universo bressoniano: “el

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ La expresión actualizada para el ámbito cinematográfico la recojo de Santos Zunzunegui. Idea nodal en gran parte de su obra.

dinero como único Dios visible”. Por último, en la tercera, se juega con la curiosa relación entre los agujeros de una película de celuloide, en avanzado estado de descomposición química, y los eclipses planetarios. El cine, por tanto, es “aquello que se sitúa en medio” -tal y como reza el título de esta microscopía- entre la cultura (el fotograma) y la naturaleza (el eclipse). Un verdadero “operador mítico” que conecta ambos fenómenos de naturaleza lumínica.

Por el mismo camino transita *Resonàncies Magnetiques*, 2003. Tomando como punto de partida el escáner cerebral de Isa Campo, el filme nos transporta -nuevamente previo paso de la abstracción visual- a los recuerdos que ese cerebro alberga. Este segundo nivel se compone de fotografías reales de aquello que es recordado. Y la voz en *off* de Isa, relatando su periplo vital de sensaciones, es suspendida de cualquier referencia espacio-temporal diegética. De tal manera que el filme nos invita a introducirnos en el cerebro la protagonista de acuerdo al tránsito que el film plantea: de lo físico a lo espiritual. En definitiva, una vuelta de tuerca más en torno a esta veta mítica en la cual “se acuerdan posiciones contradictorias”⁵: la materia tangible pero al mismo tiempo portadora de sentido intangible.

Esta última idea se extrapola al campo cinematográfico en la segunda parte de *Microscopías*. Más concretamente cuando la investigadora trata de desvelar el secreto del fotograma que somete a escrutinio. Un fotograma inmóvil, dentro de una hipotética generación futura que desconoce el arte de la fotografía en movimiento, no hace sino subrayar el estatuto de “operador mítico” que Lacuesta transfiere al cine, capaz de insuflar movimiento a aquello que no lo tiene.

Este acuerdo de contrarios también se hace patente en películas como *Teoria dels cossos*, 2004. Además de la interesante investigación formal que retoma ese “mirar de cerca”, construye un espacio donde convergen generaciones distantes en tiempo y espacio. Idea germinal que se expresará inscrita en la línea narrativa del largometraje ya citado *Los condenados*. Otro tanto ocurre con el uso que Isaki Lacuesta hace de las distancias con que se filman los elementos profílmicos. En este sentido, la consabida *Microscopías* dialoga con la obra-instalación: *Llocs que no existeixen (Goggle Earth 1.0)*, 2009. Mientras la primera opta por acercarse al objeto, la segunda se aleja. Dos maneras contrarias de *hacer ver* el mundo visible.

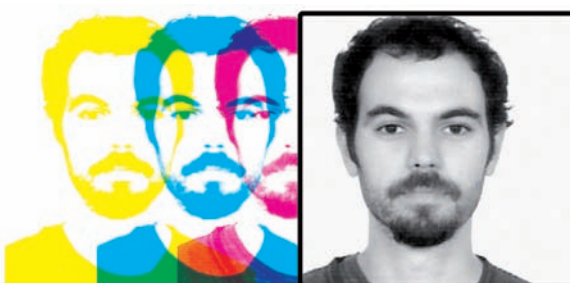
Para concluir sería justo indicar que el modelo propuesto por Santos Zunzunegui, ese hilo de Ariadna del que he rescatado a la última generación, no se agota. Los cineastas que lo componen conforman la línea transversal de fuerza -cineastas que hacen cuentas con el mito- que podría ramificarse pertinentemente para la elaboración de una cartografía más completa del modelo ya citado. Esto quiere decir que otros realizadores del presente, con planteamientos estéticos radicalmente diferentes, gravitan en torno al cine observacional de Isaki Lacuesta.

5 Santos Zunzunegui, “Prólogo. El espejo aproximante”, en Javier Ortiz-Echagüe (ed.), José Val del Omar. *Escritos de técnica, poética y mística*. José Val del Omar, Ediciones La Central, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Universidad de Navarra, 2010, p. 21.

Sin ánimo de extenderme, destacaré aquí a dos: León Siminiani y Lluís Escartín. El primero despliega un jugoso serial de cortometrajes de corte minimalista. La repetición de planos y el montaje son claras señas de identidad que condensan sus estrategias de sentido. Pero lo que verdaderamente nos interesa es cómo a través de éstas se establece un tránsito desde una amalgama informe a la instauración de un orden comprensible. Para profundizar en esta idea, es muy representativa la serie *Conceptos clave del mundo moderno*, de la que por el momento sólo existen algunos episodios. Películas marcadas por un estricto encuadre formal que consiste en respetar determinadas reglas que el director se impone a sí mismo. Cada una de estas pequeñas películas estará destinada a desentrañar las claves, valga la redundancia, de los conceptos clave de nuestro tiempo: *La oficina*, 1998; *El permiso*, 2001; *Digital*, 2003 y *El tránsito*, 2009. Las imágenes, aparentemente azarosas y huecas, se ordenan conforme una *voz en off* de talante academicista las barniza de significado. Un cine que se erige como mediador esencial entre naturaleza y cultura. Dicho en otras palabras, un cine que cumple su función mítica.

A Lluís Escartín podría considerársele como un *outsider*. Principalmente por su apuesta estética, mucho más radical que la de los anteriores. Su cine corre por los límites de lo apriorísticamente asumible incluso por un público avezado. Josetxo Cerdán, en un artículo fundacional sobre el cineasta en la hoy desaparecida revista digital *Pausa*, señalaba con acierto que sus películas siempre están “*al borde del abismo*”. Si rescato a Escartín, y si además le pongo en relación con los directores arriba citados, es porque de su osadía estética, se desprende una estructura de carácter universal que trasciende el exotismo superficial de sus películas. Ese acabado *sucio*, instituido en el “desaprendizaje de trucos, de recursos, de elementos discursivos y narrativos”⁶, no es sino signo de su constante búsqueda del lenguaje cinematográfico primigenio, anterior a los hermanos Lumièrè, en un consciente acto de rechazo al relativismo cultural, pero sobre todo, al canon aristotélico occidental. Un lenguaje mítico.

6 Josetxo Cerdán, “El desaprendizaje de Lluís Escartín”. Se puede acceder al artículo en la siguiente URL <http://revistapausa.blogspot.es/>



||| Jorge Oter

Licenciado en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Actualmente trabaja en su tesis doctoral. Ha publicado textos en revistas como *L'Atalante* o *BLOGS&DOCS*, así como para el Festival Internacional de Cine y Documental Zinebi. También coeditó y escribió en la revista *Pausa*.

Jorge Oter

Cine de cerca: Escartín, Iriarte, Lacuesta y Siminiani

La última tarde del curso de verano *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas (I)* (2010) se proyectaron cuatro películas de los directores que habían participado en las jornadas, a lo que siguió una mesa redonda con Lluís Escartín y Elías León Siminiani. Las películas que se mostraron fueron *Teoría de los cuerpos* (2004), de Isaki Lacuesta, *El mar* (2010), de Víctor Iriarte y *Pene (otra historia de amor)* (2007) y *Tabú Maná* (2009), de Siminiani y Escartín, respectivamente. De esta forma, estas películas se pusieron en relación. Indirectamente ya se había venido haciendo, ya que durante aquellos días se había estado hablando de un grupo de directores que estaba trabajando al mismo tiempo en un terreno cercano. Pero entonces, como en las otras sesiones con otros títulos, se enlazaron expresamente varias películas concretas.

Relacionadas, *Teoría de los cuerpos*, *El mar*, *Pene* y *Tabú Maná* son algo distinto de lo que son por separado. Acompañándose, cada una de ellas es también lo que estar en relación con las otras le hace ser. Al encontrárnoslas presuponemos una razón para que se hallen juntas, y por eso les buscamos una línea común. El nombre que se dio a la sesión ya apuntaba a ello: *Cuerpos*. Pero entonces, ¿qué es *Cuerpos*? *Cuerpos* es la suma de las cuatro películas, pero no sólo y no exactamente: *Cuerpos* es también la relación entre las cuatro, pero entre unas cuatro que, vemos, ya no son con precisión las mismas. Y, aún, lo que está en *Cuerpos* proviene únicamente de estas películas, pero de estas películas miradas así.

Entrar en *Teoría de los cuerpos* (2004), de Isaki Lacuesta, es entrar en un movimiento. Salvo casi solamente los planos que riman en la apertura y el cierre de la cinta, planos de conjunto en los que se muestra la cama sobre la que se colocan los personajes, el resto de las imágenes están inmersas en un recorrido propio, y lo que recorren son los cuerpos desnudos de los modelos. Hay una sensación continua por la que la película parece no renunciar a ningún trayecto posible: sus imágenes podrían tomar cualquier dirección; cruzan y examinan los cuerpos en diversos sentidos, en eco de las manos que, vemos, los acarician. Los encuadres son tan cerrados que se pierden referencias; el recorrido se produce, con la ayuda del blanco y negro, por la superficie no siempre reconocible de la piel de los actores (en relación con *Microscopías* (2003)). El retorno que se produce con el plano final, que cierra circularmente la obra, puede crear sorpresa pero, si la trayectoria que se ha distinguido en *Teoría de los cuerpos* es la de un avance invertido, ese plano final en que coinciden dos edades abre la espiral, retoma el viaje, del final (la juventud) al principio (la vejez).

Contra pronóstico, la película de Víctor Iriarte *El mar* (2010) habla de piscinas... o de piscinas entre otras cosas. En ella se reúnen tres tipos de imágenes, de los que el primero lo conforman las imágenes tomadas *ex profeso* por Iriarte en las piscinas de Vitoria. Por otro lado están las imágenes sacadas de películas, principalmente clásicos de Hollywood, según una razón temática: el agua, el baño, el mar, la piscina (es la sesión personal que, por su parte, Iriarte estaría ya de alguna forma programando, lo que no le resulta nuevo: por ejemplo, Víctor enlazó los zooms de R. W. Fassbinder en *Der zoom: Das Bild in den Augen näherte* (2009)). Si con ello el autor lanza una mirada atrás, a los referentes cinematográficos, la mirada fuerte de su película será una mirada hacia dentro, íntima: Iriarte se mira en relación a su tema, y se mira como niño. El verano y el baño son en cierto sentido patrimonio de la infancia y la adolescencia y, si después se retoman, puede ser con referencia nostálgica a *como lo hacíamos entonces*. Iriarte introduce recuerdos personales en forma de intertítulos frecuentes (tercer tipo de imagen) o puede también, como muestra más clara de vuelta a la niñez, dar el testimonio sonoro de su madre (a la que el vídeo va dedicado) sobre anécdotas de piscina y mar. Un contraste se produce entre las imágenes actuales, que dan cuenta del vacío de la piscina en invierno o de noche, y lo pleno del recuerdo (los de los filmes, recuerdos a su modo, son siempre momentos notables). Y el tránsito se realiza, lo que tiene en parte que ver con el tono de *nouvelle vague* de Iriarte, con frecuencia a través de una sensación física, sensible.

Pene (otra historia de amor) (2007), de Elías León Siminiani, sigue un modelo similar al de otras de sus cintas (como *Vecinos* (2005), *Los orígenes del marketing (pieza pluma sobre asuntos pesados)* (2010) o las de la serie *Conceptos clave del mundo moderno*), un estilo dinámico, de *collage*, indirecto, autorreflexivo. Como otras de sus películas, *Pene* va deprisa: es uno de los atractivos de Siminiani, el del ritmo, obtenido por medio del montaje de planos y sonidos (es básica su utilización del comentario *over*). El corte es la herramienta más preciada de Siminiani, que pega esos planos como se encajan piezas en un puzle, pero estas piezas pueden gozar de

auténtica autonomía: están investidas de sentidos muy específicos, que su autor les otorga ante nuestros ojos; Siminiani acuña imágenes como se acuñan palabras. Entonces *entendemos* las imágenes de Siminiani, que, convertidas en sólidas unidades, pueden referirse -y de hecho en *Pene* es exactamente así- a elementos que nunca vemos en pantalla, y reaparecen más tarde (crean ritmo) reclamando el significado que ya les hemos aplicado. Son siempre imágenes que juegan abiertamente a ser imágenes. En buena medida, si todo ello se entiende a la velocidad a la que se produce es porque Siminiani lo hace, como un truco, ante el espectador y con él.

Lluís Escartín grabó *Tabú Maná* (2009) en la Polinesia. Las imágenes que se suceden durante la secuencia más potente del film encuadran exclusivamente (en exclusión de lo demás) las caderas de unas bailarinas, participantes en un concurso, al son de la percusión. Es una secuencia insistente, estructuralista. Pero al mismo tiempo es una secuencia emocional. La de lo emocional es una constante en la obra de un Escartín que repite ese momento de confrontación con el otro (ya sólo lo exótico del lugar garantiza ese encuentro, de la selva mexicana de *El camino de las abejas* (1999) al desierto de los tuareg en *Amanar Tamasheq* (2010) o las islas del Pacífico), que se aplica a una búsqueda de lo humano. Por eso hay calidez en sus películas, por eso hay un tiempo y hay una escucha. Característico de ello es la voz *over* de *Tabú Maná*, que no es novedosa en su obra (destaca en *Texas sunrise* (2002)), y con ella reaparece esa situación íntima entre dos personas (estas voces se dirigen a Lluís explícitamente; su máxima expresión tal vez se encuentre en la entrevista de *Amor* (2001)), en la que se aprecian las diferencias al mismo tiempo que los comunes denominadores.

Revisadas, entre las cuatro cintas puede apreciarse otra razón de su relación: todas ellas *miran* de cerca. Cada una a su manera, proponen un determinado contacto con lo que quieren mostrar -o sugerir, como abiertamente en el caso de *El mar*-. La película de Iriarte es cercana porque trabaja en la distancia corta de lo íntimo, en el universo interior de su realizador. Iriarte emprende un viaje personal marcado por el afecto a unos recuerdos vitales y cinematográficos (que también son vitales): Iriarte está emocionalmente cerca. Mientras tanto, la materialidad extrema de *Teoría de los cuerpos* propone un acercamiento físico, óptico hacia aquello que interesa a la película. Es el gesto de acercarse a aquello que se mira, quizá no para ver más, sino solamente para ver, de hecho, más de cerca, para ver lo que se ve a una distancia más corta y saber si allí hay algo distinto (en cierto modo, en el mismo sentido en que Godard se refiere en *Scénario de Sauve qui peut (la vie)* (1979) al ralenti: “ralentizar para ver, pero para ver si hay algo que ver”). Siminiani simple y llanamente acerca al proceso de producción, invita a subirse al film que se estaría “haciendo” al mismo tiempo que viendo: Siminiani acerca porque hace partícipe (aunque sepamos que siempre se guardará un secreto). Y Escartín está cerca porque mira, sin mediación (con la mínima imprescindible), lo que tiene enfrente, porque se aproxima y mira abiertamente. Lluís está cerca sencillamente porque es cercano. Pero nos quedaremos cortos si no contemplamos que esta cercanía nos puede proponer ir más lejos, de lo que las imágenes de Lacuesta son una muestra clara: notar en esa piel las señales que conducen a los momentos que las han producido.





SEGUNDA PARTE
Horizontes desconocidos





ISAKI LACUESTA



Eulàlia Iglesias

Periodista especializada en cine y audiovisuales. Profesora de *Innovación en formatos audiovisuales* en la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona) y de *Historia del Cine* en La Casa del Cine (Barcelona). Miembro del consejo de redacción de *Caimán - Cuadernos de Cine* (antes *Cahiers du Cinéma España*), colabora además en publicaciones como el diario *Público*, *Time Out Barcelona*, *Rockdelux*, *Sensacine.com* o *BLOGS&DOCS*, entre otras. Ha participado además en numerosos libros colectivos.

Eulàlia Iglesias

Variaciones en torno a un cuerpo: identidad y ausencia en el cine de Isaki Lacuesta

En noviembre de 2009, la revista *Cahiers du Cinéma España*, ahora rebautizada como *Caimán - Cuadernos de Cine*, decidió dedicar su portada a Isaki Lacuesta con motivo del estreno de su tercer largometraje *Los condenados*, pero también de la exposición *Lugares que no existen (Google Earth 1.0)*, entre otros proyectos. Bajo el nombre del director, la publicación hablaba de “Un cineasta del siglo XXI”. Esta definición a primera vista tautológica, y que por ello sigue siendo motivo de chanza entre cineastas y cinéfilos, encerraba una intención muy concreta: subrayar que, al contrario de lo que sucede con otros directores cuya filmografía no cambiaría en absoluto si en lugar de estar fechada en la primera década del siglo XX lo estuviera, pongamos por caso, en los años cincuenta del siglo pasado, la obra del autor de *Cravan vs. Cravan* (2002) era coherente con las prácticas de su tiempo sin resultar por ello coyuntural.

Desde el año 2000, Isaki Lacuesta (Girona, 1975) está conformando un corpus cinematográfico que se mueve con toda naturalidad entre diferentes géneros, formatos y soportes: en su filmografía se cuentan películas de ficción y no ficción e hibridaciones, videoinstalaciones para museos, cortometrajes, producciones televisivas, obras experimentales, epístolas audiovisuales y títulos pensados para funcionar como extras de DVD. Y en ningún caso estas diferentes piezas se conciben como obras aisladas en sus compartimientos estancos sino que dialogan unas con otras en estilos, temáticas e influencias. Lacuesta ha abierto la puerta para que, sobre todo en lo que a la profesión crítica atañe, se deje atrás, de una

vez por todas, esa inercia que arrastramos de identificar director de cine, con firmante de largometraje exhibido en salas. En un país donde las escuelas de cine preparaban casi exclusivamente a los alumnos para la práctica de la ficción, Lacuesta ha sido uno de los pocos cineastas que consiguió llamar la atención debutando en el largometraje con una película más próxima al documental.

El director catalán pertenece a esa generación que ha vivido con un pie en la educación cinéfila más clásica, con las películas de Hollywood alimentando las sesiones televisivas de la niñez, o la filmoteca como única fuente para recuperar el cine que no se veía en las pantallas comerciales, y con otro en ese cambio de canon y de referentes que ha protagonizado la llamada “nueva cinefilia”. Él mismo declaraba en una entrevista a Hilario J. Rodríguez que en su caso la visión de *Arrebato* (1979) de Iván Zulueta no había supuesto ninguna revelación o sorpresa. Cuando descubrió por fin esta película, ya había asimilado muchos de los elementos más modernos o vanguardistas presentes en la obra del vasco a través de directores como Dziga Vertov, Pere Portabella o Marguerite Duras. En la filmografía de Lacuesta queda patente esta convivencia entre una formación cinéfila que incluye nombres tradicionalmente ausentes del canon de “grandes directores” como los anteriormente citados pero también los de Chris Marker o Jean Rouch, y ciertas tradiciones o inercias del cine clásico. Un largometraje como *Los pasos dobles*, ganador de la Concha de Oro del Festival de San Sebastián 2011, es la gloriosa demostración de la posibilidad de un universo de referencias donde conviven en armonía los nombres de Rouch, Claire Denis, el western fronterizo, Pier Paolo Pasolini, el cine de aventuras del Hollywood clásico, Luis Buñuel o Pedro Costa, entre otros...

La filmografía de Isaki Lacuesta es tan esquiva a las catalogaciones fáciles como esquivos a las biografías convencionales son sus protagonistas. Su obra denota una vocación por cartografiar las huellas que han dejado una serie de personajes, algunos de ellos míticos y en todo caso siempre ausentes, en los sitios donde han vivido, las personas que los han conocido y la cultura que los ha acogido (o rechazado). En *Cravan vs. Cravan* persigue el fantasma del poeta boxeador por los lugares donde pasó y el mar donde desapareció; en *La leyenda del tiempo* (2006) rastrea el legado emocional de Camarón de la Isla en Cádiz a través de dos personajes que no podrían resultar más diferentes, el pequeño gitano que nació el año que murió el cantaor, Isra, y la japonesa devota del flamenco Makiko; en *Las variaciones Marker* (2007) no deja de reconocer la influencia en su propia obra de Chris Marker, un hombre en este caso vivo pero que bien podría no existir, como se comenta en la película cuando se afirma que en Francia no hay constancia de nadie con ese nombre en el registro civil; en *Soldats anònims* (2008) sigue el proceso que lleva a decidir desenterrar o no unos cadáveres de la guerra civil española según su significación histórica; en *Los condenados* (2009) pone en evidencia las contradicciones de la lucha armada a través de los cadáveres mitificados, y escondidos en el armario, de sus militantes; en *La noche que no acaba* (2010) recuerda el impacto de la presencia Ava Gardner en esa Costa Brava por entonces en las antípodas económicas, sociales y morales de lo que representaba

Hollywood; y en *Los pasos dobles* (2011) va a la zaga de otro artista del linaje de Cravan o Camarón, François Augiéras, un perfecto ejemplar de ese “primitivismo” que según Jostein Gaarder caracteriza a todos los personajes *lacuestianos* y que se definiría a partir de una relación primaria, tosca, no elaborada con el entorno y una vuelta a unos hipotéticos orígenes de salvajismo.

El estreno de *Cravan vs. Cravan* en el Festival de Cine de Sitges provocó cierta confusión entre los periodistas allí acreditados y más de uno la etiquetó como falso documental. De hecho, todavía se encuentran reseñas en que la califican como tal. La confusión no solo es achacable al desconocimiento de la existencia real del poeta boxeador Arthur Cravan. Las formas que escogió Lacuesta para acercarse a este personaje misterioso y fascinante no eran las habituales del biopic documental: la película recurre sin ningún problema, y entre muchos otros recursos, a la dramatización de los hechos en algunas secuencias. Como hacen otras de sus películas, *Cravan vs. Cravan* se enfrenta al concepto de mito no tanto para discernir si, como diría el periodista de *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962), se tiene que imprimir la historia o la leyenda, sino para trazar su legado. Estas huellas son las únicas pistas fehacientes de la existencia de estos personajes escurridizos. De hecho, nunca se ha podido certificar la muerte de Arthur Cravan en tanto desapareció en el océano sin dejar rastro. Cravan pasa así a convertirse en un fantasma, una presencia intangible e incorpórea. Sin cuerpo no se puede demostrar su muerte; y en el fondo, tampoco su vida.

Escoger a Arthur Cravan como objeto-fantasma de un primer largometraje también resulta una manera de poner en evidencia una serie de vínculos propios con cierta forma de entender el arte y la vida. Lacuesta no selecciona a un cineasta sino a un artista insólito vinculado a las vanguardias de principios de siglo. Fueron precisamente los vanguardistas quienes saludaron con más pasión la existencia del cine como un arte moderno, contemporáneo, que precisamente les permitía explorar nuevos caminos para sus viejas disciplinas. Fueron los vanguardistas quienes más apostaron por desvincular el cine de las rémoras del teatro, la fotografía y la literatura, para intentar convertirlo en un arte con un lenguaje intrínseco, con una gramática propia. Fueron los vanguardistas los primeros en hibridar el cine con las artes plásticas y trabajar una no ficción que incluso se atrevía a rehuir esa supuesta naturaleza ontológica del cine que es el registro fotográfico. En las historiografías clásicas del cine siempre se reserva un apartado para tratar esas vanguardias históricas. Sin embargo, la mayoría de las veces las vanguardias cinematográficas quedan encapsuladas como un episodio histórico sin apenas continuidad, como una excepción en lo que sería un flujo evolutivo de las tendencias artísticas pero también industriales del lenguaje cinematográfico. Cualquier tendencia contemporánea que traza un vínculo con aquellos movimientos, desde el videoclip a la publicidad, desde el videoarte al corto experimental, queda ahora situada en los aledaños de lo que se considera cine para pasar a formar parte de ese *tótum revolútum* llamado audiovisual. *Cravan vs. Cravan* es una película que manifiesta la voluntad y el deseo de retomar esa tradición en la historia del cine, y no solo a través del protagonista escogido.

Cravan era un artista, como Antoni Tàpies, Miquel Barceló o Frederic Amat. Existe en las películas de Isaki Lacuesta una querencia por la Bellas Artes que se manifiesta no tanto por el oficio de algunos de sus protagonistas, sino por un especial interés por la materialidad, la fisicidad de los cuerpos humanos. No es casualidad que uno de sus cortos se titule, en homenaje al matemático francés Évariste Galois muerto en un duelo a los veinte años, *Teoria dels cossos* (nombre también de un poemario de Gabriel Ferrater), y explore las huellas del tiempo en la piel de dos cuerpos como quien explora un paisaje ignoto.

En un recurso típicamente experimental, Lacuesta utiliza la distancia focal o el encuadre para explorar la frontera entre figuración y abstracción. Un *zoom* (o la visión a través de un microscopio) puede convertir un objeto identificado en borroso e inidentificable. Las propias herramientas cinematográficas desvelan la ambigüedad de cualquier representación de la realidad. Lo que nosotros percibimos como objetos planos a ojo de microscopio aparecen como superficies irregulares y montañosas. En *Lugares que no existen (Google Earth 1.0)* (2009), el *zoom* permite identificar la ficción que se esconde detrás de una presunta herramienta que registra la realidad, esa literal ventana abierta al mundo que es Google Earth. Es aquí cuando Lacuesta siente la necesidad de devolver al formato documental su función de testigo de realidades que sí existen pero que algunos tratan de enmascarar. La distancia justa permite desvelar otros mundos que están en éste.

Esta filmografía que rehuye las taxonomías cinematográficas más clásicas en cambio a veces encuentra acomodo entre los géneros pictóricos. Algunas de sus piezas cortas podrían considerarse bocetos de trabajos más largos. Esbozos que, como viene reivindicando la historia del arte desde hace tiempo, tienen valor en sí mismos. *Cravan vs. Cravan* tiene su antecedente en *Caras vs. Caras* (2000); una de las cartas de *In Between Days* (2009), su correspondencia fílmica con Naomi Kawase, parece un diario de rodaje de *Los pasos dobles...* Y la idea de retrato preside *La noche que no acaba*, pero también en parte *Los condenados*, cuyo cartel cuenta con el rostro del actor Daniel Fanego como absoluto protagonista.

En *Marte en la Tierra* (2007), una geografía real, Río Tinto en Huelva, es explorada como si fuera el planeta Marte, mientras que las superficies materiales de *Microscopías* (2003) parecen escenarios de ciencia ficción. En la mayoría de sus películas, Lacuesta desvela la grieta hacia el fantástico que aparece en cualquier observación escrupulosa del mundo real. Esta aproximación debe mucho a Chris Marker, quien demostró que se podía construir un relato de ciencia ficción incluso a partir del trabajo con fotografías. Pero también al hecho de haber crecido en el que probablemente sea el pueblo con más misterios y leyendas de Catalunya, Banyoles. En una de sus *Correspondencias* a Naomi Kawase recuerda ese museo exótico, ya desmantelado en aras de la corrección política, que fascinó e hizo volar la imaginación de los escolares de la provincia de Gerona durante años. Un museo y un pueblo también conocidos por la presencia, y ahora ausencia, de un cuerpo: el de un individuo bosquimano disecado.

En definitiva, la filmografía de Isaki Lacuesta nos resitúa en esta voluntad de considerar el cine como un arte cuyos potenciales no merecen ser encorsetados por ningún apriorismo estético o industrial. El panorama contemporáneo del audiovisual ofrece unos condicionantes que facilitan, para bien o para mal, este ejercicio multidisciplinar. Por un lado, las reglas que rigen la industria del cine español entendido en su concepto más institucional siguen sin favorecer la producción de largometrajes que no encajen en parámetros muy concretos: ficciones que todavía se adscriben al concepto más clásico del término o documentales muy ligados al reporterismo. Por otro lado, en los últimos años han aparecido nuevos actores en la producción, distribución y exhibición audiovisual que intentan compensar, o al menos completar, los agujeros que presenta la institución oficial. Elementos indispensables, desde los museos a ciertos festivales de cine, que la mala gestión de la actual crisis económica está empezando a dejar fuera de juego.

Su trabajo también contradice esa tramposa dicotomía entre cine independiente y cine comercial. Aunque se dedique a la práctica de un cine a priori con pocas perspectivas comerciales, gran parte de sus obras responden a encargos de instituciones, centros culturales, artísticos y científicos, e incluso de la televisión. Y siempre ha reivindicado el derecho a que sus largometrajes encuentren un hueco en los cines de toda la vida, y no solo en las pantallas alternativas. Lacuesta también se aleja a su manera de algunos de sus contemporáneos dedicados al documental, aquellos que se engloban bajo etiquetas como “heterodoxos” o “degenerados”, y que se mantienen en unas formas de producción totalmente al margen de la industria, sea por vocación propia de una militancia en el *do it yourself*, sea por que no les queda otro remedio o, en la mayoría de los casos, por ambas cuestiones. También en este caso, Isaki Lacuesta es un heterodoxo entre los heterodoxos.



||| Isaki Lacuesta

Lacuesta ha sido descrito como *un cineasta con mayúsculas, el más prometedor de los jóvenes cineastas españoles* (Jaime Pena, Festival de Cine de Buenos Aires), y la editorial Phaidon Press lo incluyó en el libro *Take 100* como uno de los cien cineastas que marcarán el futuro del cine mundial.

Ha dirigido seis largometrajes, obteniendo la Concha de Oro en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián (2011). También ha escrito varios guiones de largometraje, entre los que destaca *Garbo*, dirigido por Edmon Roch. Junto a la dirección de largometrajes, sobresalen además sus cortometrajes y exposiciones museísticas.

Lacuesta compagina el cine con la docencia (en el CECC, la Universidad Pompeu Fabra y la Universidad Autónoma de Barcelona, entre otros) y con la colaboración en diversos medios escritos escribiendo artículos sobre cine, música y literatura.

Caras vs. caras 2000
Cravan vs. Cravan 2001
Teoría de los cuerpos 2004
La leyenda del tiempo 2006
Soldats Anònims 2008
Las variaciones Marker 2008
In Between Days 2009
Los condenados 2009
La noche que no acaba 2010
El cuaderno de barro 2011
Los pasos dobles 2011

www.hamacaonline.net

Isaki Lacuesta

Los amores invisibles. Notas provisionales sobre el cine de León Siminiani y Víctor Iriarte

El encanto

Hace un tiempo, hablábamos de cine con Víctor Iriarte (él conducía un coche y, como siempre que está de perfil, ejercía de espléndido conversador). Recuerdo que lamentó que hubiera tan pocas películas que fueran como las canciones: es decir, capaces de hablar de nuestros sentimientos a flor de piel, de ser memorables como un estribillo, populares, acaso y por qué no pegadizas, pero que, sobre todo, dieran cuenta de la verdadera vida emocional de sus realizadores, de la generación de los que hemos ido cumpliendo treinta y tantos alrededor del año 2010.

Con Víctor echábamos cuentas y, al hacer la lista de cuantas películas jóvenes y españolas recordábamos que fueran igual que las canciones, se nos ocurrían muy poquitas. El hecho es que el primer nombre que salía siempre era el de Elías Siminiani. Después fueron llegando la ficción de Jonás Trueba (*Todas las canciones hablan de mí*) y el ornitorrinco *True Love* de Ion de Sosa. Pero, aún a riesgo de caer en olvidos y cronologías injustas, nosotros siempre consideramos que el primer cineasta que abordó de veras el amor en nuestra generación fue Siminiani.

Las películas de Iriarte y Siminiani comparten una condición tan inusual como es la de tener *encanto*, concepto crítico que acaso deberíamos reivindicar. Puede que suene inconcreto, sí, pero el caso es que sus obras caen muy bien. Y puede que algún día (cuando tengamos más tiempo y más espacio) sea pertinente

preguntarse cuáles son las formas precisas, qué inflexiones de la voz, técnicas de filmación u operaciones de montaje son las que suscitan, incluso en los espectadores que jamás les han visto en persona, la certeza que estas películas se parecen mucho a sus autores, y que tanto las unas como los otros son sinceros.

La duda metódica

La mayoría de las películas están tan seguras de sí mismas, o al menos se comportan como si lo estuvieran, que cuando se equivocan, yerran doblemente. *Mapa* (2012), diario en primera persona de un personaje en proceso de cambio, viaje sentimental de ida y vuelta entre Madrid y la India, es todo lo contrario: una película que vacila sin cesar. Sus cambios de ritmo y de tono, su conmovedora fragilidad, son las propias de alguien que ha tratado de hacer de la duda, propia de una conciencia hiper-desarrollada, un estilo propio.

La definición del método cartesiano reza así: *“el ejercicio de la duda metódica pone en cuestión el valor de los sentidos pero también el de la razón deductiva. El mundo físico, el cuerpo ajeno y el propio no superarán la duda metódica”*. Al leer esta entrada del diccionario, no podemos dejar de pensar que describe la principal virtud del cine de Siminiani. Porque éste (magistral analista paranoico crítico de sí mismo) nos muestra la cara y el envés de cada secuencia, lo que filmó y lo que hubiera querido filmar, lo que vivió y lo que hubiera querido vivir, y en síntesis, cómo el montaje puede tratar de reparar y paliar esas distancias insalvables.

Una clave para entender a Siminiani es que su forma de montar no se inspira en el arte del collage (yuxtaposición de materiales heterodoxos sobre superficies planas), sino que aspira a desarrollar volúmenes -como la escultura, o mejor dicho, como la arquitectura-: en *Mapa*, ninguna imagen, ningún sonido, tiene un solo lado, sino que el cineasta nos invita a rodearlas, a contemplar sus aristas para hacernos una idea de todas las posibles variantes de cada situación. En el fondo, lo que más interesa a Siminiani no es la creación de un nuevo significado que asociamos al collage, sino la exploración de cómo el sentido se construye y metamorfosea permanentemente, así como calibrar hasta qué punto se corresponde a la realidad de los hechos o es una construcción simbólica desfigurada a la medida de nuestros deseos.

En *Mapa* el periplo vital del protagonista es, a la vez, el de sus formas cinematográficas. Partiendo de las premisas del “viaje iniciático” de la novela y del cine clásicos, Siminiani los actualiza a las posibilidades del montaje digital. Así, lo que nos ofrece en realidad es un “viaje reiniciático”, en el mismo sentido que usamos este concepto para reiniciar los ordenadores cuando algo nos parece que va mal.

Lo más especial de *Mapa* es que nos permite asistir a cada secuencia como si la viéramos desde varios tiempos a la vez. Así, podemos comprender qué sentía y pensaba el protagonista mientras filmaba a una niña que se baña en el río, o se cruza con un niño juguetero en un sendero, y al mismo tiempo conocer su reflexión posterior sobre aquellos planos, cuando ya todo ha cambiado de significado. Los tiempos del rodaje y los del montaje se superponen sin cesar. Igual que

sucedía en *Zoom* y *Límites*, las dos celebradas obras con las que Siminiani desarrolló lo mejor de su estilo paranoico, la comprensión inmediata y naturalísima de todo este entramado por parte del espectador sería imposible sin la construcción de un personaje sólido, ese protagonista sentimental que se nos presenta como el sosias de Siminiani y que nos invita a pensar sobre cómo podríamos ser mejores de lo que somos.

Para que entiendan hasta qué punto los personajes que construye Siminiani son realistas al tiempo que construcciones dramáticas, bastará contarles que la primera (y única) vez que me crucé por la calle con la protagonista de *Límites*, no me atreví a decirle nada pero fue como si me hubiera encontrado, cerca de la plaza del Sol y vestida de diario, con la mismísima Scarlett O'Hara.

Siminiani no solo ha sido el primer cineasta de nuestra generación que ha filmado el desamor. También ha sido el primero en descubrir que el cine podía ser mejor si, en lugar de esconderlo, nos mostraba el miedo a equivocarse.

Trucos de magia

Invisible (2012) tiene la capacidad de iluminar, de modo retrospectivo, las virtudes de todos los trabajos anteriores de Víctor Iriarte. Sobre todo porque, dada su escasa repercusión pública, las numerosas películas que Iriarte ha ido haciendo a lo largo de los últimos diez años también podrían haberse llamado *Invisible*. Conociéndole, seguro que no le hubiera disgustado ser el primer cineasta de la historia cuyas películas se llaman todas igual, equiparándose así a George Foreman, cuyos cinco hijos se llaman George, porque, como él mismo explica, "después de haber sido golpeado en la cabeza por Muhammed Ali, pensé que lo mejor sería no complicarme demasiado la memoria...".

Pero el hecho es que las otras películas de Víctor no se llaman *Invisible*, sino *Wró-cic-Volver* (2006), *Decir adiós* (2007) y *Cinco películas breves* (2007), las tres rodadas en un 16 mm intemporal; los vídeos *E-j-e-r-c-i-c-i-o-n-ú-m-e-r-o-d-o-s* (2007), *Tentativa* (2006), *El mar* (2010), además de las piezas de videoarte realizadas para espectáculos en vivo como *El otro lado-Arrazen miztura* (2004) y *Microscopio* (2003), o el cortometraje rodado con móvil para el Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista *Apuntes para una película de espías* (2008). Gracias a esta última pieza, Iriarte confirmó lo que muchos sospechábamos, que había nacido para ser un personaje de Enrique Vila-Matas, quien relató aquel extraño rodaje en su libro *Dietario voluble*.

De entre todas sus piezas, quizás la más invisible (y ya es decir) sea *Zortzi-bederatzi: Lisabö* (2009), un documental rodado a lo largo de dos años, con rollos de S8, alrededor de la banda de rock Lisabö. Esta película -que más que a una canción se parece a un disco de vinilo cuyos surcos crepitaran con la electricidad estática- llegó a proyectarse en una única ocasión, pero los músicos de la banda decidieron entonces que deberían remezclar las pistas de sonido y, en tanto que este trabajo se va postergando eternamente, a los espectadores no nos queda más remedio que seguir esperando al día en que *Zortzi-bederatzi: Lisabö* regrese al mundo de lo visible.

Debo confesar que, al redactar esta filmografía y comprobar la cantidad de piezas que Iriarte ha realizado en pocos años, incluso yo, que sigo fielmente sus trabajos, me he quedado sorprendido. Además, a esta ya larga lista es necesario añadir las docenas de miniaturas (Iriarte las llamaría *minotauros*) que, con sorprendente frecuencia, acostumbra a colgar en su cuenta de Vimeo, un laboratorio de ideas llamado *cajaconcosasdentro*. Estos *minotauros* son poesía, diario personal, performance, ensayo crítico y truco de magia, y hacen de Iriarte un cineasta personalísimo, cuyas inquietudes verdaderas le llevan a lugares donde nunca había estado ningún otro realizador español que yo conozca. ¿Quizás las colaboraciones de Brossa con Portabella? No, porque aquéllos nunca tuvieron tiempo para el amor. A diferencia de los anteriores (y en eso sí se parece a otros degenerados españoles contemporáneos: no es casual que en su exilio madrileño haya terminado compartiendo piso con *Los Hijos*), Iriarte parece tener vocación de autor de notas a pie de página, en el mismo sentido que lo pueden ser los escritores ocultos que más le gustan. Y si algún crítico o ensayista profesional estuviera leyendo estas líneas, desde aquí le animo a escribir sobre por qué son tan especiales y encantadoras algunas de las piezas que ha realizado a lo largo de enero de 2012, *Fuego*, *Tatuaje* y *Acapulco*.

De algún modo, las obras de Iriarte son como esos instrumentos que él mismo desvela en *Apuntes para una película de espías*, y que se auto-destruyen a los cinco segundos de ser usados. Si las esculturas de Carpeaux eclipsaron la memoria de sus espléndidas pinturas, con Iriarte sucede algo parecido, como si las múltiples personalidades públicas que compagina (escritor, periodista, performer, colaborador de músicos y bailarines, director de foto y montador de Raya Martin, letrista de canciones, estudioso de la telequinesia y ahora también argumentista de cómics) nos hubieran distraído de su trabajo como cineasta, abundante y sostenido en el tiempo. A esto se suma una circunstancia curiosa y decisiva: Iriarte es de los que prefieren dedicar sus energías a producir nuevas obras antes que a mover y rentabilizar sus trabajos anteriores. Sus obras siempre están realizadas como si fueran esbozos, apuntes preparatorios para una obra magna que, en realidad, le importa un bledo y nunca hará. Así, acostumbra a colgar los vídeos en Vimeo sin avisar a nadie, ni hacer el mínimo esfuerzo por divulgarlas, como si internet pudiera servir no solo para publicar las obras sino también para sepultarlas. Por algo Iriarte es un profundo conocedor de los microgramas indescifrables de Walser y de las enumeraciones imposibles de Perec.

Por eso, no me extraña que la primera fotografía de Iriarte que aparece cuando buscas su nombre en Google sea una especie de estampa policial, en la que alguien que no se parece demasiado a él mira al frente, como si estuviera a punto de fundar una secta religiosa o un grupúsculo anarco-chanante de los setenta. Al ver la foto, no tardé en sospechar que Iriarte (siempre misterioso, como el hombre de negro de los cómics de Liniers), se había camuflado una vez más, disfrazado esta vez de espía de la Segunda Guerra Mundial. Para verificar esta teoría me bastó con comparar su foto con una de las pocas que conservamos de Juan Pujol, el mítico doble espía que engañó a los nazis y a los aliados, más conocido como

“Garbo”. Pueden dormir tranquilos: nunca reconocerían a los hombres de estas fotos si se los cruzaran por la calle. En realidad no son así.

FuSonambulismo

Invisible es un retrato del amor pautado por una pantalla negra. Pero, como bien sabía Malevich, no hay nada más distinto a una pantalla negra que otra pantalla negra: así, la oscuridad de Iriarte no se parece en nada a la de Guy Debord, provocadora, intelectual y crítica, sino a la de Monteiro en *Branca da neve*, tan acogedora. Cuando la pantalla se eclipsa en *Invisible* es para que podamos concentrarnos en las armonías sonoras y para preparar con más cuidado el advenimiento de la siguiente imagen.

Iriarte siempre filma lo que más le gusta, lo que más quiere y lo que más desea. No hay en su cine ni una gota de resentimiento, sino de juego y de celebración, y en sus tonos más graves vibran algunas pudorosas notas de duelo por la belleza extinguida. En *Invisible*, la retratada es la chelista Maite Arroitauregi, conocida por los aficionados a la buena música como Mursego. Los espectadores asistimos a escenas fragmentarias de la grabación de su segundo disco, *Bi*, que, por el modo de filmar la música como un trabajo artesanal, podrían recordarnos al Godard de *Hélas pour moi* y, sobre todo, al retrato cargado de deseo físico de Jeanne Balibar en *Ne change rien*, de Pedro Costa.

Pero ya hemos insinuado antes que lo importante del cine de Iriarte no son sus semejanzas (no dejemos sin trabajo a los gacetilleros), sino sus peculiaridades. El primer toque distintivo de *Invisible* radica en la peculiar atmósfera que brota a medida que el carácter realista de las imágenes de Maite (planos fijos, filmados con trípode) se sumerge en un tono propio de cine fantástico.

Hay en *Invisible* un gran hallazgo formal, con el que creo que Iriarte ha desarrollado definitivamente una voz propia: la combinación de textos literarios (en el centro de la pantalla se sobre-impresionan breves diálogos entre dos personajes) con una voz en *off* recitada por el propio Iriarte. De vez en cuando, escuchamos sirenas, susurros, sonidos lejanos, que no corresponden a nada que veamos en pantalla. Evidentemente, ninguno de estos recursos es por sí mismo novedoso (Genet, Duras, Isou), pero el modo en que interactúan todos estos ingredientes acaba siendo insólito: lo más cotidiano es también lo más desconocido.

Uno de los textos sobreimpresionados nos anuncia: “Es una película de amor”. Poco a poco, iremos comprendiendo que, en realidad, estamos asistiendo en vivo a la crónica de un desamor: a la separación entre el retratista y la retratada. La voz y el texto sugieren que Maite está grabando con su chelo la banda sonora de una película de vampiros, una película que, por supuesto, nunca veremos a menos que asumamos que ésta se agazapa en el interior de la propia *Invisible*. Y es en la utilización desesperada del cine como médium para invocar lo perdido, para tratar de frenar lo irreversible, donde la trama vampírica de *Invisible* afila sus colmillos.

Iriarte aprendió de Garrel que el retrato (ese género tan esencialmente cinematográfico, pero que por causas extrañas nunca ha merecido tanta atención como el western o el musical) podía ser realista al tiempo que misterioso. Algunas de sus mejores piezas (*Cinco películas* y *Retrato de JJ Baquedano*) ya demostraban que, mediante retratos frontales y mudos de personas mirando a cámara, Iriarte es capaz de plasmar el deseo y la amistad circulando entre ambos lados de la cámara. Y también de sugerir que toda presencia física oculta al fondo un iceberg secreto.

Entre las pantallas negras, los pedazos rotos que Iriarte va exponiendo son capaces de evocar sensaciones físicas memorables (los grillos, las horas al amanecer en el hotel Sandokkan, los sonidos que reconstruyen espacios y biografías, como en el *Weekend* de Ruttmann): sinestesias, metonimias, mujeres sin pasado, hombres pantera, y las venas hinchándose en el cuello de Maite mientras canta. Neorrealismo y magia.

A medida que avanza, escuchamos una por una las sucesivas pistas de sonido que va grabando Maite con distintos instrumentos: algunas son emocionantes, románticas, otras cómicas, caricaturescas; dan la sensación general de pertenecer a discos diferentes. Solo al final, cuando escuchemos la mezcla de las diversas pistas, comprenderemos que formaban parte de un mismo tema, que los sonidos contradictorios, cuyas audición aislada no nos permitía hacernos idea de ningún conjunto, habían sido concebidos para confluir en una composición única y emocionante. *Invisible* es una película compuesta del mismo modo. Así, cuando nos muestra hasta qué punto las posturas físicas que deben adoptar los músicos son anatómicamente antinaturales, y vemos que las manos de Maite sobre el chelo parecen garras, la película nos habla a la vez del proletariado de la música y de los sentimientos íntimos del cineasta.

Invisible es una película hecha sin miedo, que te aborda y a continuación pide distancia para volverte a abordar, igual que los amores inconclusos, hechos de expectativas, interrupciones y ventriloquias.

Iriarte ha hecho una película sonámbula. Funámbula. Y eso debería bastar para colocarlo en el mapa de los cineastas que hay que seguir en este país: al menos, hasta que él mismo se encargue de darnos esquinazo y desaparecer sin dejar ni rastro.





VÍCTOR IRIARTE



||| Víctor Iriarte

Licenciado en periodismo, Máster de Cine Documental de Creación por la Universidad Pompeu Fabra, se inicia en el cine como ayudante de dirección de Isaki Lacuesta en su largometraje *Cravan vs. Cravan* (2002). A partir de entonces combina docencia de lenguaje cinematográfico durante tres cursos en la Universidad de Montevideo, programación (comienza en la Cinemateca del Museo de Bellas Artes de Bilbao y sigue en Arteleku, fundando el colectivo de investigación audiovisual *Mapa*) y creación artística en diferentes disciplinas: de la experimentación audiovisual a lo performativo.

Wrócic/Volver 2006

Decir adiós 2007

Cinco películas breves 2008

Apuntes para una película de espías 2008

Zortzi-Bederatzi: Lisabó 2009

El mar 2010

Visiones 2011

Invisible 2012

Víctor Iriarte

Caja con cosas dentro presenta

1.

El 6 de abril del año 2005 inicié un cuaderno-blog en internet titulado *Caja con cosas dentro* en el que ponía en práctica la idea de que escribir sobre cine también era hacer cine. Aquel cuaderno empezaba así:

Página cero. Me gusta hacer viajes muy largos en tren e ir al cine en países extranjeros.

2.

Antes de que existiera internet existían las cajas de zapatos. Yo guardaba cosas en cajas de zapatos vacías. Cuando llenaba una caja de zapatos, la metía en un armario y empezaba otra. Cosas que guardaba en aquellas cajas. Por ejemplo: entradas de cine, una castaña pilonga que me regalaron una vez, una pulsera de hilo, dos postales, una carta escrita por mí y nunca enviada, un juego incompleto de póquer, dos relojes rotos, una brújula, muestras de tela de cuando en casa cambiamos de sofá, tres fotografías en las que salgo subido a un árbol, un carrete sin revelar, dos facturas de restaurante, una navaja con un ancla marinera dibujada en su mango, tres sellos orientales, un carnet de biblioteca del año 1983, un cuadernito de tapas marrones en el que empecé a escribir un diario (el diario duró un solo día), dos fotografías recortadas del periódico que muestran a dos nadadoras a punto de lanzarse al agua, un abrecartas de Carey de color negro en el que se lee *Recuerdo de Filipinas*, un mechero de plata.

Por ejemplo.

3.

Hacer películas que se parezcan a un cuaderno de notas. Hacer películas que se parezcan a cajas.

4.

Si escribir sobre cine es hacer cine, quizá escribir sobre trenes suponga convertirse en conductor de locomotoras. Relación entre los trenes y las imágenes en movimiento. Poner dos fotogramas uno al lado del otro: a la izquierda, una de las vistas de los Lumiére en la estación de la ciudad; a la derecha, Buster Keaton caminando sobre unas vías.

5.

El día 6 de julio del año 2005 escribía:

La última vez que hice un viaje muy largo en tren, partí de Stuttgart, hice una parada en Estrasburgo y atravesé después una Francia nocturna y de invierno hasta llegar a París. Pasé un día en la ciudad y a la mañana siguiente volví al tren. Después de muchas horas dormitando, leyendo, tomando algunas notas y mirando por la ventana del vagón, llegué por fin a la frontera de Irún. De aquel viaje emocionante y frío guardo en mi cuaderno una anotación sacada de la página 197 del libro *Vértigo* de W. G. Sebald:

La presión bajo la que me encontraba no se aplacó hasta que el tren no estuvo rodando por el interior de la estación de trenes de Heidelberg, donde la gente que había en los andenes era tan numerosa que de inmediato los supuse fugitivos de una ciudad en vías de extinción o ya extinta.

6.

Hacer películas como si uno viajara en tren. Rodar.

7.

Hacer películas como si uno fuera un fugitivo.

8.

Hacer películas con las películas de los otros. Por ejemplo. El 11 de octubre del año 2007 escribía:

El primer capítulo de la película documental *Konkurs* (1963) de Milos Forman comienza con imágenes de la ciudad de Kolín, de un parque en las afueras y de una carrera de motos donde compiten unos cuantos jóvenes que también tocan instrumentos de viento en la banda municipal del barrio. No sé si esas tomas se rodaron durante un domingo, pero podría ser un domingo checo de primavera. Los motoristas se preparan, se acercan hasta la línea de salida y arrancan sus motos. Mientras tanto, en el parque, hay jóvenes que se saludan, que charlan sobre sus cosas y que están atentos al inicio de la carrera. La película va intercalando las imágenes de los motoristas con las de la gente que está mirando. Y es ahí donde encontré a la chica de la fotografía, en un plano que apenas dura tres segundos. Un, dos, tres, ya. Y no vuelve a aparecer en ningún otro momento de la película.

La chica de la fotografía es una chica morena de ojos claros que viste un jersey de lana y que mira al lugar en el que están los motoristas. Observa, sonríe, desvía la mirada a un lado, después la baja, vuelve a mirar al lugar donde están los jóvenes y sonríe otra vez. Y en el contraplano, un chico rubio con jersey de pico y una camisa de cuellos grandes, que mira concentrado hacia adelante hasta que gira la cabeza, observa al público, hace un gesto mínimo a alguien y sonríe un poco. La unión por montaje y repetición de estos dos planos en un loop infinito fue quizá mi primer intento de hacer una película con películas de otros. Una película pequeña dentro de otra película. Una película de amor checa.

9.

Filmografía desordenada 1. De la serie Nunca voy al cine:

Película de amor checa, 2007, con fragmentos de *Konkurs* (1963) de Milos Forman.

10.

Copio un fragmento de los *Diarios* de Franz Kafka. Cuaderno tercero, octubre de 1911: *Hoy me emociona ver escaleras. Ya a primera hora, y luego de varias veces, he disfrutado contemplando desde mi ventana el trozo triangular visible de la barandilla de piedra de la escalera que, a la derecha del Puente Checo, baja hasta la explanada del muelle.*

11.

Hacer películas de escaleras. Hacer películas de ventanas. Hacer películas de espejos.

12.

Filmografía desordenada 2.

El otro lado, 2004, Mini DV, color, 45 minutos.

Una vez rodé una película en una fábrica de espejos. Registré el proceso de convertir cristal transparente en superficies reflectantes y mezclé esas imágenes con películas, textos y una colección de postales que me había regalado mi padre. Copio un fragmento de las notas que escribí entonces en una de las cajas:

Cuando uno graba el automatismo rítmico de las máquinas, entiende perfectamente a Picabia, a Duchamp e incluso a Marinetti. El dibujo que forman los engranajes, ruedas, tornillos y planchas es totalmente hipnótico. A los trabajadores en cambio les encontré muy tranquilos. Yo había supuesto que eso de trabajar durante todo el día frente a uno mismo podía tener algo de metafísico. Pero en el tiempo que pasé en la cantina de la fábrica junto con los del turno de espejos, no encontré nada fuera de lo normal. Hablaban del Athletic de Bilbao, de programas de televisión y de un compañero que estaba de baja por un problema de espalda. Pero nada de dudas de identidad o existenciales. Eso sí, todos iban bien afeitados y ninguno con los que me crucé en la fábrica llevaba barba.

13.

Viajar a los lugares en los que se han rodado películas. Escribo el 19 de octubre del 2007:

Me voy. Inicio aquí un viaje africano. El destino es el Instituto Cervantes de Rabat, donde la semana que viene comienza un ciclo de cine en el que pasan uno de mis trabajos. Por el camino visitaremos Marraquech, Essaouira y El Jadida. Y nuestro plan tiene marcados en rojo los lugares en los que Orson Welles rodó *Othello* en 1951. Desdémona, Shapkeare, Brabancio, sacos de dormir, mi pasaporte con los sellos de entrada y salida de Uruguay, un libro de Carson McCullers, Ander como piloto jefe, Francis como copiloto y yo como hombre-cámara semiruso.

14.

Viajar en los lugares en los que se han rodado películas y rodar películas. Por ejemplo. Copio dos fragmentos escritos en septiembre del 2007:

(...) Lo que más me sorprendió fue comprobar que muy cerca de donde yo había pasado tantos veranos de mi vida se había rodado una película mítica del cine español. Mi madre me había contado alguna vez que por allí cerca se había rodado algo, aunque no sabía muy bien qué. Ella prefería recordar la ocasión en la que Carlos Menem (el que fuera presidente de Argentina entre 1989 y 1999) había bailado con su amiga Juanita en la ermita de Santo Domingo de la Calzada, cuando el aún no electo presidente hizo una gira por España como gobernador de la provincia argentina de La Rioja. No fue hasta mis primeros años de universidad cuando pude precisar el título y director de aquella película rodada en los paisajes de mis veranos. Y calculo ahora que yo tenía siete años cuando Víctor Erice rodó *El Sur* (1983) en las calles de Ezcaray.

En el pueblo aún recuerdan los días de rodaje. Un señor me cuenta que Florinda Chico se santiguaba cada vez que Víctor Erice daba la orden de "¡Acción!". La casa ha cambiado de nombre y ahora se llama Villa Carmen. La gaviota sigue allí, en lo alto, marcando el norte, el sur, el este y el oeste.

15.

Filmografía desordenada 3. De la serie Nunca voy al cine.

Castillos y trompetas, 2007, Mini DV, color y blanco y negro con fragmentos de *Othello* de Orson Welles.

El Norte, 2007, Mini DV, color. Con fragmentos de *El Sur* de Víctor Erice.

16.

Anotar otras cajas con cosas dentro. En este caso, un fragmento de la novela *El gran Meaulnes* (1913) del escritor francés Alain Fournier:

Yo había inspeccionado vanamente no sé cuántas alacenas y armarios, abriendo, en los cuartos trasteros, una gran cantidad de antiguos paquetes de todas las formas, que tan pronto se encontraban llenos de envoltorios de viejas cartas y de fotografías amarillentas de la familia De Galais, como rebosantes de flores

artificiales, de plumas, de penachos y de pájaros pasados de moda. De esas cajas se escapaba no sé qué olor marchito, de perfume extinguido, que, de repente, despertaba en mí durante todo un día los recuerdos, las nostalgias, y detenía mis búsquedas.

17.

Hacer películas como si fueran álbumes de fotos.

Hacer películas como si las películas fueran álbumes de fotos comestibles: y me acuerdo de Andrés Duque comiéndose un álbum de cromos en una de sus películas.

Hacer películas caníbales.

Hacer películas de vampiros.

Hacer películas que no se reflejen en los espejos.

18.

Hacer películas mirando a cámara.

Escribo en junio del año 2005 al respecto de *Roma città aperta* (1945) de Rossellini:

Es mi secuencia favorita. El tranvía pasa frente a cámara y las chicas que están apoyadas en la ventana sonríen al objetivo. El resto de los pasajeros también miran a Rossellini y el niño que va colgado al final del vagón saluda con un gesto de su mano izquierda y grita algo. Imagino a ese niño y a esas jóvenes contando en sus casas que al pasar con el tranvía por Vía Nomentana, un señor de camisa blanca y su equipo les filmaron con sus cámaras.

¿Llegaron alguna vez a verse estas personas en las pantallas de los cines de Roma?

19.

Filmografía desordenada 4. Los retratos, mirar a cámara.

Cinco películas breves, 2008, 16mm, color.

Der zoom, 2009, Mini DV, color y blanco y negro con fragmentos de películas de R. W. Fassbinder. Retrato del cineasta Albert Serra.

Hamaika, 2009, S-8mm, blanco y negro. Retrato del cineasta Jose Julián Bakedano. Copio un fragmento de mis notas de rodaje:

– ¿Qué hago?

– Nada, quédate ahí y yo voy tirando unos planos. Puedes fumar si quieres.

Cuando terminé de rodar, le dije a José Julián que quería hacerle una pregunta. Mi idea era charlar un poco sobre imágenes de películas que le gustaban mucho con la intención de establecer después un diálogo entre esos recuerdos y el retrato que acababa de impresionar. Fue así como llegamos hasta *Una historia inmortal* (*The Immortal Story*, 1968) de Orson Welles. José Julián me habló del marinero interpretado por Roger Coggio y recitó de memoria el diálogo final de esa historia (...).

20.

Hacer películas lo más lejos posible. En Uruguay, por ejemplo. Y copio una reflexión de Charles Baudelaire sobre el viaje anotada en una de mis cajas:

Creo que yo estaría siempre bien donde no estoy, y esta idea de mudanza es una de las que constantemente discuto con mi alma.

21.

Llegué a Montevideo en el año 2003, en otoño. Del cuaderno de rodaje de mi primer cortometraje uruguayo, *Wróric (Volver)*, en un texto escrito en septiembre del 2006:

La primera versión del guión decía que la protagonista se había caído de una bicicleta cuando era niña y que tenía una cicatriz en su rodilla izquierda. Contaba también que la herida le dolía cada vez que iba a llover. Una de las pruebas del casting para el personaje de “Ella” consistió en preguntar a las actrices si tenían alguna cicatriz en su cuerpo. La colección de relatos de suturas y caídas de aquella jornada tuvo algo de homenaje al doctor Frankenstein.

22.

Filmografía desordenada 5. Las dos ficciones.

Wróric (Volver), 2006, 35mm, blanco y negro.

Decir adiós, 2007, 35mm, color. El 22 de abril del 2007 escribo en mi cuaderno de notas:

La sala de montaje es como una habitación llena de microscopios y telescopios. La película ya está filmada.

23.

Hacer películas como si fueran conversaciones de teléfono: con interferencias, a oscuras, tumbado sobre la cama, imaginando lo que sucede al otro lado.

Me llaman del Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista de Pamplona. Me invitan a realizar una película con un teléfono móvil. Llamo a Enrique Vila-Matas. Le invito a convertirse en un personaje al que alguien sigue por las calles de Barcelona. Cuando una señora advierte al escritor de que le siguen, él responde:

-No se preocupe, le he dado permiso.

Permiso para seguir a alguien y para filmar su espalda y sus paseos.

24.

Filmografía desordenada 6.

Apuntes para una película de espías, 2008, MPG4, color. Podría esta película pertenecer también al apartado de retratos. Retrato raro de un escritor raro.

25.

Hacer películas de espías.

Hacer películas como aquel juego de escribir con tinta de limón.

Hacer películas sin permiso.
Hacer películas como si fueran misiones secretas.
Hacer películas simulando tener un plan.
Asaltar las películas como si se estuviera asaltando un banco.

26.

Contar que uno aprendió a hacer cine como se cuenta el momento en el que se aprendió a nadar. En las piscinas. Día a día. Madrugando. Con tabla. Con manguitos. Al estilo perro. Al estilo croll. Al estilo pato.
Saber dar la vuelta americana bajo el agua. Saber hacer películas de larga distancia. No ahogarse.

27.

Otra invitación.
Filmografía desordenada 7.
El mar, 2010, Mini DV, color y blanco y negro con fragmentos de muchas películas en las que hay secuencias con piscinas. El Festival de Cine Zinemastea/Krea de Vitoria-Gasteiz me invitó a realizar un diario durante una estancia de una semana en la ciudad. Yo accedí encantado y planeé nadar todas las piscinas de la ciudad. Nadar y grabar agua. Nadar y grabarme.
Mis películas se parecían cada vez más a relatos. Poder contar algo:
“Una vez nadé todas las piscinas de una ciudad”.

28.

Todas mis películas empiezan igual:
cajaconcosasdentro PRESENTA:

29.

Una vez dormí durante un mes en el Museo Artium de Vitoria Gasteiz. Estaba preparando un trabajo en Arteleku (San Sebastián), cuando el río Urumea se desbordó e inundó completamente las instalaciones. Me desplazé entonces durante un mes y de manera excepcional al museo Artium de Vitoria para poder terminar el proyecto y presentarlo en diciembre. Dormí durante un mes en una de las salas del museo, escapando del agua de San Sebastián. Recuerdo ahora esta frase que Isaki Lacuesta pone en voz de Arthur Cravan:

La primera condición para ser poeta es saber nadar.

Pruebo a dar la vuelta a la frase para ver qué pasa. Y lo que pasa es que todas las piscinas del mundo se convierten en recitales de arte.

La primera condición para saber nadar es ser poeta.

30.

Hacer películas sin pantallas, sin proyecciones, en directo, hablando al público y contándoles películas.
No me cuentes películas. Cuéntame películas.

Contar algo de noche y en voz baja para que quien escucha duerma mejor. Contar algo para que alguien no se duerma (Sherezade), para salvar la vida, para salvarnos. El jueves 22 de diciembre del 2011 presenté en el museo Artium una conferencia-performance con fragmentos de películas. Las películas no eran proyectadas, sino contadas por mí. El título del proyecto era *Montevideo*, duraba una hora y media, y cuando la programadora de cine Garbiñe Ortega lo vio, lo primero que me dijo fue: “Es como una de tus películas, pero sin película”.

La ficha presentaba así este trabajo:

¿Es posible estar en dos lugares a la vez? ¿Teletransportarse? ¿Ser visible e invisible? ¿Desaparecer en el interior de una caja y aparecer a miles de kilómetros? ¿Ser dos personas iguales en dos lugares diferentes? ¿Ser otro?

Con fragmentos de *La Mosca*, *Frankenstein*, *La mujer pantera*, *El hombre invisible*, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, *La Aventura*, *Drácula*, *Tarzán de los monos*, *Carretera Perdida* y *El Resplandor*.

31.

Hacer películas autorretrato (otra vez películas espejo).

32.

Filmografía desordenada 8. Filmar aquello que nunca antes se había filmado. Filmarse.

Filmarnos.

Hiru, 2009, Mini DV, color.

El algún lugar de la selva, 2009, S-8mm familiar y archivo de youtube.

Escenas de caza menor I, 2009, Mini DV, color.

De las notas sobre este último trabajo:

Durante una semana Elías León Siminiani estuvo hablando sobre el cine en primera persona, el cine diario, aparecer en nuestras propias películas, filmar lo que nos es cercano. De esas reflexiones surgió una pregunta que hasta entonces no me había planteado: ¿Por qué en mis trabajos nunca sale lo que tengo más cerca? ¿Por qué en mis trabajos nunca aparezco yo? Decidí entonces hacer un retrato de mi padre.

33.

Hacer películas como si fuéramos magos. Aparecer y desaparecer en las películas de uno como aparecen y desaparecen ciertos personajes en las películas de Méliès: con una bomba de humo.

34.

Filmografía desordenada 9.

Visiones se compone de una serie de vídeos realizados en torno al proceso de creación del proyecto *Montevideo*. Son grabaciones realizadas en Arteleku (San Sebastián), Museo Artium (Vitoria) y Madrid durante finales del 2011 y febrero del 2012. Títulos de las piezas:

Caminar atrás
Caballo-Coco
Volcán
Teletransferirse
Deja-visité
Fjuego
Tatuaje
Acapulco

35.

Dejar de hacer películas y hacer rock&roll.

36.

O hacer películas eléctricas.

En la edición 2012 del Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista, invitado en la sección *OFF* a una colaboración imágenes-ritmos/cineastas-músicos, subí al escenario con Mursego (Maite Arroitauregi) y canté durante 45 minutos. Semanas después, Isaki Lacuesta, que también había actuado en el escenario musical del *OFF*, me escribía lo siguiente en un mail:

La noche del viernes, en Santiago, se me acercó una chica en un bar y no me dijo que había visto alguna de mis películas, sino:

– La otra noche estuve en Pamplona y te escuché cantar.

37.

Filmografía desordenada 10. *Zortzi-Bederatzi: Lisabö* (2009), S-8mm blanco y negro. Durante muchos meses acompañé al grupo musical Lisabö en una de sus giras y filmé con mis cámaras de S-8mm los viajes, ensayos, directos y camerinos. De alguna manera la cámara era mi instrumento: ensayaba a poner rápido los cartuchos, a enfocar a oscuras, a moverme bajo el escenario de manera ágil, a calcular el tipo de exposición... La película consta de una versión con sonido y de una versión muda que pudo verse una vez en el Anthology Film Archive de Nueva York, programada por Garbiñe Ortega y Gonzalo de Pedro. Cuando Isaki me pregunta cuándo podrá verse otra vez esta película, yo siempre respondo: "En la retrospectiva. En la retrospectiva".

38.

Hacer películas invisibles.

Proyectarlas.

Javier Rebollo me dice dos cosas respecto a este último punto:

Víctor, las películas tienen que verse. Por mucho que tu última película se titule Invisible, las películas hay que mostrarlas, de lo contrario no existen.

Ya que Isaki ha escrito tan bien sobre esta película que todavía nadie ha visto, creo que deberías escribir justo lo contrario de lo que dice Isaki: di que es muy torpe, imperfecta, fallida, débil... Di que es muy visible.

39.

Filmografía desordenada 10. Largometraje.

Invisible, 2012, Mini DV y S-8mm, color. De la ficha técnica preparada para un festival internacional:

A vampire movie. A love film. A soundtrack.

De la lista de diálogos para traducir:

- Me gustaría que fuera una película de vampiros.
- ¿Pero se les ve beber sangre en algún momento?
- No, creo que no.
- ¿Entonces?
- Simplemente están solos. Viajan de un lado a otro y están solos.
- No será una película triste, ¿no?

40.

Hacer siempre películas de amor.





LEÓN SIMINIANI



||| Josep M. Català

Catedrático de Comunicación Audiovisual.

Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona.

Licenciado en Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad de Barcelona.

Master of Arts in Film Theory por San Francisco State University de California.

Premio Fundesco de ensayo por el libro *La violación de la mirada* y premio de ensayo del XXVII Certamen Literario de la ciudad de Irún por *Elogio de la paranoia*.

Premio de la Asociación Española de Historiadores de Cine.

Es co-editor del volumen *Imagen, memoria y fascinación: notas sobre el documental en España*, así como autor de *La puesta en imágenes: conceptos de dirección cinematográfica*, *La imagen compleja*, *La forma de lo real*, *Pasión y conocimiento* y *La imagen-interfaz*. Profesor de Estética de la Imagen y Narrativa Audiovisual de la UAB. Director académico del Máster de Documental Creativo. Actualmente es decano de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UAB.

Josep M. Català

Guía de perplejos. El cine imposible de León Siminiani

Es falso que seamos dignos del amor de los otros

Pascal

Cada autor que trabaja genuinamente en el terreno de la estética visual nos sitúa ante un territorio propio y nos enfrenta, por lo tanto, a paisajes que deben ser convenientemente cartografiados. Quiero resaltar que, con esta afirmación, pretendo ir más allá de la metáfora y que me refiero, con una fuerte dosis de literalidad, a territorios y paisajes efectivos, es decir, a nuevas formas de exponer la realidad que dan lugar a escenarios inéditos de la misma. Ello es así porque estamos tratando con imágenes y las imágenes tienden siempre a la literalidad, incluso cuando son metafóricas o alegóricas. Recordemos que la metáfora responde generalmente a un gesto voluntario, es una acción creativa, mientras que por el contrario la alegoría no siempre obedece a un acto de pensamiento, a una voluntad de expresión, sino que puede ser la consecuencia inadvertida de la misma. Pero, en cualquiera de los casos, la imagen se expresa básicamente de forma literal, afirma el ser de aquello que muestra, tanto si se trata de una figura metafórica como si es alegórica o simbólica: siempre vemos una realidad que estará esculpida, según los casos, por la metáfora, la alegoría o el símbolo.

Los mecanismos que estos dispositivos retóricos utilizan para modificar lo real son distintos y, por consiguiente, nos llevan a paisajes diversos que deben ser también analizados de manera diferente. De entre ellos, la alegoría es quizá la

figura menos conocida por esa capacidad que he mencionado de producirse automáticamente, como una consecuencia del propio trabajo de la representación, lo cual la mantiene inadvertida la mayoría de las veces. Las imágenes son siempre alegóricas, entre otras cosas porque su visualidad se desdobra indefectiblemente por la incidencia que sobre ella tienen sus vectores literal y figurativo que obliga a observarlas siempre a esos dos niveles: uno como correlato del otro. De ahí también que el realismo estricto sea en ellas imposible.

Cuando Panofsky desarrolló su método de análisis iconográfico de las imágenes, lo dividió en diversos niveles a través de los que pretendía delimitar el ámbito de la forma puramente estética y el del contenido expresado formalmente. Pero quedaba fuera un sector un tanto enigmático al que denominó iconológico y que se ocupa de *la historia de los síntomas culturales o símbolos en general (percatación acerca de la manera en la cual bajo condiciones históricas diferentes, tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas por un tema y conceptos específicos*¹. Más tarde, Roland Barthes, cuando hizo uso de un sistema parecido en su análisis estructural de una narración de Balzac², deja para el final de su sistema de códigos que describen la formación del realismo el código simbólico que relaciona con mecanismos psicoanalíticos pero que se refiere en esencia al mismo sustrato que trataba Panofsky. También Umberto Eco utilizó un sistema parecido cuando se dispuso a analizar un cómic de Milton Caniff³ y también dejó para el final un poso calificado de ideológico pero que indicaba la existencia de un nivel de significación que no estaba controlado por el resto de codificaciones. De una forma u otra, todos estos autores identifican la existencia de un doble fondo en las imágenes, un sustrato que parece funcionar de forma autónoma y que conecta directamente con el imaginario social. Es ahí donde tiene sus raíces el dispositivo alegórico que menciono y de dónde proceden los paisajes sintomáticos que pretendo delimitar.

Si bien, como digo, la alegoría está siempre presente en las imágenes, debemos distinguir entre sus distintos mecanismos retóricos posibles. También debemos tener en cuenta que, aún cuando el tipo especial de alegoría al que me refiero obedece normalmente a un proceder sintomático, ello no quita que, como en cualquier clase de alegoría, la forma pueda ser utilizada expresamente por los autores de las imágenes. Los efectos serán, sin embargo, diferentes en cada caso.

El procedimiento alegórico clásico consiste en convertir las ideas en cosas, es decir en imágenes, pero cuando las relaciones se establecen desde el propio territorio visual, el resultado con el que nos encontramos es igualmente visual pero situado a un nivel superior, superpuesto a la imagen literal o realista. No se trata de la inversión moderna de la alegoría, sobre la que ya incidía Benjamin y que supone la conversión de las cosas en ideas, como ocurre en la publicidad, sino de

1 Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1992, p. 25.

2 Roland Barthes, *S/Z, Oeuvres complètes III*, Éditions du Seuil, París, 2002.

3 Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1968.

un mecanismo un poco más complejo. La alegoría visual implica una reconversión de las imágenes en formaciones mentales de carácter simbólico que reconfiguran lo representado. Es de esta manera que una representación visual puede observarse como un territorio o paisaje que está formado por el entramado simbólico que proviene de la simbolización de las imágenes literales que componen esa representación. Las imágenes en sí no cambian pero las interpretamos de manera distinta y, por tanto, vemos aparecer en ellas formaciones y relaciones también diferentes.

El primer corolario de este fenómeno es, como he afirmado antes, que no hay realismo posible, en el sentido de que no puede producirse una reproducción mimética de la realidad que sea absolutamente transparente, de ahí que la modernidad hubiera celebrado tanto la aparición de la fotografía, que supuestamente vendría a solucionar lo que se contemplaba como un problema. La segunda consecuencia es que, cuando la imagen se aleja de esta pretensión, como en el arte abstracto o el propiamente simbólico, el mecanismo se invierte y de esas imágenes irreales se desprende una alegoría realista, una contrapartida de la abstracción o el símbolo que debe ser leída desde la figuración realista. En cualquier caso, nos encontramos con un desdoblamiento de las imágenes, con lo que podríamos denominar una hermenéutica estereoscópica, si consideramos que el fenómeno no es sólo un propiedad de las imágenes en su relación con el imaginario social, sino que indica también un posible camino para el análisis.

El creador de imágenes, al utilizar la realidad, la procesa simbólicamente y, por lo tanto, la convierte en algo figurativamente distinto. Esta transfiguración es esencial en todo proceso representativo y olvidarnos de él significa caer en una concepción mecanicista de la representación que olvida el factor imaginativo de la misma. El proceso de simbolización de las imágenes ocurre a través del filtro del imaginario, por el que debe pasar toda construcción visual en su camino desde la realidad a la figura, o desde la figura a la realidad, es decir, en el trasvase desde el objeto-forma real al objeto-forma estético, tanto cuando lo procesa el creador como cuando lo hace el espectador. Escoger una forma es ya “imaginarla”; reproducirla es volverla a imaginar: este doble proceso de imaginación está relacionado con el imaginario social (con el valor y la situación del objeto-forma en el mismo) y con el imaginario individual (que supone la personalización de aquel). Por lo tanto, la representación o reproducción acarrea consigo los valores simbólicos de esos imaginarios, expresados formalmente, y los plasma “por encima” de la reproducción propiamente dicha: destila a partir de la misma y a través de esa simbolización paisajes simbólicos, a los que la figuración básica se refiere alegóricamente y que, a su vez, filtran la mirada del espectador cuando contempla la reproducción básica.

Estas alegorías, que en principio son imaginarias, pueden llegar a plasmarse efectivamente. Durante el Barroco con el que tenemos tantas correspondencias en la actualidad, ocurría algo parecido: el proceso alegórico, simbólico y emblemático presentaba también una doble vertiente alegórica, la hermenéutica y la figurati-

va. El mundo estaba abierto, entonces como ahora, a la interpretación alegórica, a la vez que se confeccionaban alegorías formales. La relación entre una y otra vertiente se establecía, y se establece, a través del imaginario, aunque ahora estamos en condiciones de considerar que las dos funciones pueden reunirse en una sola y destilar aspectos alegóricos en todo tipo de imágenes, no solo en las expresamente alegóricas. Aparte de lo cual, en algunas de ellas el efecto alegórico, por inercia o por voluntad del autor, es tan potente que la imagen se desdobra en un paisaje alegórico superpuesto. En este último caso, se da lugar a lo que la autora norteamericana Giuliana Bruno denomina espacios epistémicos⁴, un dominio en el que también incide Peter Sloterdijk en sus estudios sobre la figura simbólica de la esfera⁵.

Alegorías del amor trágico y del amor melodramático

La obra de León Siminiani, por razones que expondré a continuación, es especialmente adecuada para estudiar el funcionamiento de esta retórica visual que he estado describiendo. Tomemos, por ejemplo, el corto titulado *Límites, primera persona* (2009).



Fig. 1
 Fotograma del corto *Límites, primera persona*. León Siminiani, 2009.

En el marco del recuento melodramático de un desencuentro amoroso, aparece superpuesto un espacio de relación entre la cámara y sus objetos, expresado por un amplio marco negro que rodea el encuadre y que a veces lo subdivide. Este dispositivo ya se encontraba presente en un film anterior, *Zoom* (2006), sobre el mismo tema. La historia de amor expresada a través de la mirada de la cámara, así como el proceso de objetivación al que se ve sometida la amada por medio de la mirada obsesiva y tecnificada del amante, dan lugar a un espacio epistémico compuesto por la mencionada zona relacional y por una partición de la pantalla que responde a los impulsos emocionales de un narrador que ocupa un lugar privilegiado, puesto que no solo puede modificar el relato a su antojo, sino que además puede transformar la representación visual del mismo para que se acomode a sus deseos (figura 1). Este complejo mecanismo retórico-emocional, correspon-

4 Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion, Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York, 2002.

5 Peter Sloterdijk, *Esferas I, II y III*, Siruela, Madrid, 2003.

diente a un imaginario ajeno al cuerpo del relato en sí, se materializa a través de una formación alegórica que sirve de mecanismo expositivo capaz de convertir la realidad en un delirio visual. Aquí, el factor alegórico, que de otro modo podría haber permanecido en estado latente, se formaliza y recompone la realidad, le confiere una forma determinada que coincide con el deseo del amante.

Pero la alegoría no siempre aparece de manera tan evidente en las imágenes filmicas. Lo cierto es que, aunque parezca paradójico, cuanto más realista es la representación, más grande es el valor alegórico de la misma, debido a la intermediación de la cámara (o del aparato cinematográfico en general). La cinematografía siempre cumple la función epistemológica que detectamos en los citados cortos de Siminiani, aunque no siempre lo haga de forma tan expresa. Si lo contemplamos bajo esta perspectiva, el cine documental desvela de manera muy clara su condición alegórica, especialmente aquel de carácter observacional en el que la cámara pretende ser un testigo ausente. Es justamente esta pretendida ausencia la base de la presencia alegórica, una presencia visual que envuelve a la imagen y duplica su significado: la imagen representa la realidad pero, a la vez, se representa a sí misma como emblema ideológico de lo real. Los encuadres precisos y pausados de ciertas obras de Chantal Akerman, desde *Sud* (1999) a *La Bas* (2006), pasando por *D'Est* (1993) o *De l'autre côté* (2002), son especialmente adecuados para servir de ejemplo de esta disposición: nos muestran imágenes cuyo realismo se ha convertido en alegoría a través de la mirada de una cámara que, como en los cortos de Siminiani pero en este caso de manera más subrepticia, proyecta sobre lo real la fuerza de su observación formalizada y así lo transforma simbólicamente. Aparece, sobre los elementos que integran el encuadre, un nuevo paisaje que coordina la estructura del mismo: nos apercebimos de los vectores que componen la presencia de las cosas, de la superposición de las capas de imagen, de las líneas de fuga, de la alternancia de los colores, de la condición centrífuga de los cuerpos: el mismo aire se hace visible como barniz sobre el paisaje. Estos elementos se hiperrealizan y componen otro paisaje que se superpone alegóricamente al paisaje real que la cámara parece observar pero que en realidad transforma. Es como si la cineasta nos dijera a través de la cámara: estas son las imágenes que mejor representan el mundo real que os quiero mostrar, en ellas se condensan los factores estéticos y sociales que quiero que tengáis presentes. Y así, de forma muda, las imágenes componen en esos documentales una historia tan intensa como los de los amantes de *Límites* o *Zoom*.

Esta condición espontáneamente alegórica de la imagen técnica realista se detecta muy bien en las esculturas de Ron Mueck. Este artista australiano realiza réplicas hiperrealistas del cuerpo humano, a veces a gran tamaño, otras veces a tamaño natural. En cualquier caso, el exceso de detalle, el exceso de realidad, de esas esculturas sobrepasan el simple realismo y lo convierten en un manifiesto de sí mismo. No es tanto la realidad lo que vemos reproducido en ellas, como la realidad manifestando su condición de realidad. Es decir, una realidad que, para presentarse como tal, ha tenido que pasar antes por una fase imaginaria, por una idea. Pero esto tampoco es nuevo, pues la misma impresión se extrae del

inquietante realismo que caracteriza, por ejemplo, los bodegones de Zurbarán, pintados en pleno Barroco.

El fenómeno de la alegoría realista, en otra de sus vertientes, también puede observarse en films como *London* (1994), *Robinson in Space* (1997) y *Robinson in Ruins* (2010) de Patrick Keiller. En ellos, el realizador recorre Londres y sus alrededores proyectando sobre el paisaje urbano la mirada de un personaje imaginario cuya voz en *off* comenta frente a distintas localizaciones la historia de las mismas. Cada lugar, contemplado por una cámara obsesivamente estática, se le ofrece al espectador a través de los distintos pliegues que configuran la realidad presente, el personaje imaginario y la historia pasada. La coordinación de estos tres vectores confecciona un paisaje alegórico que es al mismo tiempo un espacio epistémico. Este espacio abre la posibilidad de un renovado acercamiento hermenéutico al film y a la propia realidad a la que este se refiere y a la que utiliza para obtener sus emblemas.

La diferencia de estas propuestas con los cortos citados de Siminiani radica en que en estos el autor ha convertido el impulso natural de la cámara en forma de exposición visual: ha subrayado la alegoría con un dispositivo alegórico propio. El paisaje alegórico se superpone en estos films a la realidad, en su caso la figuración del desierto, añadiéndole connotaciones emocionales. La cámara ejecuta sobre el paisaje un gesto melodramático que responde a la propia mirada del narrador-autor, a su talante emocional, capaz en esta ocasión de transformar efectivamente la forma de la realidad.



Fig. 2
Carte du Pays de Tendre,
 Madame d'Escudery,
 1654.

Esta formulación tan original tiene de hecho lejanos antecedentes, puesto que algo parecido puede detectarse, en otra época y con otro método, en la moda barroca de los mapas emocionales⁶, de entre los que destaca la *Carte du pays de Tendre* (Mapa del país de la ternura) diseñado en 1654 por Madame d'Escudery (figura 2). Esta autora de voluminosas novelas galantes, confeccionó el mapa de un territorio sentimental, superponiendo una cartografía emocional a un territorio geográfico. En este mapa los accidentes del territorio están ligados a

⁶ Bruno, *op. cit.*, p. 237.

las pasiones o las emociones, de manera que cualquier formación topográfica es también forma de una emoción.

No es el único mapa de este tipo, hay otros igualmente interesantes como la *Carte du Royaume d'Amour* (Mapa del Reino del Amor) de Tristan l'Hermitte o la anónima *Carte du Royaume de Coquetterie* (Mapa del país de la coquetería), ambos contemporáneos del anterior. Una serie de textos de Charles Sorel, publicados en la segunda mitad del siglo XVII, demuestran que las delimitaciones espaciales del mapa de Madeleine de Scudéry se correspondían muy de cerca con los parámetros conceptuales de las instituciones sociales de ese siglo, al tiempo que de esos escritos se desprende que ciertos enamorados se tomaban muy en serio el transcurso por los territorios que cartografiaban los mapas, pues, como afirma Bruno, "la narración en primera persona de Sorel revela el miedo hacia los obstáculos y los requisitos topográficos de este gran Reino de la Ternura"⁷. Se trata de una exasperación de la alegoría que, convertida en territorio real, dirige y condiciona la vida de sus habitantes, como sucede en la célebre narración de John Bunyan, *The Pilgrim's Progress* (El progreso del peregrino), escrita entre 1678-1684, donde los obstáculos con los que se encuentran los personajes no son solamente simbólicos, sino el producto de la formalización de símbolos y alegorías.

En este tipo de mapas, la alegoría de la que hablo es explícita: sobre el propio territorio se inscribe un significado que lo transforma visiblemente; los accidentes del terreno se convierten en accidentes del paisaje emocional o moral. En *Zoom* y en *Límites, primera persona*, la alegoría también es manifiesta pero se relaciona con la particular exposición del territorio geográfico y dramático que efectúa la cámara. En ambos casos la alegoría no se desprende de determinada lectura imaginaria, sino que, por el contrario, surge a consecuencia de una proyección imaginaria efectuada sobre la representación de lo real, que se ve modificado por ese factor.

En el resto de la obra de Siminiani la alegoría aparece en forma de pliegue que experimenta la representación cuando es contemplada de determinada manera, es decir, cuando se la somete a una lectura de carácter alegórico, pero también, en algunos casos concretos, el autor genera alegorías formales a través de la puesta en escena, como veremos. En general, propone un mapa de determinado territorio estético y emocional que se corresponde con una cartografía mental y social. A esta configuración imaginaria la podríamos denominar, siguiendo el estilo de los mapas emocionales, *Mapa del país de la perplejidad*.

La posmodernidad ha convertido las figuras retóricas o expresivas en dispositivos hermenéuticos a base de utilizarlas de forma manierista, es decir, transformándolas en el cuerpo de mundos imaginarios: esas figuras ya no pueden ser consideradas sólo como maneras de ver o de expresar, sino que se adelantan a la percepción y a la interpretación inscribiendo sobre el territorio su propia pers-

⁷ Jeffrey N. Peters, *Mapping discord: allegorical cartography in early modern French writing*, Rosemont Publishing & Printing Corp, Danvers, Massachusetts, 2004. p. 123.

pectiva emocional o ideológica. Se trata de paisajes morales que llevan inscrita en su forma el significado y por lo tanto la propia vía de interpretación. Por ello, el análisis hermenéutico de estas formaciones debe ser especialmente perspicaz para no quedarse en un comentario redundante.

La retórica posmoderna ha cambiado doblemente su polaridad. Ya no responde simplemente a una voluntad persuasiva, sino que, por un lado, refleja un determinado estado emocional del emisor y, por el otro, construye, más que expresa, un mundo a su medida. No se trata ya de convencer mediante la palabra, o la imagen, sino de mostrar determinada convicción a través de afirmaciones ontológicas: los mundos posibles se hacen así reales mediante un gesto voluntariamente retórico o por la función inconsciente de una retórica tecnológica. Es la primacía de lo visual en nuestra cultura y la existencia de sofisticadas técnicas audiovisuales lo que hace posible el traslado de la especulación a la propia imagen de la realidad.

La parodia, la ambigüedad, la paradoja o la ironía han sido utilizadas profusamente por artistas y críticos por igual. Ahora, la obra de Siminiani, nos introduce en la región de la perplejidad. Pero no la perplejidad del teórico o del espectador, sino la perplejidad ontológica, una perplejidad que conforma alegóricamente un territorio que debemos transitar de la mano del autor para comprender los relatos que este nos propone. No solo podemos sentirnos perplejos ante los sucesos que narra Siminiani, sino que éste nos enfrenta con el mundo de la perplejidad, materializa la perplejidad como Lewis Carroll materializó el mundo del absurdo en sus cuentos sobre Alicia.

Y del mismo modo que el mundo de las maravillas de Alicia no era otro que el nuestro visto a través del espejo, el mundo de la perplejidad de Siminiani no es otro que el nuestro visto desde otra parte. Cuando un geógrafo confecciona un mapa, está dando forma a un punto de vista y, por tanto, obliga a ver el territorio desde esa perspectiva, una perspectiva que corresponde a la condensación en una mirada de los parámetros de una determinada mentalidad. Es algo que deja bien claro el interesante estudio de J. B. Harley sobre esos instrumentos geográficos que son a la vez instrumentos de poder, donde el autor afirma que “el mapa se convierte en un sistema de significados a través del cual se comunica, reproduce, experimenta y explora un orden social”⁸. Esta afirmación implica que el mapa es, como cualquier imagen, siempre alegórico. Alegoriza una mirada social, no sólo porque plasma sobre un territorio la organización de una determinada ideología o mentalidad, sino porque la forma de efectuar esa plasmación delata los profundos entresijos del imaginario que produce el mapa.

Por lo tanto, a la forma de este mundo de la perplejidad que nos propone Siminiani debemos llegar por la vía de la mirada que lo condensa. Se trata de una mirada que despliega un determinado paisaje, cuyos parámetros se hallan per-

⁸ J. B. Harley, *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005, p. 73.

fectamente expuestos en las dos obras del autor citadas, obras que son extrañamente simétricas. Las dos son historias de amor en las que los amantes se hallan en mundos distintos: han sido desplazados por las circunstancias a dos cosmos diferentes. Los films exponen la desesperación que experimente uno de los personajes ante la imposibilidad de recuperar la perdida conexión con el otro. Se trata, por consiguiente, de un dispositivo trágico curiosamente formalizado a través de una estructura expositiva un tanto hierática. De la función de este hieratismo hablaré a continuación.

El Dios escondido

Steiner nos habla del fin de la tragedia y lo sitúa en la época de Racine, es decir, en la reedición neoclásica de la misma, que se mezcla también con los estertores del Barroco. Según él, este modo ancestral empieza a declinar desde ese momento, a finales del siglo XVII, con Corneille y con Racine⁹. Pero no debe descartarse que en el largo declive de esta forma aún aparezcan aspectos interesantes de la misma. El declive de la tragedia, y ahí reside creo yo su atractivo, da paso al drama burgués y éste decae a su vez a medida que el melodrama se convierte en la dramaturgia hegemónica. Si la tragedia llegó a convertirse en su momento en una forma simbólica, es decir, en un eje vertebrador de la cultura, ahora esta condición la detenta el melodrama. El melodrama actual supone, entre otras muchas cosas, una emocionalización de las formas y una formalización de las emociones.

La obra de Siminiani en general transita por el territorio del melodrama en sus diversas acepciones, pero a la vez algunos de sus elementos están situados, dentro de este territorio, en una posición muy peculiar que los conecta con las pos-trimerías de la tragedia clásica tal como se presenta en Racine. Los cortos de ficción de Siminiani -*Dos más* (2001), *Archipiélago* (2003), *Ludoterapia* (2007) y *El premio* (2010)- son los que nos remiten de manera más directa a la dramaturgia de Racine porque en ellos, como en la obra de éste, se muestra una tensión muy característica entre el espacio y las emociones. Las observaciones de Starobinski sobre el teatro de Racine, pueden aplicarse con matices a la dramaturgia de estos cortos de Siminiani. Dice el autor francés que en Racine: “se establece, no sobre la escena, sino detrás del discurso, un espacio particular, un interior que no existe más que por la vista y para la vista, más allá de las estructuras verbales que lo han evocado”¹⁰. Lo que Starobinski detecta detrás de las palabras, en Siminiani se encuentra delante de las imágenes, ya que es el discurso de estas el genera las formaciones virtuales, es decir, aquello a lo que el teórico francés considera una línea del horizonte que partiendo del lenguaje, lo vacía. Sin embargo, para él esto significa al mismo tiempo un “triunfo de la palabra, ya que ha conseguido hacer existir aquello que parece excluir: un silencio, un espacio y las líneas de fuerza efectivas que relacionan las presencias humanas a través del silencio y del espacio”¹¹. El matiz con respecto a Siminiani, y se trata de un matiz importante,

9 Georges Steiner, *La muerte de la tragedia*, Siruela, Madrid, 2011.

10 Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Gallimard, Paris, 1961, p. 78.

11 Starobinski, *op. cit.* p. 79.

proviene del hecho de que en este el espacio y las líneas de fuerza se superponen al lenguaje y lo determinan: son un lenguaje silencioso.

Racine escribe su teatro, considerado neoclásico, a lo largo del siglo XVII, es decir, en pleno apogeo del Barroco. No puede obviarse de ninguna manera la tensión previsible en su obra entre estos dos estilos tan opuestos. Por mucho que la elección de la tragedia como modo de representación, delate en Racine su voluntad neoclásica, esta no podía manifestarse sin chocar con un ambiente donde las complejidades del estilo barroco estaban aún muy vigentes. Lucien Goldman circunscribe la visión trágica a tres autores, Kant, Pascal y Racine¹². Cuesta considerar a Kant y a Pascal como pensadores neoclásicos, si bien su teorización de la libertad individual hace que su pensamiento se entronque con el retorno humanista a la visión clásica que se inició con el Renacimiento. Pero hay algo distinto en ellos que los aparta de la línea tradicional que compone la progresiva formación del concepto de individuo, y ese algo tiene que ver con el virus del Barroco que al introducirse en la forma clásica produce tensiones que la desequilibran.

Quizá el lector se preguntará el por qué de este constante regreso al siglo XVII. La respuesta es que se trata de algo a lo que nos lleva espontáneamente el estudio de la original obra de Siminiani, una analogía que nace de la observación y del deseo de explicar los frutos de la misma. Pero no se trata de una comparación superflua, puesto que los films de este autor nos muestran, en su variado conjunto, una misma tensión entre las formas clásicas y las barrocas que experimentaban los autores trágicos de ese siglo. Esta fructífera contraposición es una característica de la fase madura del posmodernismo, cuando éste ha superado la etapa puramente destructora, neo-vanguardista, y empieza a asentar las bases de un nuevo realismo que implican la puesta en marcha de la genuina reconsideración de la modernidad que en momentos anteriores solo se anunciaba.

Lukács afirma que la tragedia nace en el momento en que Dios desaparece de la escena pero permanece como un espectador de la misma, se convierte en un Dios oculto que la obra de Pascal tratará de concebir: “el Dios oculto es para Pascal un Dios presente y ausente y no presente a veces y ausente otras veces; siempre presente y siempre ausente”¹³. Esta peculiar separación entre Dios y los individuos es un correlato de “la creación consciente de una distancia entre el yo y el mundo exterior”¹⁴ por parte de Giordano Bruno en lo que Aby Warburg consideraba un acto fundamental de la civilización humana, puesto que permitía un espacio de pensamiento¹⁵. Este espacio no es aún el de la ciencia que lo vaciará de contenido para volcarse en la separación estricta entre el sujeto y el objeto, eliminando a aquel en beneficio exclusivo de éste, sino que preserva todavía la condición de contenedor de relaciones pensables. Es un espacio de pensamiento

12 Lucien Goldmann, *Le dieu caché*, Gallimard, París, 1959, p. 32.

13 Goldmann, *op. cit.*, p. 46.

14 Warburg citado por Maurizio Ghelardi en “Aby Warburg, Miroirs de faille, à Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet”, 1928-29, *Les presses du réel, atelier l’ecarquillé*, 2011, p. 15.

15 *Ibidem*.

precisamente porque es pensable, es decir, porque existe en esencia y no se trata sólo de un vacío insignificante. Este espacio delimitado por Giordano Bruno en las postrimerías del siglo XVI se verá matizado por la visión trágica que tiene en cuenta la presencia en el mismo de la mirada del Dios ausente. Vemos aparecer aquí de nuevo la tensión entre la concepción neoclásica y la barroca, entre un espacio infinito liberado por Bruno y la presencia en el mismo de la sombra de Dios a través de su mirada latente. El espacio barroco es aquel que se agita ante la ominosa mirada de un dios ausente.

El siglo XVII es el período barroco por excelencia y, si algo podemos decir de la obra de Siminiani en general, es que equivale al espíritu del Barroco, pero del momento en que éste se enfrenta con las constricciones del espíritu neoclásico. El adjetivo barroco todavía conlleva algunas prevenciones: se supone que algo barroco es alambicado, excesivo y superfluo, pero igualmente podríamos considerar que es un estilo que nos ofrece una forma de representar lo complejo. Desde esta perspectiva, lo barroco ya no es superfluo, ni tampoco puede ser alambicado o excesivo puesto que, si se ajusta a una complejidad existente, solo puede ser considerado necesario. Si algo es necesario, si está ajustado estrictamente a su función, diremos que es minimalista. ¿Qué sucede cuando la función de una determinada forma es expresar algo barroco? ¿Puede por lo tanto existir un minimalismo barroco o un barroco minimalista? Efectivamente puede haberlo cuando la forma se ajusta a las necesidades expresivas de una fenomenología que es en sí misma excesiva, melodramática, pero que no puede ser de otra manera.

La obra de Siminiani es, por lo tanto, barroco-minimalista. Del *menos es más* que caracteriza al minimalismo típico, según la célebre y sobada frase de Mies van der Rohe, pasamos al menos, o mínimo, del más, es decir, a la estilización de lo complejo. Se trata de un aparente minimalismo externo como puerta de entrada a un maximalismo interno. Exactamente, como en el mundo de Jean Racine.

La obra teatral de Racine se caracteriza por combinar la inmovilidad de la puesta en escena con el convulso movimiento emocional y sintáctico de la enunciación poética. Dice Steiner que “el de Racine es un arte de tensión calculada (...) la fuerza contenida de un resorte de acero (...) una fuerza intensa que es canalizada a través de aperturas complejas (...) Racine casi siempre es capaz de ajustar el diseño de la acción trágica a las exigencias de la forma clásica”¹⁶.

Las pasiones que se expresan en los cortos de ficción de Siminiani están siempre articuladas por un triángulo explícito (figura 3). Los personajes parecen moverse libremente pero en realidad están prisioneros de esta figura alegórica que forma el triángulo y que, una vez detectado, recompone el paisaje visual de la película: todos los elementos del melodrama se relacionan a partir de ese momento de forma distinta entre sí, adquieren caracteres simbólicos: las puertas, los balcones, las mesas, las calles, los taxis, el propio paisaje literal, etc., todo ello deviene en factor de diálogo u obstáculo a la comunicación precisamente porque ha de-

16 Steiner, *op. cit.*, p. 76.

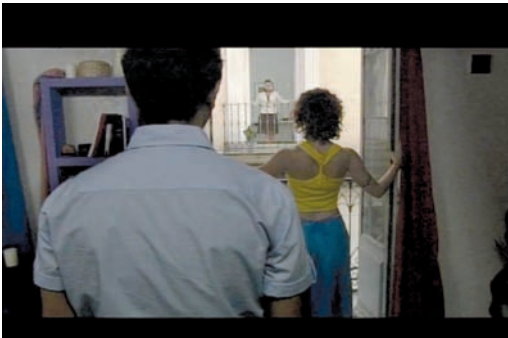
jado de pertenecer a un orden real establecido y se ha convertido en símbolo de una estructuración de índole superior.



Fig. 3
Dos más,
Siminiani, 2001



Archipiélago,
Siminiani, 2003



Ludoterapia,
Siminiani, 2007

Como indica Barthes a propósito del dramaturgo francés, “el radicalismo de la solución trágica deriva de la simplicidad del problema original: no hay espacio suficiente para dos. El conflicto trágico es una crisis del espacio”¹⁷. En el caso de Siminiani, no es un problema de dos, sino básicamente de tres. El espacio parece ser suficiente para dos, pero se vuelve imposible en el momento en que aparece

¹⁷ Roland Barthes, *On Racine* (traducción inglesa del original francés *Sur Racine*, 1963), Performing Arts Journal Publications, New York, 1983, p. 26.

un tercer elemento. En su último corto, *El premio*, el tercero en discordia es la cámara doméstica que empuña el personaje masculino, Manuel. La cámara en manos del personaje masculino establece, durante la primera parte del relato, una distancia con su pareja, Pilar, parecida a la que construye el personaje de *Límites* y el de *Zoom*, aunque no llegue a la formalización alegórica que el instrumento destila en estas películas. La acción de la cámara en *El premio* es más realista pero su función es la misma. Así como en *Límites* y *Zoom* la estructura es lineal y un personaje se halla a merced del otro y de su visión técnica sin posibilidad de darle la vuelta a la situación, en *El premio* el escenario da varios vuelcos y la cámara (o las cámaras, porque la presencia de la imagen televisiva es importante en el relato) ocupa lugares distintos en la estructura alegórica que se forma a través de la articulación de los distintos elementos. El triángulo que relaciona a los personajes y a la cámara es más complejo que el que estructura los otros relatos: está en continuo movimiento por regiones que no son las estrictamente visibles.

El problema del espacio se complica en estos cortos por el hecho de que la alegoría formal aparece como espectáculo de una cámara presente y ausente a la vez, como el Dios escondido de Pascal. Así como en *Límites* y *Zoom* la posición de la cámara y la del personaje narrador coinciden (ambas visiones encajan una en la otra y las consecuencias son similares a las de un Dios interventor cuya presencia se deja sentir sobre sus criaturas), en el caso de los cortos de ficción la *cámara-dios* se ha retirado de su posición dictatorial pero su mirada sigue estando presente sobre el universo del relato.

Un espacio para la reflexión

Con el conjunto de pequeños ensayos fílmicos que componen la serie *Conceptos clave del mundo moderno*, Siminiani pretende visualizar el imaginario del sueño americano. En *La oficina* (1998), *El permiso* (2001), *Digital* (2003) y *El tránsito* (2009), que son los desarrollados hasta ahora, el mecanismo alegórico es obvio, ya que el autor procede a reconfigurar una serie de elementos característicos del mundo contemporáneo para que, a través de las formaciones audiovisuales que los articulan, formen un nuevo paisaje que nos permita verlos de manera diferente y, a través de esta nueva visión, comprender su verdadera esencia. Pero el factor que mejor remite al carácter barroco de esta operación se encuentra en la forma emblemática que esos elementos desgajados del paisaje realista habitual presentan. Como en los antiguos emblemas del Barroco, los planos se convierten aquí en ideas, pero no en ideas preestablecidas, ideas sacadas de un catálogo de conceptos, sino ideas que centellean ante los ojos del espectador por su evidente novedad. Así como en la emblemática de la era barroca era suficiente con conocer el código cultural correspondiente para adjudicar a las imágenes el significado oportuno, en el caso de los ensayos de Siminiani, la operación se invierte, ya que, a la vez que el autor transforma las cosas, la realidad, en ideas, también las saca de quicio, rompe todos los códigos posibles y produce por tanto perplejidad. Es la plasmación de una mirada que proviene de un lugar indeterminado, de un no lugar que transforma la realidad conocida en un paisaje fantástico.

En el corto de ficción *Vecinos* (2005) este manejo se observa claramente, por cuando los personajes son sustituidos por los objetos con los que acostumbran a relacionarse en la situación que plantea la historia, una reunión de la comunidad de vecinos, y por tanto aflora a la superficie el paisaje alegórico que normalmente estaba soterrado: obliterados los cuerpos quedan a la vista las líneas de fuerza que los relacionaban, ajustadas a las tensiones entre los objetos sobre los que se proyecta la fuerza emocional de los enfrentamientos. La alegoría no consiste en que los objetos sustituyan a los sujetos, sino en el hecho de que, ante la ausencia de estos, se hacen visibles las estructuras emocionales que los relacionaban ahora materializadas a través de los objetos. En realidad, este corto pertenece a una serie que se halla a medio camino entre la realidad y la ficción: con *Salto* (2006), *Extraterrestres* (2006) y *Pene* (2007), *Vecinos* forma un conjunto de propuestas que se mueven entre el falso documental, el *mock-documentary* y el ensayo fílmico. Es en estas obras donde las consecuencias de la mirada al mundo desde otra parte aparecen en su forma más clara.

La mirada desde otra parte, mirada del dios ausente y presente a la vez, mirada que abre y cierra al mismo tiempo el vacío del mundo, aparece convertida de nuevo en dispositivo alegórico en el primer largometraje de Siminiani, todavía en la fase de posproducción cuando escribo estas líneas. Se trata de *Los orígenes del marketing* (2011). En esta película, la figura del autor se desdobra entre un *deus ex machina* masculino y una figura femenina que va componiendo la película de acuerdo a las directrices que le dicta la voz de aquel. La narración tiene como base un viaje real del autor a la India, realizado para intentar paliar la desazón causada por un fracaso amoroso. De nuevo aparece esta figura de la disolución de un vínculo de pareja, característica temática del autor, que también tiene una condición alegórica, a pesar de que, en algunos casos como en este, las raíces de la misma sean autobiográficas. La separación, por motivos diversos, de una pareja, motivo que se repite en los cortos de ficción, es el correlato de la escisión de la mirada que se da en los ensayos fílmicos o en los falsos documentales. O bien, una vez roto el nudo emocional que compone la pareja, el mundo no puede seguir viéndose de la misma manera, o por el contrario, algún factor inesperado saca el mundo de quicio y ello produce la rotura del nudo emocional.

El autor, el ficticio y el real, de *Los orígenes del marketing* (2011) ha viajado pues a la India en un intento desesperado por componer su vida, y a su regreso quiere terminar la película que narra la experiencia. Se enfrenta por tanto elípticamente a sus dolencias emocionales, en un gesto también típico de sus personajes: es obvio que el viaje en sí no ha solucionado nada puesto que es ahora, a la vuelta, que se dispone a recomponer los hechos, a dar forma a sus emociones con las imágenes conseguidas. Lo hace ante nuestros ojos, y las dificultades son evidentes para el espectador, puesto que de ellas se nutre principalmente el relato. De esta manera, las imágenes documentales del viaje se convierten en emblemas de los estados emocionales del desesperado autor que intenta remendar su vida hecha literalmente pedazos. Pero no lo hace directamente, sino a través de las órdenes que va dando a una invisible autora femenina. Una tras otra, se van su-

perponiendo así sucesivas distancias con el núcleo esencial de la trama: el problema amoroso. El humor y la ironía están constantemente presentes en la obra de Siminiani, pero lo que se acaba desprendiendo de los complejos dispositivos que la mueven, es un sentimiento de perplejidad.

En esta película se ponen en funcionamiento la totalidad de los resortes de la dramaturgia de Siminiani y se esclarece su relación con la del Barroco: la distancia entre el sujeto y el cosmos; la aparición de una mirada “divina” (externa a la diégesis pero a la vez perteneciente a la misma) que explicita la ausencia, el alejamiento, del autor pero que al mismo tiempo convierte este vacío en un instrumento de control; la transformación de los elementos de la realidad en figuras emblemáticas que componen paisajes diversos de los originales; la tensión entre razón y emoción, que reconfigura las conexiones espaciales entre los personajes o los elementos de la escena. Todo ello desemboca en el impulso alegórico, una alegoría de la perplejidad que surge de una mirada descentrada sobre lo real.

Mirando al sesgo

Ante la obra de Siminiani, no se puede hablar tanto de relaciones, complejas, entre la realidad y la ficción, como de relaciones entre dos universos paralelos que son, a la vez, el espejo uno del otro. Esta mirada desde otra parte, que no se produce linealmente puesto que no siempre es posible decidir quién mira a quién o qué mira a qué, es la que produce la perplejidad que, a su vez, da paso al paisaje alegórico. Es decir, el mundo aparece visto desde un lugar que no es el tradicional y de ello se destila un distanciamiento, un estado de perplejidad, pero esta perplejidad no se queda en un efecto sobre el espectador, sino antes de alcanzarle, regresa a la película y reconfigura el mundo de la misma: la mirada al sesgo produce mundos perplejos.

Uno de los cortos de Siminiani plantea precisamente esta situación. Se trata de *Ludoterapia*: dos parejas, que viven en sendos pisos, situado uno en frente del otro a ambos lados de una calle, se imitan mutuamente. O mejor dicho, una pareja decide imitar a la otra y acaba produciendo una convergencia entre ambos mundos. El relato se estructura también simétricamente, de manera que cuando habíamos establecido las coordenadas que regían, si bien absurdamente, una parte de la realidad, se nos muestra la otra, su contrapartida. Ambas mitades quedan tensionadas, en un precario equilibrio que desemboca en la disolución de los pilares que mantenían en pie cada uno de los dos mundos.

Montesquieu creó en sus *Cartas Persas* (*Lettres persanes*, 1721) las figuras de un par de viajeros procedentes de Persia, un filósofo y su ayudante, que viajan al París de principios del siglo XVIII y narran, a través de una serie de epístolas, lo que van descubriendo de la cultura occidental durante su periplo. El escritor francés obtiene de esta manera un dispositivo que le permite mostrar, desde fuera, la realidad de su tiempo: la posibilidad que posee inicialmente el lector de reírse de la mirada inocente de los persas, pronto se ve truncada por el descubrimiento de que esa risa no va sino enfocada a sí mismo. Este movimiento emocional le pro-

duce perplejidad al descubrir en la realidad que creía perfectamente asimilada rasgos inauditos. Es la mirada del otro la que desvela la verdadera realidad por debajo de las apariencias, la que hace aparecer un nuevo paisaje sobre los restos de una configuración que se desmorona. Jean Rouch en *Petit a Petit* (1971) ejecutó un parecido ejercicio de etnología inversa que se contraponía a sus propios documentales *Moi, un noir* (1958) y *Jaguar* (1967) realizados anteriormente. La mirada que Rouch había proyectado sobre la sociedad africana con sus documentales tenía más o menos la forma tradicional del observador interesado, pero más tarde descubre la trampa que esconde esa mirada al excluir la mirada del otro y realiza con *Petit a Petit* un ejercicio de deconstrucción de los parámetros que habían sustentado su concepción del *cinéma vérité*. Narra la visita a París de un africano en viaje de negocios y su perplejidad ante alguna de las costumbres occidentales con las que se encuentran, reproduciendo así el ejercicio que Montesquieu había efectuado más de dos siglos antes. La mirada directa, pretendidamente transparente, sobre África que Rouch había utilizado en sus documentales, se transmuta en una mirada indirecta sobre su propia cultura: lo que vemos no es producto de un simple empirismo etnográfico, sino un proceso de revelación, de transmutación de lo real, al pasar por los ojos del otro, de ese otro hasta entonces ignorado.

En la obra de Siminiani, siempre aparece esta bipolaridad, si bien no queda claro en ella donde está situado el otro: más bien parece que el otro sea un resorte de la propia realidad, lo que la misma oculta, su propio inconsciente. Por lo tanto, no llegamos a contemplar la realidad desde fuera, sino que es uno de los polos de la misma el que ejerce la mirada sobre los otros e impone su visión, desbaratándolo todo. Así el férreo dictador, el dios ausente, de *Límites*, *Zoom* y *Los orígenes del marketing* no sólo se hace presente a través de su artilugio sino que desvela, por medio de su acción, sus propias carencias. El control sobre el otro se convierte en un control sobre sí mismo, como lo muestran claramente los continuos fracasos en los que incurre el autor de *Los orígenes del marketing* en sus intentos por organizar el relato y con él su vida.

Dice Steiner acerca de Racine que este, “como Brecht, está tratando deliberadamente de ahondar el foso entre auditorio y escenario (...) ambos dramaturgos exigen una severa distinción entre real y realismo”¹⁸. También Siminiani trata de producir un distanciamiento, pero no tanto a través de una afirmación expresa sobre el carácter ficticio de la obra, sino mediante la imposición de una mirada otra sobre la realidad que muestra. El distanciamiento brechtiano es, en su obra, un espacio que la mirada y el pensamiento acuden a llenar. No es tanto un espacio que permite pensar, como un espacio que piensa, y lo hace alegóricamente.

18 Steiner, *op. cit.*, p. 74.



||| León Siminiani

Estudió Filología Hispánica y dirección de cine en la Universidad de Columbia, Nueva York.

Entre su obra de ficción destaca *Dos más* (2001), Mejor Drama en los EMMY 2002 para estudiantes, y *Ludoterapia* (2007), mejor corto en Europa Cinema 2007.

En la categoría de no ficción se ha alzado con más de 50 galardones internacionales.

El tránsito (2009) se convirtió en uno de los cortos documentales más galardonados de los últimos años. Entre otros, obtuvo el Premio al Mejor Corto en el Festival de Cine Español de Málaga 2010, el 3º Premio del Concurso Internacional de TVE *Versión Española* y el Primer Premio del Festival de Cine de Alcalá (Alcine 09).

Asimismo Siminiani ha explorado formatos híbridos con piezas como *Zoom* (2005) (nominada a mejor película Notodofilmfest 05) o *Límites 1ª persona* (2009), seleccionada para la gala de inauguración del Festival Internacional de Cine Documental Documenta 09 (Madrid), ganador del Primer Premio del Festival de Alcalá (Alcine 09, *ex aequo* con *El tránsito*), y del Primer

Premio del Concurso Iberoamericano de Cortos *Versión Española* (TVE).

En Octubre de 2010 estrenó un nuevo cortometraje de ficción titulado *El premio* (2010) que fue nominado a los Goya 2012 como mejor corto de ficción.

Actualmente ultima *Mapa*, su primer proyecto de largometraje, a medio camino entre la ficción y el documental y producido por Avalon Productions, Pantalla Partida y él mismo.

Dos más 2001

Archipiélago 2003

Conceptos Clave del Mundo Moderno 1998-2009

Zoom 2005

Ludoterapia 2007

Límites, 1ª persona 2009

El premio 2010

Mapa 2012

www.hamacaonline.net

León Siminiani

¿Hacia una poética de la contradicción?

No es un ejercicio cómodo pararme a observar mi propia trayectoria creativa. Por mucho que me esfuerce en encontrar causas y efectos, unas inquietudes que llevaron a otras, un lenguaje en evolución, siempre acecha la sombra de la contradicción, la incoherencia, la sospecha de que contenido y forma parecen gobernarse por sí mismos, más allá de mi propia voluntad.

Y esto, claro, no es cómodo porque atenta directamente contra el primer proyecto, el primer gran mandato grabado a fuego cuando, en la primera juventud, supe que quería hacer cine: convertirme en autor, comunicar una visión propia y coherente del mundo mediante el cine. Ahora que lo pienso, creo que al acuñar el término “autor”, la Nouvelle Vague plantó en mí un sueño, sí, pero también un trauma.

Yo siempre fui muy de esquemas, estructuralista.
Sospecho que ahora me toca desaprender...

En realidad esto es algo que vengo intuyendo hace tiempo por mucho que durante años mirase para otro lado. Por ejemplo, a mi siempre me fascinaron Cassavetes y el primer Rossellini. Ese era el cine que más admiraba, el que quería hacer: directo, poroso, pegado a lo realidad, sin apenas retórica... pero el que me salía estaba en las antípodas: distante, elaborado y muy mental.

Con gran rebeldía interna, que aún hoy de vez en cuando colea, fui aceptando que uno no elige las películas, sino que más bien las películas lo eligen a uno:

uno no hace el cine que quiere sino el que puede. Esto no lo digo resignado, como una rendición; más bien como un descubrimiento, una asunción: descubrir y asumir lo que podríamos llamar “pulsión fílmica propia”, algo que, como el carácter, está más allá del deseo y la elección, más allá de estilos o modas. Para mí el trabajo como director consiste en buscar esa pulsión y tratar de darle salida.

Esta búsqueda de esa “pulsión” es un proceso continuo porque igual que todos cambiamos como personas, queramos o no, también cambia el cine que llevamos dentro.

Debo añadir también que, como quedará patente en estas líneas, dicha búsqueda es un camino incierto, plagado de dudas, inseguridades y contradicciones, donde las certezas no parecen durar mucho. No obstante, para bien o para mal, éste es el camino que yo he elegido, camino que parece trazarse en torno a cuatro aspectos:

1. Relación con la ficción

Yo vengo de la ficción. Me enganché al cine por la ficción y estudié en la escuela de cine de Columbia University, una de las escuelas canónicas de la narración clásica norteamericana. En Columbia les gustaba decir que *story* era su filosofía; es decir, el cine se concebía como un medio para contar historias. Y a esto se subordinaba todo: guión, dirección de actores y puesta en escena. Después de esta formación pasé años trabajando en ficción en diversos formatos. Así es que me parece justo aclarar desde ya que yo estoy lejos de ser un experto en documental, por mucho que éste sea el tema que aquí nos convoca.

Resulta sin embargo que, desde que empecé a dirigir, me di cuenta de que mi relación con la ficción era bastante más compleja de lo que yo creía. Si bien como espectador estaba fascinado por el cine clásico y, en general, por el cine de puesta en escena, como director algo no acababa de fluir.

Para mí ficción significaba *invisibilidad de la estructura y subordinación de todas las herramientas cinematográficas a la función narrativa*. Hay algo en esto de contar historias, me decía, que priva al cine de desarrollar plenamente su potencial como lenguaje, como portavoz de sensaciones, formas e ideas...

Además sentía la necesidad de separarme un tanto de lo que estaba contando. La idea de encuadre, de ver el bosque más que los árboles era muy importante para mí. Había algo en la concepción brechtiana de *distanciamiento* que, si bien estaba en las antípodas de lo que me habían enseñado en Columbia, parecía pedir paso. Acaso por eso desde muy pequeño me gustó sentarme en las filas de atrás del cine.

Así es que me ponía a hacer una historia, un corto de ficción, y estaba más cómodo pensando y comentando sobre los personajes y sus alrededores que haciendo de narrador invisible, dejando que ellos se apoderasen de la historia y la condujeran por sí mismos. Claro, esta tendencia yo la sentía errónea, una desviación del dogma aprendido. Algo dentro de mí se revelaba contra la regla de oro de la ficción dramática: *show, don't tell* (muestra, no enuncies).

Así es que empecé a desarrollar una cierto *resentimiento* contra la ficción clásica que, por un lado admiraba, y por otro, sentía castrante. En consecuencia, mis ficciones se fueron haciendo cada vez menos ficticias: desaparecieron los actores, la planificación acorde al MRI, la puesta en escena... fue entrando la voz en *off*, el montaje dejó de ser invisible para volverse intelectual, de ideas, de proposiciones, como quiera llamársele...

Como no soy un experto en documental no me compete a mí decir si piezas como *Zoom* (2007) o *Vecinos* (2007) caen dentro de la ficción o la no ficción. Lo que sí tengo claro es que, a día de hoy, yo sigo manteniendo una clara vocación narrativa que tiene que ver con la ficción. Por vocación narrativa entiendo la pretensión de mantener el interés del espectador, velar porque no se rompa el cordón umbilical entre el espectador y la película, un hilo que siempre he considerado muy quebradizo. Yo me imagino como un narrador y como tal me aplico. Intento tensionar lo que hago con la **búsqueda imposible de una puesta en escena**: es evidente que en una pieza como *Zoom* no hay actores, ni hay una intervención sobre el espacio mediante la cámara o la luz. Estamos ante un cine articulado mediante la sola relación entre texto e imagen. En este sentido pensar en términos de puesta en escena resulta una quimera: una búsqueda imposible. Cuenta Billy Wilder en sus memorias que, cuando se atascaba en una secuencia, se preguntaba “¿Cómo lo haría Lubitsch?”. A mí me gustó esta fórmula y la adapté. Así, cuando empecé a adentrarme en la no ficción, me preguntaba “¿Cómo lo haría si fuera ficción?”. El resultado de esta operación es que las piezas se fueron empapando del algo que yo imagino como huellas de la ficción. Como si la ficción fuese un modo de narración extinto y hubiesen quedado huellas, fósiles, inscripciones de cuando el cine era así...

Según iba haciendo más piezas, más herramientas, más fósiles de la ficción fueron saliendo a la luz. Por ejemplo, empecé a tomarle el gusto trabajar con los **ale-
daños de una historia**, con elementos que normalmente son meras herramientas de preparación. En *Pene* (2007), los antecedentes de los personajes se convierten en el propio contenido de la propuesta: de alguna manera el prólogo se hace obra. En *Vecinos* (2005), el atrezzo sustituye literalmente a los personajes, lo que resulta en un improbable rastreo de psicología en un grupo de sillas.

Movimientos de cámara en vacío siguiendo rostros que no están, acciones que no se ven, objetos que pasan de ser peones narrativos a protagonistas, la noción de juego, de juguete filmico, para mí son todo *huellas de la ficción* con que trato de tensar narrativamente mi trabajo de no ficción...

2. El control

Mas allá de las razones expuestas en la pieza *Intro* a la serie *Conceptos Clave del Mundo Moderno*, creo que el sentido último de este proyecto es la ilusión de **control**. Quería construir un espacio cinematográfico que, por pequeño que fuese, controlase yo; un espacio ordenado, lógico e irrefutable en su estructura. Cuando arranqué la serie en 1998 vivía en Nueva York y estaba fascinado por el edificio

Seagram de Mies van der Rohe . Yo entonces no sabía que el Seagram building era el máximo exponente del estilo internacional, la escuela que pintó el paisaje de la urbe moderna, no sabía del “menos es más” de su creador Mies van der Rohe¹, del compromiso de éste con el minimalismo estructural y la objetividad como respuesta al problema de la arquitectura moderna, no sabía que aquel edificio fue durante muchos años el canon del rascacielos moderno.

Lo que sí sabía es que estaba abrumado por la vida y por el cine, sabía que no sabía por donde tirar y que necesitaba sentir que por algún sitio podía empezar a controlar el mundo, mi mundo. Y esto es lo que a mí transmitía el Seagram building: control...

En algún lugar del subconsciente debió instalármese este edificio y de ese lugar debió surgir *La oficina* y por ende, la serie microdocumental *Conceptos Clave del Mundo Moderno*... un espacio virgen de creación, un espacio donde pudiese ser realmente yo en el cine que hacía: un espacio propio, controlado y objetivo. De ahí la rigurosidad del encuadre formal de la serie, la profusión de normas autoimpuestas, el tono falsamente objetivo, la estructura por encima de cualquier otra consideración, la recurrencia de motivos... Me inventé un credo formal y renuncié a la libertad creativa a cambio de sentirme en control. Y así, sin darme cuenta, me fui adentrado en el territorio del ensayo fílmico, bueno, no lancemos las campanas al vuelo, del microensayo fílmico...

Por otro lado en este ejercicio había un cierto autoengaño. Yo sabía perfectamente que no estaba inventado la pólvora; sabía que había toda una tradición de cine en esta dirección. Pero tenía una ventaja: no la conocía. Había pasado tantos años centrado en el cine clásico de ficción, que *para mí* ese cine de no ficción que, entre otras, usaba con absoluta impunidad la siempre sospechosa “voz en *off*”, era territorio virgen. Es decir, podía preservarme como un “buen salvaje”, podía empezar a hacer cine por puro instinto, no dejarme avasallar por el trabajo de otros: podía controlar yo...

La tradición del cine de ficción sí que la conocía, vaya si la conocía... en realidad suponía una tremenda losa para mí: yo lo llamo “el peso de la filmoteca”. Cuenta Orson Welles que, cuando dio el paso del teatro al cine, sus principales influencias fueron John Ford, John Ford y John Ford. Cuenta Paul Thomas Anderson que, antes de hacer *Boogie Nights*, llegó a memorizar todos los movimientos de cámara de *Uno de los nuestros*. Pues a mí no me sucedía eso con el cine que admiraba; lejos de ser una inspiración se había convertido en una pesada losa de introyectos y autoexigencias: no conseguía encontrar una forma de hacer mío todo aquello; no podía mirar por mí mismo, todo lo que se me ocurría era nimio y patético a luz de mis admirados maestros. Desde luego controlar lo que se dice controlar, controlaba muy poco...

1 Problemas de derechos a última hora me privan de introducir una imagen como tenía previsto. Imaginemos pues... apoteosis de la verticalidad, el ángulo recto y la estructura como contenido.

Sin embargo el documental, el ensayo fílmico para más señas -porque con el tiempo me di cuenta de que los ortodoxos del documental tienen muchos problemas para aceptar el ensayo fílmico-, apenas lo conocía. Se abrió ante mí como un nuevo comienzo, una oportunidad de superar mi tormentosa relación con la tradición fílmica. Por ello me impuse un *régimen de exposición limitada al cine de no ficción* que duró unos cuantos años. Así, cuando proyectaba algún capítulo de los *Conceptos Clave...* siempre había alguien en la sala que hacía referencia o a un corto brasileño llamado *La isla de las flores* de un tal Jorge Furtado o a un director alemán llamado Harun Farocki, a un tal Chris Marker... pero como me mantuve fiel a mi promesa, mi exposición al trabajo de estos directores fue muy medida, muy paulatina. Y creo que hice bien, especialmente en el caso de Farocki porque de haber visto *Imágenes del mundo, epígrafe de una guerra* unos cuantos años antes, probablemente el impacto de esa obra hubiese resultado paralizante para mí, como, de alguna manera, lo habían sido antes *Johnny guitar*, *El apartamento* o *La ventana indiscreta*.

Claro, con el paso del tiempo, fui superando el trauma, se me fue pasando la estupidez, y empecé a ver más obras de no ficción, descubriendo una tradición tan vasta como fascinante, por mucho que a día de hoy siga distando de ser experto. Esta *política de exposición limitada* puede parecer tarada o miope, pero lo cierto es que para mí era la única posible si quería llegar a un sitio propio. Trataba de avanzar en el descubrimiento de mi propia pulsión fílmica, y esto afectó a mis modos de trabajo y a mi relación con la herencia cinematográfica. La cinefilia activaba en mí un cierto espíritu gregario que resultaba un obstáculo en mi objetivo último: tener el control.

Pero fue pasando el tiempo y empezó a surgirme la necesidad de ir más allá del cine ortogonal, geométrico e impermeable que para mí representaban los *Conceptos Clave...* Era un espacio en el que me sentía seguro, en casa, pero me di cuenta de cada vez pasaba más tiempo entre un capítulo y el siguiente: me daba pereza. Otros espacios, otros modos de hacer, otras sucursales expresivas pedían paso. Así es que busqué otro edificio al que aferrarme. Como seguía en Nueva York, elegí uno en el polo opuesto al Seagram: el Museo Guggenheim de Frank Lloyd Wright...²

Aquí tenemos a Wright poco antes de morir, después de una trayectoria deslumbrante como creador de una arquitectura orgánica, que buscaba integrarse con el entorno de la naturaleza, se lanzó a hacer edificios futuristas fruto de la más pura fantasía personal. En este caso construye en pleno Manhattan un museo en espiral que se recorre de arriba abajo y que cuelga sus cuadros en paredes inclinadas; un edificio que se hace más ancho según sube, es decir, la inversión de todos los parámetros convencionales tanto para un museo como para un edificio. El Gugg-

2 Continuemos imaginando por problemas de derechos: la apoteosis esta vez es de la curva, la volumetría y la fluidez; Guggenheim Museum, las antípodas del Seagram Building.

enheim tiene una individualidad tan deslumbrante que casi hiere a los edificios vecinos: es el triunfo de la **singularidad**.

Yo creo, que, aunque no me atrevía a reconocerlo, por ahí, por encontrar mi propia singularidad, andaba mi búsqueda... pero aterrizando al cine, a lo mío ¿por dónde empezar?

Afortunadamente los rigores iniciales de la citada *política de exposición limitada* habían cedido un tanto y por aquella época descubrí a dos directores que ampliaron enormemente mi consideración sobre las posibilidades de este tipo de cine: Ross McElwee y David Perlov. Algo debía ir avanzando porque, de repente, los maestros en vez de pesarme me daban alas... hay dos aspectos que me impresionaron particularmente de estos cineastas y que para mí han sido centrales en los últimos años: *la búsqueda un lenguaje propio* y *la función autobiográfica*, es decir, la utilización de su propia vida como material fílmico.

3. Un lenguaje propio

La declaración de principios que hace Perlov al comenzar sus diarios que cubren 10 años de su vida me emociona profundamente por lo que tiene de rito convocándose a sí mismo a redescubrir su realidad más inmediata, los lugares, las personas, el cine. Volver a empezar, mirar el mundo con nuevos ojos y contarlos con un lenguaje propio.

La cuestión del lenguaje siempre ha sido muy importante para mí. Acaso porque estudié filología, yo considero el cine, ante todo, un lenguaje, un conjunto de signos cuya combinación regida por una gramática permite expresar un sentido determinado. En consecuencia, pienso que una de mis principales responsabilidades como cineasta es precisamente la observación de esa gramática, no despreciar la dimensión lingüística del cine.

En mi trabajo de no ficción, ese lenguaje consiste, ante todo, en una combinación de imagen y sonido, principalmente palabras en forma de texto. Dicha combinación debe generar sentidos nuevos que ni la palabra ni la imagen tenían por sí solos. Se produce así una alquimia que resulta en lo cinematográfico. Conseguir dicha alquimia no es un ejercicio sencillo. Desde luego no vale cualquier combinación. Es fácil caer en un desequilibrio en virtud del cual la imagen haga insustancial el texto o, por el contrario, el texto ahogue la imagen.

O simplemente que dicha alquimia no se produzca, dando la sensación de estar ante una expresión tal vez literaria o científica pero no cinematográfica. O peor aun, ante una expresión plana, un puñado de palabras ilustradas con unas cuantas imágenes como tiende a suceder en los telediarios o la gran mayoría de los reportajes creados bajo el sino de la urgencia informativa.

Antes mencioné como, viniendo de la ficción clásica, tiendo a sospechar de las posibilidades de la voz en *off*. Tengo la impresión no obstante, de que la voz en *off* tampoco es un recurso muy querido por la ortodoxia del documental, lastrado en tantas ocasiones por la práctica de la narración expositivo-explicativa. Vamos que,

la mires por donde la mires, la voz en *off* parece un elemento muy delicado, una suerte de nitroglicerina fílmica. Es común en las escuelas de cine que la voz en *off* sea anatema, que sea considerada un recurso de segunda categoría para contar algo cuando no se encuentra la forma de hacerlo con imágenes. Yo debo confesar que, aunque hace ya mucho tiempo que abandoné la escuela, este prejuicio me sigue pesando dentro. Lo cual activa, por otro lado, la necesidad de crear una tensión entre imagen y texto para que aquello lo sienta como cine.

Para mí la relación entre texto e imagen nunca debe estar en completo balance. Un texto puede subvertir, tensar, completar, poetizar, ironizar, ridiculizar, violar, etc... una imagen. Y debe hacerlo. Las relaciones posibles son muchas siempre y cuando se alejen en la medida de lo posible de la ilustración y/o la explicación: cuando la imagen se dedica a ilustrar el texto, o el texto a explicar la imagen, mal vamos.

Hay veces en que parto de la imagen para llegar al texto. Por ejemplo piezas como *Zoom* (2007) o *Límites 1ª persona* (2009) parten de un material bruto e informe. En este caso me siento ante las imágenes, las visiono repetidamente como invocando una sensación, un contenido, una historia, que las propias imágenes portasen dentro. Es como el escultor que se pone ante el bloque de piedra y está convencido de que la estatua está ahí dentro, que él solo tiene que sacarla a la luz. Pero claro, esto no es más que un subterfugio creativo: lo que acabo encontrando en realidad no lo portan las imágenes si no yo mismo. Son proyecciones, asociaciones que determinadas imágenes tienen para mí bien con el momento-lugar en que se grabaron, bien con mi propio imaginario. Pero la operación directa, ponerme a escribir directamente sobre ello, no me funciona. Necesito ese subterfugio.

Y en el camino conseguir tensionar el texto, *domarlo* hasta que se funda con la imagen: encajar la cadencia de la lectura, el número de palabras, en los tiempos de la imagen, hacer al texto partícipe de los pliegues de ésta, de sus detalles más íntimos.

En otras ocasiones la relación texto-imagen se produce a la inversa: parto del texto para llegar a la imagen. Así opero en los *Conceptos Clave del Mundo Moderno...* En este caso como distinto es el desafío, distinto es el método. Me siento ante el texto mecanografiado a triple espacio. Para cada idea nueva que propone el texto apunto una serie de imágenes candidatas que, a continuación, salgo a buscar a la calle. A veces son imágenes que tengo claras, localizadas; otras no... apunto por ejemplo en mi cuaderno de rodaje "variantes de la estatua de la libertad". Paso varios días pateando Manhattan pero no encuentro más que pegatinas o figuritas de metal en las tiendas de souvenirs. Sin embargo un día, cuando estoy a punto de tirar la toalla, me encuentro una réplica de la estatua de la libertad de casi cuatro metros atada en un remolque y recortada contra el atardecer en una esquina de la calle 62 Oeste: ya tengo imagen. Y entonces me gusta pensar que con mi deambular he invocado a la realidad para que se alíe conmigo en el proceso creativo.

La cuestión es llegar al montaje con un número mínimo (no menos de tres) de imágenes candidatas para cada idea del texto, de modo que pueda crear un proceso selectivo de imágenes hasta fijar las que queden en montaje. Este proceso de selección afina forzosamente mi capacidad de observación, mi paciencia al salir a la calle a buscar y, sobre todo, otorga un algo de azar, juego y misterio al proceso, que me ayuda a esquivar la degradable sospecha de estar ejerciendo de ejecutor fílmico, montador de puzzles audiovisuales. Sólo vale encontrar una imagen más expresiva que la anterior, que provoque una relación más tensa, más eléctrica con el texto. De tal suerte que las imágenes finalmente utilizadas en montaje acaben sublimando su propio contenido más allá de la realidad objetiva que identifican. Así, aunque en el montaje se vea un logo de McDonalds, una chica haciendo Pilates en Central Park o el perchero en una oficina, estas imágenes al entrar en relación con el texto denotan algo más. Trato de construir epigramas que resulten de la fusión entre un texto sencillo y una imagen doméstica.

Moldear textos, ordeñar imágenes, imaginar epigramas... en realidad cualquier operación por extravagante que parezca es válida para activar la imaginación, para sentir al final del proceso, que el lenguaje de la pieza está vivo. Aunque utilice voz en *off*, aquello también puede ser cine.

4. Lo autobiográfico: la primera persona

A mí siempre me interesó el género biográfico, particularmente el autobiográfico. Había leído cuanta autobiografía de director relevante tuviese a mi alcance: de Renoir a Kurosawa, de Hawks a Truffaut. En estas lecturas buscaba secretamente aspectos que tuvieran que ver conmigo, especialmente debilidades que validasen las mías. Recuerdo por ejemplo haber leído que Hawks, cada noche, al volver de casa al estudio, hacía parar su coche junto a un mismo árbol, bajaba, vomitaba y seguía su camino. Al parecer éste era su método para controlar la ansiedad. Yo encontraba un cierto confort en aquellas fugas de humanidad. Pensaba “si esto le pasaba a ellos, yo no estoy tan perdido...”. Claro, tampoco encontraba tantas debilidades a las que agarrarme porque el género biográfico es hagiográfico por naturaleza, tiende a crear leyenda más que a airear debilidades. Supongo que esta adicción mía a las biografías fue un factor importante para que el “peso de la filmoteca” fuese creciendo...

En mis últimos años de Columbia vino a dar un seminario un venerable director llamado Vojtech Jasný. Era uno de los padres intelectuales de la Nueva Ola Checa de la que habían formado parte, entre otros, Milos Forman, fundador de la escuela de cine de Columbia. En su taller, Jasný preconizaba la necesidad de grabar a diario, grabar las rutinas de cada uno. Y predicaba con el ejemplo. A sus casi ochenta años se le veía muy a menudo grabando con su camarita por el campus. Aquella forma de filmar tan continua e inmediata, tan fluida, tan sin orden ni control, pura improvisación, me impactó profundamente: la rechacé de plano. Yo estaba convencido de que el hecho de filmar era algo casi ritual que requería preparación, esfuerzo, gente, aparato... pero hacer de la propia vida, del día a día, contenido fílmico, ¿de qué hablaba este señor?... aquello se me hacía tabú.

Pero como con todos los tabús, había una atracción muy fuerte: algo pedía salida... acaso por esto, poco después de volver a España, comencé a viajar y grabar extensivamente en los viajes. Era una práctica nueva para mí, que siempre había aborrecido grabar sin un objetivo determinado, particularmente hacer fotos de situaciones personales, viajes, etc... sin embargo de repente empecé a grabar por puro instinto aquello que me llamaba en los sitios a donde iba. Pasé una época grabando de este modo sin pensar que aquello pudiera tomar una forma determinada. Yo asociaba esas imágenes al momento en que las había grabado, cómo me sentía, con quien estaba. Pero entrar a darle forma me causaba un profundo rechazo, dentera mejor dicho.... ¿en qué clase de petulante me estaba convirtiendo, en qué clase de narcisismo estaba cayendo rondándome la idea de que mi vida pudiese ser interesante para alguien?... Fue entonces cuando descubrí a McElwee, aquel director que había hecho un ciclo de películas autobiográficas, aquel director que, hablando sobre el movimiento del *cinema verité*, decía cosas como:

“...estos cineastas estaban sometidos a un credo que insistía en que, aunque siguieran a sus sujetos a un territorio extremadamente íntimo, era necesario que permanecieran invisibles y callados (...) pero yo sentía que rodar con un enfoque verité, aunque se tratara de tu propia vida, llevaba consigo un problema inherente. Filmar la realidad de forma tan distante, sin acceso a los pensamientos del director sobre lo que estaba grabando, tenía como resultado objetivar una experiencia personal que, de forma natural, parecía pedir a gritos una interpretación subjetiva. Para mí tenía que haber una manera en la que la presencia objetivada de la cámara se pudiera fusionar con la perspectiva subjetiva del cineasta que la llevaba. El auto de la “autobiografía” tenía que hacerse visible. Tenía que salir de su escondite”³.

Además fue en el propio McElwee en quien descubrí reticencias parecidas a las mías. Por ejemplo hablando del diario filmico dice lo siguiente:

“...estoy convencido de que hay mucha gente que siente que este estilo es cuestionable y que no merece la pena perder el tiempo con él. Pero en el género del diario, también alcanzas un punto donde ves claramente si funciona o no. Es como andar en la cuerda floja: si caes, desembocas en un vasto mar de narcisismo, auto-indulgencia y solipsismo. Esos son los peligros...”⁴

Marker, por otro lado, decía cosas como ésta:

“Utilizo todo lo que tengo. Frente a lo que la gente dice a menudo, el uso de la primera persona tiende a ser un signo de humildad: todo lo que tengo para ofrecer es yo mismo”⁵.

3 Efrén Cuevas & Alberto N. García (eds.), *Landscapes of the Self: The Cinema of Ross McElwee / Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2007, p. 245-249.

4 Efrén Cuevas & Alberto N. García, *op. cit.*, p. 295.

5 María Luisa Ortega & Antonio Weinrichter (eds.) “Marker per Marker”, entrevista incluida en *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*, T&B editores, Madrid, 2006. p. 231.

El caso es que, alentado por estos testimonios por las obras de sus autores y por mi propia necesidad inconfesable de intentarlo, me fui adentrando en el cine en primera persona, primero amparado en los ropajes ficticios de un cuento en *Zoom* (2007), después desvelando el mecanismo de ocultación en *Límites 1ª persona* (2009). Ahora mismo trabajo en mi primer largometraje titulado *Mapa* donde trato de avanzar un paso más en esta dirección.

Tal y como yo lo entiendo el cine en primera persona tiene que ver con el permiso, permitirse ser uno:

- permitirse el propio contenido, es decir la propia vida como material fílmico.
- permitirse un lenguaje y métodos de trabajo propios.
- permitirse la propia forma de relacionarse con el cine.

Parece que no me quedé tranquilo con dedicarle al concepto “permiso” un capítulo de los *Conceptos Clave...* Sospecho que me sigue persiguiendo.

Al principio de esta charla hablé de buscar la propia pulsión fílmica. Para mí esta búsqueda se plantea casi en términos de lucha, de pulso contra los introyectos sobre lo que debe ser o no el cine, los métodos de trabajo, lo que es o no una película, lo que debe ser o no la vida⁶.

Por ejemplo, si yo pasé años racionándome el cine de no ficción para preservarme un vacío fértil, entiendo que parte de mi trabajo como cineasta consistía en permitirme esta medida y no hacer caso de la voz interna que me decía continuamente que ése era un pensamiento loco o que a donde iba haciendo microensayos fílmicos sin conocer a Farocki, a Godard, a Pasolini, Van der Keuken, Chris Marker o quien fuera...

Hablando de Marker, en una entrevista de 1996, él mismo cuenta su particular método de montaje que ilustra algo parecido a lo que vengo diciendo.

“Desde que trabajo en vídeo he optado por el montaje que denomino *Zen*, podría denominarse también online, es decir lineal desde el principio al final del film sin derecho al arrepentimiento, a los remordimientos, a volver atrás. Este método posee un componente de ruleta rusa muy estimulante: a diferencia del montaje virtual, donde puedes ir montando deprisa y corriendo pensando que siempre tendrás tiempo de volver a ello, aquí no hay segunda oportunidad. Huelga decir que esta idea horrorizará a todos los montadores dignos de ese nombre y hará desmayarse a los profesores de la FEMIS. Además con ello ganamos tiempo y ahorramos presupuesto. Un minuto montado es un minuto total, imagen, palabra, música y efectos (lejos de esa atroz tradición del cine en que la música viene al final mientras que, a menudo, es la que determina la emoción de una escena”⁷.

6 Alain Bergala lo expresa de manera más contundente: "...la escritura autobiográfica a menudo es suscitada como un apoyo psíquico nada despreciable en un combate contra algo que amenaza al sujeto en su integridad o su identidad, y así su relación con el mundo". Alain Bergala, "Si "yo" me fuera contado" en Gregorio Martín Gutiérrez, *Cineastas frente al espejo*, T&B editores, Madrid, 2008.

7 Maris Luisa Ortega & Anotnio Weinrichter, *op. cit.*

Resulta paradójico que, hablando de buscar un lenguaje y método de trabajo propio, hablando de primera persona y la propia pulsión fílmica venga a concluir esta charla con un rosario de citas. ¿Contradicción? Sin duda. Parece claro que sea la que sea mi pulsión fílmica pasa por integrar contradicciones.

Con un poco de suerte al final igual tengo suficientes para una poética...





LLUÍS ESCARTÍN

LLUÍS ESCARTÍN



||| Lluís Escartín

Culo de mal asiento, inquietante, excéntrico, penetrante, camaleónico, desconcertante, original, estimulante. Fotógrafo errante y poeta del cine, fundador del Armadillo Productions en Nueva York, conservador de celuloideos y fotografía en la selva tropical chiapaneca, entre otras muchas cosas; pero sobre todo padre de sus tres hijos.

Siempre fiel a sí mismo, a su mirada escrutadora y a su compromiso poético. Su biografía se podría medir en kilómetros recorridos con su cámara, en land rover, en canoa, en camello, en lo que sea... No es casual que su primera exposición fotográfica tuviera como título Perpetual Movement. Cuando, por accidente, trabaja a finales de los 80 con Jonas Mekas, cambia la cámara de fotos por una cámara de vídeo y se dedica a intentar capturar el alma de personas y espacios.

No le fian en los bares desde hace mucho tiempo y mantiene que es capaz de dejar los ojos en blanco durante cinco minutos.

Le encantaría jugar al mus con Margarita Terekova.

- 75 Drive-a-way* 1991
- Águila, AZ* 1992
- Path of the Bees* 1999
- Mohave Cruising* 2000
- Ivan Istochnikov* 2001
- Amor* 2001
- Texas Sunrise* 2002
- Terra Incognita* 2005
- Nescafé-Dakar* 2008
- Gora Terra Film* 2008
- Tabu Mana* 2009
- Amanar Tamasheq* 2010
- Uzbek Cotton* 2012
- The Silence Between The Shots* 2012

Lluís Escartín

Nada que decir

(Página en blanco
por deseo expreso del autor)

(Página en blanco
por deseo expreso del autor)



A black and white photograph of a person standing on a sandy beach looking out at a calm lake with snow-capped mountains in the background. The person is a dark silhouette on the left side of the frame. The lake is in the middle ground, reflecting the sky and the mountains. The mountains are in the background, with patches of snow on their slopes. The sky is overcast.

LOS HIJOS



||| Gonzalo de Pedro

Coordinador de programación en el Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista (Pamplona), miembro del comité de selección del Festival 4+1-Fundación Mapfre, profesor de *Análisis de la imagen* en el Centro Universitario Villanueva/Universidad Complutense, y profesor asociado de la Universidad de Navarra.

Además, forma parte del comité de redacción de la revista *Caimán-Cuadernos de cine* (antes *Cahiers du Cinéma España*), y colabora como crítico en diferentes medios, como *Público*, *El Cultural*, *Levante*, *Sensacine* o *BLOGS&DOCS*.

Sus trabajos como realizador se han visto en festivales como Locarno, Gijón, Bafici, o Las Palmas, o en museos como el MoMA o la Tate Modern.

Gonzalo de Pedro

Hijos sin hijos: Un disparo en medio de un concierto*

1. Introducción: sobre la polémica (la hora de los mamporros)

No nos engañemos: el arte ya no le interesa a nadie. O a casi nadie. Al menos, no lo suficiente, no con la suficiente pasión, como para desatar aquellas peleas y contrapeleas, manifiestos y contramanifiestos, de la época de las vanguardias. Textos incendiarios, casi asesinos, que en muchas ocasiones, no proponían nada más que la aniquilación de la vanguardia anterior, contraria o futura. Enemigos íntimos e irreconciliables, discursos encendidos y un vigor creativo y caníbal. Pero el todo vale, la asimilación de cualquier cosa, y la capacidad del mercado para convertir lo que sea en tendencia y materia de negocio parece haber terminado con la pasión, e incluso con el debate, por no hablar de las peleas. Por eso, la presentación de *Los materiales*, el primer largometraje del Colectivo *Los Hijos* en la edición de 2010 del Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista, con la polémica que desató, sirvió para remover las aguas, algo pútridas y estancadas, de la cultura y el cine en nuestro país. O al menos, entre el reducido sector de los cinéfilos y aficionados al documental. Espectadores airados que abandonaban la sala, críticos airados que también abandonaban la sala, textos incendiarios en blogs y debates en los bares. Faltaron los duelos al alba, las peleas de cineastas borrachos y los manifiestos. Aunque, leídas ahora, las primeras crónicas de aquel festival son algo parecido a manifiestos timoratos, textos que apenas logran ocultar la animadversión que les provocaba la película. Animadversión encendida y pasional, como si la película les hubiera herido en lo más profundo (volveremos a

esto más adelante), a la que se opusieron algunas voces que defendían el valor y la inteligencia de la propuesta. La decisión del jurado de otorgarles el Premio Jean Vigo a la mejor dirección no calmó los ánimos, pero introdujo al menos la duda en el ambiente: ¿y si realmente estábamos ante algo importante? Todos sabemos que el recorrido posterior de la película, exitoso y largo, con reseñas muy positivas, y proyecciones en museos y festivales de todo el mundo, no la convierte automáticamente en una buena película, porque todos los años presenciamos casos de películas fallidas, o directamente malas, cuando no insultantes, que se convierten en los hype de la temporada, para evaporarse después como si nunca hubieran existido; sin embargo, que ámbitos tan tradicionalmente alejados como la filosofía, el arte contemporáneo, el videoarte o el documental se interesaran por *Los materiales* puede darnos alguna pista, al menos, de su complejidad: fuera o no fuera una buena película (que lo es, pero volveré a ello más abajo), pocos trabajos españoles contemporáneos habían tenido esa capacidad detonadora, esa fuerza expansiva, capaz de encender los ánimos y convocar, al mismo tiempo, miradas y reflexiones tan diversas como *Los materiales*.

Belén Gopegui publicó hace unos años un pequeño libro sobre la pertinencia de la presencia de la política en el arte (en concreto, en la literatura). En él reflexionaba sobre la frase que le daba título, y que originalmente pretendía criticar aquellas obras de arte que toman partido de forma explícita, diciendo que introducir la política en un libro es como “un disparo en medio de un concierto”. Gopegui le daba la vuelta a esa imagen, tan sonora, tan icónica, y se apropiaba de ella convirtiéndola en una reivindicación de la necesidad del arte de responder ante su tiempo. Sin ser una película explícitamente política (al menos no en el sentido más conservador y limitado del término, ese que entiende por política las peleas partidistas del día a día), me gusta ver la aparición de *Los materiales* como un disparo en medio de un concierto. Una detonación. La hora de los mamporros.

2. La herida cinéfila

Las encendidas reacciones en contra del trabajo de *Los Hijos*, especialmente en contra de su primer largometraje, solo pueden entenderse como un triunfo de la propuesta de una película que, entre otras muchas cosas, busca poner en duda esa manera patológica de entender la relación de los espectadores con el cine llamada cinefilia. Situándose en una posición nada complaciente respecto a la tradición cinematográfica, *Los materiales* dialoga con toda una tradición cinematográfica que fue asumida de forma a-crítica en España, y que se había convertido en dogma de fe. Por primera vez, alguien se enfrentaba al diálogo con la historia cinematográfica de forma no necesariamente genuflecta, y con la ironía y la distancia que solo pueden nacer del conocimiento profundo de aquello con lo que se dialoga. Frente a propuestas críticas y cinematográficas que asumían el dogma de la paternidad audiovisual de Víctor Erice, José Luis Guerín, y toda la corriente cinematográfica nacida de la Universidad Pompeu Fabra y su master de documental creativo, sin apenas pararse a pensar en si eran realmente el cine contemporáneo que vendían de puertas hacia afuera, *Los materiales* toma dis-

tancia y desmonta el aparato de un cine ingenuamente observacional y enraizado en el realismo clásico, un cine más vinculado con los problemas de la modernidad cinematográfica que con los debates del documental contemporáneo, necesariamente postmoderno, como venían demostrando otros autores, y como pusieron en escena de forma brillante *Los Hijos* con su primer largometraje. Quizás eso explique las reacciones contrarias, y de decidida animadversión: la película no seguía la corriente dominante de cinefilia cuasi religiosa, de adoración a ciertos nombres, de homenaje constante, y atacaba con ironía, espíritu lúdico y gamberro la tradición cinematográfica hegemónica. Como bien dijo Elena Oroz en su repaso a toda la filmografía (o videografía) de *Los Hijos*: “No estamos ante una cinefilia devota que al tiempo que reverencia el pasado lo cosifica, sino ante una cinefilia irreverente que integra las citas de forma desprejuiciada y lúdica en un discurso actual y en una escritura cinematográfica original y propia”¹.

Este trabajo con la historia reciente del cine ya estaba, y de forma quizás más explícita, y menos elaborada, en sus dos primeros trabajos, los cortometrajes *El sol en el sol del membrillo* (2009) y *Ya viene, aguanta, riégume, mátame* (2010). En el primero de ellos, *Los Hijos* se sitúan de manera muy consciente a la sombra de la considerada obra cumbre de ese realismo documental y melancólico del que nacería la generación Pompeu Fabra, *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), para establecer con él una relación casi sacrílega, o al menos de buscada irreverencia. Tomando el mismo punto de partida que la película de Erice, un cuadro de Antonio López, *Los Hijos* lo someten a las inclemencias de la intemperie, en una hipérbola no exenta de sarcasmo de la devoción con la que ese cine documental se refiere al trabajo del cine con el tiempo. En realidad, lo que hacen *Los Hijos* es llevar a la práctica más extrema la metáfora de la película de Erice respecto al trabajo del arte y el tiempo: tomarse la metáfora en su literalidad. El cortometraje, en cuatro tiempos de creciente complejidad, va poniendo en escena el ejercicio de construcción y mediación, y termina por superar el homenaje paródico, o simplemente jugueteo, en favor de un diálogo con la tradición desde posiciones necesariamente contemporáneas y no exentas de cierta irreverencia.

Ese diálogo con la tradición cinematográfica española, que hasta la aparición de *Los Hijos* era raro, cuando no imposible, de encontrar, se acrecentó en su primer largometraje, el ya citado *Los materiales*, donde toman como referente, no explícito, la película de Mercedes Álvarez *El cielo gira* (2004), auténtico greatest-hit del boom documental que vivió España en los primeros años 2000, y epítome de una fascinación por el paisaje y la vida rural (idealizada) que recorre, desde antes, el cine español, pero que encontró en aquella película su mejor ejemplo y encarnación ideal. En *Los materiales*, el Colectivo *Los Hijos* recoge y radicaliza las propuestas ensayadas en sus trabajos anteriores, y abandonando como decimos la referencia cinéfila explícita, se adentran en una exploración del paisaje y lo rural desde su lado más material, físico y terrenal. La película ahonda en la

1 Elena Oroz, “A modo de introducción y repaso. Piezas de *Los Hijos*”, en revista on-line *BLOGS&DOCS*. <http://www.blogsandocs.com/?p=554> (última visita el 1 de febrero de 2011).

inscripción de los procesos de construcción del discurso cinematográfico, y el propio nombre *Los materiales* parece hacer referencia a los materiales con los que se construye una película, aunque también a los materiales que filman los cineastas, que cosificados con ese nombre, quedan despojados de cualquier aura mágica. Los propios cineastas han contado que se propusieron hacer una película con aquellos materiales que no entrarían nunca en un documental al uso, y que para ello siguieron todas las rutinas de un rodaje convencional: no se trataba de imposter unos descartes ficticios, sino de realizar todo el proceso clásico para realizar íntegramente el proceso de despojamiento y limpieza. Frente a la fascinación por la vida rural idealizada que ponen en escena otras películas, *Los materiales* trabaja el tedio, el hacer partícipe al espectador de la construcción del discurso, y ahonda en la idea de que el paisaje es, sin más ni más, un paisaje, y no la puerta mágica a una realidad sobrenatural. Sin embargo, la película, muy lejos del cinismo que algunos le atribuyeron en sus primeras proyecciones, simplemente se limita a cuestionar la distancia desde la que el documental contemporáneo se enfrenta a lo real, la posición que frente a él adopta, y hace explícito algo que los documentalistas tienden a olvidar: que toda realidad es ajena, y a la postre, inexplicable. El final de la película, dedicado a los cánticos populares de la gente del pueblo, introduce un giro humano que no hace sino subrayar esa idea: el paisaje es tedioso de filmar, como ellos mismos reconocen en la película, pero el interés puede estar en las personas que lo habitan, aunque no las conozcamos, y aunque reconozcamos que nunca podremos entenderlas ni mucho menos retratarlas con veracidad en una imagen. Esa honestidad, ese reconocimiento explícito de las limitaciones del aparato cinematográfico, sitúa la película en el lugar donde ese otro cine deudor de la modernidad no ha sabido ni ha querido ponerse: en la más radical contemporaneidad que sabe que el documental es, desde hace mucho tiempo, una cuestión de la posmodernidad.

La siguiente película de *Los Hijos*, el largometraje *Circo* (2011) nació de un día de rodaje de *Los materiales*, cuando los cineastas se encontraron un pequeño circo que viajaba por la zona, y decidieron hacer una película de cine directo, grabando en un único día, sin posibilidad de corregir ni completar lo grabado. En la escasa literatura que hay sobre el trabajo de *Los Hijos* se ha convertido ya en un tópico decir que *Circo* es un largometraje más convencional que *Los materiales*. Y en parte puede que sea cierto (no es momento ahora de rebatirlo, pero podríamos hablar del desconcierto como hilo conductor del trabajo de *Los Hijos*, como apuntaba Elena Oroz²), sin embargo lo realmente interesante es ver cómo el colectivo de cineastas explora las formas cinematográficas que necesita en cada momento: de alguna manera, al igual que hace el auténtico cine-ensayo, *Los Hijos* buscan la forma que pide cada película, en lugar de imponer un estilo. La práctica cinematográfica de *Los Hijos*, casi un *mash-up* audiovisual en el que las citas no son reliquias sino pies para una escritura nueva, tiene lo no-narrativo como base de partida y no de llegada, y el humor, el desconcierto, la renovación y la ironía como sendas a explorar.

2 *Ibidem*.

3. Intermedio

No deja de ser curioso, o incluso paradójico, que la consagración oficial de *Los Hijos* de cara a cierto establishment cinematográfico, tras su premio en Punto de Vista y la gira por festivales de todo el mundo, haya pasado por su aparición en las páginas de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*, en su edición española, que eligió su película *Los materiales* entre las mejores del año 2011, en la categoría de las invisibles³. Y en esa paradoja podemos encontrar otra de las razones por las que la película incomodó de manera tan obvia a la cinefilia clásica: porque el cine que practican *Los Hijos* torpedea constante y conscientemente, y desde la base, el concepto de autor sobre el que se edificó toda la mitología cinematográfica de la modernidad cinematográfica. No sólo porque, frente a un cine fantasmagórico y obsesionado con lo invisible, *Los Hijos* practican un cine material y materialista, del aquí y el ahora, de la cinta de vídeo, del error en la captura, sino porque desde el momento en que renuncian a firmar sus películas con sus nombres, ocultándose bajo un colectivo, desde el momento en que convierten las tareas artísticas, no en expresiones ego-autorales, sino en decisiones colectivas, resultados de debates o procesos de deconstrucción, están acabando con la misma idea del autor en el cine. Y es esa, la idea del autor, la búsqueda de los rasgos personales por encima del oficio, la que ha sostenido la teoría crítica y cinéfila desde los años sesenta en adelante. Así, el desmantelamiento, concienzudo y constante, del cine lo llevan a la raíz: al cuestionamiento radical de los sistemas de trabajo. *Los Hijos* comparten por igual las tareas de sonido e imagen, se turnan en los diferentes puestos, someten cada imagen a un proceso de cuestionamiento radical, y practican un sistema de edición en el que el proyecto pasa de mano en mano, como en un cadáver exquisito, mutando en cada fase hasta anular cualquier filia o fobia personal en favor de un no-autor colectivo.

4. ¿De qué hablamos cuando hablamos de ‘Los Hijos’?

Las películas de *Los Hijos* parecen marcar el fin del cine tal y como lo conocemos, o por lo menos de la “prehistoria del cine”, en palabras del crítico argentino Quintín, y el comienzo de una nueva fase de su historia. Su mayor fuerza, la independencia, es también su mayor debilidad: no viven en la periferia del cine de autor, sino en una realidad paralela que no piensa en subvenciones, ayudas o becas, y la radicalidad de su cine es inseparable de la radicalidad de su forma de trabajar. La energía punk que anima los trabajos de los cineastas llega al espectador filtrada tras un proceso de discusión interno que no sirve para amortiguar ese impulso, sino para dotarlo de nuevas herramientas: en el caso de *Los Hijos*, el consenso no está necesariamente en el centro, sino en la apuesta por un trabajo auténticamente independiente capaz de inventar su propia forma en cada imagen y en cada sonido.

3 En la categoría de películas invisibles, *Cahiers du Cinéma España* destaca *Los materiales*, por votación de los críticos de su consejo de redacción -entre los que se encuentra el firmante de este texto-, como una de las mejores películas de las vistas a lo largo del festival.

Lo que han aportado *Los Hijos* al panorama cinematográfico no es solo un sistema de trabajo novedoso, en el que desaparece el concepto de autor, además de una breve pero sólida obra en constante expansión, sino una constante búsqueda formal, estética e intelectual que incluye, en la misma categoría que los largometrajes, una nutrida producción de piezas cortas que distribuyen a través de su canal de Vimeo (<http://vimeo.com/channels/loshijos>). Por ejemplo, su trabajo *Tarde de verano* (2011), compilado de varias de esas micro-piezas para internet, demuestra que el trabajo de *Los Hijos* es tan consistente en el largo como en el cortometraje, campo este que les permite una exploración mucho más sensorial que intelectual. El aspecto lúdico al que alude el título de su programación en internet, “Los hijos playground”, no esconde algunas de las fuerzas motoras que mueven su cine: el desconcierto además del juego, la paradoja, la experimentación, el humor, el manejo descontextualizado de referentes y el diálogo siempre crítico con otras imágenes, suyas o ajenas. *Los Hijos*, o imágenes huérfanas en busca de padres futuros.

*Este texto toma partes (pocas) de otro publicado en el catálogo de *Distrital 2011*, con motivo de la retrospectiva íntegra que el festival dedicó al colectivo *Los Hijos*. Por otra parte, el título es aquel que puse de manera algo inconsciente a la charla que mantuve con *Los Hijos* en el marco de los encuentros celebrados en Bilbao bajo el título de *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas (II)*, en septiembre de 2011, y está tomado del libro homónimo de Enrique Vila-Matas, *Hijos sin hijos*, que siempre me ha intrigado por su sonoridad y la profunda inquietud que provoca con apenas tres palabras. La relación de Vila-Matas con *Los Hijos* es inexistente.



||| Colectivo *Los Hijos*

El colectivo de cine experimental y documental *Los Hijos*, compuesto por Natalia Marín, Javier Fernández y Luis López se funda en 2008. Su trabajo, que alterna el registro documental con la experimentación formal, se ubica en el terreno fronterizo en que se dan cita el cine de vanguardia, la investigación etnográfica y el videoarte.

Los materiales obtuvo el premio Jean Vigo a la Mejor Dirección en el Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista de Pamplona 2010 y Mención Especial del Jurado en el Festival Internacional de Cine Documental FidMarseille 2010. *Tarde de Verano* ganó el Gran Premio al mejor cortometraje en el Festival En Piezas de la Casa Encendida.

El Festival Internacional de Mar del Plata (Argentina) y Distrital (México) han dedicado sendas retrospectivas a la obra del Colectivo *Los Hijos*.

Los Materiales ha sido proyectada en sesiones especiales en el MUSAC, Arteleku, Museo Reina Sofía, Museo Guggenheim Bilbao, Laboratorio Tascabile de Bergamo y Museo Georges Pompidou.

El sol en el sol del membrillo 2008
Ya viene, aguanta, riégume, mátame 2009
Los materiales 2009
Circo 2010
Tarde de Verano 2011
Evacuación 2011

www.losijos.org
www.hamacaonline.net

Colectivo *Los Hijos*

Tres por dos

Seis ojos, seis oídos y seis manos. Las metonimias que relacionan diversas partes u órganos del cuerpo con la creación artística son variadas y, prácticamente, se puede elegir de entre un catálogo más o menos codificado. Por ejemplo, se puede hacer cine con las tripas, con el cerebro o con el corazón. Asegurar que un miembro del cuerpo ha tenido que ver más que otro en el proceso creativo, presume una influencia tanto en el resultado final como en la recepción de la audiencia. En el colectivo *Los Hijos*, nunca hemos estado seguros del valor real de este uso concreto de la metonimia. Sin embargo, es difícil no caer en la tentación que ofrece. Nosotros no íbamos a ser diferentes. Cuando así ha sido, inconscientemente hemos recurrido a aquellas partes del cuerpo directamente relacionadas con la percepción, con los sentidos. Sea simple casualidad o no, la ampliada capacidad perceptiva que nos proporciona el ser un colectivo, donde cada punto de vista se multiplica por tres, bien podría ser la columna central de un método de trabajo que hemos seguido hasta el momento.

Durante el rodaje de *Los materiales* (2009), de manera implícita, asumimos que no habría división del trabajo en el sentido que suele tener la estructura de producción audiovisual habitual, incluso la relacionada con el cine documental. No habría un operador de cámara, un técnico de sonido o un director. Los tres nos encargaríamos de todas estas funciones. Descubrir un entorno, un espacio, una gente y unas voces -lo que, al fin y al cabo, fue nuestra experiencia en la comarca de Riaño, donde se grabó la película- fue un proceso íntimo que, sin duda, des-

pertaba diferentes sensaciones y reflexiones entre los miembros del colectivo. Cada uno de nosotros podría sentirse atraído por elementos muy diversos de este espacio. Los tres puntos de vista enriquecían una percepción de una realidad cada vez más compleja. ¿Por qué renunciar a esta densidad en favor de una dislocación de la percepción en la que, por ejemplo, uno se limitaría a mirar, otro a escuchar y otro a analizar y ordenar lo que los otros dos habían hecho con anterioridad? Más natural parecía que cada uno de los tres pudiéramos registrar lo que intuitivamente nos atraía. Disponiendo de dos cámaras y un micrófono de cañón, cabía la posibilidad de que uno se interesase por recoger la canción popular que cantaban unas señoras, mientras, al mismo tiempo, otro se acercara a la plaza donde se instalaba una discoteca móvil y un tercero charlase con los lugareños en el bar del pueblo. Cuando uno daba por terminada su tarea o, simplemente, se cansaba, las cámaras y el micrófono cambiaban de manos y, obviamente, de ojos y de oídos. El resultado se tradujo en lo que podría considerarse una aproximación holista, abierta a la posibilidad de yuxtaponer y superponer puntos de vista e impresiones ya materializadas en imágenes y sonidos.

Hasta aquí, se ha descrito el modo de trabajo empleado durante el rodaje de *Los materiales*. No obstante, el montaje exigía una estrategia diferente. El sentido común dictaba que la presencia simultánea de los tres en la sala de edición limitaría la audacia de cada uno de nosotros y dificultaría la toma de decisiones. Por lo tanto, era preciso traducir y adaptar el sistema que habíamos encontrado durante el rodaje a las nuevas circunstancias. Al fin y al cabo, si los tres habíamos desempeñado todos los roles, así tenía que seguir. Una vez seleccionado el material bruto potencialmente más interesante, obramos de la siguiente manera: uno de nosotros elaboraba un primer montaje acorde a las primeras ideas manejadas a lo largo del proyecto. Esta primera versión, sin afinar, era revisada por todos nosotros, intentando descifrar qué funcionaba, qué no, y aventurando soluciones o líneas de trabajo. Después de esta reunión, otro miembro editaba una segunda versión tomando como referencia la primera, incorporaba las propuestas acordadas y aventuraba nuevos experimentos. Tras una nueva reunión, el tercer miembro del colectivo editaba una tercera versión basándose en las correcciones y comentarios a la segunda. Esta tercera versión, a su vez, llegará a manos de quien haya realizado el primer montaje. Se repite el proceso como si de una destilación se tratase hasta dar, tras varias semanas, con una versión definitiva. Este método presentaba una ventaja importante ya que aquél que proponía una versión no volvía a trabajar en ello hasta pasadas varias semanas y, además, el material que recibía llegaba sustancialmente transformado y mejorado. Así, se generaban dos efectos. El primer lugar, un cierto distanciamiento que invitaba a plantear la edición del material propio como si se tratara de ajeno. En segundo lugar, y como consecuencia de lo anterior, se eliminaban las inclinaciones -de carácter casi se diría que sentimental- que se suele experimentar hacia determinados planos que, en un primer momento se consideran imprescindibles pero que, luego, a la luz del conjunto de la película, se revelan superfluos.

¿Arial o Helvética? Escribir en montaje

Hemos mencionado dos polos hacia los que este procedimiento de edición podía dirigirse. Por un lado, las ideas o, mejor dicho, el marco de ideas que nos empujaron a realizar este proyecto concreto. Por otro lado, el margen concedido a la experimentación -en su sentido más científico de ensayo y error- en el propio proceso de trabajo.

Para aclarar ambos puntos es necesario remontarse a los orígenes de lo que terminaría siendo *Los materiales*. En 2008, realizamos el cortometraje *El sol en el sol del membrillo*, una especie de comentario crítico y humorístico que pretendía poner de relieve cómo la representación más aparentemente no intrusiva de la naturaleza -la realidad- puede ser, en el fondo, un simple artificio. El primero de los recursos utilizados para hacer visible -audible- esta idea surgió de manera inesperada durante el montaje. El audio de las largas tomas que grabamos para esta pieza estaba salpicado involuntariamente con nuestros propios diálogos, comentarios y quejas. En definitiva, se trataba de frases espontáneas que, paradójicamente, y de no mediar una intervención en la posproducción del audio, cuestionaban y boicoteaban la imagen a la que iban asociadas (ver fig. 1). Pero ocurría algo más interesante. Esas voces permitían apuntar el carácter de unos personajes -los propios cineastas- que nunca se terminaban por mostrar. El segundo de los recursos fue incluir algo similar a lo que en un contexto televisivo se denominan “tomas falsas”, es decir, los momentos de torpeza o duda, que habitualmente se desechan por hacer visible el dispositivo cinematográfico (ver fig. 2).

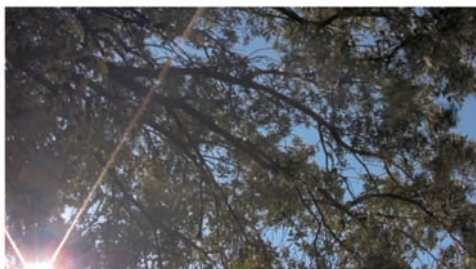


Fig. 1
AUDIO:
– “¡Joder con las moscas!”



Fig. 2
AUDIO:
– “Ese árbol está demasiado centrado.
Hay que sacarlo del encuadre.”
– “¿Tú crees?”
– “¿No lo ves?”

Las conclusiones extraídas del montaje de *El sol en el sol del membrillo*, nos impulsaron a plantearnos las siguientes preguntas: ¿Es posible hacer un largometraje con el material que habitualmente se descarta? ¿Se puede narrar una historia a través, exclusivamente, de las voces de las personas que graban y que, por lo tanto, no se llegan a ver? Con este desafío formal en mente emprendimos la pre-producción de *Los materiales*.

Por supuesto, hubo otras preocupaciones de carácter no estético, ni formal, que nos llevaron a elegir el pueblo de Riaño como el escenario adecuado para desarrollar nuestro proyecto, pero detenerse en ello excede el espacio de estos breves apuntes. Basta con señalar que las preguntas planteadas un poco más arriba generaban una nueva paradoja: ¿Cómo afrontar el rodaje si lo que se va a utilizar es lo que no vale y viceversa? La solución fue plantear la producción como si de un documental convencional se tratara, es decir, elaborando agendas, recabando información, entrevistando a miembros de la comunidad, grabando planos de recurso, etc., eso sí, siempre dejando la puerta abierta a que, en la sala de montaje, nos enfrentáramos (o no) a los retos formales mencionados en el párrafo anterior.

Y el reto se asumió desde la primera versión del montaje. En ella se desechó el recurso de las voces de los cineastas y se optó por insertar subtítulos. Es decir, sobre la imagen aparecen textos correspondientes a diálogos que nunca se oyen en la banda de audio. En un principio, estos textos correspondían bien a conversaciones reales registradas en el material bruto aunque desplazadas de su imagen original, bien a conversaciones que tuvieron lugar durante el rodaje pero que ni siquiera habían sido grabadas, en otras palabras, el recuerdo de diálogos reales. Trasladar estos textos, fugaces e inconexos, al formato escrito, provocaba un cambio en su propia sustancia. Desprovistos de entonaciones, timbres de voz o rostros a los que incorporarlos, estos textos flotantes pasaban a tener un carácter casi neutro, extremadamente maleable. Una maleabilidad multiplicada con el pronto descubrimiento de que esos diálogos transcritos podían ser complementados, matizados y transformados por otros textos absolutamente inventados por nosotros en la sala de montaje, es decir, por la introducción en la ecuación de los procedimientos del guión de ficción e, incluso, del género.



Fig. 3
 SUBTÍTULO:
 – “Allí arriba también hay llamas.”

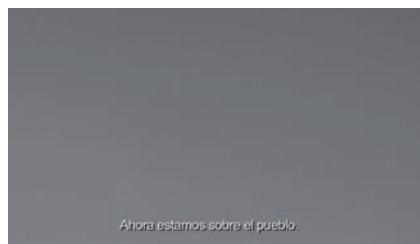


Fig. 4
 SUBTÍTULO:
 – “Ahora estamos sobre el pueblo.”

A pesar de haber trabajado con el subtítulo en nuestro segundo cortometraje *Ya viene, aguanta, riégume, mátame* (2009), no habíamos sido conscientes del potencial que desplegaba el uso de este elemento. En primer lugar, nos permitía dibujar los caracteres de los tres cineastas -personajes- que protagonizan la película, con el consiguiente efecto de identificación o rechazo que podrían generar en el espectador. En segundo lugar, ofrecía unos cabos a los que agarrarse a la hora de interpretar unas imágenes que, en cierta medida, eran ambiguas. Una interpretación que no estaba libre de riesgos, ya que, en bastantes ejemplos, decidir si los subtítulos contaban la verdad o mentían era más bien una cuestión de fe. La figura 3 muestra un punto blanco en la parte central derecha de la imagen que el subtítulo invita a interpretar como un incendio. La figura 4 reproduce el momento en el que se señala el punto del embalse en el que, supuestamente, se halla sumergido el pueblo de Riaño.

En tercer lugar, esta posibilidad de manejar las imágenes prácticamente a nuestro antojo abrió un enorme abanico de posibilidades. Prácticamente, era posible narrar cualquier historia y llevar al espectador por caminos absolutamente imprevisibles. En este sentido, una gran parte de lo que hemos dado en llamar experimentaciones en montaje tuvieron que ver con la posibilidad de transformar el material grabado con una intención básicamente documental en narración ficcionada. Así, la secuencia de la persecución nocturna en el segmento final de *Los materiales* puede que sea el ejemplo más evidente. En ella, los subtítulos y el ritmo de los mismos invitan a interpretar las imágenes en términos de cine de terror o de suspense.

Ventajas de circular con cadenas

Tal libertad a la hora de construir narraciones o tramas se convirtió en un arma de doble filo. Con el nuevo juguete en las manos, era muy fácil distraerse en digresiones cada vez más alejadas de los planteamientos iniciales del proyecto. Lo que había sido un descubrimiento inspirador se iba convirtiendo, poco a poco, en una especie de prisión, pero no en una cárcel con muros y alambradas sino en un espacio vasto y abierto con docenas de posibles senderos con destinos inciertos. De hecho, la principal dificultad del periodo de montaje fue la de no perder de vista las coordenadas que nos indicaban dónde estábamos pues era extremadamente fácil desorientarse.

Nuevamente, una paradoja: cuanta más libertad, más dificultad de movimientos; cuantos más caminos, más parálisis. Quizá fuera la frustración que siempre impone tomar una decisión en detrimento de muchas otras opciones. En todo caso, pudimos captar la naturaleza de esta extraña sensación cuando, a modo de ejercicio casi recreativo, decidimos trabajar sobre el material de lo que sería nuestro segundo largometraje *Circo*. Eran aproximadamente unas seis horas de brutos grabadas en una única jornada, en los estertores de nuestro rodaje en Riaño. Se trataba básicamente de documentar el trabajo rutinario de un pequeño circo familiar francés. Y durante el proceso de montaje nos ceñimos a esa sencilla idea. Ante el exceso de posibilidades, rupturas y fugas que suponía la edición de

Los materiales, nos encontrábamos aquí cobijándonos en aspectos como la edición en orden cronológico de cada pequeño acontecimiento o abandonándonos a la minuciosidad y el rigor de mostrar en detalle cada tarea física y concreta que se mostraba ante la cámara. En definitiva, sin desviarnos de técnicas más o menos habituales en el documental de observación. Curiosamente, ese retornar a una dimensión, por ponerlo de alguna manera, más convencional -algo que quizá hubiéramos desechado en otro momento- sirvió para oxigenarnos tras el agotamiento que nos produjo el montaje de *Los materiales*. En tal contexto, las supuestas convenciones de este tipo de cine ya no parecían tragaluces sellados sino auténticos ventanales por los que entraba la luz con toda claridad.

En definitiva, esta experiencia sirvió para encontrar la perspectiva adecuada para valorar en su medida algunos de los hallazgos que surgieron durante la edición de *Los materiales* y, de paso, entender algunas de las constantes sobre las que consideramos que estriba nuestro trabajo, entre ellas, cuestionar lo que presuntamente se considera obvio y aceptar las paradojas. Con este artículo esperamos haber resumido algunos aspectos de nuestro trabajo como colectivo y de la propia génesis de *Los materiales*. También creemos que no está de más para preguntarnos cómo nacieron las ideas y las formas y para que, si surge la ocasión, podamos recurrir a una eficaz metonimia y elegir las partes del cuerpo con las que hacemos cine. Sean cuáles sean, hay que multiplicarlas por tres.





WEAREQQ



|| Víctor Iriarte

Licenciado en periodismo, Máster de Cine Documental de Creación por la Universidad Pompeu Fabra, se inicia en el cine como ayudante de dirección de Isaki Lacuesta en su largometraje *Cravan vs. Cravan* (2002). A partir de entonces combina docencia de lenguaje cinematográfico durante tres cursos en la Universidad de Montevideo, programación (comienza en la Cinemateca del Museo de Bellas Artes de Bilbao y sigue en Arteleku, fundando el colectivo de investigación audiovisual *Mapa*) y creación artística en diferentes disciplinas: de la experimentación audiovisual a lo performativo.

Wrócic/Volver 2006

Decir adiós 2007

Cinco películas breves 2008

Apuntes para una película de espías 2008

Zortzi-Bederatzi: Lisabó 2009

El mar 2010

Visiones 2011

Invisible 2012

Víctor Iriarte

***WeareQQ*. Apuntes y paisajes. Una conversación con Usue Arrieta**

Sucedió en el Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista de Pamplona. En el restaurante en el que se juntaban para comer los miembros del festival y los invitados, Gonzalo de Pedro, responsable de programación del festival, respondiendo a mi pregunta de “¿Quiénes son?”, me dijo que eran Usue Arrieta y Vicente Vázquez, del Colectivo *weareQQ*, que ese año presentaban una propuesta documental en la sección X-Films. Estuve en la presentación de esos trabajos, y Usue y Vicente dijeron que les gustaría hacer una película de *goitibeheras* y aviones de aeromodelismo. Su proyecto fue el que ganó y durante los demás días del festival coincidimos en los cines y bailando hasta tarde en los bares de Pamplona.

Un año antes, durante los cursos de verano de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), alguien me había dejado una copia de su película *Canedo*. Después de verla, me quedé con ganas de conocer sus otros trabajos, pues la película me había parecido una extraña y muy sugerente mezcla rural/paisajístico/rara.

Durante el mes de junio del 2010, en la Muestra de Cine Raro que organizamos desde el Colectivo *Mapa* de Arteleku, uno de los invitados, Oliver Laxe, proyectó un trabajo suyo titulado *París #1* (2007), en el que aparecían Usue y Vicente. Y Oliver comentó que en su nueva película había un personaje femenino que conducía grandes camiones que atravesaban el desierto. Ese papel iba a ser protagonizado por Usue, nos dijo Oliver. En la primera edición del catálogo *D-Generación, Experiencias subterráneas de la no ficción española*, elaborado por Josetxo Cerdán y Antonio Weinrichter, se hablaba de un trabajo de tres minutos del Colectivo

weareQQ del año 2005 titulado *Sin título*. Lo que sigue comienza precisamente en ese trabajo, y es la transcripción de una charla mantenida con Usue durante las segundas jornadas de los cursos de verano de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) que se desarrollaron en septiembre del 2011 en Bilbao bajo el título de *Experiencias documentales contemporáneas (II)*.

– Vuestra aparición en el ámbito del llamado nuevo documental se da con este trabajo del catálogo D-Generaciones. ¿Pero de dónde surge el colectivo, qué estábais haciendo entonces? Porque vuestra llegada se da desde el ámbito de las Bellas Artes más que desde lo cinematográfico, ¿no?

– Vicente y yo nos conocemos en el 2003 y el colectivo surge del amor. A partir de ahí comenzamos a hacer trabajos en el ámbito del arte, pues nos conocimos cuando estábamos estudiando Bellas Artes. Yo tenía una beca de intercambio en la facultad de Cuenca y Vicente estaba de oyente en la facultad. Empezamos a encontrar intereses comunes y a trabajar juntos, haciendo sobre todo intervenciones en el espacio público y participando en algunas convocatorias sobre arte urbano. Es cuando caemos en el formato vídeo, que comienza siendo una forma de registrar y pasa a convertirse en una forma de narrar, en una estructura en la que pensar.

– Imagino que antes de la película *Sin título* (2005), en esos años iniciales, hay trabajos de vídeo que podríamos llamar invisibles, de la época de la facultad, de formación y ajenos totalmente al contexto de festivales audiovisuales. ¿Cuál es esa prehistoria del Colectivo *weareQQ*? ¿Cómo y con qué empezáis?

– Hay un trabajo titulado *Flipper moon* que es un corto de ficción y que es lo primero que hicimos cuando nos conocimos. Se trataba de terminar un corto que Vicente había iniciado cinco años antes en Galicia. Había unas imágenes grabadas por Vicente donde salían él y unos amigos en una feria, montándose en las atracciones, y lo terminamos en Bilbao, en el puerto. Él quería hacer una cosa como *Cassavetes* y yo una cosa como *Fassbinder* y de todo eso salió algo a medias. Está grabado en Hi-8 y es una pieza que hace poco recuperamos y reescribimos para una muestra en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Es algo que no solemos enseñar y que se ha mantenido durante mucho tiempo en el ámbito de lo privado.

– ¿Y esos trabajos previos, los de los años 2003 y 2004, los consideraréis procesos, forman parte de vuestra filmografía o cómo los veis ahora?

– Nosotros trabajamos de una forma muy autónoma e imagino que esto tiene que ver con el estigma conquense. Era algo que nos gustaba y lo hacíamos por placer. Es algo que seguimos haciendo, pero ya no somos tan jóvenes y las necesidades hoy en día son otras. Esos primeros trabajos eran experimentos en colaboración con otra gente, de Cuenca normalmente, como por ejemplo los títulos *Cowboy vasco* o *Pagar el plato*, que son acciones. En *Pagar el plato* alquilamos una máquina de

lanzar platos, de tiro al plato, y la fuimos poniendo en diferentes sitios de la ciudad de Valencia. Son por lo tanto piezas audiovisuales que registran eventos, pero creo que no tienen una entidad autónoma como audiovisual. Por eso están más ocultas.

– ***Sin título* es por lo tanto vuestra presentación oficial. Y marca unas líneas que se van a ir repitiendo en vuestros sucesivos trabajos, como pueden ser la idea de apuntes audiovisuales, el paisaje, lo rural, lo periférico, o vuestra propia presencia física, ya sea en imagen o en sonido.**

– La película presenta una serie de conversaciones que se dan mientras un grupo de personas, mi familia en este caso, está de vacaciones en Gales y observa un paisaje. Son ese tipo de conversaciones que se dan después de comer, cuando te sientas a mirar por la ventana o al aire libre en un entorno natural. Elegimos algunas de esas charlas porque nos parecían relevantes: por ejemplo, cómo un paisaje te puede llevar a hablar de cine, cómo se pueden relacionar una imagen de naturaleza y una imagen audiovisual. El sonido es sonido directo. Y está subtulado no como estrategia, sino como una manera de unificar una conversación que se está dando en tres idiomas, euskera, catellano e inglés.

El paisaje lo hemos utilizado mucho y es un tema que nos interesa, sí. En este caso son espacios naturales mediados: paisajes que han sido reconvertidos en espacios de ocio, como un campo de fútbol en mitad del campo, por ejemplo. Esa hibridación entre el paisaje como término ontológico y los usos que se dan a ese paisaje y cómo se transforman para convertirlos en lugares útiles para la actividad humana es una tónica en nuestro trabajo. O la idea de la medida de un paisaje: reducir su inmensidad y dotarlo de cierta medida, como puede ser la del campo de fútbol.

– **Has dicho que *Sin título* parte de un material familiar, de unas imágenes de vacaciones familiares. Quizá este detalle nos puede servir para conocer vuestra manera de trabajar como colectivo. Porque no siempre hace falta que estéis los dos en el lugar de rodaje, no se trata de dividir funciones durante el rodaje, sino de otra cosa.**

– El trabajo, la forma en que se rodó, es doméstico. Yo voy de vacaciones a Gales con mis padres, llevo la cámara de vídeo y grabo muchas cosas. Después, ya de vuelta, visiono ese material en casa con Vicente, aparecen cosas que nos parecen interesantes y se monta un trabajo. Podríamos decir que sale del magma de representaciones familiares que tenemos todos. Podría haber sido un álbum de fotos o cualquier otra cosa.

– **La presencia de este trabajo en el catálogo de *D-Generación* os sitúa en el mapa del audiovisual e imagino que a partir de ese momento las cosas cambian un poco. ¿Cómo fue esa “llegada”? ¿Qué supone compartir “generación” con otra serie de realizadores?**

– En esa época vivíamos en Valencia. Josetxo Cerdán contacto con nosotros y le mandamos el trabajo por correo. Ahí quedó todo. Pero el cambio sucedió cuando

nos fuimos a vivir a Barcelona. Empezamos a ir a Xcèntric, a conocer gente, y entramos en contacto con contextos en los que se hablaba más en términos de cine que de arte. Es cuando empezamos a tener un encuentro con toda esa otra dimensión del audiovisual.

– Antes de seguir con la etapa catalana, quizá estaría bien que contaras algo sobre ese momento que podríamos llamar “el videoclub de Valencia”. Porque uno se pregunta a veces cómo son los orígenes cinéfilos de los que hacen audiovisual y quizá este capítulo pueda dar alguna pista al respecto. Porque vosotros estábais en el ámbito de lo artístico, de la intervención urbana, pero también estábais muy cerca de lo cinematográfico.

– Lo de la intervención urbana es algo que seguimos haciendo, no es que lo hayamos dejado por el audiovisual. No me gustaría hablar de etapas concluidas porque no es así. Nosotros seguimos trabajando mucho en el territorio del arte. Tanto o más que en el del audiovisual. Que un mismo proyecto se pueda leer de diferente forma en dos contextos diferentes no significa que uno excluya al otro. Y lo de Valencia, sí, lo que hacíamos era alquilar muchas películas. Había un videoclub que estaba muy bien; el tío iba a China a comprar material y tenía además un grupo de gente que le subtitulaba las películas. Y alquilabas la película con subtítulos de manera un tanto “por lo bajini”. Y durante dos años nos dedicamos a ver muchísimo cine, que es algo que a los dos siempre nos ha gustado mucho y disfrutamos. Era una manera bastante ermitaña de ver películas y arrozales. Para nosotros fue muy importante ese videoclub, porque nos permitió descubrir mucho cine y muchas formas de hacer.

– Seguimos con la cronología de vuestra filmografía y llegamos a *Oficios preventivos* (2005), donde retratáis a diferentes personas en sus entornos de trabajo. Hay un vigilante de incendios, una posta sanitaria de la Cruz Roja en la playa y un guarda de seguridad. Y no se trata sólo de registrar un cuerpo y una voz, sino que el retrato también abarca los objetos y el entorno que rodean al personaje. Sus paisajes. En esta época aún no habéis llegado a Barcelona, pero los retratos se dispersan geográficamente: comunidad Valenciana, Burgos y Galicia. Y en los créditos se lee que recibisteis una ayuda del Injuve. Cuéntanos de dónde surge y cómo se desarrolla el proyecto.

– Son tres películas, la primera del 2005 y las otras dos del 2006. La primera la produjimos nosotros mismos. Presentamos esa película al Injuve y nos dieron un dinero que nos permitió producir dos más. Básicamente el proyecto surge de algo muy cercano a la vida: Vicente trabajaba en la playa y pasábamos mucho tiempo en ese entorno. Y cuando veíamos este tipo de trabajos, de alguna forma lo veíamos como un espejo que podía ayudarnos a entender nuestra propia práctica como artistas. Una práctica basada en la contemplación, basada en la idea de “lo que ves, como estímulo”; y con una productividad dudosa. En ese sentido había una analogía entre este tipo de trabajos y el nuestro.

Hicimos primero el de la playa porque era el más cercano. Después hicimos uno que sucedía en una arquitectura (el del vigilante de seguridad de la universidad) y uno que sucedía en un entorno natural (el guarda y el bosque). La metodología de trabajo consistió en hablar primero del proyecto con los retratados y después en dejarles la cámara a ellos para ver qué tipo de representaciones de su práctica construían.

– **Me voy a centrar ahora en el retrato del guarda de seguridad para hablar de algunas de las características que se dan en los tres: narración fragmentada, elipsis, no correspondencia entre imagen y sonido, vuestra presencia en el *off*, otra vez el interés por lo rural/popular, por lo pequeño, por cierta intrahistoria... Pero vamos a empezar por situar primero la producción de este retrato: es el tercero de la serie y os vais a Burgos. ¿De dónde surge la curiosidad por el trabajo y por el personaje y por qué se graba donde se graba?**

– Como he comentado antes, estábamos buscando un trabajo que sucediera dentro de una arquitectura. Un amigo de un amigo conocía a un amigo que había estudiado en un curso de cine con este chico que terminamos retratando; de esa manera nos fuimos a Burgos. Estuvimos una semana con él, con Víctor. Él era muy cinéfilo, por lo que estaba encantado con la propuesta. Le gustaba la pintura también, le gusta mucho Hooper, describe un cuadro en la película. Fue muy sencillo. Básicamente nosotros le hicimos de asistentes de cámara.

– **Hay una frase que dice el guarda de seguridad que nos puede servir para hablar de la idea del cine dentro del cine o de la idea de apunte. En *Sin título* los personajes hablaban de cine de una manera muy casual y aquí vuelve a suceder, hablar de cine desde lo cotidiano, sin necesidad de desarrollar teorías. Y creo que esto mismo sucede también en la parte formal de vuestro trabajo: que se construye desde el fragmento, desde el apunte, sin necesidad de una *sobrearquitectura*. Dice así la frase: “A mí las películas un poco en las que el director está muy metido en la acción o se nota que todo gira en torno a lo que él quiere, no me... Me gustan los que se colocan y las cosas pasan, fluyen, pero sin que el tío esté ahí...”.**

– En esa época nos interesaba mucho ese estadio previo al discurso que es el balbuceo. Está en *Sin título* y está en *Oficios preventivos*. Es un espacio para la palabra pero en el que el discurso todavía no ha tomado el poder. Son pensamientos inconexos que se van relacionando y que para nosotros eran interesantes. En la edición que hacemos hay una selección de esos pasajes.

Respecto a la rigurosidad en el uso del lenguaje, nosotros éramos neófitos y lo seguimos siendo. No nos importaba demasiado la corrección del lenguaje audiovisual. Está grabado con una Mini DV, con sonido directo, si sale la voz, pues sale, si no se oye, pues no se oye, no teníamos ningún prejuicio. Estábamos más con la idea de balbuceo. Nuestro interés y proceso estaba en otro lado. La búsqueda era otra, más humana y que iba más allá de si algo estaba en cuadro o estaba enfocado.

Hay un libro de Foucault titulado *El orden del discurso* donde empieza diciendo algo así como, “Me gustaría no empezar esta charla, sino retomar la palabra después de otro y que fuera un discurso que ya está construido en el que yo entro...”. No queríamos organizar algo con un principio y con un final, sino que la película se iniciara con un balbuceo en el que entras de golpe y sales de golpe.

En este caso además, el trabajo era un trabajo a tres. La grabación estaba en manos de él, de Víctor, que estaba muy entusiasmado. Nosotros en esa parte seguimos de alguna manera sus órdenes, pues él conocía el espacio totalmente y nos proponía dónde grabar y cómo. Y en el apartado de montaje es donde estamos nosotros. Tampoco ahí tenemos un método claro. En *Oficios preventivos* trabajábamos mano a mano. Empezaba montando yo, por ejemplo, después Vicente cambiaba cosas... El proceso era muy dialéctico: los descubrimientos se ponen en común, los errores también se detectan y se nominan. Así se fue construyendo la película.

– **A medida que avanzamos en vuestros trabajos sí que hay una idea de corrección audiovisual que se asume o a la que respondéis. Se ve en *El enemigo* (2008) y después en *Canedo* (2009), donde la parte formal está muy cuidada. Como si se hubiera producido una limpieza o como hacer las cosas “en fino”. Se domestica la parte “en bruto” y se llega a otros lugares desde el lenguaje ya propiamente audiovisual.**

– Sí, primero eres más salvaje y después te civilizas un poco, eso es así. Según vas teniendo más control y sabes más, ese propio código se apodera de ti también. Tú te apoderas de él y él se apodera de ti. Con el tiempo hemos ido teniendo un control mayor y una consciencia mayor. Y en el momento en el que eres consciente, está ya todo sobre la mesa y lo ves a la hora de rodar. Ya no es en el montaje, sino que lo ves antes incluso de empezar a grabar las cosas. Creo que tiene que ver con un proceso bastante natural de aprendizaje, no creo que sea estilístico.

– ***El enemigo* es un trabajo de 2008 que dura cuarenta minutos y que se aleja totalmente de los lugares de los que venimos hablando hasta ahora: los espacios naturales se cambian por un interior, hay actores o personajes y también un discurso/guión/estructura elaborada. La película es un remake de *La Chinoise* (1967), de Jean Luc Godard. De esta manera se podría decir que la naturaleza da paso a la política. ¿Cómo surge el proyecto tan diferente a lo que veníais haciendo hasta ese momento? ¿Qué intereses teníais entonces?**

– Este proyecto se inicia en el 2008 en respuesta a una invitación a participar en una exposición. En esa exposición juntaban a un grupo de artistas que habían ganado el Injuve y proponían una especie de campamento de dos semanas en Málaga donde todos convivíamos para preparar esa exposición. El campamento coincide con nuestra mudanza a Barcelona y para nosotros ese momento significa la entrada de un discurso muy fuerte por un lado y, como comentábamos antes, un momento de contacto con otros artistas y con otro lenguaje.

El resultado de esas dos semanas fue una revolución en sí misma; había que hacer una exposición colectiva y aquello, como estábamos allí durmiendo, comiendo y trabajando, se fue cargando muchísimo. Se creó y se fomentó la idea, desde los tutores del proyecto, de que con la exposición se iba a cambiar todo. “*Todo el ambiente artístico va a cambiar con esta exposición*”, o algo así. Y nosotros, cuando tuvimos que crear una pieza para esa exposición, en reacción al ambiente creado, hicimos *El enemigo*. Lo que la película se plantea es cómo podemos traer a día de hoy *La Chinoise*. Cómo se podría hacer una revolución cultural, cómo se podría hacer una película sobre artistas que quieren organizarse en torno a una idea de revolución, pero en el siglo XXI. Después de salir de este campamento con la cabeza como un bombo, volvimos a Barcelona, juntamos a nuestros amigos durante cuatro días en nuestro piso y les pedimos que organizaran unas conferencias en torno a lo que estaban trabajando pero en clave de *alter ego*. Y de ese rodaje sale *El enemigo*, que efectivamente, es una pieza más larga, rodada en interiores y en la que nosotros vamos insertando también mucha de la intervención que solíamos hacer en el espacio público. Para nosotros fue de alguna manera un momento catártico, que marcó el final de cierto aislamiento y que arrancó una nueva etapa.

– El enemigo es una película muy consciente de sí misma; se inicia incluso con un cartel que dice: “Una película haciéndose”. Hay mucho de lo que acabas de decir, de vuestra época de Bellas Artes, muy *godardiana* a la vez, con textos en pantalla, material de archivo, youtube, pop, kitsch... Muy libre también en el sentido de romper la estructura y de mezclar referencias y culturas. Y muy unida a vuestra llegada a Barcelona, muy de retratar a vuestros amigos del ámbito artístico. ¿Es la película que se supone que teníais que hacer en Barcelona? ¿Una película más catalogable que las otras?

– Esta película funcionó muy bien. Había más interés, estaba dentro de un territorio cultural, Barcelona, mucho más trabajado. Y está más dentro de la formas. También es un momento en el que nosotros empezamos a preguntarnos por muchas más cosas en relación al audiovisual: qué diferencia hay entre un registro documental y un registro de ficción, cómo se construyen estos registros, cómo repercuten las producciones de ficción que hacen referencia a hechos históricos, qué es un hecho histórico en la actualidad, cuál es nuestra función como artistas... Bueno, nos pegó ahí toda la golpetera. Llegamos a Barcelona y nos dio fuerte. Por lo tanto es un trabajo que empieza a preguntarse estas cosas y se sofistican. Es mucho más metodológico: planos fijos, todos iguales, se van a editar de esta manera, etcétera. Sí que tiene una estructura a priori. Después hay que tener en cuenta que es una película que se hizo para una exposición. Su objetivo no era que tuviera una distribución como película, aunque después se ha proyectado en cines y nosotros decidimos, la segunda vez que se expuso en Barcelona, proyectarlo en un cine.

– **Es evidente esa hibridación entre lo artístico (de bellas artes) y lo cinematográfico. Sus puntos en común y sus diferencias.**

– Para nosotros es muy importante el momento de presentación en el espacio. A diferencia de un contexto cine, en el que tienes la sala oscura y siempre es poco más o menos el mismo asunto, cuando tú haces una presentación en un espacio expositivo hay muchas condicionantes. Ese es el momento de la verdad. Tienes que organizar el material y dependes mucho del contexto. No es lo mismo un edificio de la Universidad del País Vasco que una capilla del siglo XVIII en Barcelona o que los sótanos del Ministerio de Cultura de Madrid, que es donde se expuso por primera vez. Nuestro trabajo no es disciplinar, sino expandido: en los procesos hay registro de películas y hay otros materiales, incluso en *Sin título* y en *Oficios*. En el ámbito audiovisual lo que se ven son nuestras películas, pero los procesos de trabajo son muy amplios y no terminan en una proyección monocanal. Y toda esta mezcla es a veces más evidente en los trabajos.

– **Llegamos así hasta *Canedo, 2009*. Como veníamos diciendo, vuestra trayectoria parece avanzar hacia la depuración formal, algo así como que en el camino habéis dejado de ser salvajes de una manera para serlo quizá de otra. De alguna manera parece que vamos a asistir a un trabajo observacional de no ficción. Pero no, la película se escapa y el balbuceo sigue ahí: lo paisajístico, rural, fragmentario, familiar, sigue estando, pero a la vez hay que añadir también el humor y el extrañamiento, lo raro mezclado con lo folclórico. Cierta misterio. Y eso también es salvaje.**

– Queríamos hacer una película con la familia de Vicente para explicarles a qué nos dedicábamos, pues no estaba del todo claro qué hacíamos nosotros. Cuando un año después pasamos la película con toda la gente del pueblo, fue increíble. “No sé lo que hacemos, pero es esto”, les dijimos. Quedó todo muy claro, nos entendieron perfectamente.

Teníamos algo de dinero de producción, más de lo que jamás habíamos tenido, y entonces pudimos contratar a un amigo, Álex, para que nos hiciera el sonido; Virginia nos dejó su cámara, que era mejor que la nuestra. Construimos una historia con su guión, que intentaba poner en relación a la familia de Vicente con todo el tejido industrial y de servicios, con toda la cinética productiva que ocurría en el pueblo en el que vivían. Todas las empresas que salen son empresas que hay alrededor de la casa. Y lo mismo con los personajes. Todo el mundo participó en la transformación de esa materia. Al mismo tiempo que participaban en la transformación del árbol (convertir un árbol en un libro), participaban en la producción de la película.

– **En este sentido la película tiene mucho que ver con vuestro trabajo artístico no exclusivamente audiovisual, pues lo que en esencia mostráis en las imágenes es una acción: cómo convertir un árbol en un libro. Y cómo un libro es enterrado, cómo el libro vuelve al lugar del árbol. Por lo tanto hay también algo muy simbólico y circular en todo lo que vemos.**

– El proceso productivo y de transformación de la materia se relaciona con el proceso de producción de imágenes familiares, de representación familiar. Una fotografía que sacas y que después se convierte en un libro editado, una imagen que va desapareciendo en la imprenta y que después vuelve a enterrarse en el mismo lugar donde estaba el árbol... Hay cierta mirada antropológica de lo que nosotros entendemos por cultura y por rito y por resistencia. Y otra vez existe esa analogía entre los procesos productivos que existen y los que nosotros realizamos. Esa mirada de espejo entre la producción audiovisual que nosotros estamos haciendo y la acción que se deriva.

– **Y esa estructura tan clara, conecta también con algo de lo que habéis hablado en alguna ocasión al referiros a vuestra manera de abordar lo audiovisual: desde lo escultórico, desde la construcción. Hacer películas como manera de ordenar materiales, vidas, gentes, espacios y tiempo.**

– Es que nuestra formación es escultórica. No hacemos esculturas objetuales pero a nosotros lo que nos interesa es el espacio tiempo. Es nuestra materia prima. En ese sentido, las nociones básicas que utilizamos provienen de ahí. Y son bastante útiles para el audiovisual. Quizá no sean tan útiles como formas dramáticas, como formas de narratividad clásicas, ni como los géneros, pero nos sirven para construir. Para seguir construyendo.



||| Colectivo *weareQQ*

Vicente Vázquez y Usue Arrieta han desarrollado un cuerpo de obra multidisciplinar que se centra en ejercicios de redefinición de los espacios sociales, una manera de investigar -a través del vídeo, la instalación y las intervenciones en el espacio público- nuevas posibilidades de lo colectivo.

Han expuesto en centros de Arte como el Juan Ismael o el CA2M, Círculo de Bellas Artes de Madrid y el Paraninfo de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU) en Bilbao y en múltiples galerías.

Han disfrutado de residencias artísticas en Las Fábricas de Creación Fabra i Coats (Barcelona), en Bilbaoarte y en El Levante (Argentina) y Seoul Art Space Geumcheon (Corea). Han recibido becas de Barcelona Producció, Can Xalant, Injuve y Agadic y su obra ha sido premiada por el Injuve y por la Fundación José García Jimenez.

En 2012 presentaron *Goitik Behera eta behetik gora*, proyecto premiado en la segunda edición de X Films, Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista 2011. Son artistas residentes de Hangar.

Sin título 2005
Oficios preventivos: postas sanitarias 2005
Oficios preventivos: vigilante de seguridad 2006
Oficios preventivos: vigilante de incendios 2006
El enemigo 2010
Canedo 2010
Goitik Behera eta behetik gora 2012

<http://weareqq.com>
www.hamacaonline.net

||| Oficina Curatorial *Rivet*

Rivet es una oficina curatorial radicada en Nueva York y conformada por Sarah Demeuse y Manuela Moscoso. *Rivet* integra la publicación, la traducción, la enseñanza y la organización de exposiciones. Las condiciones del contexto en el que trabaja y sus redes específicos definen el formato final de los proyectos. Desde su inicio en 2010, *Rivet* se ha enfocado en la filosofía del objeto (Object-Oriented Ontology) y sus posibles conexiones y fricciones con la práctica artística.

www.rivet-rivet.net

weareQQ / Rivet

CA NE DO

CA

***Cada qué/cada quién**

Una película en sí misma bien pudiera ser una mini fábrica pues produce un objeto otro -la imagen fílmica- e implica una clara división de trabajos. En *Canedo*, sin embargo, hay una completa integración de trabajo/manufactura y su imagen fílmica. Las preferencias y especificidades del plano extra-cinematográfico informan la materia cruda de la película: el que es piloto de rallies es piloto de rallies, el que encuaderna libros en la imprenta encuaderna libros también en *Canedo*. Ninguno de estos actores es interpelado como actor con fines de representar una historia. Asistimos a la producción de un evento emocional y personal como un enunciado de la asociación entre arte y vida, sin ninguna intención de llevar la vida real a la pantalla desde una perspectiva subjetiva. Asistimos también a la construcción de la realidad a través de procesos, prácticas y modos de hacer. En *Canedo* no hay observador y observado. La cámara es un mecanismo que registra la integración de un evento en el tiempo y cuya fabricación describe las relaciones afectivas que tienen lugar en la familia, los modos de producción de una localidad en particular así como la manufactura de la obra en sí.

Por lo tanto, *Canedo* no es un documental sobre la vida diaria, que observa a los seres humanos en su entorno haciendo lo que normalmente hacen. Cada uno se desarrolla en el mejor papel de su vida y colectivamente dan razón de existencia a una película. Juntos forman un ensamblaje productivo: la sierra que corta el

árbol, el director de fotografía, el tronco y el humo de la fábrica de celulosa o el 124 Abarth. *Canedo* se mantiene lejos de lo costumbrista o de lo meramente documental, a saber, de enfatizar tipos y ponerlos en escena o de observar sin forzar conexiones y sugerir colaboraciones ‘a-típicas’.

Las cosas y las personas convergen para co-producir *Canedo*, que se refiere ambos al lugar y a la película. De hecho, la observación cinematográfica del paisaje natural o humano se imposibilita: falta la clásica distinción entre *figura y fondo* y no hay abstracción ni subjetividad clara. Así, *Canedo* hace más evidente lo que ocurre a cada instante en el plano vital: las acciones y los enunciados se constituyen a través de concatenaciones más que a través de la voluntad última de un ser dirigente. Ahora mismo, por ejemplo, pasa algo semejante: este texto se escribe gracias a una combinación de conversaciones mojadas en cafeína, materiales brutos minados en el corazón de África actuando debajo del teclado manchado, nuestras preferencias teóricas, el “estilo” y el afecto que produjo *Canedo*. Las asociaciones producidas por todos los actores – el padre, el árbol, la música, la cinta, la cámara, el clima, los realizadores, la edición, el estado de ánimo- determinan lo que *Canedo* es. Mantener un estado democrático en estas asociaciones es evitar el juicio sobre los acontecimientos. Donde el documental fílmico pretende ser desinteresado, en *Canedo* la inclinación por el conjunto de personas/cosas se hace evidente.

La realidad de *Canedo* se construye a partir de las relaciones tanto humanas (la familia) como no humanas (el libro, las máquinas, la naturaleza, la cinética, la gravedad, el folclore, la verticalidad y la horizontalidad -árbol que cae-, el ritmo -la música de instrumentos y cantantes, pero también la musicalidad de máquinas y de espadas-, la energía). De alguna manera, la consecución de un enunciado válido en el audiovisual está, en tanto que lenguaje, también en la producción de sentido a partir de lo heterogéneo y por lo tanto tiene una dimensión inmaterial relevante. Es ahí donde lo ritual, lo artesanal, lo físico, lo natural, lo cultural o histórico y lo humano en *Canedo* muestran sus semejanzas constructivas y sus asociaciones siempre temporales. Es también ahí donde la obra interpela a categorías como cultura, naturaleza, familia o tradición, aceptándolas como formaciones en tránsito, como colectivos, no como marcos, estructuras o esqueletos a habitar.

Ne

*No se habla

Bien puede ser que *Canedo* produzca este afecto en el espectador o estas relaciones entre los colaboradores precisamente porque se utiliza el lenguaje verbal de manera muy restringida. Al principio hay direcciones por parte del fotógrafo, y al final éste mismo, encima de un escenario con otros músicos, canta. Y no hay más palabra entre principio y fin. Vemos un lenguaje aparentemente ritualizado, tanto por parte de los mecanismos industrializados (celulosa, prensa de papel, aserradero), como por parte de los elementos culturales (hay una procesión, un entierro, y baile). Estamos más en un ámbito de comunicabilidad que de comu-

nicación: las cosas se entienden y se entienden entre sí. No hacen falta palabras para que la acción se desarrolle. Hay una pluralidad de lenguajes no-verbales, incluyendo el ritmo de la edición o de la procesión, los gestos y los cortes, todos ellos exceden la función meramente instrumental.

La combinación de lenguaje práctico mecánico con elementos rituales y colectivos se cristaliza en la figura del árbol: éste funciona como lugar simbólico que significa hogar y familia (como los árboles lo han hecho en mitos, leyendas, etc.) pero a la vez es un dato material real que produce papel, que da trabajo al conductor del tractor, al de la imprenta, etc. En *Canedo* hay elementos aparentemente simbólicos pero siempre enraizados en cosas concretas. Estas figuras (la procesión, el baile, las artes marciales, el entierro) tienen en *Canedo* un carácter tan cinético como la conversión de la madera en celulosa, el tractor o la impresión de la fotografía en offset y denotan que toda alegoría es una proyección que sirve para acercarse a una tradición (la teatral, la del cine de ficción) pero también sirve para marcar la diferencia.

De igual manera, la antinomia entre trabajo y ocio se desmitifica y ambos aparecen entretnejidos; hay continuación más que ruptura o inversión. Quizás *Canedo* funcione porque estamos en familia, algo que se entiende sin más ni más, pero quizás también se pueda apreciar como una comunidad productiva íntegra cualquiera, poniendo así en duda nociones recibidas como la alienación o la bifurcación entre vida y trabajo.

Do

***Todo esto para nada**

Vemos un ciclo de producción casi absurdo: un árbol es talado para luego enterrarlo de forma procesada. Se materializa la distancia (y el tiempo) que hay entre proceso de producción y producto final. Cualquier objeto, consumible o no, es el resultado de un ensamblaje de cosas, relaciones, emociones, tecnología, etc... esto es lo que el plano narrativo (el elaborado entierro del álbum de fotos) nos revela.

Surgen dos referencias: otro absurdo ritualizado, el entierro de la sardina a finales de cuaresma, y el lema de Francis Alÿs, "máximo esfuerzo para mínimo resultado." Si en Alÿs se puede entrever una insistencia en la fuerza física y la duración debido a la voluntad del sujeto, en *Canedo* vemos la transformación de un árbol en un almanaque familiar de fotos cuyo título es también *Canedo*. Ese trayecto habla literalmente de la desmaterialización y de la conversión de la cosa en imagen (de una realidad en sí a una realidad referencial), y así entramos a un plano autorreflexivo, que trata de lo que es la producción visual. Dicho de otro modo, nos enfrenta literalmente con la toma de la foto (es decir, el ensamblaje que crea la foto en el instante) y la foto impresa (los puntos de tinta negra sobre el papel blanco), y su subsecuente seriación y ordenación en un formato de libro. El almanaque, en tanto que producto fotográfico y resultado de la misma cadena de asociaciones que crea la película, se erige como lugar de la película misma.

Pero el vídeo no termina una vez fabricado el álbum pues este es acompañado a de vuelta a casa y enterrado en la celebración familiar. El entierro y la celebración del entierro nos acercan a la parte más complicada de *Canedo*: es decir, nos enfrenta a la imposibilidad de asir el almanaque. Este gesto anula la comunicación representativa y útil del objeto y enfatiza su manufactura; tacha el producto material en favor del relato audiovisual. La foto impresa, entonces, no está destinada a cumplir su función representativa y se postpone indefinidamente la relación indexical entre la foto y la toma. Añadimos a esto una sutil noción del absurdo (las apariciones inesperadas del baterista al lado de la carretera, el ritmo anti-documental) y uno se da cuenta que igual estamos hablando del arte: es decir, de la producción de cosas presuntamente no-prácticas / inoperativas / no-aplicables / innecesarias. Es decir, cosas que no obedecen al ratio evaluativo (1=1) de la representación uniforme o medible. Esto se debe en parte a que el “producto” de *Canedo* no depende de la valorización o compartimentación de trabajo de cada componente del ensamblaje. Al contrario, hay una resistencia intrínseca a una modificación inmediata que también, por bien y por mal, se destaca generalmente en la obra de arte. Lo que parece absurdo en *Canedo*, entonces, no es tanto la referencia a ciertos rituales folclóricos, sino que tiene que ver con esta dificultad de economizar, de obtener una relación equitativa o valorable entre los medios y el fin. De ahí que no importe tanto el actual resultado de un cierto ensamblaje: la comunicabilidad (ver arriba) reside en el proceso, más que en el objetivo final.

Para *Canedo* su actividad es su vigencia.

Como película es narrativa pero no dramática,

o es un drama en su nivel cero

en tanto que actividad ($\delta\rho\acute{\alpha}\mu\alpha$.) en un estado previo a su codificación en géneros.

Como artefacto, hace más que decir.

Como dispositivo, es performativo más que discursivo.

Como obra, es más constructiva que teatral.



A dark, atmospheric photograph of a person sitting on a bench, possibly in a park or public space. The person is wearing a light-colored jacket and is looking towards the camera. The background is very dark, with some faint lights visible. A white text box is overlaid on the right side of the image, containing the name "ANDRÉS DUQUE".

ANDRÉS DUQUE



Josexo Cerdán

Profesor de la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona).

Co-editor entre otros de *Mirada, memoria y fascinación. Notas sobre el documental español* (2001); *Documental y Vanguardia* (2005); *Suevia Films-Cesáreo González. Treinta años de cine español* (2005) y del monográfico de *Archivos de la Filmoteca. Después de lo real* (números 57-58).

Autor de *Ricardo Urgoiti. Los trabajos y los días* (Filmoteca Española, 2007).

Ha colaborado como articulista en diferentes publicaciones y en libros colectivos como *Antología Crítica del Cine Español* o *Nada es lo que parece*.

También ha realizado labores de producción y comisariado para diversas instituciones. Actualmente es director artístico del Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista (Pamplona) y en 2010 ha sido visiting scholar en NYU.

En 2012 programará el Flaherty Seminar.

Josetxo Cerdán

Apuntes de campo sobre el trabajo de Andrés Duque y Virginia García del Pino (o por qué los artistas son un coñazo)*

Notas tomadas al vuelo en un AVE Madrid-Barcelona el 18 de abril de 2012

Este va a ser necesariamente un texto breve por que hace mucho tiempo que retraso su entrega (¡desde antes de Navidad!) y hoy me ha llegado un nuevo mensaje de Vanesa reclamándomelo, después de haber prometido que se lo entregaría a vuelta de vacaciones de Semana Santa..., y ya han pasado casi dos semanas desde entonces.

Tengo que decir, además, que desde que se me propuso escribir este texto siempre fue reticente a hacerlo. Básicamente por que ya he escrito, en diferentes lugares, sobre el trabajo de Virginia García del Pino y Andrés Duque y no me sentía, a estas alturas, que pudiese aportar mucho más sobre su trabajo. A lo largo de diferentes textos he intentado analizar la radicación (temporal -histórica- y espacial -identitaria-) de sus trabajos; las formas de mirada que activan; y el valor ético de su manera de construir las películas... Hoy simplemente me queda, como he hecho en varias ocasiones en presentaciones públicas de sus trabajos, explicar por qué me gustan sus trabajos, más allá de cualquier radicación, valor estético o ética que promuevan los mismos.

De este modo, este texto se aproximará más a esos debates que tienen lugar después de una proyección en el que uno defiende las películas que se acaban de proyectar por encima de argumentos más o menos racionales y acaba apelando

a cuestiones del gusto. De hecho, recuerdo una presentación del programa *D-Generación*, con películas de Andrés e Isaki Lacuesta, en Praga, auspiciada por el Instituto Cervantes, en el que más de dos terceras partes de los espectadores presentes en la sala abandonaron sus butacas antes del final de las proyecciones, posiblemente enfadada con los realizadores que habían hecho esos trabajos y con el comisario que los había programado. En el debate posterior, alguno de los resistentes me preguntó cómo me sentía como programador cuando tanta gente abandonaba la sala. Mi respuesta, como siempre en estos casos, básicamente sirvió para, como se dice en estos casos, “echar pelotas fuera”.

Creo que hablé de las variedades del cine, de las necesidades de formar a los públicos (no solo para los cines documental y experimental, sino para cualquier tipo de cine, incluido el de Disney: todavía tiene que nacer el niño o la niña que en su código genético se encuentre el gusto que pueden producir dichos films), etc, etc, etc. Pero mientras seguía con este discurso, bien aprendido, aunque más o menos rutinario, me di cuenta de mi falta de honestidad y cambié sobre la marcha: yo había programado esos films, no por que creyese que había que educar a los públicos, no tenía ningún interés por ser paternalista con esos públicos, que cada uno se haga responsable de sus gustos cinematográficos y de sus programas. Yo había organizado esos programas por que eran películas con la que realmente disfrutaba, sentía eso que se llama placer espectral, y lo único que buscaba al elaborar dichos programas era llegar personas, en cualquier rincón del planeta que, independientemente de su formación como espectadores, sintiesen el palpito (aquí tocaría utilizar la palabra *arrebato*, pero vamos a dejarnos de citas y guiños para iniciados, al menos de momento) que dichas películas generaban.

Por lo tanto, para mi, programar dichos films no era sino un acto de comunicación. No un acto de militancia, ni de deseo de educar a nadie, era como lanzar un mensaje con la esperanza de que alguien lo recogiese y lo hiciese a la vez suyo, creando (o contribuyendo a crear sería más preciso) algo así como una cadena comunicativa.

Por fortuna, en los últimos años han sido muchos los que lo han participado en la creación de dicha cadena. Y no sólo han sido muchos, sino también muy diversos: desde gente con una amplia formación en estudios de estética o historia del cine, hasta estudiantes que están empezando sus cursos universitarios y no saben escribir la palabra *'Hitchcock'*, correctamente, y posiblemente no puedan enumerar más de tres títulos del director británico. Evidentemente esos muchos continúan siendo minoría, pero una minoría intersticial, como diría Román Gubern, que extendida por diversos lugares del planeta es capaz de, gracias a las tecnologías digitales contemporáneas, sentirse parte de una comunidad. El gesto comunicativo, que empezó antes de la era de Internet en muchos y muy distantes puntos del globo, ha valido la pena.

Siguiendo ese razonamiento que realicé en la sede del Instituto Cervantes de Praga, una cosa debería quedar clara a partir de este punto: cuando programo una película de Andrés Duque o de Virginia García del Pino, o escribo sobre ellas,

volviendo a verlas para ello una y otra vez, no es una cuestión de querer *formar* a nadie, ni de ser paternalista con los espectadores. El paternalismo con los espectadores es, bajo mi punto de vista, uno de los principales males a erradicar entre la crítica cinematográfica y los discursos académicos, tanto en las publicaciones regulares, sean de kiosco o virtuales, como en las aulas universitarias. Cuando programo esas películas o escribo sobre ellas lo hago por una cuestión de *sensibilidad*: simplemente por que son películas que disfruto viendo que me generan un placer formal y me interrogan sobre cosas que me interesan. Y eso es mucho más difícil de justificar en términos de escritura que la necesidad de formar a unos públicos, donde uno siempre se ve a sí mismo como parte de un plan más amplio: la educación cinéfila o cinematográfica.

La de la *sensibilidad* tendría que ser mi línea de argumentación para los siguientes párrafos que completan el presente texto, pero antes de seguir adelante debería apuntar que, por momentos una sombra de duda sobrevuela esa aparentemente inocente cuestión del gusto. Dicha sombra se materializa en mi relación personal con Virginia García del Pino y Andrés Duque.

Conocí a Virginia García del Pino y a Andrés Duque antes de conocer sus trabajos (en el caso del segundo lo conocí antes de que hiciese la que se considera su primera película, *Iván Z*, aunque tiene trabajos anteriores), y quizá ello, insisto, haya podido tener algún tipo de peso a la hora de conectar con sus trabajos. A veces pienso que eso delimita mi capacidad crítica con sus trabajos, e incluso llega a poner en suspenso mi propia opinión sobre ellos, pero del mismo modo, y conforme esa red de comunicación que comparten todos aquellos que disfrutan con esas películas crece, soy cada vez más consciente de que, más allá de mi relación personal con ambos, la capacidad comunicativa está en las obras y es capaz de empatizar igualmente con espectadores en México, en Japón, o en Holanda.

Por lo tanto, mi caso es muy particular y, por supuesto, los responsables de *Distribital* no conocen a Virginia García del Pino cuando programan *El jurado*, ni los de Rotterdam a Andrés Duque cuando seleccionan *Color perro que huye*. Y eso es lo que está pasando en los últimos meses: estamos asistiendo a un imparable por el momento proceso de internacionalización del trabajo de éstos y otros directores compañeros de viaje (podríamos decir de generación si el término no estrechase en exceso los límites cronológicos). Internacionalización en lo que tiene que ver con que su trabajo se vea fuera de nuestras fronteras en foros de reconocido prestigio mundial, por que, en términos formales, tanto los trabajos de Virginia García del Pino como los de Andrés Duque son, sin lugar a dudas transnacionales.

No hay duda de que, en ese proceso de crecimiento de la presencia de las obras de estos directores, y más allá de las cualidades de las mismas, el trabajo de los críticos, así como el de los académicos (esta publicación también formaría parte de ese mismo esfuerzo académico de legitimación), y el de los propios realizadores al presentar su trabajo, es importante porque es el que acaba legitimando su presencia en los diferentes foros y su presencia, sencillamente, quiere decir la ausencia de otros.

En definitiva, hay un canon (también del documental experimental español contemporáneo), pero lejos de ser un canon fijo, éste está en constante negociación en diferentes lugares y en su formalización participan figuras con mayor o menor peso. Yo creo que todos los que estamos participando de dicho proceso, somos conscientes de ello, otra cosa es que nos guste o no aceptarlo en público, o mejor, sea más o menos conveniente para nuestros intereses hacerlo o no hacerlo. Según mi experiencia, esa red de individuos y lugares que participan en la negociación del canon es tremendamente importante, tanto como lo puedan ser las características formales de las películas (en realidad no creo que esa red de intereses se forme ajena a esas cuestiones formales de los films, sino que se retroalimentan de forma continua).

Personalmente, desde que fui consciente de que formaba parte de dicho juego asumí, en primer lugar, la necesidad de reconocer, siempre que pudiese, y en público, su existencia, y, en segundo lugar, responder ante las consecuencias de tipo profesional y ético que ello comporta. La ignorancia fingida o la pretendida asepsia del crítico o el académico en todo este proceso es algo que me resulta incomprendible. Del mismo modo que me molesta que algunos artistas o cineastas finjan no participar de dicho juego de poder cuando sus movimientos demuestran un más que claro conocimiento de las reglas del juego. Cuando en mi camino se cruza uno de ellos es cuando me asalta siempre el mismo pensamiento: los artistas son un coñazo.

Yo amo (y aquí sí que soy un *film amateur*), en primer lugar, el cine de Andrés Duque y de Virginia García del Pino por que lo disfruto como espectador. Pero también por que me parece que ambos han sabido cual es situación en todo este mapa y jamás han pretendido jugar otro papel. Eso me permite enfrentarme a sus trabajos con mucha naturalidad. Evidentemente que han peleado, desde que los conozco, por que sus trabajos consigan mayor repercusión, pero siempre han sido muy conscientes de su situación de partida.

Jamás han organizado, ni han buscado potenciar, dispositivos que les impulsen más allá de sus posibilidades reales, ni han pretendido crear modelos de lectura sobre sus trabajos. Soy testigo, por que lo he vivido en primera persona, de cómo sus trabajos conllevan largos procesos de maduración que se acompañan de muchas lecturas y mucha teoría, pero jamás he asistido a ningún proceso de rentabilización de dichos procesos a la hora de presentar o discutir sus trabajos. Más bien al contrario, lo que nos encontramos en sus trabajos (y en sus presentaciones públicas) es un constante dismantelamiento de esa parte más intelectual o teórica para dejar que lo que aflore sea otra cosa, menos fría, menos cerebral y menos calculada.

Parece que naden a contracorriente de lo que ocurre en su entorno más inmediato: donde el exceso de intelectualización por un lado y la preocupación por el acabado de la presentación acaban ahogando a las propias obras. Hoy vivimos en un momento, creo que tanto en el mundo del cine como en el del arte, de una hiperconsciencia de los creadores. Por eso, cuando en un momento como el actual,

en el que los artistas se han convertido en voceros de sí mismos (ya lo hagan mirando a la academia, a los festivales/programadores o a los museos y galeristas), la actitud de Andrés Duque y de Virginia García del Pino que, por supuesto, no pierden de vista todo el juego de equilibrios en el que se mueven, es una actitud reivindicable por lo que significa.

Ni una ni otro especulan con los estrenos de sus películas, porque tampoco las consideran como un negocio y estrategias para ganar espacio público. Por supuesto que aspiran a que les reporten algún tipo de reconocimiento o de ingreso, pero esos tampoco son el primer motivo de su existencia, más bien al contrario, esas cuestiones ocupan un lugar más bien discreto en su orden de prioridades. Por eso, no es extraño que *Ensayo final para Utopía* se viese por primera vez en España en el Seminario Internacional Punto de Vista, como película sorpresa de sus programa y su siguiente pase se realizase en Xcèntric, antes de presentarse en un festival del cine, el de Las Palmas. Por su parte, Virginia García del Pino realizó el estreno de *Espacio simétrico* cuando fue invitada a formar parte del proyecto X Films en Punto de Vista, en una sesión colectiva en la que también presentaron sus trabajos Fernando Franco y Chus Domínguez.

Al alejarse de ciertos protocolos que inundan hoy las prácticas fílmicas y artísticas (incluso las más alternativas), Virginia García del Pino y Andrés Duque crean espacios de libertad en un contexto donde todo aparece cada vez más reglado. Quizá por ello, cuando uno de ellos termina un nuevo proyecto y tengo la oportunidad de verlo, sé que, me guste más o menos, podré comentarlo con ellos con total sinceridad. No tendré que activar todas mis estrategias discursivas para llegar a decir lo que pienso (o algo lejanamente parecido) sin generar animadversiones. Siempre que me han presentado algún trabajo que no me ha convencido lo he podido comentar con ambos.

Me pasó con las primeras versiones (*work in progress*) que vi tanto de *Ensayo final para Utopía* como de *El jurado*. Sin embargo las versiones finales de estos trabajos me parece que están entre lo más logrado de la filmografía de ambos. En su última película hasta la fecha, *El jurado*, Virginia García del Pino observa durante más de una hora los rostros de cuatro jurados populares en un juicio por asesinato. La cámara espera, paciente, encontrar algún gesto revelador, pero la gestualidad es banal, imprecisa..., hermética para la cámara, como posiblemente lo es la verdad también para ellos.

La condición inestable del zoom digital con el que está grabada toda la película (de 62 minutos de duración) abunda en esa sensación de fugacidad, de fragilidad del mismo proceso judicial. Cuanto más cerca está la cámara, más confusas son las imágenes, menos se ve... Cuantas más pruebas y testimonios se suceden en el juicio, más difusa es la verdad. Por su parte, Andrés Duque en *Ensayo general para Utopía* crea un fascinante juego de espejos, sin más conexión que su propia subjetividad (que es arrolladora) entre la pérdida personal de su padre y un reciente viaje a Mozambique. Las dos son, y esto es difícil señalarlo desde el presente de la escritura de este texto, obras de madurez de ambos realizadores y, sin

duda, serán recordadas en el futuro. Cuando las actitudes y los compromisos de otros artistas y cineastas que ejercen como tales, hayan sido olvidados.

Hoy Virginia García del Pino y Andrés Duque han alcanzado una madurez creativa que habrá que ver hacia donde deriva en un futuro, pero desde luego, en el camino de ambos realizadores se han sucedido obras, que por diferentes motivos no han acabado de ser redondas. Sería el caso de *Landscapes in a Truck* (película que todavía hoy dudo si alguna vez he llegado a ver su versión final, por la cantidad de remontajes a la que la sometió Andrés Duque después de algunos de sus primeros pases) o con *Espacio simétrico*, de Virginia García del Pino. La primera es posible que nunca encontrase el equilibrio que necesitaba en la mesa de montaje entre un material muy sugerente pero al que no se le encontró el orden adecuado; la segunda, una de las películas más rasgadoras de su realizadora, por momentos se convierte en un ejercicio demasiado barroco.

En todo caso, y si bien considero que ambas son obras fallidas, también creo que son películas que tiene algunos aciertos por los cuales bien merece la pena haberlas visto. En el caso de la primera secuencias como la de la piscifactoría, la gitana con la camiseta con la bandera de España (que parecería sacada de *Me duele el chocho* de Valeriano López, otro creador alejado de las puestas en público habituales en nuestros días del arte y el cine) o la de las dos mujeres mirando en el acantilado son ejemplos de lo que es la sensibilidad de un creador. Imágenes que identifican una forma de mirar e, igualmente, de trabajarlas en la edición. En cuanto a *Espacio simétrico*, la obra, como su propio título indica, plantea sendas conversaciones simétricas con dos personajes con los que la comunicación de la directora es muy limitada: el primero de ellos es un japonés que no habla más que su lengua materna y la segunda una enferma terminal de cáncer. La simetría a la que hace alusión el título se desvela como una imposibilidad de comprensión ante la muerte, pero incluso con este planteamiento (uno de los más duros de su filmografía), Virginia García del Pino es capaz de encontrar vías de comunicación con sus protagonistas (a través, en ambos casos, del sentido del humor).

Es extraño que a uno le soliciten un texto sobre dos de los realizadores españoles que más respeta actualmente y acabe el mismo hablando de las películas de estos a las que les encuentra pegas. Es evidente que este no es un ejercicio que me podría permitir con muchos otros cineastas, pero en este caso me parece que es significativo por todo lo que he querido desgranar a lo largo de este breve texto escrito en la urgencia del viaje.

Mientras, cada vez me veo más a mi mismo cansado ante algunas de las obligaciones que conlleva la tarea de configurar programas cinematográficos, por lo que tiene lidiar con los egos (no se equivoquen, cuando hablo en plural me refiero, a los de los artistas y los críticos, pero también a mi propio ego, los programadores sin duda lo tenemos excesivamente desarrollado). Por fortuna nunca ha vivido una tensión de ese estilo cuando me tengo que enfrentar con Andrés Duque o con Virginia García del Pino: las opiniones sobre sus trabajos siempre pueden ser sinceras y abiertas y nunca hay una explicación que dar por una decisión tomada

en términos de programación. Y eso es de agradecer, y más cuando esta se ha convertido en una carrera de fondo en la que ellos, junto a algunos otros, están marcando el terreno a seguir para que cierto cine español empiece a ser conocido fuera de nuestras fronteras.

* La redacción de este capítulo ha sido posible gracias al Proyecto de Investigación CSO2010/15798 (TRANSXCINE), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.



||| Andrés Duque

Estudió periodismo en Venezuela, su país natal, antes de mudarse a España donde realizó el Máster de Documental Creativo en la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB).

Trabaja como cineasta, programador, y docente.

Se dejaría matar por Gena Rowlands y algunos afirman que le han visto levitar por las Ramblas de Barcelona.

Iván Z 2004

Paralelo 10 2005

Landscapes in a Truck 2006

La constelación Bartleby 2007

Life Between Worlds Not in Fixed Reality 2008

All You Zombies 2008

No es la imagen es el objeto 2009

Color perro que huye 2011

Ensayo final para utopía 2012

www.andresduque.com

www.hamacaonline.net

Andrés Duque

¿Quién fue Rodolfo II, el patrón de visionarios y estafadores, en cuya corte me parece que he vivido?

- Es un guión cinematográfico.
- Tú no escribes guiones. Odias los guiones...
- Ya, pero se trata de una historia que te envuelve como un manto misterioso. Porque Praga me queda demasiado lejos. Porque es una historia sobre los orígenes del cine. Porque, en definitiva, me gusta el cine de Jan Svankmajer aunque haya nacido bajo una mata de coco.
- Tu sólo hablas de lo que conoces.
- El hecho de que os proponga un guión cinematográfico no quiere decir que voy a hacer esta película. De hecho, me niego a hacerla.
- Ahora sí me has convencido, adelante.
- Trata sobre el emperador Rodolfo II de Habsburgo, hijo de Maximiliano II y de María de Austria y Portugal quien residió en el castillo de Praga desde 1583 hasta 1612, aficionado a la alquimia, ciencia que conoció a la edad de once años en la corte de Madrid, donde se educó junto a su tío el rey Felipe II.
- ¿Y por qué quieres hacer una película histórica?
- Porque era aficionado a los juguetes mecánicos, específicamente los que hoy podrían considerarse pre-cinematográficos, como la linterna mágica.

– Tú no has estado nunca allí.

– He visitado la ciudad dos veces e incluso he soñado que he vivido allí, pero eso es lo que menos importa. Verás, si subes por la calle Thunova hacia las escaleras que llevan al castillo y como describe Jirí Karásek en su novela *Ganímedes*: “Cualquiera que conozca la historia de Praga recuerda involuntariamente el reinado melancólico de Rodolfo II, enterrado vivo bajo las pesadas sombras de la astrología, la magia y la alquimia”. El emperador sufría de una extraña enfermedad probablemente heredada de su familia paterna que estaban todos locos, después de ascender al trono se muda a su residencia en Praga, siete años después de ascender al trono.

– ¿Y qué tiene eso de interesante?

– Praga era una ciudad que emanaba delirios de alquimistas, se hacían horóscopos, se confeccionó el elixir de la vida y la piedra filosofal, vivía Tycho Brahe y Kepler, estaba el callejón dorado, se podía ver las fisonomías de animales y vegetales de Arcimboldo, el rabino Loew creaba el homúnculo llamado Golem en las tenebrosas calles del Guetto y, también existió la *Kunstkammer* del emperador.

– ¿*Kunstkammer*?

– Sí, todo lo que describo formaba parte del imaginario caleidoscópico que conforma la Praga Rudolfina. Cuenta la leyenda que Fausto también vivió allí. Giordano Bruno estuvo en Praga unos años antes de ser condenado a la hoguera. El influjo de muchas culturas y lenguas la convirtieron en una ciudad mágica y cosmopolita. El emperador busca en Praga un refugio de la iglesia y de su familia. Así que se esconde en el castillo. Sólo se reúne con iniciados en las ciencias ocultas. Comienza a tener miedo de la gente, así que sólo se le ve de noche, caminando en solitario. No habla con nadie, nadie le ve sonreír. Se viste sólo de negro y se sumerge en una profunda melancolía. De no ser por su afición a coleccionar toda clase de objetos, pinturas, esculturas, libros, sedas y piedras preciosas es posible que su vida se la hubiese tragado una sombra. Su cólera producía los más negros estados de ánimo, y todas las pomadas, laxantes, tinturas de sal tártara, ojos de cangrejo de río y cuerno de ciervo pulverizado fueron en vano. Todo le resultaba intolerable desde las órdenes del papado hasta los aullidos de los gatos.

– Y qué era la *Kunstkammer*?

– Los objetos que coleccionaba los guardaba en esta *Kunstkammer*. Él creía que rodeándose de muchos objetos mantendría alejada a la muerte. Los últimos años antes de morir, se dedicaba solamente a recorrer las estancias del castillo a medianoche, iluminado por un candil. Al final del recorrido entraba a la *Kunstkammer* y lentamente iluminaba cada uno de los objetos de su extraña colección. Un ritual fascinante y que debería ser considerado como un gesto pre-cinematográfico.

– Sí, claro...

– ¿Te burlas de mí?

– No, continúa.

– El emperador era aficionado a coleccionar objetos sagrados y profanos, obras de arte con piezas exóticas provenientes de la India o del lejano oriente. Grandes objetos y pequeñas miniaturas que guardaba en cajones y vitrinas. Si recuerdas una pintura de Joris Hoefnagel te puedes hacer una idea de cómo era aquel salón de objetos milagrosos: montones de flores, frutas, mariposas, ratas de agua de Eurasia, sapos, caracoles, langostas y muchas especies de insectos alrededor de una rosa blanca. Algo así.

Tenía a su servicio a los mejores orfebres que le confeccionaban dientes de oro como serpientes en mandíbulas de tiburones disecados. A cualquier objeto que resultase extraño o extravagante le dotaba el poder de un talismán o le servía de pretexto para analogías.

– ¿Y dónde están estos tesoros, se pueden visitar?

– No. En los años siguientes a su destitución y muerte fueron robados. Pero he conseguido información sobre algunos de estos tesoros. Rodolfo II se dejó influenciar por sus alquimistas favoritos. No escatimaba en la compra y fabricación de los objetos que formaron parte de su colección y las arcas del Tesoro se vaciaron peligrosamente. En aquellos tiempos el objetivo de los Habsburgo era el de unificar el reino que estaba dividido en tres partes: una occidental bajo el control de los Habsburgo, quienes eran los reyes, una central bajo control de los turcos y una oriental en la forma del Principado transilvano de los húngaros. El intento generó una serie de conflictos, entre ellos los de la Guerra de los Quince Años que sólo acrecentaron la locura del emperador y su autoencierro en las paredes del castillo. De allí a que su colección fuera creciendo y haciéndose cada vez más excéntrica.

– ¿Y qué ocurrió después?

– En 1608 un consejo de familia, en vista de su ya desequilibrado raciocinio, le obligó a ceder Hungría, Austria y Moravia a su hermano Matías de Habsburgo. Abandonó el castillo en 1611 para morir unos meses más tarde.

– Fascinante, ¿Me envías el guión?

– Si, aquí lo tengo... en mi cabeza. Empiezo:

Kunstammer

En una estancia oscura vemos una mano que sostiene una lámpara y que va iluminando los siguientes objetos:

Moldes de yeso de lagartos,
Reproducciones de animales en plata,
Conchas de tortuga,
Nácares,
Cocos,
Estatuillas de color hechos en cera,

Figuras de barro egipcio,
Espejos elegantes de vidrio y de acero,
Gafas,
Corales,
Cajas de la India llenas de plumas llamativas,
Contenedores de la India de paja y madera,
Pinturas japonesas,
Nueces de la India y otros objetos exóticos
Carracas con las velas desplegadas,
Torsos femeninos hechos en yeso y de color piel,
Ámbares, marfiles y jaspe,
Tablones con paisajes dibujados de la región bohemia,
Una pequeña mesa de plata con monedas,
Conchas de ágata,
Topacios y cristales,
Una imagen de plata en un altar de plata hecho de ébano,
Una copa de cristal con una tapa de plata,
Una jarra de topacio dado a (Rodolfo II) por una delegación moscovita,
Una jarra de “piedra estelar”,
Una jarra de cristal de bohemia de ágata con empuñadura de oro,
Grandes topacios con forma de león e incrustaciones de rubíes,
Una vajilla de oro,
Jarros de barro (envueltos en terciopelo rojo),
Un barco con figuras de coral,
Un ataúd de cristal de roca,
Un ataúd hecho en madre perla,
Un laúd de plata,
Láminas de lapislázuli,
Cuernos de rinoceronte,
Cuernos de marfil de caza,
Cuchillos con llamativas incrustaciones de oro,
Porcelanas,
Trozos de seda,
Instrumentos de medición,
Piezas decorativas de cristal veneciano,
Arneses, espuelas, frenos y sillas de madera,
Doblones y otros botines dejado por los turcos,
Premios de caza,
Bozales y collares,
Un huevo de avestruz sobre una copa,
Sables, dagas, mosquetes, punzones, bastones espada y piezas de mortero,
Autómatas y relojes musicales,
Relojes, relojes y más relojes,
Una pequeña tortuga que contiene un mecanismo de relojería,
Piedras prehistóricas,

Fetos de animales con dos cabezas,
Amuletos y brazaletes provenientes de comunidades remotas,
La navaja que se tragó un campesino en una borrachera y que sólo le pudo ser
extraída nueve meses después,
Una silla de hierro para reos,
Un reloj musical con tapa dorada decorada por una escena de caza con ciervos
saltando y muriendo, avestruces disecadas,
Envases para veneno,
Raíces de mandrágora trenzadas y con formas de hombrecitos como vudú.





VIRGINIA GARCÍA DEL PINO



||| Virginia García del Pino

Directora de cine de no ficción y directora de proyectos del Máster de Documental Creativo de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Tras licenciarse en Bellas

Artes, su producción como videoartista la acerca al género documental. Sus vídeos surgen de una tentativa de comprender el mundo desde una óptica menos dolorosa y es, seguramente, en ese intento de comprensión donde suele optar por una contundente sencillez formal.

En 2008 recibe varios galardones por *Lo que tú dices que soy*. Este documental le abre las puertas a numerosos festivales internacionales de cine y forma parte del programa de cine experimental *Del éxtasis al arrebató, 50 años del otro cine español*, que ha itinerado por los principales museos y filmotecas de Europa, EEUU y América Latina.

En 2009 realiza *Mi hermana y yo*, película melodramática que participó en el Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista, FID Marsella y les Rencontres Internationales, entre otros festivales destacados y se ha mostrado en Anthology Film Archives de Nueva York dentro del programa *Spanish non-fiction*.

Refreshante y novedosa en su uso del Super 8 en *Espacio Simétrico* (2010), un trabajo cuyo optimismo no deja de flotar sobre un inquietante fondo trágico como también ocurre en el resto de todos sus trabajos. Su última producción *El jurado*, es su primer largometraje y ha sido seleccionada en Distrital Festival de México y en FIDMARSEILLE.

Pare de sufrir 2002

Duo 2003

Mi hermana y yo 2009

Espacio Simétrico 2010

Sí, Señora 2012

El jurado 2012

www.hamacaonline.net

Virginia García del Pino

Notas que nunca utilicé

Como la intención de este libro era recoger el texto que escribimos para los cursos de verano *Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas (II)*, y lo cierto es que yo no escribí nada, he pensado en recuperar las notas que he ido escribiendo estos últimos años cuando me han invitado a hablar de mis películas, y que nunca he utilizado.

Las he agrupado por temas, de manera que no siguen un orden cronológico, espero del lector que disculpe las posibles contradicciones.

Sobre por qué hago películas

Estudí Bellas Artes para intentar entender el mundo desde una óptica menos dolorosa. Como no lo conseguí, empecé a hacer preguntas a través de mis vídeos. Muchas veces son una manera de poner atención a las cosas que ya conozco hasta que me parezcan del todo desconocidas. Como cuando de pequeño repites muy rápido una palabra hasta que pierde su significado.

El hecho de no mostrar las cosas también ayuda a hacer un retrato de las cosas, el único retrato que creo posible del mundo que me interesa.

Intento explicarme cómo o por qué hago mis vídeos y me doy cuenta de que tengo mucho más claro lo que no me interesa grabar en vídeo que lo que me interesa grabar. Y lo que no me interesa es la realidad, me refiero a la realidad como la imagen del mundo que nos han creado a través de los medios de comunicación.

Creo que es más fácil no mostrar esa realidad desde el documental que desde la ficción. Casi todos mis documentales tratan de deconstruir esa realidad.

En mi opinión, las escuelas de documental deberían basarse más en los vídeos que no se deberían hacer, que en alentar a los alumnos a mostrar el mundo.

Lo que me hizo comprar una cámara de vídeo fue la capacidad que tenemos todos para actuar delante del otro. A partir de ahí, he utilizado la cámara para intentar comprender el mundo que me rodea más que para gustar con mis películas.

Cuando una obra es sincera se nota y, para mí, ya suele ser válida.

He aprendido más de la televisión, aunque no la soporto, que del cine.

Si nos preguntamos por los momentos más felices de nuestras vidas, nos sorprenderá descubrir qué poco tienen que ver con el dinero. Yo creo que el ser humano sigue siendo posible en estos días, de lo contrario, seguramente no haría nada.

Yo sólo entiendo de mis cosas, con toda humildad y en la medida de lo posible. Del resto del mundo, entiendo más bien poco. No creo que tenga una vida especial que me haga ser una cineasta especial, pero es imposible hablar de las cosas desde fuera, en cada película hay algo de la historia personal del autor. Y cuando no lo hay suele ser una mala película.

Sobre lo que hago

Intento hacer desarrollos muy sencillos y casi siempre trato temas terrenales que tienen un punto paradójico y se debaten entre el inconformismo más profundo y la necesidad de seguir viviendo bajo unos mínimos de esperanza.

Mis películas no son una exposición de una verdad o una explicación de algo que sé de antemano. Son una serie de obviedades que, presentadas una detrás de otra, cuestionan nuestra capacidad de elegir en la vida y nos revelan algunos aspectos que preferimos esconder de nosotros mismos.

En mis vídeos no se muestra el mundo sino que se cuestiona el mundo, utilizo personas desconocidas para mí, pero no quiero mostrar lo que les pasa o lo que se explican a ellos mismos de la vida, sino que opinen sobre las cuestiones que a mí me interesan.

No vemos lo que miramos sino lo que pensamos que miramos, yo intento despojarme de esos prejuicios.

Entiendo el cine igual que la vida, hay pocas certezas y muchas sensaciones. No sé, yo hago mis películas como me salen y como buenamente sé y sobre todo, las hago como puedo.

Utilizo planteamientos muy sencillos sin artificios para no despistar al espectador y centrarle en lo que estoy contando, y aunque lo que le cuente no sea ninguna certeza y le utilice de espejo para devolverle las preguntas que me hago sobre la vida; en el fondo siempre ando buscando alguna verdad que me da miedo encontrar, porque la verdad es siempre monstruosa.”

No hace falta viajar para aprender cosas, para mí es más importante explorarse uno mismo y preguntarse de nuevo por las cosas que uno supone haber aprendido. No me resulta fácil, seguramente sea un método un poco esquizofrénico y por eso salga cierto extrañamiento de mi cámara.

A mí no me interesa la ironía, creo que en la situación actual, no es momento de ser irónicos, sino de ser lo más atentos posibles.

Lo que intento es hablar sobre el comportamiento humano, elijo esos temas porque son, los que, me parece a mí, nos preocupan y en los que fundamos nuestra conducta.

Hay algo en el cine que es lo que me interesa y lo que busco en mis películas que es una fisura entre plano y plano, algo así como pequeñas grietas por las que se escapan mundos paralelos a la película en sí, o a la historia que me está contando. No son traducibles en palabras, quizás, pero dejan rastros de dudas o emociones que me parecen fascinantes. No todas las películas consiguen eso, pero cuando lo consiguen me parece un medio apasionante.

Sobre cómo lo hago

Para mí lo más complicado es encontrar el tema, porque es el tema el que me tiene que encontrar a mí. Normalmente es algo que tengo muy cerca y que vivo como todo el mundo pero que por alguna razón un día despierta un sinnúmero de preguntas. Y es por curiosidad que me meto dentro de ese tema y empiezo a verlo de una manera totalmente diferente de como lo veía antes.

Esa manera diferente de verlo supongo que es lo que hace que lo grabe de manera diferente, básicamente si me sorprende el tema, la película también me sorprende. Y al final creo que esa es la cuestión, darle al espectador lo que no se espera porque lo cierto es que no te lo esperabas ni tú.

A la hora de grabar me pongo una especie de límites o normas para no tener tanta libertad y despistarme de lo que estoy buscando.

Cuando acabo una película, intento que la siguiente sea diferente. Lo hago para aprender algo nuevo, para ponérmelo difícil y no aburrirme, además, admiro a los cineastas que no tienen un estilo, es difícil hablar del *estilo Kurosawa*, él abordaba cada película de manera distinta. En *Mi hermana y yo*, intenté hacer cosas que no hacía nunca por formalismos o por ética, como zooms, cámara en mano o grabar a gente a escondidas.

Cuando hago una entrevista pregunto sólo aquello que realmente quiero saber, creo que el entrevistado nota que realmente hay un interés y se esfuerza en satisfacerlo.

Tengo un gran interés por el otro de manera egoísta, para tener un mayor conocimiento de mí misma o para ser mejor yo.

Con el tiempo me he dado cuenta de que cuanto más obvia es la pregunta más sorprendente es la respuesta. Por ejemplo en mi película sobre las sirvientas y

las señoras, le pregunté a las empleadas si les gustaría a ellas tener sirvienta, esperando que me contestaran si o no y sus motivos, pero lo sorprendente fue que dos de ellas me contestaron que tenían a alguien en su casa que les hacía el mismo trabajo que hacían ellas allí.

Creo que cuánto menos conozco al entrevistado y más incómodo le pongo, mejor es la respuesta.

Antes de empezar la entrevista siempre les digo que si no quieren contestar que no contesten, y que si prefieren mentirme que me mientan. Muchas veces es más interesante la mentira porque me habla de lo que están escondiendo.

Odio cuando la gente te pregunta, ¿y qué opinan tus personajes de la película? ¿la han visto?. A mí no me importa lo que opinan mis personajes de la película, yo les trato con respeto en la película y ahí acaba mi compromiso con ellos.

Me gusta encontrar contradicciones en los temas que estoy grabando, aunque vayan en contra del guión, las suelo incluir.

Hay que tener cuidado con la tecnología porque es muy fácil acabar dependiendo de ella y que se imponga en tu trabajo.

Me doy cuenta de que cada vez grabo menos, para hacer *Espacio simétrico* utilicé una sola cinta. La próxima que haga la haré sin pensármelo tanto.

La pregunta es ¿esto que haces es rentable? ¿se pueden rentabilizar? Pues parece ser que sí, que hoy en día todo es intercambiable, y por lo tanto puede ser rentable. Pero ahí es donde empieza el problema, es difícil trabajar al margen de las productoras, cuando ves la posibilidad de vivir de esto. Y con esto no quiero decir que las películas que vayas a hacer sean peores, pero para mí, siempre perderán algo. Esto es una contradicción que yo tengo, pero que seguramente cada uno viva de manera muy distinta.

Sobre mis comienzos

Mis primeras películas las hice en México donde estuve becada entre 2001 y 2004, las hacía con un proyector de diapositivas y un radiocassette que reproducía el sonido. La razón es que no tenía cámara de vídeo y tampoco sabía utilizarla, y lo cierto es que ya me gustaba hacerlo de aquella manera. Llenaba la cama con miles de diapositivas y enlazaba unas con otras, a la vez que iba escuchando el audio que había grabado ese día en la calle.

Como no tenía dinero, no podía sincronizar las imágenes con el sonido, de manera que, a cada vuelta del carro de 80 diapositivas, la película cambiaba sin que yo tuviese el control sobre ella. Esta manera de trabajar me enseñó a explicar historias en las que las imágenes no servían simplemente para ilustrar el sonido, sino que creaban nuevas lecturas, añadiéndoles significados a cada nueva coincidencia.

Lo que más me gustaba, de hacer ese trabajo, era la libertad absoluta con la que trabajaba, no dependía absolutamente de nada. Disparaba todas las diapositivas

que quería con una cámara automática, sin tener que medir la luz ni enfocar, sin tener que pedir derechos de imagen a nadie y sin pensarlo demasiado.

Para hacer el audio de estas películas, salía a la calle y le hacía preguntas a la gente, las mismas preguntas a todos, seleccionaba las respuestas que más me gustaban y, una vez seleccionadas y ordenadas, acababa de escribir yo el guión con frases mías. Luego volvía a la calle con la grabadora y le pedía a cualquiera que leyera mis frases, me sorprendía que la gente interpretaba las frases como si fueran actores profesionales.

Sobre *Lo que tú dices que soy*

La idea de *Lo que tú dices que soy* viene de un programa de radio al que llamé un oyente para explicar que era enterrador y le gustaba serlo, pero que cada vez que intentaba ligar y confesaba su oficio, la chica salía corriendo. Me interesó la mezcla de drama y comedia que tenía este hecho.

Como no se llevaba el documental con entrevistas, decidí que quería hacerlo únicamente con entrevistas. El reto era cómo hacer un documental sólo con entrevistas que fuera diferente de lo que se hacía hasta entonces.”

Planteé las entrevistas como si fuera una ficción, quería que el público dudase de la veracidad de esas entrevistas.

Cuando empecé el documental me preguntaba en qué manera el trabajo contribuye a conformar nuestra identidad, pero una vez acabado, lo que me parece interesante no es el retrato que hace la película de esos trabajadores, sino el retrato que hacen ellos del resto de la sociedad.

Siempre he oído decir que si tienes éxito es porque te lo mereces, hace poco leí a un filósofo que decía que en la vida, elegimos muy pocas cosas, y que es la vida la que nos lleva, esto además de quitarme un peso de encima, me hizo ver que era de eso de lo que yo quería hablar en el documental. Si uno debe elegir con 14 años entre trabajar en la mina o en el matadero, no parece que el curso de su vida le vaya a llevar al éxito.

Sobre *Mi hermana y yo*

La idea de *Mi hermana y yo*, nace de la intención de hacer un experimento, que fuera un hecho puramente cinematográfico, que no pasara por la escritura, que fuera algo que sólo se pueda explicar haciendo la película y para el espectador, viéndola. Y eso creo que está en la película, no la puedes explicar, hay que verla.

Para hacer algo así sólo podía tratar temas que no se puedan explicar con palabras, que sean puramente sentimientos, y por eso decidí hacer una película sobre el dolor. Las experiencias de dolor no se pueden transmitir con palabras, y por eso intenté hacerlo con una película.

La primera intervención artística que hice pública en mi vida fue una escultura, era un nido en un árbol a escala humana. Leí en un libro cómo lo hacían los pájaros, y seguí su método, así que fui poniendo cañas y ramas en un árbol y aplastándo-

las con mi cuerpo. Se titulaba *Aquí empieza tu futuro* y estaba en el patio de un colegio. Esa escultura es igual que *Mi hermana y yo*, creo que es un intento de proteger al que sufre, de dar cobijo.

Mi hermana y yo es mi película más valiente, si normalmente todos mis vídeos son frontales y no dejan pie a segundas lecturas, *Mi hermana y yo*, contrariamente a lo que se pueda pensar, lo es más. En este documental me retrato tal y como soy, no me escudo en el sentido del humor ni dejo fisuras para segundas interpretaciones. Me retrato como una persona débil, pesimista, etc. Lo peor de mí está en ese vídeo, y eso es difícil de asumir, me da mucha vergüenza cada vez que lo paso en público, pero necesitaba saber si se puede conectar con el público utilizando sólo la parte emocional, más allá de la razón o del sentido del humor, que con eso siempre es fácil conectar.

Nietzsche es un referente en mi obra, ya utilicé otros libros suyos, el caso es que en *Mi hermana y yo* habla de cómo él estaba enamorado de su hermana y en ese sentido, me interesaba leer el libro porque en el audio de las *constelaciones familiares* también hay hermanos, y madres e hijos, que parecen tener una relación de pareja más que familiar.

Quería mostrar el lado oscuro que se suele ocultar en la familia, del que no se habla ni públicamente ni en privado, y del que es difícil escapar. De manera que busqué dos adolescentes que hicieran de actores y que fueran hermanos en la vida real, necesitaba que hubiese una complicidad entre ellos en el rodaje para conseguir crear la duda y que de alguna manera se trataran casi como si fueran pareja. En la película ellos hacen un *playback* con las voces de los adultos, y en esas voces hay frases que seguramente les pertenecerán cuando sean mayores.

Sobre Espacio Simétrico

Espacio simétrico es una historia de comprensión entre un astronauta que quiere ir a Marte y una mujer enferma. Ella vive la inminencia de una muerte impuesta y se compara con otro que está jugando voluntariamente con la posibilidad de morir. Por primera vez conoce a una persona que va en dirección contraria hacia su mismo destino.

La idea de hacer esta película parte de una convocatoria para realizar una película relacionada con el espacio. Para escribir el proyecto estuve centrada en el viaje a Marte y después de mucho investigar y de hablar con científicos expertos, me di cuenta de que lo que me apasionaba de ese tema, más allá de la tecnología, la investigación o la ciencia, era el aspecto humano, ¿qué tipo de persona es capaz de embarcarse en una aventura tan arriesgada?

Leyendo libros sobre el miedo a la muerte, la atracción por el riesgo, los límites de la naturaleza, etc... se me ocurrió la idea de comparar los miedos de un astronauta con los de una enferma terminal.

Conocía el desconsuelo de una enferma terminal y pensé que poder entender la manera de pensar de alguien que está dispuesto a correr un gran riesgo, enten-

der la entereza ante la posibilidad de morir de un astronauta y su gran control mental ante situaciones que pueden ser límites, podía ayudar a un enfermo terminal a enfrentarse a su propia muerte de una manera que no podría aprender de ninguna otra persona que le quiera consolar.

Después de mucho buscar un astronauta que quisiera hablar conmigo sobre este tema y con la escasa financiación que tenía, comprendí que un astronauta no puede ser un hombre de carácter melancólico y no puede mostrar sus emociones, si lo hace corre el riesgo de perder su misión, de manera que no me quedó más remedio que ficcionarle.

Me propuse esta vez como reto, hacer la película en super 8mm. y así grabar lo mínimo posible, debía utilizar sólo 3 rollos de 3 minutos. Me interesaba la idea absurda de hacer entrevistas en cine, me gustaba saber que tenía que resolverlas en 3 minutos y si salía mal, no habría película. Son estas estupideces que me propongo lo que finalmente le da un punto diferente a mis películas para bien o para mal.

TYF 2012

Esta publicación surge de diversos encuentros entre directores, académicos y críticos de cine durante unos cursos de extensión universitaria organizados por la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU) en 2010 y 2011.

Pero también emerge de los posteriores cafés, mails, interesantes conversaciones y buena compañía. Los textos son fruto de la unión de unos equilibristas del cine y unas equilibristas de la universidad que consideran de vital importancia que ciertos autores y obras estén presentes en el ámbito académico.



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

ISBN 978-84-9860-663-8



9 788498 606638