



||| 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).

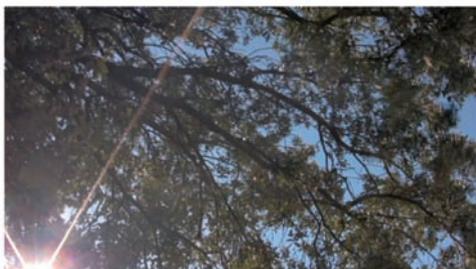


Fig. 1
AUDIO:
– “¡Joder con las moscas!”



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 preproducción 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.”

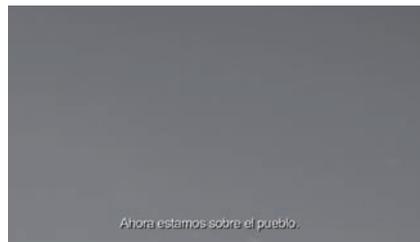


Fig. 4
 SUBTÍTULO:
 – “Ahora estamos sobre el pueblo.”

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.