

Blogs&Docs. Septiembre 2013 Mainstream

SUMARIO

ESPECIAL DOCLISBOA 2013: ALAIN CAVALIER

Los nacimientos. Notas sobre el destino cinematográfico de Alain Cavalier. Pág. 1

El hombre de la videocámara: una entrevista con Alain Cavalier. Pág. 5

CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Dime quién era Jorge Tur. Pág. 10

El futuro ya no es lo que era. Entrevista con Luis López Carrasco a propósito de su primer largometraje, *El futuro*. Pág. 13

All'ombra della croce. Pág. 18

Los ilusos e Ilusión. Narcisos y sarcasmos. De cómo hacer cine en España hoy. Pág. 20

FESTIVALES

Locarno 2013. Cerca - lejos. Pág. 22

RESEÑAS

Ricardo Bär. Pág. 25

La opacidad de lo real. La anábasis de May y Fusako Shigenobu, Masao Adachi y 27 años sin imágenes, de Eric Baudelaire. Pág. 26

Blogs&Docs newsletter 64. Septiembre 2013. Mainstream. Han colaborado en este número: Loïc Díaz-Ronda, Gonzalo de Pedro, Sonia García López, Eulàlia Iglesias, Cloe Masotta, Aurelio Medina, Mireia Ribé, Santiago Rubín de Celís. Agradecimientos: Anjana Martínez, Paula Oróstica Dorado.

B L O G S & D O C S. 2006-2013. Una iniciativa de la Asociación de Cine Blogsandocs.
Con el apoyo del Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona. ISSN: 2014-7864.

ESPECIAL DOCLISBOA 2013: ALAIN CAVALIER

Los nacimientos. Notas sobre el destino cinematográfico de Alain Cavalier

Por Loïc Díaz-Ronda

Nacida tras los pasos de la Nouvelle Vague, la obra de Alain Cavalier atraviesa desde hace cincuenta años el cine francés como un electrón en libertad. Alternando formas y géneros, una misma búsqueda vibra y acecha en ella: la de una unión con las cosas y los seres, bajo el signo del amor, de la culpa y de la alegría de estar vivo.

Método

Entre la quincena de largometrajes y la constelación de películas cortas que componen su filmografía, elegir sólo las que tejen el hilo de la dinámica amorosa del autor. Dejar de lado la sucesión de películas políticas (*L'insoumis*, 1964, *Mise à sac*, 1967, *Libera me*, 1993, *Les Braves*, 2007, *Pater*, 2011), aún cuando esta categoría pueda resultar capciosa. Volver atrás para ser capaz de fluir con la corriente. Prescindir de las habituales notas y citas. Simplemente exponerse a las películas, de la misma forma que al Sol del mediodía, y dejar aflorar los recuerdos. Desenredar la madeja de una obsesión recíproca: la suya y la mía por la suya. Partir del principio que el texto ya existe en sí mismo desde hace mucho tiempo y que, por este motivo, sólo puede ser biográfico y por lo tanto cronológico.

Años 60: del sadismo en el medio burgués, el nacimiento de la violencia

En el primer largometraje de Cavalier, *Le combat dans l'île* (1962), Clément (**Jean-Louis Trintignant**), retoño de una rica familia de industriales, descuida su joven y bella esposa, Anne (**Romy Schneider**). Rompiendo con los valores de su medio social, elige rechazar una juventud dorada y aburrida implicándose en el terrorismo de extrema derecha. Su pareja no es suficiente; necesita algo más fuerte. Retengo que este antihéroe cabeza loca es infinitamente más atractivo que su simétrico adversario de izquierda, Paul (**Henri Serre**). Este último es un hombre cobarde y altanero que afronta su contrincante sólo porque está obligado a hacerlo. Esta isla y este combate son la primera metáfora de los demonios del cineasta. Descendiente de una familia acomodada, Cavalier se inclina decididamente hacia el lado del chico malo.

El cuarto largometraje del autor, *La chamade* (1968), es la adaptación de un libro del mismo título de **Françoise Sagan**, novelista que provoca a la Francia burguesa con sus personajes de mujeres fumadoras, alcohólicas y sexualmente libres. La película cuenta las andanzas de Lucile (**Catherine Deneuve**), dividida entre Charles (**Michel Piccoli**), su amante mayor, rico y paternalista y Antoine (**Roger Van Hool**), su amante joven, celoso y dominante. Obligada a elegir, la joven decide vivir plenamente su deseo por Antoine pero se aburre rápidamente de la vida de trabajo que éste quiere imponerle. No logrando nunca liberarse de su corsé clásico, *La chamade* vale sólo por algunas de sus escenas, en las que el verbo se vuelve cruel y sirve de instrumento con el que los personajes se imponen auténticas humillaciones.

En las ficciones industriales realizadas entre 1962 y 1968, el cine de Cavalier permanece muy convencional y su puesta en escena eficiente pero impersonal. Todas sus primeras películas son asombrosamente extrañas a los cambios que se producían en la sociedad. Ninguna tiene la inventiva de los ensayos contemporáneos de **Godard**, **Marker** o **Varda**, entonces ya comprometidos en procesos de experimentación en sus relaciones con lo real, que culminarán con la explosión del Mayo del 68. Cavalier se dedica entonces solamente a filmar cuerpos *gloriosos*, cuerpos de cine, iconos deseables en los que la cámara se limita a capturar el aura. Habiendo visto nacer su vocación en la pantalla de la sala, frente a los rostros pálidos y radiantes de las actrices en primer plano, el cineasta no abandonará jamás su obsesión por esta imagen carismática de la feminidad que no hará más que sublimar.

El interés por esta primera etapa viene especialmente de la fascinación que incuba por la violencia: la traumática de la guerra de Argelia, aún reciente, y sobretudo la de una intimidad dolorosa entre los sexos, relaciones insatisfechas teñidas de sadismo. La verdadera historia cinematográfica del autor será la tentativa de dominar esta violencia y de encontrar la paz, acercándose lo más posible a los seres y luego a los objetos a través de las múltiples potencialidades de un cine liberado de su gravedad.

Años 70: eclipse, entierro y nacimiento del amor

En 1968, la trayectoria del cineasta está a punto de estallar sin que él lo sepa, bajo el efecto conjugado de su tensión interna y de la tragedia que lo acecha. Cavalier cuenta habitualmente esta anécdota, con algunas variantes: rodando una de las últimas escenas de *La chamade*, le entran una ganas irreprimibles de reírse locamente frente a lo absurdo de su trabajo, lo que lo obliga a esconderse detrás del operador. A partir de ese momento, nada será como antes. De entrada la destrucción muestra su cara feliz en la necesidad de convertirse a un cine diferente. Cavalier se retira de la industria. Luego se sabrá que en 1971 el cineasta se preparaba para rodar *Cette journée d'octobre 62*, un proyecto experimental en el que planeaba encerrarse durante cuatro semanas en un departamento, con su mujer y un equipo reducido, para filmar una parte de su "biografía común". **Irène Tunc** muere en un accidente de coche, quince días antes del comienzo del rodaje.

Este drama mantiene a Cavalier alejado de las cámaras durante varios años, al mismo tiempo que le proporciona la base de muchas de sus películas posteriores. Casi una década después, el cineasta vuelve con una obra inesperada, *Le plein de super* (1976), una especie de *road movie* a la francesa. La película cuenta el viaje de cuatro treintañeros en el Sur de Francia, a bordo de un coche que uno de ellos tiene que devolver. La novedad principal de la película está en su método, ya que está escrita en colaboración con los cuatro actores y el cineasta se esfuerza por grabar las escenas lo más cerca posible, instalando la cámara dentro del coche. La cuestión de fondo de la película es la crisis de la masculinidad de los años 70. Sin embargo, aún cuando ésta arranca con cierta frescura, le cuesta mantener sus propuestas y se hunde rápidamente. La espontaneidad de las situaciones y de los diálogos no logran ocultar la misoginia y la amargura que subyacen en una película hecha "entre hombres", a la que le falta cruelmente oxígeno y un contrapunto femenino. Quizás lo más importante de esta película sea que Cavalier se recupera y pone en marcha cambios interiores. A continuación, la metamorfosis se expandirá en dos películas decisivas en su filmografía.

Ce répondeur ne prend pas de messages (1978) reactiva el fallido proyecto de *Cette journée d'octobre 62*. La película, realizada en una semana, está editada al mismo tiempo que rodada en 16mm por Cavalier, un camarógrafo y un sonidista, todos encerrados en el departamento del cineasta. Descubrimos en el film a Cavalier con el rostro cubierto de vendas a la manera tanto de un herido como de una momia, entregado a una serie de acciones, rodadas en plano secuencia, que parecen no tener un hilo conductor. Estas acciones terminan con la pintura progresiva, en negro, de toda la superficie del departamento; acto de disolución en las tinieblas, al que le sigue un acto de purificación por el fuego. Obra catártica, de autoentierro, *Ce répondeur...* inaugura de forma hermética y ritualizada la práctica del género autobiográfico y ancla el

trabajo del cineasta en la radicalidad estética, del lado de un cine de no ficción que flirtea con el cine experimental.

Si *Ce répondeur...* inicia una nueva etapa, *Martin et Léa* (1979) cierra magníficamente el decenio, constituyendo una cúspide en su filmografía. La película cuenta el encuentro de Léa (**Isabelle Ho**) y Martin (**Xavier Saint-Macary**), pareja en la vida real. Cínico y divertido, Martin trabaja en una fábrica. Léa, divertida, lo deja acercarse y, como si nada, nace entre ellos un amor total. Pero Léa es mantenida por un hombre acomodado y mujeriego, al que ella abastece con chicas jóvenes. La fuerza de la película, de un realismo desprovisto de toda exacerbación romántica, es dejar que el amor y la sensualidad se impongan sin efectos, casi por sí mismos. Paralelamente, el estilo del cineasta se depura considerablemente y tiende a la abstracción bajo la forma de una sucesión de escenas o de cuadros espaciados por breves fundidos al negro, una estructura que retomará más adelante. A partir de ésta logra acelerar el ritmo de la película y cristalizar sentimientos contradictorios. Brutal y delicada a la vez, *Martin et Léa* constituye una de las joyas más desconocidas del cine francés acerca del nacimiento del amor.

Años 80: pérdidas, santidad de las manos obreras y nacimiento del duelo

Los años 70 abren a Cavalier nuevas pistas lejos del clasicismo de sus inicios e instalan una ida y vuelta permanente entre la autofilmación y la ficción, el realismo y la abstracción, que poco a poco se convertirán en su marca distintiva. Los años 80 significan un nuevo giro; marcados por la inquietud de la pérdida y el empeño por la preservación, permitirán al cineasta experimentar nuevos dispositivos.

El decenio se inaugura con *Un étrange voyage* (1981), coescrita con su hija **Camille de Casabianca** y que inicialmente debía interpretar el cineasta junto a su hija, antes de desistir en beneficio del actor **Jean Rochefort**. Pierre es restaurador de cuadros quien está separado de la madre de su hija. Vive alejado como si fuese un gran adolescente. Está muy ligado a su propia madre, la que desaparece un día en el que debía ir a visitarlo. Sabiendo que ella había efectivamente subido al tren, Pierre y su hija deciden hacer el recorrido de la línea férrea buscando huellas de la desaparecida. En la lenta progresión a lo largo de los paisajes de la orilla del tren, el padre y la hija se vuelven a descubrir, se consuelan y tranquilizan. Esta humilde (*rail*) *road movie* trabaja el sentimiento de pérdida y de abandono del propio Cavalier pero es también una historia que une dos generaciones de hijos perdidos. En su desarrollo, la película aborda por primera vez, a través de una escena de bulimia, una dimensión física desconocida: la del mundo de las secreciones y de las pérdidas fisiológicas.

Pérdidas que se escapan del cuerpo como la vida, también en *Thérèse* (1986). Biografía libre de **Santa Teresa de Lisieux**, monja carmelita que vivió a fines del siglo XIX y que obsesiona a Cavalier desde siempre. En esta película el cineasta introduce directamente sus métodos documentales, expuestos en *La lettre d'un cinéaste* (1982), rodándola en un taller dotado con un croma gigante, con un mínimo de accesorios y que sirve al mismo tiempo de sala de montaje. Despojada al extremo, concentrada en lo esencial, la película es a la vez un documental acerca de una comunidad de mujeres y una meditación acerca de la búsqueda de la pureza de una existencia vivida en el seno de un amor ideal. Cimentada en un montaje jadeante que emula el ritmo acelerado de la respiración de *Thérèse*, el film tiende un arco entre los tormentos del cuerpo y la paz lograda por una vida de trabajo. *Thérèse* fue la consagración del cineasta y constituye hasta hoy mayor éxito ante el público. Es durante los ensayos de este film que Cavalier toma por primera vez la cámara y se dedica a realizar numerosos planos de las manos de los personajes, elementos que estarán en el centro de su siguiente proyecto.

Repartidos en dos series de 12 películas, *Portraits* (periodo 1987 - 1990) son una tentativa de archivar el trabajo manual femenino y los oficios artesanales en vías de extinción. Cavalier encuentra en estos cortometrajes, todos de una duración invariable de 13 minutos, una nueva libertad cinematográfica. Aunque el cineasta filme una gerente de bar, una colchonera o una afiladora de cuchillos, acuerda una idéntica atención a los gestos, técnicas y materias que las describen. Variando las distancias y los encuadres, Cavalier entra cada vez más en la imagen, tomando los objetos entre sus manos y dando indicaciones a su técnico o a las artesanas, exponiendo en directo la fabricación del cine. Al mismo tiempo, el cineasta da fe de una empatía a toda prueba. Consigue que el retrato de la persona que trabaja siempre acabe siendo el de una mujer singular, con sus dramas, sus alegrías y sus penas. Cavalier es, en cada historia, halagador, compasivo o bromista y cada retrato adquiere al final una forma propia. Aunque irregular, la serie está llena de destellos y de planos acertados. Su realización transforma nuevamente la práctica de Cavalier, que confiesa haber redescubierto e interrogado, en el contacto con esas mujeres, su propia herramienta de trabajo: el cine.

Años 1990-2000: autofilmación, objetos gloriosos y nacimiento del plano-contacto

A inicios del nuevo siglo, Cavalier retoma y prolonga este trabajo de retratos con *Vies* (2000), centrada en personas queridas y *René* (2002), donde narra el régimen de adelgazamiento del actor **Joël Lefrançois** con una suerte de docu ficción. Entretanto, Cavalier adopta definitivamente un modo de producción artesanal, beneficiándose de la evolución de las cámaras de video domésticas, primero analógicas y luego digitales. Grabando sin parar, cotidiana y compulsivamente, el artista acumula un material que armará primero en caliente y luego con más distancia, a medida que su reserva de imágenes toma cuerpo.

Su película *La rencontre* (1996) indaga en su vida amorosa con su compañera, la montadora **Françoise Widhoff**. Esta segunda pieza autobiográfica se focaliza en el departamento-taller de la pareja. Lugar de vida y lugar de trabajo se sobreponen. Vertiente luminosa de *Ce répondeur...*, *La rencontre* está rodada esta vez en una "cueva", nuevo territorio que rodea a la mujer amada.

En *Le filmeur* (2005) y sus ocho cortos extras, los *Récits exprès* (2006), la imagen se hace más inestable, desestabilizada por las intervenciones, gestos y palabras de Cavalier. En ellos, el autor perfecciona un procedimiento recurrente que **Amanda Roblès**, en su libro *Alain Cavalier, filmeur* (Incidence ed., 2011), nombra con exactitud el "plano-contacto". En este plano, la mano se introduce entre la cámara y el objeto filmado, queriendo explorar lo que hay detrás, debajo y al interior de la imagen. Así, el cine de Cavalier está lleno del deseo de penetrar al objeto, de eliminar la distancia con lo real, como impulsado por el intento de familiarizarse al mundo. Puesto que tocar no se hace en un sólo sentido sino que es un acto recíproco, un gesto de unión, de relación. Cavalier persigue, finalmente, un intercambio sensual entre aquel que filma y la persona o el objeto filmado, transformando el amor en una búsqueda de continuidad con las cosas.

A continuación, el cineasta desarrolla una suerte de pequeño teatro de objetos, de juego narrativo acerca de las formas, de construcción de naturalezas muertas, que son rituales que le permiten tanto revivir como ponerle una distancia a los hechos. Cavalier revive, por ejemplo, su nacimiento con un huevo puesto en un melón matricial tirado por fórceps. La imagen se metamorfosea nuevamente, establece relaciones y circulaciones de sentido. En una suerte de recogimiento y de empatía por el mundo material, a partir de ese momento Cavalier ya no filmará *cuervos* sino solamente *objetos* gloriosos, que se abren y se cierran bajo el ojo de la cámara, dejando salir la riqueza de su secreto para ayudarnos a vivir. Aún cuando el cine de Cavalier ha ganado en claridad y en serenidad, no está exento de las marcas de la mortalidad y la angustia de la pérdida. El cineasta filma sin cesar la pudrición de las formas, la muerte de sus animales compañeros o incluso, paso a paso, la desaparición de su madre. El *filmeur* quiere mostrar lo que no se puede mostrar: lo banal, lo tabú y lo que escapa a la visión.

Estas estrategias adquieren toda su dimensión en la tardía obra maestra del cineasta, *Irène* (2009). Con esta película, Cavalier parte en búsqueda de su mujer, muerta hace más de treinta años, usando como material principal las libretas de notas que él llevaba en esa época. El film aborda una serie de preguntas esenciales para el proceso cinematográfico: ¿Cómo filmar una ausencia? ¿Cómo hacer visible una presencia de la que apenas quedan huellas visibles? ¿Cómo afrontar el dolor, el duelo y la culpa? Para ello, el cine de Cavalier busca nuevamente la pausa y la composición, creando secuencias más amplias, atento a la irrupción de los recuerdos y de las tinieblas. Ya no se trata de acechar sino de dejarse invadir por las sombras de antaño, de cristalizar los hechos pasados en el presente.

Indisociable de las peripecias vitales de su creador, el cine de Cavalier habrá sido la herramienta siempre más consciente de una transformación interior, el fruto de una vida en gestación de la que redacta la crónica fragmentada. Un proceso casi único de metamorfosis y de sublimación llevado por, para y a través del cine.

El hombre de la videocámara: una entrevista con Alain Cavalier

Por Santiago Rubín de Celís

Recuperamos una entrevista realizada a Alain Cavalier en Madrid el 2011, publicada en la revista Film International originalmente sólo en inglés, a raíz de la retrospectiva que le dedicará el próximo mes el festival DocLisboa. Traducción de Mireia Ribé.

Hace ya algún tiempo, en la primavera de 2011, aquella del 15-M y de una indignación que todavía no cesa, aprovechando una retrospectiva de sus películas organizada por Filmoteca Española, pude entrevistar a **Alain Cavalier** en Madrid. Parte de nuestra conversación, en su hotel, apenas unas horas antes de que presentara su película *Irène* (2009), apareció originalmente, ese mismo diciembre, en la revista Film International. Me gustaría agradecer a **Daniel Lindvall**, su director, el permiso para publicar la presente traducción de la misma. “La historia de un cineasta —afirma Cavalier— se halla en sus películas”; cierto, aunque a veces no esté de más repasarlas junto a él...

Su carrera en el cine parece haber cambiado mucho de sus primeras películas hasta la actualidad. De *metteur en scène* a *cinéaste* y ahora a *filmeur*, que es como le gusta considerarse hoy en día. ¿Podría explicarme la diferencia entre estas tres formas de entender hacer cine?

Es muy simple. Hacer películas, siendo un *metteur en scène*, consistía en escribir un guión y sus diálogos, en elegir actores. Ya sabes, tienes que entrevistarte con ellos, convencerles para que actúen en la película, firmar un contrato, etcétera. En aquella época, había que rodar cada escena, todas las secuencias -que es una gran cantidad de trabajo-, tratando de cumplir con el plan de rodaje porque hacer una película es algo muy costoso. Trabajas con un gran equipo y tienes que hacerlo rápido, teniendo en cuenta siempre los costes que son muy elevados. Creo que todo esto está heredado del teatro, es decir, que haciendo películas de ese modo trabajas de una forma similar a como lo harías en el teatro. No importa que no estés en un escenario, dado que trabajas como si estuvieras en uno. Incluso si estás rodando en una localización... Luego, un día, uno se convierte en *cinéaste*, lo que significa que ya no te preocupas por estas cosas. Ya no te centras en dónde colocar la cámara, por ejemplo. Antes, la cámara -como digo a menudo- era un narrador en tercera persona. Sigue a alguien dentro de una habitación, registra una serie de acciones, etc., pero siempre manteniendo la distancia. Es el equivalente a la narración clásica en literatura: “Él hizo lo que sea, se fue a algún lugar...”, y así sucesivamente. Nada de esto te dice nada. Nada se acerca realmente a aquello que piensas, a tus sentimientos. Te gustaría decir “yo” en vez de “él”: “entro en la habitación, me siento, etcétera”. El caso es que tienes que rodar la historia y en ella no hay espacio para ser tú mismo. Siendo *cinéaste*, continúas de la misma forma que antes pero ahora no estás trabajando con actores profesionales. Escribes el diálogo con las personas que tienen que decirlo. En este caso trabajas con menos presupuesto y con equipos más pequeños. Este fue, más o menos, el caso de *Le plein de super* (1976) y *Martin et Léa* (1978). A partir de los años 70, las cámaras de 35mm fueron reduciendo su tamaño paulatinamente. Esto hizo abaratar un poco el coste de hacer películas, aunque la manera de trabajar siguió siendo más o menos la misma manera que acabo de describir. En cambio, un día aparece la videocámara y uno puede, de repente, filmar sus propias películas. Películas que, al fin, no son de nadie más que de uno, propias, las películas que siempre soñaste hacer. Puedes llevar contigo tu videocámara todo el día, grabar lo que quieras: ¡son tus películas! El espíritu del cineasta se vuelve cada vez más independiente. Eso es ser un *filmeur*. El hacer películas sin pensar en la distribución, sin importarte el *show-business* o en hacer un montón de dinero con ellas, en seducir mujeres, o lo que sea... Uno hace cine para sí mismo. Se puede grabar cada día, todos los días, como un pintor que pinta a diario o un novelista que escribe cada día unas cuantas páginas de su nuevo libro. Desde luego, no grabas pensando en utilizar todo ese material de inmediato. Ni tampoco en que el público lo vea. Simplemente grabas por el placer de hacerlo. Y ese tipo de grabación a menudo acaba por llevarte a algún lugar. Se convierte en una historia, en una película...

¿Diría usted que la pasión que caracteriza esa forma de filmar tiene algo que ver con el espíritu, por ejemplo, de la *Nouvelle Vague* o de los Nuevos Cines que surgieron por todo el mundo en los años 60?

No tiene nada que ver con la *Nouvelle Vague*. La *Nouvelle Vague* fueron dos películas, nada más. *Hiroshima mon amour* (1959) y *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1959), de **Resnais** y **Godard**. Las dos películas tienen un estilo muy personal, pero ninguna de ellas significó un punto de partida para posteriores películas. Ambas son hitos dentro de la historia del cine, sin duda. La *Nouvelle Vague* fue una

generación joven que ocupó el lugar de la anterior. Ambas películas son realmente buenas, de veras... *Hiroshima mon amour* y *El final de la escapada*, han soportado estupendamente el paso del tiempo.

Es curioso, porque usted pertenece a la misma generación que la mayoría de los cineastas de la *Nouvelle Vague*. De hecho, su cortometraje *Un Américain* (1958) y su primer largometraje, *Le Combat dans l'île* (1962), son contemporáneos a la *Nouvelle Vague*.

Si, somos de la misma generación (...) Todas esas películas fueron filmadas en blanco y negro. Solíamos trabajar con una luz tenue procedente del cielo nublado ya que odiábamos la luz intensa. Estaba de moda. Teníamos algunas pequeñas costumbres técnicas y estéticas en común, como si fuésemos algo así como un clan. Y éramos, políticamente hablando, muy radicales. Yo era un radical. Los tiempos eran difíciles, con el fin de la guerra de Argelia y todo aquello. Fue un momento muy complejo en Francia. Pero nada es tan solitario como el camino de un cineasta, que mira con envidia el trabajo de otros, tratando de robar algunas cosas de aquí, otras de allá, sin que la gente se de cuenta. Sin duda, durante Mayo de 1968 todos los cineastas nos reunimos, durante tres o cuatro semanas, y debatimos sobre qué era lo que debíamos hacer: acabar con el IDHEC, la escuela oficial de cine, regalar entradas gratis a todo el mundo para que fuese al cine, viera las películas... Queríamos luchar contra el gobierno, contra el sistema cultural... **De Gaulle**, entonces, decidió que ya era suficiente y todo volvió a ser como antes. En aquel momento, los cineastas de la *Nouvelle Vague* -que habían reemplazado a anteriores cineastas- comenzaron a hacer exactamente lo mismo que habían estado haciendo aquellos: películas de gran presupuesto, trabajar con prestigiosos guionistas, grandes estrellas, y todo eso. Así que, de repente, la situación era igual a la de años atrás, antes de que ellos empezaran a hacer cine. La *Nouvelle Vague* fue algo efímero. Muy pocos miembros de mi generación están trabajando actualmente en vídeo HD. La mayoría siguen filmando con cámaras de 35mm, con grandes equipos y todo lo demás. De hecho, piensan en filmar como si nada hubiera pasado en todo este tiempo. Conciben el oficio del cineasta como si fuesen curas: no solo ejercen una autoridad moral absoluta, si no que piensan que pueden modificar el gobierno, decir qué hacer a los intelectuales... La verdad es que hoy puedes hacer una película con casi nada, por una miseria. Así que, para mi, esa es la visión suya del cine resulta obsoleta. Pertenece a otra época. Con esto, no estoy tratando de decir, claro, que todo sea mucho mejor hoy en día, sino que la forma de entender el cine ha cambiado radicalmente.

¿Qué es lo que ha cambiado en el cine durante estas últimas décadas? ¿Cuáles son esos cambios tan determinantes?

Bueno, ahora puedes tomar todas las decisiones tú solo, como si todo el poder fuese solo tuyo. El dinero sigue siendo algo importante, desde luego, pero ahora hago un tipo de películas con un presupuesto tan pequeño que es algo por lo que no he de preocuparme demasiado. Es decir, soy libre, porque mis películas cuestan muy poco. Les digo a mis productores: "Vamos a hacer una película juntos. No vais a perder dinero. Tampoco vais a ganar mucho, claro, pero os prometo que las pérdidas no serán escandalosas". Y, así, gracias a eso, me dejan hacer lo que quiera. Así que, el dinero no es ya un problema. Tampoco los medios con los que filmar, muy pequeños, o el hecho de si voy a trabajar con actores profesionales o no, si voy a hacer ficción o no ficción (o las dos cosas), a qué tipo de público me dirijo... Empecé trabajando para el "gran público", y, siendo honesto, ahora mismo no podría imaginarme a mí mismo pensando en cuáles son las expectativas de ese público, qué buscarían en mis películas...

Es irónico, porque en oposición a esa libertad tan peculiar unida a esas innovaciones técnicas que ha mencionado -como el vídeo digital, por ejemplo-, es evidente que cada día más y más películas siguen trabajando el modelo cinematográfico de Hollywood, que representa precisamente lo que usted denomina "películas de *metteur en scène*". ¿No hay en ello una contradicción?

Hoy en día existe toda una ciencia sobre el *show-business*. Puedes aprender cómo debe escribirse un guión modélico, a desarrollar los personajes secundarios, los puntos de giro de la trama, etc. Hay técnicas, manuales para seguir. Mi forma de trabajo es completamente distinta, no hay reglas fijas... **Aristóteles** escribió todo sobre el teatro, cómo empezar una historia, desarrollar la trama y muchas otras cosas más. Todo eso se estudia todavía hoy en día en los Estados Unidos, en Francia, en todas partes. En las escuelas de cine, escuelas de teatro... Bien, las escuelas de cine enseñan a alguien cómo se debe trabajar correctamente en un *set*, a diseñar un plan de rodaje, a trabajar con los actores, a dirigir un equipo... Algunos de los que estudian allí son muy buenos profesionales, de verás, y algunos otros, bueno, no tanto, pero el sistema es exactamente el mismo, digamos, que el de los estudios de Hollywood. Posiblemente esa sea la razón por la que la mayoría de las películas están hechas, como dices, usando una fórmula.

¿Así que, si quieres trabajar de un modo distinto, todo lo que necesitas es independencia económica, me equivocó?

Bueno, estoy seguro de ello. La palabra "libertad" no significa nada. Para hacer películas, la libertad significa siempre una independencia económica. Ser libre, financieramente hablando, te permite hacer las cosas a tu manera. Sucede que, a veces, personas que invierten muy poco dinero en una película quieren tomar grandes decisiones sobre ella. Esas cosas pasan, ¿sabes?, aunque afortunadamente ya no es mi caso ahora.

¿Como se siente al ver alguna de sus primeras películas como *La muerte no deserta* (L'insoumis, 1964), *Mise à sac* (1967) o *El amor es un extraño juego* (La chamade, 1968) en la actualidad? Supongo que debe resultarle bastante raro, ¿no?

Me resultan tediosas porque siempre pienso que voy a encontrar cosas nuevas, que no me espero, y, después de cuatro o cinco minutos, el mecanismo de mi memoria empieza a trabajar y adivino qué plano sigue al anterior y cuál es el próximo, el que le sigue, etc. ¡Ni una sola sorpresa! Las películas que hago ahora surgen de mi vida diaria, y, por lo tanto, son impredecibles, exactamente lo mismo que mi día a día. Eso es algo que espero que el público pueda sentir, que se de cuenta de ello. Basta que trate de prever que es lo que va a suceder esta noche, por ejemplo, ¡no hay manera! Ya sabes, ¿cuánta gente va a haber en el cine para ver la película? [Cavalier se refiere a la proyección de su película *Irène* (2009) en el Cine Doré, en Madrid] ¿A quién voy a encontrarme? ¡Tal vez me rompo la pierna bajando las escaleras del hotel! Quiero que mis películas sean así. Así que, ahora, jamás escribo un guión con todas las situaciones, lo que va a suceder y ese tipo de cosas. Ya no hay nada pre-planificado. Quiero que el público vea mis películas sintiendo exactamente lo mismo que sienten cuando están viviendo sus propias vidas. No deben saber qué es lo que va a suceder, lo que viene a continuación... Mientras trabajé bajo el método tradicional (con guión, plan de rodaje, etc.), sabía cuál sería el final de todas y cada una de las películas que hice. Sabía el final desde el principio, incluso desde el primer día de rodaje, cuando filmaba la primera escena. Ahora es como ver el fútbol en televisión. ¿Sabes que soy un fanático del fútbol, de ver los partidos en directo en la tele? Pienso que, en el fondo, resulta algo parecido: no es posible saber qué va a pasar al final. Nadie lo sabe, ¡ni siquiera los jugadores! Y eso es precisamente lo que lo hace tan disfrutable. Cuando empecé a ver partidos de fútbol en la televisión, y me dí cuenta de esto, es cuando comencé a cuestionarme mi oficio, la manera en que lo estaba practicando. Como espectador estaba tan entusiasmado por esa imprevisibilidad que quería hacer lo mismo en mi trabajo. A veces, a partir de algo sin conexión aparente con el cine, puedes aprender muchas cosas sobre el ser cineasta.

La película que marcó el comienzo de esa ruptura, de tu decisión de hacer cine de un modo distinto fue *Le plein de super* en 1976. ¿Qué recuerda de ese momento?

Le plein de super sigue confrontando dos visiones sobre cómo hacer cine muy diferentes. Entre mi anterior película [*El amor es un extraño juego*] y aquella, dejé de hacer cine durante casi ocho años. No quería continuar trabajando de esa forma tan convencional. Una noche me encontré con aquellos cuatro amigos e inmediatamente pensé en hacer una película con ellos. La trama sería mínima, una simple *road-movie*. Los cinco escribimos juntos la película. Quería que ellos mismos contaran sus propias experiencias, sus vidas, que usaran su propio lenguaje. Por eso trabajé con ellos en los diálogos. Rodamos la película con un pequeño equipo. Usamos una cámara Panavision de 35mm que era pequeña y muy ligera, muy manejable. Era la única cosa cara en toda la película. El precio de alquiler de la cámara era realmente alto, pero la cámara nos permitía filmar dentro de los coches. En lugar de trabajar con un plan de rodaje, rodábamos en orden cronológico, siguiendo el desarrollo de la película. Desde entonces, ya siempre lo hago así. La vida sucede cronológicamente, salvo cuando uno recuerda algo del pasado. ¡Lo que me cuesta ordenar mis recuerdos!. Por eso ahora filmo cronológicamente, simplemente en el orden en el que suceden las cosas. Sin embargo, en aquel momento, cuando hice *Le plein de super*, todavía estaba muy lejos de mi yo actual: filmando sólo, sin equipo, a solas con lo que estoy grabando, sin técnicos a mi alrededor, nada que me interfiera ni a mi ni lo que estoy filmando... Ya ves, aquí está mi videocámara HD y mientras hablo contigo puedo grabar todo lo que quiera. Estoy hablando con alguien y puedo grabarle o, en su lugar, pedirle que me grabe. Y, al mismo tiempo que lo estamos haciendo, seguimos hablando, viviendo. Eso es lo que hago ahora. Mezclo vivir y filmar todo en la misma cosa.

Esa sensación, de que su vida y sus películas son una misma cosa, es el punto de partida de *Ce répondeur ne prend pas de messages* (1979), justo después, interviniendo usted mismo en ella y con la muerte de su mujer [la actriz Irène Tunc] en un accidente de coche como motivo principal...

Sí, lo que más me interesaba de aquella situación era que el espectador viera a alguien haciendo algo, un "algo" no escrito en un guión, preparado, que lo que vieran fuese su propia vida, y, así, fueran capaces de ponerse en su lugar. Lo que más me interesa del público es tratar de mostrarle mi punto de vista. Me gustaría que entraran dentro de mi cabeza y comprendieran porqué hago todas esas cosas extrañas [en la película], como pintar un piso entero de negro. Sé que mi idea es un poco rara pero me gusta pensar que, a

través de mi mirada, entendiendo las cosas que hago, mis acciones, uno podría obtener una experiencia útil para sí mismo. De este modo, tal y como yo lo veo, la película no es otra cosa que una conversación entre el público y yo. Y, gracias a ella, resulta que uno puede descubrir no solo muchas cosas sobre sí mismo, sino sobre su mundo interior. Cosas que le eran desconocidas hasta ese momento. Puede que algo así no funcione, no sé, quizás depende de cada espectador. En *Ce répondeur...* el equipo era solo de tres personas: un ingeniero de sonido, el operador de cámara y yo, una especie de pequeña familia. Así que, rodarla no fue la experiencia solitaria de mis últimos filmes. La película es de 1978, y yo no empecé a grabar en vídeo, digamos de un modo sistemático, hasta 1994, o sea, 16 años después. Me llevó 16 años desarrollar aquello que quería hacer, con lo que había soñado tanto tiempo. Durante ese período, abandoné el celuloide y empecé a trabajar con vídeo hasta que sacaron la alta definición. Fui afortunado, ¿sabes?, porque, acostumbrado a trabajar con esas enormes cámaras de 35mm, las videocámaras han cambiado mi vida del todo. Antes no podías ver lo que habías filmado hasta que tenías las bobinas, los *rushes*, ahora puedo verlo en el momento que quiera en la propia cámara. Así que sé si es bueno o no de inmediato. Aún más: ahora puedes grabar el sonido-directo con un micrófono conectado a tu cámara. En cierto modo, así, el espectador tiene la sensación de que le estás hablando directamente a él, lo que convierte a la película en algo más privado, y, además, el sonido es tan bueno que puedes proyectarlo en la sala sin mezclas ni nada. Tal vez la calidad del sonido sea incluso demasiado pura... Pues bien, todas estas cosas han significado una verdadera revolución, un cambio enorme en mí. ¡Y puedes tener una buena cámara de vídeo por unos 1,300€!

Durante estos últimos 16 años, los que podemos denominar como su camino a la “libertad”, ¿qué diría que ha cambiado de sus ideas con respecto al proceso de hacer cine?

Bueno, en lugar de buscar historias relacionadas con otras personas, historias que alguien me ha contado, de novelas, como fueron los casos de *Mise à sac* o *El amor es un extraño juego*, ahora he empezado a encontrarlas a mi alrededor, en las cosas, las personas que me rodean. Sólo hace falta examinar cuidadosamente lo que sucede a tu alrededor y, súbitamente, descubres cosas realmente sorprendentes. Ahora filmo este tipo de cosas. Para mí, se trata de algo mucho más práctico ya que, por un lado, esta sustancia cinematográfica es más accesible, y, por otro lado, existe un sentimiento de realidad mucho mayor, ya que hablas sobre cosas que conoces, cosas que has experimentado. Sé que puede ser molesto, en algunas ocasiones, para las personas que te rodean, porque estas usando tu vida privada como material público, pero eso es ya otra cosa.

¿Y *Thérèse*? Pese a que probablemente es su película más conocida internacionalmente, en España se ha estrenado a principios de este mismo año, es decir, 25 años después de que la hiciera. Por su evidente intención de describir minuciosamente la vida de Santa Teresa de Lisieux, la veo como una especie de docu-ficción, o ficción documental. En ella, cada pequeño detalle cuenta, está calculado...

Estoy de acuerdo contigo. Para mí *Thérèse* es un documental. La película trata sobre la vida monástica en Europa, en Francia, durante el siglo XIX, y, por supuesto, también trata sobre el rol de las mujeres dentro de ésta. Como de pequeño tuve una educación católica, la película significa, de paso, también una investigación sobre mí mismo y sobre mis sentimientos hacia la religión. Cuando uso la palabra “investigación”, me refiero a ella en el sentido de un biógrafo que prepara un libro sobre algún personaje histórico: necesita descubrir todos los hechos, hallar los documentos que den prueba de ellos, etc. En mi caso, estos documentos se usaron exactamente de ese mismo modo. Tal vez sobre todo como fuente literaria, como un punto de partida, a pesar de lo cual se respetaron hasta el último detalle. Cada vez que tenía que decidir sobre si *Thérèse* habría hecho esto o aquello, intentaba ver qué es lo que habría hecho en realidad, que decisión hubiera tomado. Me puse en contacto con un amiga, y solía llamarla cada mañana para. A pesar de que ella ya no era monja, de que entonces vivía fuera del convento, seguía viviendo como si lo fuese, es decir, aún obedecía sus normas, sus rutinas, etc. Así que continuamente le preguntaba qué es lo que habría hecho *Thérèse* cuando se despertaba, cómo habría actuado ante determinada situación en... Ese tipo de preguntas. Fue de una gran ayuda para mí. Más tarde, en *Le Filmeur* o *Irène*, remodelé algunos de los materiales que había grabado, de tal manera que no parecían ya películas documentales. No sé si me explico... al desarrollar una narrativa, todos esos fragmentos adoptaron una apariencia similar a la ficción. Así que, para mí, *Thérèse* es mi película más cercana al documental.

En cierto sentido, ese trabajo en *Thérèse* parece anticipar su serie para la televisión *Portraits* (1987-1990), sobre mujeres de la clase trabajadora francesa. ¿Diría usted que tienen algunos elementos en común?

Creo que sí, naturalmente. En todos los conventos de la época había 24 monjas. 24 era el número exacto. Y, como conseguían poco dinero, todas tenían que trabajar. Algunas hacían ropa, bordados, objetos; otras

cocinaban, etcétera. Mientras filmaba *Thérèse* tuve que encontrar gente de verdad que hiciera todas esas cosas que aparecían en la película. Antes de acabar el largometraje, decidí filmar aquellos retratos de mujeres trabajadoras. De repente, mientras las filmaba, descubrí en mí una sensibilidad especial hacia una mujer que trabajaba sola. Un día observé a una mujer que estaba justo detrás de la ventana de una tienda, reparando colchones. Me quedé impactado por la belleza de su trabajo en solitario. Fue absolutamente conmovedor. No sé porqué, pero así fue. Mi madre no trabajó durante su vida. Tal vez tenga algo que ver con eso... No lo sé. Ese sentimiento me hizo, de repente, buscar a otras mujeres que sacaran adelante solas sus empleos. Ofrecí la idea a un canal de televisión y la aceptaron de inmediato. Decidí que cada retrato tendría una duración de 13. ¿Por qué? Porque si los hacía más largos, por ejemplo, de 26 minutos, hubiera sido imposible programarlos sin anuncios publicitarios. Y para mí era muy importante poder hacerlo así. Hasta ahora he hecho un total de 24 retratos y podría haber filmado un centenar, ya que funcionaron muy bien. A menudo enciendo la televisión y veo que los están reponiendo. Uno de ellos incluso se sigue utilizando en las escuelas públicas de Francia. Se trata de una mujer hechicera, ahora tiene 93 años, que realiza algunos trucos de magia sorprendentes. Le tengo un cariño especial a la filmación de esos retratos.

***Irène* es una de sus películas que más me gustan. La veo como una especie de sesión de espiritismo cinematográfico. Es decir, usted la utiliza como una invocación a su difunta esposa, muestra cómo ella está presente aún en su vida diaria, y, viéndola, el público puede casi sentir su presencia, es como que apareciera ante nuestros ojos. Más que la de un cineasta, su posición es más bien la de médium...**

Digamos que la busqué entre los muertos y me las arreglé para hablar con ella durante un rato. Yo era Orfeo, solo que, mientras hacía la película, aún no lo sabía. En un determinado momento, cuando la estaba haciendo, ella me llamó. No fui yo, créeme, fue ella. *Irène* me llamó y lo cierto es que me costó algún tiempo poder responderla. No fue fácil. Pero, tal y como te digo, de repente me encontré ante ese instante en que fui capaz de ver a *Irène* una vez más antes de que desapareciera de nuevo. De modo que el que jugué fue un papel de intermediario entre la vida y la muerte, una especie de médium, como bien dices. Es algo en lo que creo de verás, en que esta particular habilidad, la de hablar con los muertos, surge a medida que nos hacemos mayores. Había planeado la película como forma de deshacerme de mi obsesión por *Irène*, mi mujer. Era un error, ahora lo sé: ella no está muerta, vivirá para siempre. Lo mismo sucede con *Thérèse*, ambas están vivas. *Charlo* con *Thérèse* cada día, e *Irène* me habla todo el tiempo. Es lo mismo. De alguna forma he hecho una especie de trabajo religioso, que es la esencia natural del cine: las películas nos libran de una muerte total, capturando una parte de nosotros que vivirá para siempre.

Jean Cocteau escribió una frase que se ha hecho famosa, precisamente relacionada con todo esto. Dijo que viendo una película, uno podía ver a la muerte trabajando...

Es cierto, pero la muerte va mucho más allá. Las películas tratan sobre cómo la muerte destruye nuestros cuerpos, por supuesto, pero al mismo tiempo significan rescatar a alguien de la muerte: *Irène* vivirá para siempre, en la película. Su muerte no es ya algo absoluto. Cuando capturas a alguien, a través de las imágenes, éste permanece atrapado eternamente. No importa si en la vida real se hace mayor, envejece mejor o peor, se vuelve más feo. Las películas tienen una cualidad conservadora que me fascina. De modo que pueden desafiar a la literatura, ya que, en ellas, el pasado, el presente y el futuro están, casi siempre, entremezclados. Creo firmemente que la noción de tiempo es mucho más compleja en el cine de lo que lo es en la literatura. El cine ha desarrollado su propio sentido privado del tiempo.

Aún no he visto *Pater* que se proyectará este 2011 en el Festival de Cine de Cannes. ¿Qué podría decirme sobre ella?

Como durante los últimos 15 ó 17 años he hecho cine en soledad, el equipo del Festival de Cine de Cannes solía seleccionar mis películas de este período para la sección *Un certain regard*, pensada originalmente más bien para jóvenes realizadores. Este año *Pater* se proyectará en la sección de competición. Esto no sólo es importante para mí, por supuesto, sino que también lo es para el conjunto de los cineastas que trabajan de manera similar a la mía. La película trata sobre la relación entre un actor y un *filmeur*. Hay un momento en que los dos creen ser políticos: uno, el Presidente de la República, y, el otro, el Primer Ministro. Desempeñan estos papeles ficticios durante un rato y luego vuelven a ser ellos mismos. He trabajado con un actor profesional [Vincent Lindon], algo que no había vuelto a hacer desde hace años. Los dos éramos el equipo entero: él actuaba y yo filmaba. Es una historia simple con un actor, y un hombre, yo, filmando. Un tipo de relación especial que se desarrolla entre un actor y un *filmeur*. En un momento dado, él que me preguntó: "¿Y si intentamos hacer esto y aquello?". Se trataba de algo divertido, un poco loco, de modo que acepté. Así que, de repente, toda la película cambió de la noche a la mañana, se transformó, en cierta medida, de un documental a una tipo muy personal de cine de ficción. *Pater*, para mí, es una diversión, pero detrás de ella subyace una realidad bastante dura... Veo la película como una conversación entre el actor y

yo. Eso fue precisamente lo que más me interesó desde un principio. Si hubiese querido hacer algo espectacular, como filmar a los judíos cruzando el Mar Rojo, hubiera necesitado un gran equipo, efectos especiales, escenógrafos, vestuario, una gran cantidad de extras... Afortunadamente ya no me interesa filmar ese tipo de cosas, y, lo que realmente quisiera hacer, puedo hacerlo con poco dinero. He tenido la fortuna suficiente como para salir adelante y poder seguir haciendo películas, a pesar de que el público que asiste a verlas no es muy numeroso. No puedo pedir mucho más: un público, que mis películas se proyecten. Es suficiente para no perder la esperanza, basta para pensar todavía en hacer nuevas películas.

Entrevista realizada el 14 de Abril de 2011 en Madrid.

_CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Dime quién era Jorge Tur

Entrevista de M. Martí Freixas

En esta entrevista con el realizador Jorge Tur ahondamos en la realización de "Dime quién era Sanchicorrota", su primer largometraje nacido del Proyecto X Films del Festival Punto de Vista.

Jorge Tur (Alcoy, 1980) es un realizador afincado en Barcelona, docente y coordinador de producción en el Máster de Documental Creativo de la UAB. Hasta la fecha había filmado una serie de cortometrajes (*De función*, 2006, *Castillo*, 2009, *Si yo fuera tú, me gustaría los Cicatriz*, 2010, *Diario ruso*, 2011, *Ja arriba el temps de remenar les cireres*, 2012) (1). *Dime quién era Sanchicorrota* (2013) ha sido su primer largometraje. Conozco a Jorge desde hace unos cuantos años aunque he olvidado donde y cuando lo conocí. He compartido con él sesiones de cine y algunos festivales relacionados con el documental, donde estos cortometrajes han sido programados en muchas ocasiones y han ganado algunos premios. Antes de llegar al encuentro intento poner una tapia en nuestra familiaridad, tomar distancia para hablar de su película, en esta tarde de agosto calurosa pero nublada en la ciudad.

Tu primer largometraje *Dime quién era Sanchicorrota* (2013, 63') nace del premio X Films del festival Punto de Vista de Navarra en la edición 2012. ¿Cómo elegiste el tema?

Cuando me presenté al premio X Films me pareció entender unas premisas que luego quizás no eran tales: que fuera una película tipo diario y que el rodaje fuera en solitario. Hablando un día con **Carlos Muguiro**, quien vino al Máster de la UAB y es conocedor de esa tierra [nota: el premio implicaba que la película fuese rodada en la Comunidad Autónoma de Navarra], le comenté que me habían convocado para presentarme a este concurso y le pregunté qué podía hacer. Me dijo "tienes que ir al desierto de las Bardenas", donde había "una base militar extraña y un paisaje marciano". Y decidí empezar por ahí. Me fui a hacer una preproducción antes de presentar el proyecto en el tribunal y en esos cuatro o cinco días que estuve allí un pastor me habló de Sanchicorrota. En internet casi no hay información sobre este bandolero y fue así como encontré la idea. El tema podía ser la leyenda de Sanchicorrota pero como una excusa para entrar en el territorio, para que no me hablasen directamente de su vida, los tópicos de su trabajo, cotidianidad, etcétera.

¿Cuántas veces más visitaste el terreno antes de rodar?

Ninguna más. En esos 4 días hice un pequeño *teaser* para el concurso. Investigué a partir de historiadores navarros como **José María Iribarren** que hablaron del tema, o un libro sobre Sanchicorrota donde hay mucho de leyenda pero me sirvió. Me documenté sobre la posible vida de Sanchicorrota que estaba escrita. Tampoco viajé más porque quería que el rodaje fuese en parte el descubrimiento, como hice con *Si yo fuera tú me gustaría los Cicatriz*.

Pero luego no vuelves a buscar un plano que te falta...

No, es incompatible. Ya no sería la experiencia de aquel momento. Lo que grabas es como queda la película. Y lo que no grabas también.

Cuando llegas a un sitio así, donde eres un forastero ¿cómo negocias o hablas con tu posibles personajes? En relación al rechazo e intrusión que una cámara puede provocar.

Soy bastante tímido y me da vergüenza. Puedo encontrar a alguien que me interesa y estar una hora mirándole de lejos hasta que me atrevo a hablar con él o esperando en un bar tomando una cerveza aguardando el momento que me parece oportuno. Sería una cantidad de tiempo desesperante si me

acompañara alguien. Una vez he dado el paso creo que es más convincente la impresión que se llevan de mí que no las palabras. Voy solo, cargado con todo el equipo... Provoco algo entre lo inofensivo y la pena. Me pasó aquí y en otros proyectos.

¿Cuándo sacas la cámara?

Una vez he conseguido este primer acercamiento me pongo a hablar con ellos y cuento un poco lo que estoy haciendo.

¿No grabas?

No. Charlamos e intento hacer pocas preguntas. Intento crear un buen clima, que hablen de lo que conocen, que se sientan cómodos. Si veo que es una persona que puede aportar algo a la película hay un momento donde tengo que mirarles a los ojos y decirles que todo lo que me han contado me ha encantado. Es una especie de *casting*. "Todo eso que me has contado, me encantaría por favor, si me lo puedes decir en cámara". La primera reacción siempre es "No, no...". "Por favor, por favor, piénsatelo si quieres". Les pido el teléfono y les llamo luego, depende de como vaya. El primer "no" acostumbra a revertirse luego, por el hecho de ir solo y por no tener aspecto de aprovechado.

Viendo la película tengo la impresión de que no todo es esta repetición que estas explicando, repetición de unas explicaciones previas. Hay muchos momentos que las conversaciones fluyen y eso ocurre en la inmediatez del rodaje. Por ejemplo, con el primer pastor que aparece en la película sí se muestra este mecanismo, incluso le dices como tiene que empezar la frase pues se complica. En cambio, a medida que avanzamos, esta guía, este "preacuerdo", desaparece.

Depende de cada persona que me encuentre, pero en esas charlas previas, intento que no me cuenten todo. En parte no pregunto mucho por esto. Por ejemplo, en ese primer pastor que aparece sí que habíamos caminado mucho con las cabras y charlado un montón, con lo cual era difícil que me contara algo inédito para mí. Por el contrario, con el señor llamado **Tocata**, fue distinto. Había hablado mucho también con él de muchos temas pero hay uno que me guardé, sólo lo habíamos comentado de pasada y es el que más me interesaba. No lo saqué hasta un momento concreto y, en ese momento, sí estaba filmando. Me había dejado entrever algo relacionado con su abuelo y una muerte violenta en la Guerra Civil. Intuir que ahí hay algo que puede suscitar unas emociones y, cuando eso aparezca o tu facilites que aparezca, procurar que sea espontáneo, cuando surge el pasado y las emociones que no sea una puesta en escena repetida. Es algo que tiene que ver más con la etnografía experimental. Las cosas no están ahí, hay que hacerlas surgir. Pero si antes no hubiéramos hablado de muchísimas otras cosas, esto no hubiera sido posible. Las cosas están ahí pero hay que remover la tierra. Es algo que tengo en cuenta desde el principio del rodaje.

Hay alguna persona pero que repudia la cámara, se niega a dar su nombre...

Sí, y me gustó mucho que me retaran y desconfiaran, así no da la falsa impresión de que llega uno con la cámara y se pone a grabar como si nada.

Esta "actitud removedora", de mostrar el conflicto cineasta frente a personas, es también una decisión de montaje. Podrías haber montado el material de tal manera que se mostrase menos y dar otras impresiones, más idílicas o más poéticas, por ejemplo.

Sí, las partes que aparezco digamos en "conflicto" con los demás -sobretudo aparece mi voz, no mi cuerpo- efectivamente incorporarlas es una decisión de montaje. Quiero que se vea la relación explícita entre yo como personaje que está viviendo una experiencia allí. La voluntad es crear una emoción al espectador, aunque suene un poco grandilocuente. La experiencia y sensaciones que estoy viviendo...

También me refería a no mitificar el territorio. Ese hombre que está solo en el desierto, en el campo... no quieres construirlo, lo que surja aunque sea en bruto, es lo que quedará.

Hay dos aspectos aquí. Uno que corresponde a la mitificación en el cine español de lo rural, como algo bonito, donde no sucede nada. Películas que refuerzan los mitos. Quería contribuir hacia otro lado, una brecha que abrió por ejemplo **Lluís Escartín** con *Terra Incognita* (2005), donde aparecen personajes que no son lo que esperarías. El otro está relacionado con el paisaje, con el cual tengo una relación difícil. He visto películas que abordan el paisaje y para mí hay cierta sobrecarga de imitadores de **James Benning** y **Peter Hutton**. Además, cuando citan referentes, sólo citan a estos dos. Me confrontaba a mí mismo ante las Bardenas para no poner un paisaje bello sin motivo, el paisaje debía tener una explicación. Estos dos cineastas son muy políticos pero los imitadores no, son más estetas.

En la literatura no recuerdo alguien aclamado que se dedique a loar el paisaje porque sí. Siempre hay un componente trágico. **Machado**, **Delibes**, *Réquiem por un campesino español* de **Ramon J. Sender**. Algo

entre trágico y esperpéntico. Mi objetivo era desmitificar, como llevan haciendo los escritores desde principios del siglo XX.

Pero en cambio el bandolero Sanchicorrota está entre la historia y también la leyenda o el mito....

Sanchicorrota era un antihéroe. Ojo, un antihéroe no es lo opuesto a un héroe. Es un modelo de héroe que persigue obtener un fin pero no tan políticamente correcto como los héroes. Esos antihéroes también generan mucho cariño popular, la gente se identifica con ellos. Cuando llego a esa región me encuentro pues con un clima positivo para hablar del tema y con que cada uno la cuenta a su manera. Así se acaba convirtiendo en mostrar como se transmiten los mitos y las leyendas, de cómo se transmite la historia. La película puede entenderse como una dupla, mito contra memoria. Llega un momento que a fuerza de remover esos estratos míticos resurge lo histórico.

Precisamente esa persona que no quiere decirte su nombre suelta una frase sensacional relacionado con esto: “La realidad siempre es fea y no suele tener gracia”.

Sí, esa es mi opinión también. La vuelta de tuerca es la respuesta que le da el señor con los cencerros: “Pero las leyendas son bonitas”. Es una buena definición para la película.

Dices no querer buscar un paisaje bello porque sí, pero hay belleza en algunos encuadres. Me atrae la relación que creas entre la persona y el área visual. Siempre haces encuadres muy abiertos, en este y en tus otros trabajos. Un plano muy desnudo, con una sola figura cerca y el paisaje muy al fondo.

Sí, mi idea es que el paisaje siempre estuviera allí apoyando o si puede ser en conflicto. Como esa persona que custodia el rodaje pero en un lugar que no te esperas encontrar, como es la base militar. Pero también tengo que decir que es un tipo de plano que me viene muy bien porque trabajo solo. Uso siempre micrófonos inalámbricos, algo que aprendí de **Óscar Pérez**, así puedo dejarles ir lejos, sigo teniendo una correcta recepción del sonido y jugar con el paisaje.

Este tipo de plano es menos invasivo. Quizás también te facilita la conversación natural, compenetrada.

Sí, ayuda a que se suelten un poco más. Pero a lo largo de los días del rodaje hubo una evolución que la montadora **Virginia García del Pino** me observó e intentamos plasmar. Al principio estoy lejos y con planos fijos, pero al final ya es cámara en mano y mucho más cerca de ellos. Partiendo de mi mismo, con mi voz que aparece pero de más a menos, acabo cediendo todo el protagonismo a sus retratos. Salió natural, por la confianza que vamos ganando.

Se encasilla un documental como este en el cine alternativo y varias etiquetas más, pero a mi me parece que tiene unas bases cinematográficas muy clásicas del documental. El punto de partida me recuerda mucho a *Crónica de un verano* de Jean Rouch y Edgar Morin. Hay variaciones pero la base está ahí. Es alguien que a través de las preguntas, de abordar, de congeniar con la gente consigue sonsacarles unas “verdades”, relatos personales con el contexto histórico de ese momento. Lo tuyo es un *cinema-verité* contemporáneo.

Sí, cierto, aparte de que me gusta mucho esta película. También me identifico con la etnografía experimental, como decía **Catherine Russell**, que defendía esta manera de abordar, también como Rouch-Morin, este modo de hacer emerger las cosas.

En todo caso yo no soy cineasta antropólogo, no sé lo que soy, pero eso no. Así que no tengo esa seriedad, no tengo ese interés de estarme dos años con un grupo de personas, etcétera. Cineasta y antropólogo me parece un oxímoron. Jean Rouch no era un antropólogo, aquí porque estaba Edgar Morin al lado dándole la tabarra, pero era un cineasta. Me fijo en la cultura popular de otra manera.

Siempre vas solo, no tienes sonidista... ¿qué cámara llevas?

Una semiprofesional con salida profesional de sonido. Con dos salidas, un buen *cañón* y la otra salida para el inalámbrico. Esas condiciones de producción marcan también el estilo. Voy con un trípode más pesado de lo que querría pero tiene un cabezal que me da mucha facilidad para hacer los planos de manera correcta.

Y en total estuviste rodando...

21 días. El montaje también duró más o menos eso, 3 semanas. En parte esto de montar rápido es porque no soy buen montador, así que intento grabar de manera que quede ya bien encarrilado, evito totalmente esa frase de “esto ya lo arreglaremos en el montaje”. Pensar en el montaje cuando estás en el rodaje.

En los últimos tiempos hay un auge en España, algo repentino, a favor del cine hecho con escasos medios o menos medios de los habituales, encasillado en varias etiquetas. Encuentro en esas voces de críticos, cineastas y festivales un poco un canto de cisne, se suelta con mucha alegría el concepto de bajo coste. Hoy en día se pueden hacer películas con bajo presupuesto y tu llevas varias hechas así desde hace años. Pienso que si surgen películas buenas a muy bajo coste, si ese cineasta nos demuestra que tiene algo que expresar, sería positivo que encontrase luego caminos más sólidos para poder tener algunos ingresos “normales” o poderse financiar la siguiente película. Y en un periodo de tiempo aceptable, en un año o año y medio. No sé qué opinas de todo esto.

Hay dos cosas. Una es el coste total de la película y la otra lo que la gente debería ganar para hacerla. Estos realizadores que nos movemos con unos parámetros de producción de bajo coste y poca gente en el rodaje, no implica que realizador, montador, diseñador, etcétera, cobren cuatro duros. Esta reivindicación del cine *low-cost* creo que lleva perversamente implícito también que la gente gane menos o que quizás nunca ganen un duro. Está bien poder trabajar con pocos medios para hacer una película, te permite experimentar más, pero el realizador necesita vivir, el montador necesita que le pagues, existe el alquiler del piso, etcétera. Y hay gente que se aprovecha de esto. Parece que cada vez se precariza más. ¿Qué pasa con los periodistas ahora? Pues creo que como la industria no puede avanzar mucho se fijan en este tipo de cine que sigue haciéndose igualmente, con o sin crisis. Pero cuando **Julio Medem**, por decir uno al azar, tenga de nuevo dinero para hacer sus películas, “si te he visto no me acuerdo”. Ojalá me equivoque.

Quizás se puede crear un terreno medio entre lo alternativo y producciones de la industria con presupuestos menores. Quizás es un momento de apertura de puertas por los dos lados y no es una atención efímera.

Necesitamos una industria. Nosotros también nos vamos a cansar. Ahora ya no soy optimista. Creo que el futuro será estos periodistas en el paro, estos cineastas sin hacer películas y la nada. ¿Un hueco en la industria? El objetivo parece cargárselo todo. Quizás tenemos que esperar que haya otro ciclo alcista económico, pero no sé de qué.

¿Aún así tienes algún proyecto nuevo entre las manos?

Sí, pero tengo que aclarar cuestiones de permisos. Si todo va bien, quizás a inicios del 2014 tengo algo acabado. Ya veremos. En todo caso, en noviembre hay unas proyecciones en Madrid de fragmentos que ya tengo montados, como un *work in progress*. Está relacionado con temas alrededor de los enfermos mentales.

(1) Cuatro de estos cortometrajes pueden verse de manera gratuita en la web Plat.tv

Dime quién era Sanchicorrota (Jorge Tur, 2013) ha sido programada hasta la fecha en BAFICI, Documenta Madrid, Transcinema Perú (Premio "Memorias y Sensibilidades Contemporáneas"), Alcances de Cadiz (Mención especial del jurado al mejor largometraje y Premio de Distribución al Mejor Largometraje) y estará presente esta semana en Cinespaña Toulouse.

El futuro ya no es lo que era. Entrevista con Luis López Carrasco a propósito de su primer largometraje, *El futuro*

Por Gonzalo de Pedro

El realizador y escritor Luis López Carrasco, miembro del brillante colectivo Los hijos, debuta en solitario. Su largometraje "El futuro" podría leerse como la primera película post-Cultura de la transición, un raro espécimen claramente político en un cine español más acostumbrado a formar parte del establishment que a cuestionar el orden político en el que se inscribe.

La voz de **Felipe González** suena sobre negro. Festeja la primera victoria socialista. Y pronuncia promesas alegres que hoy suenan tristes: “Ningún ciudadano debe sentirse ajeno a la hermosa labor de modernización, de progreso y de solidaridad que hemos de realizar entre todos. La colaboración de cada español dentro de su ámbito es imprescindible para lograr el objetivo de sacar a España adelante”. Y se corta.

Estamos en 1982. Un grupo de jóvenes baila. Están alegres, la fiesta va a más. Es el momento en que España se creyó capaz de cualquier cosa. Y sin embargo... Treinta años después, aquí estamos. ¿Qué hicimos mal? O mejor: ¿qué no hicimos en los años ochenta?

De manera literal, 1982 es el futuro. Porque, aunque sea una película ambientada en el pasado, *El futuro*, la primera película en solitario de **Luis López Carrasco** (Murcia, 1981), miembro del colectivo Los hijos, estrenada mundialmente en el Festival de Locarno el pasado agosto, podría leerse como la primera película post-Cultura de la transición, un raro espécimen claramente político en un cine español más acostumbrado a formar parte del *establishment* que a cuestionar el orden político en el que se inscribe.

¿Cómo nace la necesidad de rodar en solitario, al margen de Los hijos?

En realidad siempre he realizado proyectos en solitario, a la vez que estaba en Los hijos. Vídeos musicales, piezas de vídeo arte, videoinstalaciones. Tanto cine como fotografía o literatura. Al ser *El futuro* un proyecto de mayor tamaño parece el primero, pero siempre he desarrollado una carrera en paralelo.

¿Y por qué el paso al 16mm? Vuestro trabajo como colectivo, al menos, se había basado en un trabajo con herramientas digitales como vía de ruptura.

La idea de trabajar con el 16mm procede principalmente de intentar emplear equipos de trabajo, tanto en imagen como en sonido, que se utilizasen en esa época. La película tenía que percibirse como un documento de la época, o al menos aproximarse a ello lo máximo posible. Producir el cine de archivo que nos falta, recuperar imágenes que no hemos visto. En el momento en que concebí la película creía estar más cerca de gestos como el del **Raya Martín** que reconstruye un patrimonio cinematográfico inexistente o el **Guerrín** de *Tren de sombras*. Me interesaba la idea de elaborar *found footage*, producir mi propio metraje encontrado. Ser un cineasta de archivo tramposo, pues el metraje no ha sido exactamente "encontrado". Ahora no estoy tan seguro. Quizá después de hacer esta película deba dejar de producir nuevas imágenes y convertirme en un cineasta de montaje. Desde luego suena menos presuntuoso.

¿Es una decisión política trabajar en celuloide ahora que está en vías de desaparición?

Debería serlo. Pero las razones principales están expuestas arriba. A mí me gustaría seguir rodando en 16mm algunos proyectos, no todos. Lamentablemente no creo que me lo pueda permitir.

¿Qué aporta el 16mm, o qué querías conseguir trabajando con ese formato?

Gracias al 16mm, y con el énfasis adecuado en vestuario, maquillaje y decoración, la ilusión histórica se producía con mayor facilidad. Queríamos que la película tuviera la textura de *Tigres de papel* (**Fernando Colomo**, 1977), o *Pepi, Luci, Bom* (**Pedro Almodóvar**, 1980), como los documentales de los hermanos **Bartolomé**, o de **Joaquim Jordá**, **Jacinto Esteva**, **Tino Calabuig**; como los films de **Warhol** o **Cassavetes**.

Ion de Sosa (director de fotografía) y yo en un primer paso, y el equipo de etalonaje a posteriori, hemos intentado reproducir en emulsión, contraste, revelado, colorimetría, etc, el acabado del cine *underground* de finales de los setenta e inicios de los ochenta. Es cierto que en 1982 ya existían formatos de vídeo domésticos, pero tras mucho debate (pues la decisión de rodar en 16mm dificultaba todo el proceso y multiplicaba las complicaciones) llegamos a la conclusión de que la mejor manera de aproximarnos a esos espacios y rostros, de transportar al espectador a la época era con 16mm. Pero nos planteamos seriamente hacer la película en vídeo.

Por otro lado, bromeábamos con la idea de que en una hipotética serie de películas sobre la sociedad española en democracia -ambientadas cada una en un año con elecciones generales-, cada película requeriría de un formato distinto: la de 1982 se rodaría en 16mm, la de 1986 en Betamax, la de 1989 en Video8, la de 1993 en Hi8, etc.

Hay una idea que está en la génesis de la película y está relacionada con mi primer visionado de *Arrebato* (**Iván Zulueta**, 1980), cuando en la pantalla del salón de **José Sirgado** se proyectan imágenes en Super8 del cumpleaños de **Pedro P.** y aparece **Alaska** portando una tarta, y un montón de invitados saludando, sonrientes, mientras el homenajeadado cae lentamente de espaldas a la pared. Siempre quise ver más de esa fiesta, siempre quise saber de qué hablaban esas personas, siempre quise saber por qué estaban tan felices.

Toda película histórica es una impostura, al fin y al cabo. Pero queríamos que, al menos en un primer momento, la ilusión histórica, de imagen de archivo, fuese lo más inmediata posible.

Al igual que con Los hijos, *El futuro* trabaja de forma muy clara la historia y la política española, algo que no es muy habitual en el cine español. ¿Por qué ese interés político en tu caso, y por qué el desinterés general del cine español?

Bueno, toda película es política, ¿no? Una película que no se posicione políticamente obedecerá a la estrategia más evidente, más clara y diáfana que hemos vivido en estos últimos veinte años: la de considerar este periodo histórico como un periodo por encima de las ideologías, un periodo en el que la "ideología" no opera como categoría que se pueda conjugar. Considerarse apolítico es la mejor manera de señalarse ideológicamente, demostrar a las claras que se está instalado en una connivencia acrítica con los dictados del poder hegemónico, llámesele financiero o institucional.

Uno de las cosas más graves que le ha sucedido al cine español ha sido el modo en el que se han construido los relatos fílmicos sobre la Guerra Civil. La generación progresista, la generación que se hace con el poder en la década de los ochenta, pergeña relatos maniqueos, superficiales y revanchistas de la contienda. Películas de bando perdedor, cegadas por el sentimiento de víctima, que intentan narrar desde el otro lado pero que recaen en la inanidad artística, la pereza narrativa y el escaso interés por los hechos. El respeto y el prestigio que habían ganado los y las intelectuales en el exilio, la dignidad conquistada por los antifranquistas en cuarenta años de dictadura, se malgasta en todos esos filmes que son iguales, que repiten los mismos motivos y que además son películas mediocres. Todos esos textos innecesarios han inoculado a la ciudadanía un desinterés absoluto por todo lo que huele a "Guerra Civil" (y quizá todo lo que huele a Historia de España). Eso es una irresponsabilidad desastrosa. Hemos perdido esa guerra una vez más. Esas películas no han servido para reparar a nadie.

Divulgar, conocer, informar de la Historia reciente (o no tan reciente) de España me parece necesario, me parece lo mejor que yo al menos puedo hacer por este país. Enriquecer, complejizar, matizar -en la medida de las posibilidades de cada uno- las historias que nos han contado, las historias que nos hemos creído, me parece un buen modo de fomentar que nuestra ciudadanía sea más democrática, más solidaria. La historia de España está abandonada, y hay innumerables sucesos que permanecen ocultos o enterrados en textos académicos de poca circulación. Y el conocimiento de esos hechos nos podría resultar relevante para tomar decisiones sobre el tiempo presente. Para adjudicar responsabilidades también.

La visión que da la película de estos 30 años de democracia es, más o menos, la de una gran borrachera, una tremenda juerga, con una tremenda resaca, que es lo que hoy vivimos.

La película pretende ser una mirada crítica a los usos y costumbres que la sociedad española, en concreto las clases medias, adquiere con un fulgurante rapidez a inicios de la década de los ochenta. Unos valores que yo también he compartido, en los que también me he instalado. Una de las personas que entrevisté para documentarme sobre la época me decía: "Con la victoria socialista pensamos que estaba todo hecho, cuando estaba todo por hacer." Es como si la clase media española hubiera confundido democracia con sociedad de consumo, que era lo que se estaba vendiendo en realidad.

Eso sí, he intentado por todos los medios no hacer una película moralista, porque es muy fácil (y muy habitual desde cierta izquierda) cargar contra los primeros ochenta, contra el hedonismo, la frivolidad o individualismo que destilan fenómenos como la Movida madrileña, etc. Eso es injusto, eso es una reducción simple, a la altura de los relatos míticos, idealizados y triunfalistas a favor de la Movida.

Yo he intentado acercarme y transmitir un momento de alegría, de gozo, de disfrute (aunque en la película haya siempre un punto de fuga, una sombra acechando al fondo). He querido retratar esa ilusión, intentando no acompañarla de mis prejuicios. En España, para esa generación, atreverse a ser feliz, atreverse a no tener miedo, podía tener un componente de ruptura y transgresión. Los españoles éramos internacionalmente tristes y amargados desde hacía cinco siglos. He luchado contra esa mirada homogénea, no he querido hacer una caricatura. He intentado amar a mis personajes, porque además son mis amigos. Para mí lo importante era trasladar hasta qué punto los jóvenes de los ochenta, de los noventa, del siglo XXI hemos compartido unos mismos códigos relacionados con el ocio, las relaciones sexuales, la movilización política, la coyuntura laboral.

También había una necesidad por mi parte de señalar esa fecha, 1982. Mientras en 2011 el gobierno de Zapatero caía, había una pugna entre los dos principales partidos políticos por echarse las culpas, por culpar al otro de la irresponsabilidad de la burbuja que estaba estallando. Para unos era el 2004 con Zapatero, para otros era 1996, con las leyes de liberalización del suelo del gobierno de Aznar, para otros era 1993, con las medidas del Ministro de Economía Pedro Solbes en el último gobierno de Felipe González. Pero apenas se hablaba de los ochenta, nadie hablaba de los ochenta. Y me parecía necesario hablar de 1982, hablar del momento en que una gran parte de la sociedad española se echa a

dormir. No se trata tanto criticar las medidas de los primeros gobiernos de González, que tienen legislación y reformas positivas. Era más bien un aviso, una señal. Quizá a nuestra generación le corresponda investigar, conocer, dar cuenta de la década de los ochenta, una década de la que sabemos muy poco.

En ese sentido, el inicio del film con el discurso de González al ganar las elecciones es de una actualidad que asusta, como si los tres grandes desafíos que tenía la sociedad española en ese momento no se hubieran resuelto. Como si hubiéramos dilapidado nuestro pasado, nuestro presente y nuestro futuro, y de repente hubiéramos rebobinado y hubiéramos vuelto a 1979, al país en vías de desarrollo que nunca hemos dejado de ser. En ese sentido, la película nace de una gran tristeza, de un sentimiento de pérdida.

La película, que es de ficción, sin embargo renuncia a la construcción de una historia o personajes al uso, y opta más por una inmersión en la fiesta, una especie de hipnosis lisérgica que termina con la desaparición de los protagonistas. ¿Qué intención había, tanto en la renuncia al relato, como en esa posterior irrupción del ruido y los fallos del celuloide como protagonistas?

¿La película es de ficción? ¿Realmente lo es? Yo tengo dudas. Es decir, entiendo que al contemplar a unos actores y actrices con vestuario y maquillaje en una localización decorada y *atrezada* uno piense automáticamente en la ficción, pero lo cierto es que las tres cuartas partes del metraje están compuestos por imágenes robadas, imágenes documentales entendiendo como tales que nuestro dispositivo estaba bastante oculto, nos hallábamos en un extremo de la habitación rodando a un grupo humano que se encontraba en una fiesta de verdad, con alcohol y música. Podría ser un documental de una fiesta de disfraces ambientada en los ochenta, y en cierto modo lo es.

Me interesaba capturar una atmósfera, describir a un grupo humano, detenerme en la fisionomía de cada rostro, de cada gesto. Escribí un par de tramas que pudieran hilvanar el metraje pero no funcionaron y me quedé con la idea primaria: asistir al devenir caótico, ruidoso e incontrolado de una fiesta nocturna. La película parece rodada por cineastas *amateurs* que están entre toda esa gente y, quizá debido a su falta de pericia o por problemas técnicos, la película poco a poco se va descomponiendo, el sonido se pierde, las imágenes son más borrosas, a medida que -además- los personajes se abandonan en una especie de éxtasis zombi, como maniqués que bailan una música que se ha ido apagando. Al final el celuloide se va rompiendo y desajustando y ellos parecen desvanecerse o ser devorados. Quizá su historia no se haya contado todavía, quizá a esa imagen le falta una porción, está incompleta.

O quizá la cámara se los come... La sombra de *Arrebato* es alargada. Citar a *Arrebato* a estas alturas está muy manido, se ha convertido, como sucede siempre, en un lugar común. Pero quiero ser honesto aunque cite referentes muy empleados. Tampoco quiero dar una explicación unívoca o concluyente de lo que les pasa a los personajes.

El trabajo sonoro es especialmente llamativo: el relato lo componen casi únicamente las canciones, y algunos diálogos cazados casi al azar, y posteriormente los ruidos y distorsiones.

Intento reproducir las condiciones acústicas de una fiesta con la música alta. Hay una vocación "verosímil" en un primer momento. La película se comporta como una radio defectuosa, que no puede mantenerse mucho tiempo en una misma frecuencia. La desaparición de la voz nos obliga a contemplar el film como una película muda. La gestualidad de los rostros y las acciones de los cuerpos se disponen en primer término. Somos observadores silenciosos, como si estuviéramos intentando adivinar qué palabras se están diciendo unos desconocidos que charlan en el otro extremo de una habitación.

Por otro lado, considerar que la escena que mejor delimita los inicios de los años ochenta es una fiesta nocturna realizada en una casa, con gente de todo tipo, y edades y apariencias más o menos mezcladas, se refuerza si en esa fiesta la comunicación es escasa o estéril. La película, anulando en su banda de audio la voz humana de los personajes, incorpora la sensación de ruido difuso, de molestia perceptiva, de dificultad para articular un discurso, que envuelve al ocio prolongado. Nos queda, si acaso, la letra de alguna canción. Hay un interés por hacer una arqueología de la canción de esos años que no se pudo convertir en himno. Como si esas canciones contuvieran un mensaje oculto.

¿Cómo fue el proceso de rodaje, hubo un guión, los diálogos están escritos, tenías las canciones elegidas, y en orden, antes de rodar?

Hubo un guión, con algunas tramas pensadas, pero el primer día, el día que hicimos la fiesta propiamente dicha, se rodó el grueso del film y de las ficciones pensadas no queda nada. Se ha mantenido, eso sí, algún diálogo más elaborado. Pero esto es relativo. Me explico: con respecto a los diálogos, los guionistas y yo diseñamos unos contenidos cuyo principal cometido era abundar en temas que hubieran podido ocurrir tanto

a inicios de los ochenta como en la actualidad. Por ejemplo, la visita a Madrid del Papa. Queríamos marcar temas anacrónicos. A algunos actores y actrices les dábamos una pauta antes de rodar pero luego elaboraban el contenido de una manera muy libre, improvisaban y se dejaban llevar. Sólo rodábamos una toma de la conversación (de la del Papa no quedó nada porque las actrices desarrollaron otra cosa, que también era válida, era mejor). Todo el equipo, en general se dejó llevar, y hubo momentos en los que corríamos de un lado a otro de la casa pues sucedían “cosas” sin control. La escena de la cocina, con la chica dando de mamar a los invitados e invitadas sucedió sin más. Imaginaba qué tipo de cosas podían suceder por el *casting* que amablemente asistió al rodaje, pero siempre nos encontrábamos con ese tipo de sorpresas.

El sonido de diálogos que aparece en el film fue recogido mientras se rodaba pero también entre descansos. **Jorge Alarcón**, el sonidista, deambulaba capturando conversaciones sin que los actores se percatasen. En ese sentido sucedió algo poco habitual. Yo había dado algunas ideas de comportamiento muy básicas, algunos objetivos para evitar que la gente se quedase parada, y los actores (entre los que se encontraban personas con formación dramática y sin formación dramática) decidieron desarrollar desde ahí sus propios personajes. Su propia versión de ellos mismos. Y la mantuvieron toda la noche, la mantuvieron incluso cuando no eran conscientes de que había un micrófono escondido apuntándoles. Por ello soy incapaz de saber cuánto hay de inventado o de real, cuánto de ficción o de documento. ¿Ellos sabían que estaban siendo rodados? ¿Ellos sabían que sus conversaciones estaban siendo registradas? Es improbable que lo supieran, pero sin embargo, se inventan vidas que no les corresponden, cambian de orientación sexual, etc. El caso más claro de diálogo que sí fue concebido como tal es el momento en que se habla de ETA, el único momento del film decididamente no anacrónico. Es una adaptación, un *sampleado* de unas declaraciones de un obrero andaluz residente en el País Vasco en la película *Atado y bien atado* (**Cecilia Bartolomé**, **José Juan Bartolomé**, segunda parte de *Después de...*, 1981-1983). **Luis E. Parés**, guionista y actor, conocía el texto pero se dedicó a desarrollarlo y a improvisar alrededor de él. Eso es lo más cerca que la película está de la ficción.

Las canciones que sonaban mientras rodábamos incorporaban una especie de banda sonora ideal, luego en montaje seleccioné un porcentaje de ellas, que son las que aparecen en el film.

La película retrata a un grupo de jóvenes de clase alta, herederos probablemente de las clases altas del franquismo, en plena juerga. ¿Crees que no hubo realmente una ruptura con el régimen anterior en la transición, que de alguna manera sigue vivo el espíritu y las élites de la dictadura?

Un país no pasa por cuarenta años de dictadura fascista y se queda tan campante. Es cierto que las grandes familias franquistas (con nuevas incorporaciones) ocupan los principales cargos de influencia institucional y empresarial y operan como una plutocracia. Ruptura no hubo, pero pienso que no podía haberla. Es decir, considero que la Transición -y ahí coincido con una de las tesis de **Javier Cercas** en *Anatomía de un instante*- se hizo del único modo que se podría haber hecho. Se hizo como se pudo, tutelada por los EEUU y la socialdemocracia alemana, de acuerdo, y su resultado fue una democracia defectuosa. Nuestro problema es que hemos creído que la democracia resultante había sido una obra superior, magna, inmejorable. Y adjetivábamos a la Transición como “modélica”. Bueno, pues “modélica” no fue, pero no creo que hubiera mucho margen de maniobra. Esta es la democracia incompleta que tenemos y necesitamos saber que es mejorable para poder actuar como sociedad civil antes de que sea demasiado tarde.

Ahora, también considero que repartirse los despojos de la Transición se ha convertido en especialidad de un nutrido grupo de intelectuales y periodistas cuyo objetivo final no veo del todo claro, cuya motivación de fondo está un poco mezclada. A veces uno lee libros en los que se critica la así llamada Cultura de la Transición y el análisis tampoco parece demasiado penetrante o productivo. Más bien da la sensación de que nos encontramos ante la pataleta de un *lobby* cultural enfadado con otro que se le ha adelantado generacionalmente.

Una observación. La película tiene como objetivo principal el retrato de jóvenes de clase media. Es cierto que en la película hay personajes de clase alta, enmascarados entre los demás, los dueños de la casa, probablemente... Pero no todos son de clase alta.

El futuro no parece haber sido una película barata (sí para los estándares industriales, pero no para los de eso que llaman “nuevo cine español”), y sobre todo, está hecha bajo cierto manto industrial, aunque sea pequeño. ¿Existe una tercera vía entre la industria y los márgenes?

La película fue más barata de lo que parece. Lo único que la ha encarecido ha sido rodarla en cine, pero el rodaje se desarrolló durante dos días nada más y buena parte de la postproducción la hemos podido hacer gracias al apoyo de instituciones como la ECAM.

¿Está hecha bajo un manto industrial? Somos cinco socios, y la película ha sido sufragada con dinero propio, no ha recibido ninguna ayuda, por ahora al menos. Creo firmemente en las subvenciones, tengo que decirlo antes que se me meta en la campaña antisubvenciones. La película es autofinanciada porque se dieron las condiciones para rodarla en septiembre del 2012 y decidimos hacerla así, sin esperar. Tampoco sé si podríamos haber recibido una ayuda pública con un guión de tres páginas...

Por otro lado, y esto que voy a decir me es motivo de vergüenza, no hemos pagado sueldos, no hemos podido pagar a la gente por su trabajo. Si no generas puestos de trabajo no te puedes considerar generador de ningún tipo de industria. La película ha supuesto un enorme esfuerzo personal de bastantes personas pero no se puede considerar modelo de nada, por desgracia.

El problema es que las películas, a día de hoy, no tiene un circuito de explotación válido. Y a veces pienso que no va a haber modo de encontrar mecanismos de distribución alternativa. El cine será *blockbusters* y esfuerzos personales puntuales. El cine pobre será un *hobby* caro, un asunto de ricos.

Se habla mucho del nuevo cine español, ¿crees que existe, que es un movimiento que se van a consolidar, sólido, y con bases comunes, o un conjunto más bien heterodoxo de cineastas?

Yo creo que se ha hablado mucho de "nuevo cine español" en cenáculos muy concretos, en Madrid y Barcelona, bajo el amparo de un par de festivales y plataformas que siempre buscan lo nuevo. Lo nuevo asiático, lo nuevo argentino, etc. Desconozco si dentro de seis meses, que es lo que duran las modas, se seguirá hablando de "nuevo cine español".

All'ombra della croce

Por Sonia García López

La película de Alessandro Pugno "All'ombra della croce", filmada desde el interior del Valle de los Caídos, resulta reveladora por lo novedoso de las imágenes, por descubrir la pervivencia de la alianza entre la religión y el espíritu del franquismo, con la habilidad de poder ofrecer al atribulado espectador una libertad para escoger qué lectura quiere hacer del documental.

Si existe un complejo arquitectónico que, casi 40 años después de la muerte de **Franco**, simbolice el espíritu de revancha que se desató tras la guerra civil en la España franquista, ese es, sin duda, el que se alza cerca de San Lorenzo del Escorial (Madrid), en el valle de Cuelgamuros. El Monumento del Valle de los Caídos, cuya construcción, ordenada por el dictador, se extendió durante casi veinte años, fue concebido por el dictador como un homenaje a los caídos "por Dios y por España". Y aunque, como reza la aséptica descripción del lugar que ofrece Patrimonio Nacional, "en la roca está excavada la gran Basílica sepulcral, donde están enterrados caídos de los dos lados enfrentados en la guerra civil" (1), lo cierto es que el lugar se erigió desde su construcción en símbolo de la memoria franquista que todavía hoy, cada 20 de noviembre, convoca a un séquito de nostálgicos que se reúnen ante la tumba de Franco para rendirle tributo. En este enclave lacerante para tantos españoles se desarrolla *A la sombra de la cruz (All'ombra della croce)* del realizador italiano **Alessandro Pugno** y no precisamente volviendo la vista sobre el pasado, sino concentrándose en el presente más inmediato. Este documental se estrenó en España en la pasada edición del Festival Punto de Vista de Navarra y posteriormente se alzó con la Biznaga de Plata al Mejor Documental en el Festival de Cine Español de Málaga.

Cierto es que el documental establece desde el principio, si bien de manera algo tosca, una suerte de contigüidad entre pasado y presente en virtud del arranque basado en imágenes de archivo correspondientes a documentales de la guerra civil de orientación fascista. No obstante, lo que sigue a continuación tras esta breve digresión es una "inmersión en la vida cotidiana perfectamente regulada del Valle de los Caídos (...) solo perturbada cuando el mundo exterior, secular, llama con fuerza a su puerta" (2). En efecto, ante nuestros ojos se despliega –desde un rigor observacional únicamente resquebrajado por la inserción de imágenes de archivo en un momento puntual–, el día a día de los niños que viven en la escolanía, en la que son instruidos en materias escolares y en el culto religioso, junto a los monjes benedictinos que se ocupan del desarrollo del programa y del mantenimiento de la Abadía de la Santa Cruz. En paralelo, el documental acompaña a un antiguo escolano en los preparativos para recibir la orden

sacerdotal, destino ideal que los abades del valle prefiguran para la chiquillería que allí se educa siguiendo los valores más ortodoxos de la doctrina católica. Desde este punto de vista, resulta revelador, por lo novedoso de las imágenes, descubrir la pervivencia de la alianza entre la religión y el espíritu del franquismo (“forjador de este legado es el generalísimo Franco”, nos informa la voz de **Matías Prats**, padre, en uno de los noticiarios mostrados al comienzo del documental). Ese es, sin duda, uno de los mayores logros del documental de Pugno, pues permite al público que normalmente se abstiene de frecuentar estos lugares o de educar a sus hijos en la más estricta observación del catolicismo, descubrir algunas de las perlas sobre las que se sostiene el adoctrinamiento de los niños:

“¿Por qué pensáis que hay frío hoy en las almas? Porque hacemos el mal. Hacemos el mal porque nos apartamos de Jesús, porque hacemos que Dios esté fuera de nuestros corazones, que esté ausente de nuestros corazones. Por eso hay frío en los corazones, por eso hay frío en las almas. Y por eso hay mentiras. Si una persona dice que $2 + 2$ son 4 y la otra dice que $2 + 2$ son 5, ¿las dos tienen la verdad?

- ¡No!

- ¿Cuál tiene la verdad?

- ¡La que dice que $2 + 2$ son 4!

- Claro. Si una persona dice que el mar lo vemos de color azul y otra dice que lo vemos de color negro... de día, ¿cuál tiene razón?

- ¡La de azul!

- Y si una persona dice que Dios existe y otra dice que Dios no existe... ¿cuál pensáis que tiene razón?

- ¡La de Dios existe!”.

Las parábolas con que los abades ilustran a los niños, al igual que la inscripción en piedra que preside la sacristía (“Caídos por Dios y por España, 1936-1939”) o las flores siempre frescas que adornan la tumba del Generalísimo en pleno corazón de la basílica redundan, sin duda alguna, en esa contigüidad entre pasado y presente que se esboza al comienzo del documental. Se diría que no ha obrado cambio alguno (más allá del propio del devenir temporal) entre aquellos tiempos en blanco y negro que rememoran las imágenes de archivo, y este presente del Valle teñido por la niebla y la nieve, tan bello como amenazador, que nos descubre el realizador a través del cuidado trabajo del director de fotografía **Leif Karpe**. De hecho, los marcadores temporales que ofrece el documental son escasos, y solo el espectador perspicaz ubica con precisión el momento en el que se desarrolla la aparentemente apacible vida de la escolanía. Y sin embargo, esos pocos marcadores permiten establecer la franja temporal que ocupa la película de manera muy precisa. Lo vemos en la secuencia en que, a la oscuridad de unos pasillos filmados sin ayuda de iluminación artificial que casi nos transportan imaginariamente a una mazmorra medieval, se opone la luz blanca de una imagen texturizada de archivo televisivo que muestra a un grupo de personas indignadas por no poder acceder a la basílica. La mosca con la silueta azulada de un toro en la parte superior derecha nos informa que se trata de Intereconomía TV, uno de los canales más reaccionarios del territorio español y, en consonancia con su política televisiva, la cadena retransmite un mensaje del Papa Benedicto XVI quien, durante su visita a España, lanzó una crítica al laicismo que se “desencadenó” durante los años 30, y de cuya pervivencia en la actualidad vendría a levantar acta el cierre temporal de la basílica. A su vez, en franco desafío a la prohibición de oficiar misas públicas en la abadía, el abad **Anselmo Álvarez**, prior del Valle de los Caídos, ofrece una misa de campaña en el exterior del recinto, cubierto por la nieve, una celebración que desde hace 52 años conmemora a “todos los caídos, santos y santas mártires que reposan en la basílica”. Nos encontramos, por tanto, en los primeros días de noviembre de 2010. La espectadora memoriosa, o aquella que tire de hemerografía en Internet, podrá determinar que, poco antes, durante 2009, el gobierno de **Zapatero**, amparándose en la Ley de Memoria Histórica y alegando la restauración de las esculturas de **Juan de Ávalos**, cerró a las visitas el monumento del Valle de los Caídos. Mientras tanto una comisión de expertos elaboraba un informe sobre su estado general que habría de determinar si volvía a abrirse al público, y en calidad de qué.

En este contexto, el discurso del abad reivindicando la apertura de la basílica “a todos los católicos... a todos los ciudadanos” se impregna con mayor fuerza del inequívoco aliento reaccionario y nostálgico que invade a los presentes. Desde luego, está en la mano del público decidir si el documental se suma a la reivindicación del abad o constituye una denuncia del flagrante anacronismo que pervive en las instituciones del estado, incapaces de gestionar desde presupuestos democráticos el más incontestable lugar de memoria del franquismo. Operando dentro de las más estrictas consignas del documental observacional, y aún de ciertos usos del documental como herramienta de conocimiento antropológico, *A la sombra de la cruz* se apropia del discurso representado y habla con su voz (la del Matías Prats del No-Do, la del locutor de Intereconomía, la de los abades de la escolanía), dejando al atribulado espectador la libertad para escoger qué lectura quiere hacer del documental. En su ambivalencia reside su riqueza, y en lo inquietante

de esa ambivalencia residen los intentos por domesticarla haciendo bascular la intención de la obra en un sentido o en otro. Así, parafraseando a **Jonas Mekas** en su lectura del cine de **Leni Riefenstahl** –sin que esto sirva de paralelismo entre la intención de la obra de la cineasta alemana y el documental aquí comentado– podremos decir que si usted es idealista, verá idealismo; si es clasicista, verá clasicismo; y si es fascista, verá fascismo (3).

(1) La información ofrecida por Patrimonio Nacional obvia el hecho de que solo las tumbas de aquellos pertenecientes al bando nacional están identificadas, mientras que el número de republicanos allí enterrados, así como su identidad y el modo en que sus restos mortales llegaron allí, permanecen indeterminados.

(2) Según la sinopsis de la productora Invisible Films.

(3) Citado por Susan Sontag en Fascinating Fascism, *New York Review of Books*, 6 de febrero de 1975.

FICHA TÉCNICA:

Dirección y guión: Alessandro Pugno **Dirección de fotografía:** Leif Karpe **Montaje:** Enrico Giovannone **Dirección de postproducción:** Guillermo Alvite **Música original:** Filippo Restelli, Diego Cardoso **Dirección de producción:** Nacho Gomez **Producción ejecutiva:** Luca Cechet Sansoè **Productores:** Gabriella Manfrè, Antonio Saura, Alessandro Pugno **Producción:** Papavero Films, Piemonte Doc Film Fund **Coproducción:** Invisible Film, Zebra Producciones, Babydoc Film **País y año de producción:** España, Italia, 2012.

Los ilusos e Ilusión. Narcisos y sarcasmos. De cómo hacer cine en España hoy

Por M. Martí Freixas

Vieron la luz en España este año dos largometrajes que con puntos de partida similares se expresan de manera tan diferente que llega a ser complementaria. Jonás Trueba y Daniel Castro mostraron sus cartas como realizadores, del endogámico artista al sarcástico burlón, dos miradas distintas frente al hecho de ser "cineasta" y las posibilidades de hacer cine en este país hoy.

En este 2013 han visto la luz en España dos largometrajes, prácticamente a la vez, que tienen puntos de partida temáticos tan similares como expresiones distintas de los mismos. Hablamos de *Los ilusos* (**Jonás Trueba**, 2013) e *Ilusión* (**Daniel Castro**, 2013) que como podeis observar la primera gran coincidencia se encuentra ya en el título. Ambas han sido realizadas de manera verdaderamente independiente y están viviendo un periplo destacado en festivales y programaciones. Ambas forman parte del cine español hecho fuera de la industria de este año y son tan opuestas que hasta se complementan.

Similitudes

El punto inicial de Trueba y Castro es muy parecido. Relatan la historia de un "joven" aspirante a director de cine que vive en el Madrid actual inmerso entre la preocupación y la obsesión para intentar rodar un largometraje. Ambos directores son protagonistas del film. Trueba parece camuflarse en un posible álter ego, **León** (interpretado por **Francesco Carril**) y Castro hace de sí mismo. Los dos tienen la capital como gran marco, la palabra "ilusos" e "ilusión" la aplican de manera colindante... y a partir de ahí poco más encontramos en común, aunque paradójicamente en su argumento correrán a menudo en paralelo.

Disparidades

Jonás Trueba presenta una película dentro de la película. Secuencias de un filme hecho a medias que interrumpe para enseñar el equipo de rodaje, insertar textos, añadir acciones paralelas o tomas en bruto. El relato es minimalista, pequeñas historias personales, amorosas, vivencias profesionales, en tono apagado y deshilachado. Es un relato muy vacío de acción pero con una radicalidad *light*, que se queda a medio camino del "vacío total" al emerger hacia la parte final un romance bastante tópico. Está barnizado por una capa de citas cinematográficas (directas, indirectas, fuentes del cine francés, citas escritas, citas en la banda sonora **Tsai Ming Liang**, **Yasujiro Ozu**, **Edward Yang**, etcétera) literarias y musicales en mi opinión más que excesiva. Una omnipresente actitud culta tomada siempre muy en serio que puede provocar el rechazo del espectador incapaz de seguir la pista a tanta referencia que en varios momentos parece gratuita.

Daniel Castro se acerca a un formato comercial, una comedia que bebe de fuentes clásicas (**Woody Allen**, *The Commitments* de **Alan Parker**, 1991), con una exageración en la construcción de sus personajes que recuerda en algunas ocasiones a una buena serie de humor -como el autor nos explica en la película, es guionista de televisión- enmarcada en un cuento a lo **Charles Dickens**. Pero esta estructura, al contrario de

la anterior, sencilla y divertida, le sirve al realizador para esconder una mirada a nuestra sociedad, crítica, amarga e irónica.

La vida de un cineasta en Madrid

Jonás Trueba dibuja a León como alguien que vive las veinticuatro horas dentro del “mundo cine”. El protagonista sólo se relaciona con actores, actrices, cinéfilos y artistas, una endogamia absoluta aderezada de encuentros y veladas. Muestra mucho tiempo libre, una vida bastante bohemia, y de esos tiempos muertos, reflexiones y observaciones, nacen los esbozos con los que se hará el film. No sabemos de qué vive el cineasta. En una escueta secuencia le vemos dando una pequeña clase y nada más. ¿Cómo vive solo en un buen piso en Madrid un chico de 28 años que parece no tiene trabajo y sólo sueña despierto en el cine? Jonás Trueba (Madrid, 1981) no lo expone. En el Madrid del estallido de la burbuja inmobiliaria y del inmediato post-15M (“esta película de entretiempos filmada entre los meses de noviembre de 2011 y junio de 2012...” rezan los primeros intertítulos) León y su círculo artístico viven como si nada ocurriera, de espaldas a su sociedad.

Daniel Castro, por su parte, no encuentra la manera de financiar su película aunque lucha por ello hasta el límite. Tiene algún trabajo precario de cuando en cuando (si no lo deshecha por no querer pasar por el aro). A pesar de las dificultades, sigue sintiendo el cine con pasión, como nos muestra en sus ataques recurrentes al “amargado y aguafiestas” de **Haneke**. ¿Cómo sobrevive en Madrid un cineasta? Aquí sí se ofrece respuesta, inspirada en la severa realidad. Le financian sus padres... hasta que estos se cansan de suministrarle dinero y le precisan que, en lugar de seguir soñando en el cine, trabaje en “algo pagado”. Las personas que le rodean son ex-ilusos que han tenido que bajarse del burro y tienen poco de bohemio: se levantan a las seis de la mañana para ir a trabajar, como el cameo del cineasta **Félix Viscarret** (*Bajo las estrellas*, 2007). La alternativa a resistir con la ilusión pasa por algún amigo muy poco glamuroso que subsiste en una buhardilla sucia y maloliente. Daniel Castro (Pamplona, 1972), como su generación y las que vinieron detrás suyo, padece las estrecheces y obstáculos que la sociedad actual contiene, donde quien manda es, sobretodo, el dinero.

Estas distancias entre el cineasta evasivo y el cínico realista se agudizan en las relaciones sentimentales de León y Daniel. Los dos son heterosexuales, su único hecho en común. León es un Don Juan, un hombre que encandila a las mujeres con sólo aparecer en una librería o hablarles de cine. Trueba se recrea en diversos rostros femeninos con delicadeza, primeros planos frontales o contrapicados, en una expresión unívocamente masculina: chicas bonitas en poses afectadas revoloteando alrededor de un solo hombre. Daniel Castro es menos divino. Tiene una pareja, con la cual discute los problemas de igual a igual, sentados en la cama o en el sofá, en plano frontal. Ella lleva más el timón de la relación, desea obtener una estabilidad que la inmadurez de su novio va esquivando pero que derivará hacia un *happy-end* un poco resignado.

Cineastas y narcisismos

Los ilusos es una película que ignora el país en la que ha sido filmada, en este sentido es una pésima representación de la España actual. Quizás la voluntad de Jonás Trueba no era representar la sociedad que le rodea. Si fuese así nos queda un retrato narcisista de un joven que vive en un Madrid imaginario donde lo político-socio-económico no existe, en una vida donde sólo hay placer y ratos libres. Si esto es, finalmente, el corazón que esconde el bien tramado y elegante caparazón de *Los ilusos*, puede darse el caso de que la insustancial vida íntima del protagonista despierte el mismo interés que el autor muestra por sus coetáneos y conciudadanos. Es decir, ninguno.

El narcisismo de Daniel Castro se va al otro extremo. Despierta empatía con el espectador por presentar al artista como una caricatura de sí mismo y quitarle dramatismo a la palabra “cineasta”. La extrapolación cómica de los argumentos y los personajes le permite ser un narciso sincero, sin esconder que dentro de todo artista existe la vanidad del reconocimiento. Aparte de querer levantar un largometraje sus fantasías también pasan por fiestas en Cannes y entrevistas con la prensa internacional. A través de la sorna de un cineasta engreído, Castro ha creado una contundente película del cine español alternativo, entretenida pero punzante, representativa de los tiempos que vivimos y sufrimos.

Cómo hacer cine en la España de hoy y no morir en el intento

Esta es una cuestión que planea por encima de ambas películas, entendiendo los dos directores el cine como algo autoral, creativo, artístico, no comercial. Jonás Trueba mezcla una mirada melancólica con otra más optimista. Su cineasta no toca mucho de pies en el suelo, es como un espectro de esa “muerte del

cine” que percute en el metraje, pero a la vez piensa y elabora películas, o sea, a pesar de todo, hay futuro. Daniel Castro es muy crudo y tangible: sólo un productor que esté mal de la cabeza puede financiar estas películas con lo cual el presente inmediato del cine español es más negro que gris. (Quizás a través de su mordacidad aún vislumbamos otro giro, más crudo todavía, donde todo cineasta-artista es un grotesco pedante que debería estar trabajando en algo más productivo). Ignoro si entre el feliz flotar y el sarcástico derrotismo de uno y otro, alguien es capaz de encontrar un camino fértil por la vía de en medio.

FICHA TÉCNICA:

Los ilusos. Dirección: Jonás Trueba **Con:** Francesco Carril, Aura Garrido, Mikele Urroz, Vito Sanz, Isabelle Stoffel, Luis Miguel Madrid **Dirección de fotografía:** Santiago Racaj **Ayudantes de cámara:** Manel Aguado Coll, Giuseppe Truppi, Marita Masia, Daniel Saavedra, Juan Aragonés **Arte:** Miguel Ángel Rebollo **Sonido directo:** Víctor Puertas **Sonidistas:** Guillermo Pozo, María Mozos, Nicolás Tsabertidis, Abel García **Artista de foley:** Alex F. Capilla **Vestuario:** Laura Renau **Montaje:** Marta Velasco **Montaje de sonido y mezclas:** Eduardo G. Castro **Producción:** Javier Lafuente **Ayudante de producción:** Raquel Martín **Músicos:** Abel Hernández, Javier Montserrat, Xose Luis Saqués, David T. Ginzo **País y año de producción:** España, 2013

Ilusión. Dirección y guión: Daniel Castro **Dir. de fotografía:** Eladio Sánchez Agudo **Reparto:** Daniel Castro, Bárbara Santa-Cruz, David Trueba, César Sánchez, Miguel Rellán, Víctor García León, Félix Viscarret, Simona Ferrar, Nacho Gabasa **Producción:** Daniel Castro **Productora:** P.C. Tormenta S.L. **País y año de producción:** España, 2011-2013

Los ilusos de Jonás Trueba se estrenó en el festival argentino BAFICI 2013 y ha tenido recorrido en festivales de países como México (Oaxaca, Monterrey, Cine Tonalá en DF), Uruguay, Alemania o Polonia, entre otros, así como una amplia difusión en el circuito alternativo español en diversos festivales y espacios de programación de Madrid, Valencia, Logroño, Barcelona, Girona, Palma de Mallorca, Bilbao y otros. En estas fechas se proyectará en el festival de San Sebastián en la sección Made in Spain. Ilusión de Daniel Castro se estrenó en el Festival de Málaga 2013 donde ganó tres premios (Mejor Película, Mejor Guión, Premio Escuelas de Cine) en la Sección Oficial de Largometrajes de Zonazine. Ha tenido diversas proyecciones en Madrid (Márgenes, Festival Rizoma), en el festival de Comedia de Tarazona y próximamente participará en el festival Cinespaña de Toulouse a competición.

_ FESTIVALES

Locarno 2013. Cerca - lejos

Por Eulàlia Iglesias

Locarno es uno de los escasos festivales de categoría A que otorga la importancia debida al cine de no ficción. La preocupación por la distancia (de la cámara respecto a aquello que filma, del ser humano en relación a su entorno, de lo individual versus lo colectivo...) fue el eje común de muchos de los documentales vistos en el certamen suizo.

El cine al aire libre en la Piazza Grande es la imagen emblemática del Festival de Locarno. Cada noche unos 8.000 espectadores se reúnen ante esa pantalla gigante para disfrutar de algún preestreno de Hollywood, de una comedia europea para toda la familia o de la recuperación de algún título histórico dentro de la retrospectiva que cada año se dedica a un cineasta clásico. La programación de la Piazza de Locarno está encarada al gran público y no entra a concurso más allá del premio otorgado por votación popular. Si la foto del Festival de Locarno la ofrece la Piazza, las crónicas se nutren sobre todo de las sesiones en las otras nueve salas de la ciudad donde, desde las nueve de la mañana hasta las once de la noche y a lo largo de once días, se acaban proyectando alrededor de 300 títulos: en concreto 219 largometrajes y 59 cortos o medimetrajes de 46 países distintos este 2013. Al contrario de lo que sucede en Cannes por ejemplo, aquí las sesiones de prensa no son especialmente concurridas y en cambio un título de Competición Internacional puede llegar a congregarse a unas 3.000 personas en su primer pase oficial abierto a público y demás acreditados en el auditorio FEVI. Para que luego no digan que estas son películas que solo interesan a los críticos... Locarno cuenta con dos secciones a concurso, la Competición Internacional y los Cineastas del Presente (dedicada a directores que suman como mucho dos largometrajes en su haber), además de otras varias fuera de concurso, retrospectivas, panoramas nacionales, una Semana de la Crítica y la Piazza en cuestión... Un amplio abanico para un Festival de Categoría A que se ha consolidado como el referente europeo de esos nombres que se mueven al margen de una Institución Cine de Autor todavía alimentada por certámenes como Cannes, Venecia o Berlín.

El cine de no ficción se mueve transversalmente por todo el festival. Fuera de concurso, por ejemplo, se encontraban cuatro episodios de la segunda entrega de *Death Row*, la miniserie de retratos en el corredor de la muerte que ha filmado **Werner Herzog**, uno de los homenajeados de este año. También *Un conte de*

Michel Montaigne de **Jean-Marie Straub** y *A Spell to Ward off The Darkness* de **Ben Russell** y **Ben Rivers**. Incluso en la Piazza se proyectaron un par de documentales: *L'Expérience Blocher* de **Jean-Stéphane Bron**, donde un director de izquierdas como es el de *Cleveland versus Wall Street* acepta el reto de filmar a un político multimillonario de derechas como es el suizo **Christoph Blocher**, y *Sur le chemin de l'école* de **Pascal Plisson**, la película de clausura que versa sobre la educación, un tema recurrente en diferentes títulos del certamen. Todos ellos ejemplos también de películas que me perdí durante los escasos seis días que permanecí en Locarno, donde me centré en ver o recuperar las veinte películas que competían por el Leopardo de Oro y la mayoría de las 16 propuestas de los Cineastas del Presente.

Cuatro títulos de los veinte en la Competición Internacional eran documentales: el trabajo observacional *Le tableau noir* de **Yves Yersin**, la nueva práctica de revisión de metraje encontrado de **Yervant Gianikian** y **Angela Ricci Lucchi** *Pays Barbare*, y dos ejercicios cercanos al videodiario, *Sangue* del director teatral **Pippo Delbono** y la extraordinaria *E agora? Lembra-me* de **Joaquim Pinto**. No incluyo en este listado el trabajo de los belgas **Hélène Cattet** y **Bruno Forzani**, responsables de *Amer* que en su nuevo proyecto *L'étrange couleur des larmes de ton corps* vuelven a apropiarse de los recursos identitarios del *giallo* para liberarlos de su servidumbre a la narración y trabajarlos desde supuestos más próximos al experimental y a las vanguardias.

Resulta inevitable comparar *Le tableau noir* con *Ser y tener* (2002) de **Nicholas Philibert**. En este caso también se sigue el día a día durante un año en una escuela de clase única rural en Derrière-Pertuis, la última de este tipo en el cantón suizo de Neuchâtel. Pero Yersin opta por un mayor rigor que Philibert, que parecía demasiado encandilado por un profesor más bien rancio pedagógicamente hablando. El suizo apenas abandona la opción observacional para defender un modelo de educación integral donde los alumnos aprenden todo tipo de disciplinas en relación con su entorno: los niños y niñas dibujan imitando los cuadros de **Paul Klee**, aprenden matemáticas, hacen dictados, pero también salen a conocer los oficios que practican sus padres o la naturaleza que les rodea. Yersin deja claro que enseñar no es tan fácil, que la educación no se reduce a las cuatro paredes de una escuela y que ésta también sirve de elemento articuladora de las relaciones sociales en regiones rurales como la del Jura.

El rigor también es una de las características del cine de Gianikian y Ricci Lucchi, que esta vez bucean en las escasas imágenes que registraron el oscuro pasado colonial de Italia. *Pays barbare* arranca con una cita de **Italo Calvino** a propósito de esta falta de documentación audiovisual sobre la ocupación italiana del norte de África. El escritor puso en evidencia la paradoja de que existan imágenes del dictador masacrado cuando él no permitió que se registraran las masacres que llevaba a cabo. Esta cita escrita introduce los fotogramas de los cadáveres de **Mussolini** y **Clara Petacci** rodeados por una multitud de curiosos. Mussolini reaparece todavía vivo en las películas oficiales sobre la conquista de Libia por parte de las tropas fascistas. Los dos directores encadenan a partir de aquí una serie de documentos oficialistas y triunfantes sobre la ocupación de Libia y Egipto. Su trabajo consiste en acercarse lo suficiente a las imágenes para desvelar el racismo implícito en este lenguaje oficial y darle la vuelta para que el calificativo de bárbaro rebote en aquel país que lo enunció. A partir de una serie de canciones y recitos que ellos mismos entonan en la banda sonora, Gianikian y Ricci Lucchi construyen asimismo un ensayo sobre las raíces del fascismo y su pervivencia en la actualidad a través de la relación entre Europa y África antes y ahora. Su mensaje es claro y meridiano, ponen todo su empeño en ello. Pero parece que esta vez la pareja no acabe de explotar todo el potencial de un metraje encontrado cuya lectura resulta demasiado evidente.

Pippo Delbono, uno de los directores teatrales más prestigiosos de Italia, pretende moverse entre un sentimiento de desamparo personal y uno colectivo en *Sangue*. La película, que Delbono rodó en buena parte con su propio iPhone, arranca entre las ruinas de L'Aquila, abandonadas entre las promesas rotas de la mayoría de políticos de su país tras el terremoto que asoló esta zona del centro de Italia. Esta imagen de orfandad le permite elaborar su discurso sobre la situación de desconcierto que viven tantos ciudadanos de Italia y sumarlo a su propio dolor ante la agonía y muerte de su madre. Buena parte de *Sangue* es una declaración de amor a la *mamma* y una catarsis del dolor del hijo, que aguanta el plano fijo sobre el cadáver de su progenitora durante varios minutos mientras en la banda sonora suena una balada rock insoportablemente sentimentaloides. Mucho más interesante resulta un personaje secundario al que Delbono invita a la película más que nada por tratarse de un amigo suyo de nuevo cuño y por compartir con él la incomodidad ante la Italia contemporánea y ante el dolor que le provoca también la pérdida de una mujer muy próxima. Se trata de un antiguo terrorista recién salido de la cárcel, **Giovanni Senzani**, uno de los nombres más famosos de las Brigadas Rojas responsable entre otros crímenes del secuestro y asesinato del joven **Roberto Peci** en 1982. La muerte de su pareja parece provocar en Senzani la necesidad de replantearse en voz alta sus propios crímenes en una secuencia-confesión que deviene lo más conmovedor

del film. *Sangue* probablemente hubiera resultado un film mucho más interesante si se hubiera centrado en Senzani y no en el propio Delbono. Una película, en definitiva, que se queda a años luz de la armonía entre lo personal y lo político que sí consigue el portugués Joaquim Pinto en *E agora? Lembra-me*, sin duda una de las películas más importantes de la temporada, un film que se merece una aproximación más allá de las premuras de esta crónica de festival.

Sonidista y director de cine, Pinto vive afectado por el SIDA y la hepatitis desde hace tiempo. Su película es un diario íntimo a lo largo de un año en el que decide someterse a un nuevo tratamiento experimental para su enfermedad. Recoge así a través de la cámara todas sus emociones y reacciones y se mueve constantemente del diario a las memorias, de lo íntimo a lo político, de su vida privada al recuerdo de los amigos que lo dejaron o de la gente del cine con quien ha compartido rodajes, del detalle en apariencia nimio (esos primeros planos de los animalillos del jardín) a la reflexión colectiva... Ajena a todo sentimentalismo pero preñada de emoción en cada uno de sus planos, *E agora? Lembra-me* deviene el manifiesto cinematográfico de una actitud ante la vida.

Los Cineastas del Presente ofrecieron películas próximas a las estrategias de la no ficción como *Manakamana* de **Stephanie Spray** y **Pacho Velez**, *L'Harmonie* de **Blaise Harrison**, *Costa da Morte* de **Lois Patiño** *Distant* de **Zhengfan Yang**.

La nueva obra surgida del Sensory Ethnography Laboratory de Harvard, en *Manakamana* la cámara se instala dentro de la cabina del teleférico que conduce al templo del mismo nombre en las montañas del Nepal y no se mueve de allí. El plano fijo encuadra a los diferentes pasajeros con el paisaje de fondo que va dibujándose a medida que avanza el transporte, en viajes de unos diez minutos de duración aproximadamente. El dispositivo a priori radical (la película arranca encadenando dos turnos de pasajeros que no median palabra ante la cámara) va desvelando sus pequeños trucos. Aunque transmita la sensación de una experiencia en tiempo real a través de forzar la continuidad en la banda de sonido, el film aprovecha el fundido a negro que supone cada llegada a la estación de destino para jugar con las expectativas del espectador: ¿quién aparecerá ahora en la cabina? Los realizadores prescinden por tanto del componente aleatorio (el que hubiera convertido el film en una muestra observacional de los visitantes al templo nepalí acotada en una franja temporal concreta) para elaborar una propuesta más lúdica donde se juega con las conexiones y diálogos entre los diferentes retratos de personajes.

Como ya llevó a cabo **Ricardo Íscar** en *El foso*, en *L'Harmonie* Blaise Harrison también parte de un sujeto colectivo, una banda municipal de un pueblo de la Suiza francófona, para ofrecer pinceladas de las diferentes individualidades que la componen, en un intento de captar las sensibilidades varias que tienen que confluir armónicamente en este todo musical. El documental en este caso también tiene mucho de reivindicación de una manifestación de la cultura popular a veces menospreciada desde ciertos círculos intelectuales y que aquí se presenta como un elemento intrínseco en la vida cotidiana de tantas pueblos que aglutina personas de diferentes edades y procedencias.

En *Costa da Morte* (Leopardo de Oro al Mejor Director de la sección Cineastas del Presente), Lois Patiño resigue la relación entre ser humano y su entorno natural en esta región gallega a partir otra vez de explorar la idea de cercanía o lejanía respecto a lo filmado. Como ya había ensayado en *Paisaje - Distancia* y *Montaña en sombra*, el director sitúa la cámara lo suficientemente lejos como para que la figura humana quede casi diluida en el paisaje, como un elemento más que configura el cuadro. Mientras que las personas se integran visualmente en un plano general, sus conversaciones en cambio nos llegan en primer plano. Esta dislocación del sonido respecto a su fuente diegética subraya el tono de relato colectivo de la mayoría de conversaciones: al no poder identificar a los emisores del discurso por mucho que aparezcan en el plano, los recuerdos, leyendas, hechos históricos, precisiones geográficas que narran pasan a formar parte de un relato colectivo ligado directamente al paisaje. Por otra parte, Patiño entronca con una tradición cinematográfica que se acerca a la naturaleza desde otra perspectiva. El punto de vista tan apartado desde el que se observa también se aleja de la tradicional perspectiva a escala humana lo que otorga a la película cierta dimensión espiritual.

Distant de Zhengfan Yang se inicia con un encuadre lejano de un paisaje que la emparentaría a priori con *Costa da Morte*. No tardamos en darnos cuenta que la película adopta los ropajes del documental observacional para ofrecer una serie de viñetas construidas sobre en este caso la dislocación del ser humano en la China neocapitalista. El punto de humor absurdo que impregna las diferentes escenas, la cualidad autárquica que se confiere a cada uno de los cuadros (aunque se establezcan conexiones entre algunos de los ellos) y la mirada humanista a unos personajes que parecen náufragos en su propio entorno

acercan esta película de Yang, más que a documentalistas a los que emularía desde la ficción, al cine de Tsai Ming-liang, de ese Tsai capaz de plantar la cámara fija ante una mujer coja que atraviesa un pasillo y esperar el tiempo necesario a que pase.

Locarno estrenaba este año sección nueva fuera de concurso, Signos de vida (Herzog otra vez), donde se hizo un lugar una de las propuestas más estimulantes del festival, *El futuro* de **Luis López Carrasco**. Miembro del colectivo Los Hijos que aquí trabaja en solitario, López Carrasco arranca su film con un discurso de **Felipe González** tras ganar las primeras elecciones generales en España repleto de promesas optimistas que resuenan sobre la pantalla en negro. Tras esta referencia explícita al contexto histórico, la película nos traslada a un piso donde va a tener lugar una fiesta, un guateque que se alarga casi todo el metraje hasta crear la sensación de que los personajes han quedado encapsulados en el tiempo hasta que el propio material filmico parece eclipsarlos. La fuerza de *El futuro* no se agota en la metáfora que urde el director en torno a la transición política en España. López Carrasco lo rueda como si de una *home movie* de la época se tratara. Con la cámara observa los rostros desde una calculada distancia mientras la banda sonora entremezcla de manera muchas veces poco inteligible los diálogos entrecortados con una selección impecable de música de principios los ochenta, temas en su mayoría poco conocidos que nos sitúan perfectamente en la época. Y la película se convierte así en una de las experiencias cinematográficas más potentes del año.

RESEÑAS

Ricardo Bär

Por Aurelio Medina

“Ricardo Bär” nos acerca la experiencia de los directores Nele Wohlatz y Gerardo Naumann dentro de una comunidad bautista en la frontera de Argentina con Brasil. Un diario de rodaje fragmentado que aborda por igual la convivencia y la realización cinematográfica.

Sobre el hermano desconocido

“Son ustedes un recuerdo perenne de esos agradables momentos en que la presencia del hermano desconocido se cuele en nuestras vidas”.

Pastor bautista a los realizadores Nele Wohlatz y Gerardo Naumann

Valga esta cita del final de *Ricardo Bär* para ilustrar uno de los eminentes hallazgos que ofrece el documental dirigido por **Nele Wohlatz** y **Gerardo Naumann**, esos “hermanos desconocidos” a los que alude la frase. Los directores viajaron a la Provincia de Misiones, en la frontera de Argentina con Brasil, con la vaga idea de realizar una película sobre un antiguo habitante de la zona. Allí, se encontraron con una comunidad bautista que se preparaba para la celebración de la próxima Navidad. Su interés inicial se centró en Ricardo, uno de los chicos de la comunidad que se estaba formando como pastor, al cual le propusieron que protagonizara la película que pretendían filmar. Las reticencias de esta comunidad tan cerrada -que desconfía de estos intrusos con cámaras-, las negociaciones para llevar a cabo el proyecto y el intercambio entre los dos grupos acabará siendo la base narrativa de *Ricardo Bär*, documental estrenado en BAFICI y a competición en el pasado FID Marseille donde obtuvo una mención especial por parte del jurado en la categoría de opera prima.

Los directores, en su afán por contar su convivencia con la comunidad, mostrarán toda las fases de construcción de la película. El inicio de *Ricardo Bär* ya es una muestra palmaria de sus intenciones, donde alternarán escenas de observación documental con otras de apariencia más ficcionada. Este híbrido irá adquiriendo más complejidad al añadir el relato en *off* de los directores, verdadero motor narrativo del documental: serán ellos los que vayan marcando, extradiégeticamente y a posteriori, el devenir de los días y el cambio en la narración, sus avances y retrocesos. *Ricardo Bär* se yergue de esta manera como un diario de rodaje fragmentado, que trata por igual sobre la convivencia y la realización cinematográfica, una película que apuesta por situar en un mismo cuerpo filmico todas las derivas narrativas que surgieron durante el rodaje. Por tanto, dentro de su puesta en escena modesta y su aparente tono rígido, tiene la virtud de esconder un conjunto complejo, abierto a digresiones, donde los imprevistos surgidos devienen parte sustancial de la película. Los márgenes narrativos sobre los que transita *Ricardo Bär* también son geográficos: la región de Misiones se encuentra entre Argentina y Brasil, y sus habitantes hablan de manera indistinta español y portugués -combinándolo a veces (“portuñol”, le llaman)-, además de alemán, al ser

descendientes de inmigrantes alemanes. La peculiar raigambre de este grupo bautista y el espacio difuso e indómito en el que habitan será otra capa más dentro de *Ricardo Bär*. Los directores, en ese proceso de análisis de la comunidad, evitarán dotar al espacio geográfico de cierta mística o exotismo mostrando más querencia por una mirada espartana y directa, rayana en lo observacional.

Esta complejidad narrativa a la que se prestan Wohlatz y Naumann les obliga a veces a dibujar con trazo grueso la estructura, a subrayar en ocasiones los saltos narrativos, corriendo el riesgo de encorsetar en demasía las piezas del documental y no permitir la fluidez entre ellas. Así, los directores se ven en la obligación de introducir ciertas presentaciones para no desorientar al espectador: al inicio contarán cómo tuvieron que ofrecerle una beca de estudios a Ricardo para poder volver a convivir con la comunidad, para poco después saltar hacia atrás y relatar cómo le conocieron. Más adelante, filtrando algunas de las secuencias de la supuesta película que filmaban junto a Ricardo, veremos el desarrollo de la relación de Naumann y Wohlatz con la comunidad, la parte de más peso en *Ricardo Bär*: la desconfianza y el rechazo, la vuelta a la normalidad y el respeto mutuo final. La hibridación de formas parece la salida más coherente para contar el devenir de los días de convivencia junto a ellos. Acostumbrados a cierto cine documental contemporáneo que opta por presentarnos películas que son el resultado final de la convivencia de un director con los habitantes de una zona, *Ricardo Bär* se decanta por retratar todo este proceso de intercambio. Y, además de ser una mirada a las costumbres de esta lejana comunidad religiosa, será igualmente un retrato honesto del joven Ricardo, sobre el cual la cámara focalizará su atención sin descuidar el entorno: su relación con la comunidad, su trabajo en la granja familiar, su cotidianidad. Cuando la película toque a su fin, Ricardo desaparecerá del último plano para dejar espacio a la voz de Naumann y Wohlatz, que nos recordarán a través de la cariñosa carta del pastor bautista ese vínculo fértil, basado en un intercambio mutuo, que se ha establecido con la comunidad a raíz de la filmación de su película. Esta carta ilustra la valía de *Ricardo Bär*, el registro, la representación de la evolución de una convivencia.

FICHA TÉCNICA:

Dirección: Gerardo Naumann, Nele Wohlatz **Con:** Ricardo Bär, Inés Bär, Samuel Bär, Diego Littmann, Fabio Fiebke, Pasto Carlos Zeiter **Dirección de fotografía:** Lucas Gaynor **Sonido:** Francisco Pedemonte, José María Avilés **Montaje:** Felipe Guerrero **Producción ejecutiva:** Christoph Behl, Pablo Robert **Producción:** Subterránea Films, Zentral Cine **País y año de producción:** Argentina, 2013.

La opacidad de lo real. La anábasis de May y Fusako Shigenobu, Masao Adachi y 27 años sin imágenes, de Eric Baudelaire

Por Cloe Masotta

Eric Baudelaire ha abordado a lo largo de toda su trayectoria, artística y cinematográfica, la delicada cuestión de la representación de la historia, situando en un espacio de duda la objetividad que se otorga a las imágenes “documentales”, abriendo la posibilidad a otras maneras de imaginar lo real. En su última obra, La anábasis de May y Fusako Shigenobu, Masao Adachi y 27 años sin imágenes el creador francés trata el tema de cómo contar la otra historia de los años 70, la de los movimientos revolucionarios radicales de izquierdas, como el Ejército Rojo Japonés.

“Para saber hay que imaginarse”
George Didi-Huberman (1)

En *The makes* (2010) el artista y cineasta **Eric Baudelaire** nos descubre la etapa japonesa de **Michelangelo Antonioni**. En el contexto museístico, la película formaba parte de una instalación: junto a un documental protagonizado por las declaraciones del periodista de *Libération*, **Philippe Azoury**, se exponían las fotografías de algunas secuencias, que en la película fundamentaban el discurso del crítico de arte. Pero, en realidad, aunque Azouri es un crítico de un reputado periódico francés, y las fotografías son capturas de películas japonesas de los años 60 que sí se filmaron, la etapa japonesa de Antonioni es una ficción, construida por Baudelaire a partir de los materiales mencionados, y de algunas páginas de *Ce bowling sur le Tibre*, una recopilación de textos del cineasta italiano- también presentes en la instalación. A partir del *collage* de fotografías reales, texto, e imagen supuestamente documental, el artista erige un poderoso dispositivo de reflexión sobre el potencial de ficción que se esconde muchas veces tras lo que consideramos real, o sobre el poder de la fabulación como herramienta de análisis de lo real.

No nos confundamos: la etapa nipona de Antonioni no es “imposible”, sino algo que, como declara la voz en *off* que abre el falso documental “podría ser real, o no serlo”. Si en *The makes* la fabulación se realiza, casi como una travesura del artista, en forma de lúdico *collage*, que reflexiona entre otros temas sobre la

autoridad de la crítica de arte, su obra *La anábasis de May y Fusako Shigenobu, Masao Adachi y 27 años sin imágenes* aborda el tema de la objetividad y la veracidad del testimonio histórico. Y la cuestión de cómo representar aquello que se considera, a veces polémicamente, irrepresentable, debido a la ausencia de imágenes o a la imposibilidad de registrar ciertos sucesos a través de ellas.

En el texto *Puissances du faux (2)* Baudelaire distingue tres vías de “representación de lo inimaginable”, a través del ejemplo de los hechos de Hiroshima y Auschwitz. En primer lugar la de **Claude Lanzmann** que “abandona las imágenes para consagrarse a la palabra y al testimonio.” En segundo lugar, la que propone **Godard**, que en *Histoire(s) du cinéma*, “las revisa, las relee, las hace entrecrozar para reinventarlas a la luz de la historia”. Pero hay una tercera vía, en la que se sitúa el mismo Baudelaire, la que defiende **Peter Watkins** “¡frente a su naturaleza lacunar, fabriquemos las imágenes! Fabriquemos un excedente de imágenes, una dique de imágenes, una sobredosis de imágenes. Y lo que es más, a través del dispositivo del falso documental, elevemos estas imágenes al estatuto de símil-documento.” (3)

La anábasis... de Eric Baudelaire se ha presentado este año en España en dos ocasiones. Como documental en la edición de 2013 del Festival Punto de Vista de Navarra y como instalación se puede visitar actualmente en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Como en el caso de *The makes* junto con el documental, se exponen ciertos materiales informativos o de archivo. Así, la instalación se compone de: “una película de 66 min., 9 serigrafías y un libreto” (4). En el libreto se despliegan dos rigurosas cronologías: la del término que encabeza el título, la anábasis, y la de la biografía de los protagonistas de la película. El libreto es informativo, como el capítulo de un libro de historia antigua o la entrada de una enciclopedia, detalla, por un lado, la narración de **Jenofonte** de las aventuras de los mercenarios que, tras participar a las órdenes de **Ciro** en una campaña en Asia Menor inician una nómada vuelta a un hogar inexistente después de la muerte de su comandante. Este es el origen y el sentido primordial del término “anábasis”: una sisífrica errancia sin fin. Por otro lado, en el texto se detallan las trayectorias de **Fusako Shigenobu** la fundadora del Ejército Rojo Japonés en los años 70, su hija **May Shigenobu** y el cineasta de vanguardia nipón **Masao Adachi** - que, como descubrimos en el documental, en el Líbano conoce por azar a la fundadora de la organización revolucionaria de izquierdas y se une en su lucha por la causa palestina.

Las nueve serigrafías se presentan ante nosotros como un magnético agujero negro en las paredes de la sala del museo, dándonos la sensación de que si había una imagen, esta nos ha sido hábilmente escamoteada por el artista. Pero si el espectador, en lugar de sobrevolar las oscuras telas con una mirada ausente, se concentra y emprende el gesto esforzado de tratar de descubrir qué ocultan, pronto empezará a distinguir, en una torsión del cuerpo, cambiando la perspectiva desde la que mira, una serie de imágenes grabadas: las de las fotografías, escasas, de May y su madre, las de algunos recortes de prensa, o de carteles de películas de Masao Adachi. Si el libreto nos ofrece una serie de informaciones supuestamente veraces, en las serigrafías, el concepto de objetividad empieza a ser cuestionado. Lo que denominamos comúnmente “material de archivo” está presente en la instalación de Baudelaire, pero aquello que se suele considerar veraz en relación con su valor de documento, al ser impreso sobre una tela negra, se vuelve opaco. Porque, tal vez, esas imágenes no son suficientes para narrar la historia de sus protagonistas. O haya que cuestionar su supuesta “objetividad documental” y sea posible contar la historia sin imágenes, o pueda existir una forma de explicarla cuando estas no existen o han desaparecido.

Por paradójico que parezca, de eso trata la película, el tercer engranaje de instalación: de cómo se puede explicar una historia de la que no hay imágenes, a través de la fabulación, o fabricación, de imágenes nuevas fruto de la fascinación cineasta ante los hechos que relata. Esto se relaciona con lo que podemos considerar el núcleo duro de toda la trayectoria de Baudelaire, el cuestionamiento de la veracidad que atribuimos a ciertas “autoridades”, sea a un crítico cultural, las noticias de los periódicos o la forma en que los noticiarios televisivos exponen un suceso, a la historia “escrita” de un país (como única versión de lo que sucedió), o a ciertas “imágenes documentales” que definimos como “testimonio histórico”, con lo que adquieren un carácter incontestable- y, en realidad, no son más que construcciones, susceptibles de cambios, manipulaciones, recreaciones... Así, por ejemplo, en la obra *Chanson d'automne (2008)*, Baudelaire en las páginas de la sección de economía del Wall Street Journal, resucita con un simple gesto de subrayado a lápiz, el poema homónimo de **Verlaine**, utilizado en 1944 para avisar a la Resistencia francesa del inminente desembarco de Normandía. (5)

El largo título de su última creación, *La anábasis de May y Fusako Shigenobu, Masao Adachi y 27 años sin imágenes* anuncia un aparente oxímoron: Baudelaire va a contarnos mediante una película la historia de “27 años sin imágenes”. Los de la hija de Fusako Shigenobu, May, que ha vivido en la clandestinidad destruyendo en cada sitio que abandonaba toda posible imagen que pudiera constituir un indicio para localizar a su madre, siempre en situación de busca y captura. Y, en el caso de Masao Adachi, 27 años de

imágenes filmadas en el Líbano, destruidas en el transcurso de diversos bombardeos. En *La anábasis...* Baudelaire filma con una cámara Super 8 mm los paisajes de Beirut y Tokyo, unas imágenes que se alternan con algunas secuencias de las películas de Masao Adachi, y algunos fragmentos de informativos concernientes a la historia de Fusako Shigenobu.

La película empieza con un *travelling*, que acompaña la voz de May Shigenobu, y, después, la superimpresión de un correo electrónico en que Masao Adachi accede a participar en la película de Baudelaire, con la condición de que éste capture unas imágenes en Beirut para su próxima película. Las secuencias capturadas por Baudelaire con su Súper 8 se convierten en un puente entre el tiempo pasado, el presente y el futuro. Por un lado, podrían ser las que Adachi perdió, la elección del celuloide nos invita a imaginar la incertidumbre de su autoría. Por otro, corresponden al presente de esas ciudades a las que es imposible retornar -Adachi está confinado en Tokyo y Fusako Shigenobu en la cárcel- dos de los escenarios de la particular anábasis de los personajes. Pero también son imágenes del futuro, de la película que Adachi podría filmar. Los tres tiempos danzan en el film y lo cubren, al mismo tiempo, de una pátina de melancolía: el objeto perdido, y ansiado, son esas instantáneas destruidas o desaparecidas, de los 27 años viviendo en secreto de May Shigenobu, de las películas de Beirut de Adachi. Una presencia fantasmal que irrumpe en el encuentro entre la mirada de Baudelaire y la operación mnemónica que urden las voces en *off* que acompañan las imágenes.

Desde este punto de vista, los hipnóticos movimientos de cámara recorriendo el paisaje urbano en diversos momentos del film son el correlato del viaje interior que los protagonistas realizan hacia el pasado. Al mismo tiempo, la filmación de los paisajes urbanos, de Beirut y Tokyo, se convierte en una nueva mirada de Eric Baudelaire a la teoría del paisaje (*fukeiron*) de Masao Adachi, desarrollada en *A.K.A Serial Killer* (1969), la historia de un joven que a los 19 años sin motivo aparente se convirtió en un asesino. En *La anábasis...* Adachi explica como lo que iban a ser sólo las localizaciones previas al rodaje, tomaron protagonismo en su búsqueda del motor o detonador de los crímenes: “Nos dimos cuenta de que no necesitábamos una historia. Haríamos una película de cómo Japón y sus paisajes oprimían a la gente (...) Nos dimos cuenta de cómo el paisaje refleja la imagen del poder de la sociedad. (...) Los paisajes bastaban.”

Las primeras palabras que pronuncia May Shigenobu en la película aluden una vida en la clandestinidad: “Creo que los secretos nacieron conmigo.” A lo largo del filme, May narra cómo de un día para otro, cambiar de vida para no ser descubiertas ni ella ni su madre Fusako Shigenobu implicaba “en cada lugar ser una persona distinta, con una nueva identidad”. Los primeros 27 años de su existencia hasta el encarcelamiento de su madre en el año 2000, transcurren en ese laberinto de yoes contruados, ficticios. Pero, en el centro de ese dédalo hay siempre la misma persona, “una vez mi identidad fue revelada, tuve que explicar a mis amigos lo que pasó (...) yo soy la que conocieron pero mi historia tiene diferentes tonos y colores”. También la existencia de Masao Adachi se halla marcada por la clandestinidad y una amalgama de identidades ficticias, acusado de viajar con distintos pasaportes por el gobierno japonés que -según cuenta Adachi en la película- finge secuestrar al cineasta en la cárcel del Líbano en la que ha sido confinado para trasladarlo a su país natal. “Además” declara al final de la película “(...) la cuestión de aquí o allí, estar en Japón o en Oriente Medio puede ser diferente en un sentido geográfico, pero creo que en realidad sólo hay "aquí". Si estás en Oriente Medio, el Oriente Medio es "aquí". Dondequiera que vaya, siempre es "aquí". La gente suele buscar “otro lugar”, persiguiendo ideas románticas. Ese romanticismo, esos sueños solo existen en nuestro corazón. El punto es buscar un "aquí" "en otra parte””.

La narración de Adachi y May Shigenobu culmina con el fin de su vida en la clandestinidad, pero éste no implica el final de su anábasis. El relato de Masao Adachi y el de Fusako Shigenobu, que emerge a través de la voz de su hija May, desvelan la dura elección de los que optan por el errar como destino. Desde este punto de vista, Eric Baudelaire en su obra traza la ruta de la anábasis de los personajes como el *Laberinto* (6) que construye Jorge Luis Borges en *Elogio de la sombra*:

Laberinto

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
Y el alcázar abarca el universo
Y no tiene ni anverso ni reverso
Ni externo muro ni secreto centro.
No esperes que el rigor de tu camino
Que tercamente se bifurca en otro,
Que tercamente se bifurca en otro,
Tendrá fin. Es de hierro tu destino

Como tu juez. No aguardes la embestida
Del toro que es un hombre y cuya extraña
Forma plural da horror a la maraña
De interminable piedra entretejida.
No existe. Nada esperes. Ni siquiera
En el negro crepúsculo la fiera.

- 1) Didi-Huberman, G., *Imágenes pese a todo*, Espasa Libros, Madrid, 2004.
- 2) El título del texto de Eric Baudelaire alude al capítulo 6 de *La imagen-tiempo* de Gilles Deleuze titulado *Las potencias de lo falso*. En él, el pensador francés desarrolla el complejo término de lo “incomponible”- que Baudelaire recupera en su texto- y que corresponde, a esa frase de *The makes* que citábamos unas líneas más arriba de nuestro texto: aquello que “podría ser real o podría no serlo.”
- 3) Todas las citas de este párrafo están en: Puissances du Faux (*Journal*), *Vacarme* num. 55, primavera de 2010.
- 4) En la portada del libreto, junto al título de la instalación, en letra pequeña el artista detalla: “La Anábasis de May y Fusako Shigenibu, Masao Adachi y 27 años sin imágenes, Eric Baudelaire. Una instalación compuesta por una película de 66 min, nueve serigrafías y este libreto.”
- 5) Para un conocimiento más exhaustivo de la obra de Eric Baudelaire, recomendamos su web www.baudelaire.net.
- 6) Borges, J.L., «Elogio de la sombra», *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1989, vol. II, pág. 364.

FICHA TÉCNICA

Realización y guión: Eric Baudelaire **Sonido:** Diego Eiguchi, Philippe Welsh **Asistentes:** Eléonore Mahmoudian, Siska Habib
Montaje: Eric Baudelaire, Laure Vermeersch, Minorí Akimoto **Producción:** Eric Baudelaire **País y año de realización:** Francia, 2011