



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



||| Germán Rodríguez

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

Germán Rodríguez

Algunas cuestiones en torno al cine presente

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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