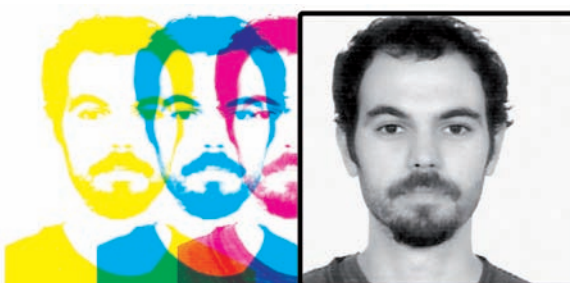




Reconocimiento / No Comercial / Compartir Igual
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/>



||| Jorge Oter

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

Jorge Oter

Cine de cerca: Escartín, Iriarte, Lacuesta y Siminiani

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

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

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

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

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

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

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

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