



||| Isaki Lacuesta

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

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

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

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

www.hamacaonline.net

Isaki Lacuesta

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

El encanto

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

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

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

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

La duda metódica

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

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

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

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

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

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

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

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

Trucos de magia

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

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

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

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

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

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

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

FuSonambulismo

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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