



León Siminiani

Estudió Filología Hispánica y dirección de cine en la Universidad de Columbia, Nueva York.

Entre su obra de ficción destaca *Dos más* (2001), Mejor Drama en los EMMY 2002 para estudiantes, y *Ludoterapia* (2007), mejor corto en Europa Cinema 2007.

En la categoría de no ficción se ha alzado con más de 50 galardones internacionales.

El tránsito (2009) se convirtió en uno de los cortos documentales más galardonados de los últimos años. Entre otros, obtuvo el Premio al Mejor Corto en el Festival de Cine Español de Málaga 2010, el 3º Premio del Concurso Internacional de TVE *Versión Española* y el Primer Premio del Festival de Cine de Alcalá (Alcine 09).

Asimismo Siminiani ha explorado formatos híbridos con piezas como *Zoom* (2005) (nominada a mejor película Notodofilmfest 05) o *Límites 1ª persona* (2009), seleccionada para la gala de inauguración del Festival Internacional de Cine Documental Documenta 09 (Madrid), ganador del Primer Premio del Festival de Alcalá (Alcine 09, *ex aequo* con *El tránsito*), y del Primer

Premio del Concurso Iberoamericano de Cortos *Versión Española* (TVE).

En Octubre de 2010 estrenó un nuevo cortometraje de ficción titulado *El premio* (2010) que fue nominado a los Goya 2012 como mejor corto de ficción.

Actualmente ultima *Mapa*, su primer proyecto de largometraje, a medio camino entre la ficción y el documental y producido por Avalon Productions, Pantalla Partida y él mismo.

Dos más 2001

Archipiélago 2003

Conceptos Clave del Mundo Moderno 1998-2009

Zoom 2005

Ludoterapia 2007

Límites, 1ª persona 2009

El premio 2010

Mapa 2012

León Siminiani

¿Hacia una poética de la contradicción?

No es un ejercicio cómodo pararme a observar mi propia trayectoria creativa. Por mucho que me esfuerce en encontrar causas y efectos, unas inquietudes que llevaron a otras, un lenguaje en evolución, siempre acecha la sombra de la contradicción, la incoherencia, la sospecha de que contenido y forma parecen gobernarse por sí mismos, más allá de mi propia voluntad.

Y esto, claro, no es cómodo porque atenta directamente contra el primer proyecto, el primer gran mandato grabado a fuego cuando, en la primera juventud, supe que quería hacer cine: convertirme en autor, comunicar una visión propia y coherente del mundo mediante el cine. Ahora que lo pienso, creo que al acuñar el término “autor”, la Nouvelle Vague plantó en mí un sueño, sí, pero también un trauma.

Yo siempre fui muy de esquemas, estructuralista.
Sospecho que ahora me toca desaprender...

En realidad esto es algo que vengo intuyendo hace tiempo por mucho que durante años mirase para otro lado. Por ejemplo, a mi siempre me fascinaron Cassavetes y el primer Rossellini. Ese era el cine que más admiraba, el que quería hacer: directo, poroso, pegado a lo realidad, sin apenas retórica... pero el que me salía estaba en las antípodas: distante, elaborado y muy mental.

Con gran rebeldía interna, que aún hoy de vez en cuando colea, fui aceptando que uno no elige las películas, sino que más bien las películas lo eligen a uno:

uno no hace el cine que quiere sino el que puede. Esto no lo digo resignado, como una rendición; más bien como un descubrimiento, una asunción: descubrir y asumir lo que podríamos llamar “pulsión fílmica propia”, algo que, como el carácter, está más allá del deseo y la elección, más allá de estilos o modas. Para mí el trabajo como director consiste en buscar esa pulsión y tratar de darle salida.

Esta búsqueda de esa “pulsión” es un proceso continuo porque igual que todos cambiamos como personas, queramos o no, también cambia el cine que llevamos dentro.

Debo añadir también que, como quedará patente en estas líneas, dicha búsqueda es un camino incierto, plagado de dudas, inseguridades y contradicciones, donde las certezas no parecen durar mucho. No obstante, para bien o para mal, éste es el camino que yo he elegido, camino que parece trazarse en torno a cuatro aspectos:

1. Relación con la ficción

Yo vengo de la ficción. Me enganché al cine por la ficción y estudié en la escuela de cine de Columbia University, una de las escuelas canónicas de la narración clásica norteamericana. En Columbia les gustaba decir que *story* era su filosofía; es decir, el cine se concebía como un medio para contar historias. Y a esto se subordinaba todo: guión, dirección de actores y puesta en escena. Después de esta formación pasé años trabajando en ficción en diversos formatos. Así es que me parece justo aclarar desde ya que yo estoy lejos de ser un experto en documental, por mucho que éste sea el tema que aquí nos convoca.

Resulta sin embargo que, desde que empecé a dirigir, me di cuenta de que mi relación con la ficción era bastante más compleja de lo que yo creía. Si bien como espectador estaba fascinado por el cine clásico y, en general, por el cine de puesta en escena, como director algo no acababa de fluir.

Para mí ficción significaba *invisibilidad de la estructura y subordinación de todas las herramientas cinematográficas a la función narrativa*. Hay algo en esto de contar historias, me decía, que priva al cine de desarrollar plenamente su potencial como lenguaje, como portavoz de sensaciones, formas e ideas...

Además sentía la necesidad de separarme un tanto de lo que estaba contando. La idea de encuadre, de ver el bosque más que los árboles era muy importante para mí. Había algo en la concepción brechtiana de *distanciamiento* que, si bien estaba en las antípodas de lo que me habían enseñado en Columbia, parecía pedir paso. Acaso por eso desde muy pequeño me gustó sentarme en las filas de atrás del cine.

Así es que me ponía a hacer una historia, un corto de ficción, y estaba más cómodo pensando y comentando sobre los personajes y sus alrededores que haciendo de narrador invisible, dejando que ellos se apoderasen de la historia y la condujeran por sí mismos. Claro, esta tendencia yo la sentía errónea, una desviación del dogma aprendido. Algo dentro de mí se revelaba contra la regla de oro de la ficción dramática: *show, don't tell* (muestra, no enuncies).

Así es que empecé a desarrollar una cierto *resentimiento* contra la ficción clásica que, por un lado admiraba, y por otro, sentía castrante. En consecuencia, mis ficciones se fueron haciendo cada vez menos ficticias: desaparecieron los actores, la planificación acorde al MRI, la puesta en escena... fue entrando la voz en *off*, el montaje dejó de ser invisible para volverse intelectual, de ideas, de proposiciones, como quiera llamársele...

Como no soy un experto en documental no me compete a mí decir si piezas como *Zoom* (2007) o *Vecinos* (2007) caen dentro de la ficción o la no ficción. Lo que sí tengo claro es que, a día de hoy, yo sigo manteniendo una clara vocación narrativa que tiene que ver con la ficción. Por vocación narrativa entiendo la pretensión de mantener el interés del espectador, velar porque no se rompa el cordón umbilical entre el espectador y la película, un hilo que siempre he considerado muy quebradizo. Yo me imagino como un narrador y como tal me aplico. Intento tensionar lo que hago con la **búsqueda imposible de una puesta en escena**: es evidente que en una pieza como *Zoom* no hay actores, ni hay una intervención sobre el espacio mediante la cámara o la luz. Estamos ante un cine articulado mediante la sola relación entre texto e imagen. En este sentido pensar en términos de puesta en escena resulta una quimera: una búsqueda imposible. Cuenta Billy Wilder en sus memorias que, cuando se atascaba en una secuencia, se preguntaba “¿Cómo lo haría Lubitsch?”. A mí me gustó esta fórmula y la adapté. Así, cuando empecé a adentrarme en la no ficción, me preguntaba “¿Cómo lo haría si fuera ficción?”. El resultado de esta operación es que las piezas se fueron empapando del algo que yo imagino como huellas de la ficción. Como si la ficción fuese un modo de narración extinto y hubiesen quedado huellas, fósiles, inscripciones de cuando el cine era así...

Según iba haciendo más piezas, más herramientas, más fósiles de la ficción fueron saliendo a la luz. Por ejemplo, empecé a tomarle el gusto trabajar con los **ale-
daños de una historia**, con elementos que normalmente son meras herramientas de preparación. En *Pene* (2007), los antecedentes de los personajes se convierten en el propio contenido de la propuesta: de alguna manera el prólogo se hace obra. En *Vecinos* (2005), el atrezzo sustituye literalmente a los personajes, lo que resulta en un improbable rastreo de psicología en un grupo de sillas.

Movimientos de cámara en vacío siguiendo rostros que no están, acciones que no se ven, objetos que pasan de ser peones narrativos a protagonistas, la noción de juego, de juguete filmico, para mí son todo *huellas de la ficción* con que trato de tensar narrativamente mi trabajo de no ficción...

2. El control

Mas allá de las razones expuestas en la pieza *Intro* a la serie *Conceptos Clave del Mundo Moderno*, creo que el sentido último de este proyecto es la ilusión de **control**. Quería construir un espacio cinematográfico que, por pequeño que fuese, controlase yo; un espacio ordenado, lógico e irrefutable en su estructura. Cuando arranqué la serie en 1998 vivía en Nueva York y estaba fascinado por el edificio

Seagram de Mies van der Rohe . Yo entonces no sabía que el Seagram building era el máximo exponente del estilo internacional, la escuela que pintó el paisaje de la urbe moderna, no sabía del “menos es más” de su creador Mies van der Rohe¹, del compromiso de éste con el minimalismo estructural y la objetividad como respuesta al problema de la arquitectura moderna, no sabía que aquel edificio fue durante muchos años el canon del rascacielos moderno.

Lo que sí sabía es que estaba abrumado por la vida y por el cine, sabía que no sabía por donde tirar y que necesitaba sentir que por algún sitio podía empezar a controlar el mundo, mi mundo. Y esto es lo que a mí transmitía el Seagram building: control...

En algún lugar del subconsciente debió instalármese este edificio y de ese lugar debió surgir *La oficina* y por ende, la serie microdocumental *Conceptos Clave del Mundo Moderno*... un espacio virgen de creación, un espacio donde pudiese ser realmente yo en el cine que hacía: un espacio propio, controlado y objetivo. De ahí la rigurosidad del encuadre formal de la serie, la profusión de normas autoimpuestas, el tono falsamente objetivo, la estructura por encima de cualquier otra consideración, la recurrencia de motivos... Me inventé un credo formal y renuncié a la libertad creativa a cambio de sentirme en control. Y así, sin darme cuenta, me fui adentrado en el territorio del ensayo fílmico, bueno, no lancemos las campanas al vuelo, del microensayo fílmico...

Por otro lado en este ejercicio había un cierto autoengaño. Yo sabía perfectamente que no estaba inventado la pólvora; sabía que había toda una tradición de cine en esta dirección. Pero tenía una ventaja: no la conocía. Había pasado tantos años centrado en el cine clásico de ficción, que *para mí* ese cine de no ficción que, entre otras, usaba con absoluta impunidad la siempre sospechosa “voz en *off*”, era territorio virgen. Es decir, podía preservarme como un “buen salvaje”, podía empezar a hacer cine por puro instinto, no dejarme avasallar por el trabajo de otros: podía controlar yo...

La tradición del cine de ficción sí que la conocía, vaya si la conocía... en realidad suponía una tremenda losa para mí: yo lo llamo “el peso de la filmoteca”. Cuenta Orson Welles que, cuando dio el paso del teatro al cine, sus principales influencias fueron John Ford, John Ford y John Ford. Cuenta Paul Thomas Anderson que, antes de hacer *Boogie Nights*, llegó a memorizar todos los movimientos de cámara de *Uno de los nuestros*. Pues a mí no me sucedía eso con el cine que admiraba; lejos de ser una inspiración se había convertido en una pesada losa de introyectos y autoexigencias: no conseguía encontrar una forma de hacer mío todo aquello; no podía mirar por mí mismo, todo lo que se me ocurría era nimio y patético a luz de mis admirados maestros. Desde luego controlar lo que se dice controlar, controlaba muy poco...

1 Problemas de derechos a última hora me privan de introducir una imagen como tenía previsto. Imaginemos pues... apoteosis de la verticalidad, el ángulo recto y la estructura como contenido.

Sin embargo el documental, el ensayo fílmico para más señas -porque con el tiempo me di cuenta de que los ortodoxos del documental tienen muchos problemas para aceptar el ensayo fílmico-, apenas lo conocía. Se abrió ante mí como un nuevo comienzo, una oportunidad de superar mi tormentosa relación con la tradición fílmica. Por ello me impuse un *régimen de exposición limitada al cine de no ficción* que duró unos cuantos años. Así, cuando proyectaba algún capítulo de los *Conceptos Clave...* siempre había alguien en la sala que hacía referencia o a un corto brasileño llamado *La isla de las flores* de un tal Jorge Furtado o a un director alemán llamado Harun Farocki, a un tal Chris Marker... pero como me mantuve fiel a mi promesa, mi exposición al trabajo de estos directores fue muy medida, muy paulatina. Y creo que hice bien, especialmente en el caso de Farocki porque de haber visto *Imágenes del mundo, epígrafe de una guerra* unos cuantos años antes, probablemente el impacto de esa obra hubiese resultado paralizante para mí, como, de alguna manera, lo habían sido antes *Johnny guitar*, *El apartamento* o *La ventana indiscreta*.

Claro, con el paso del tiempo, fui superando el trauma, se me fue pasando la estupidez, y empecé a ver más obras de no ficción, descubriendo una tradición tan vasta como fascinante, por mucho que a día de hoy siga distando de ser experto. Esta *política de exposición limitada* puede parecer tarada o miope, pero lo cierto es que para mí era la única posible si quería llegar a un sitio propio. Trataba de avanzar en el descubrimiento de mi propia pulsión fílmica, y esto afectó a mis modos de trabajo y a mi relación con la herencia cinematográfica. La cinefilia activaba en mí un cierto espíritu gregario que resultaba un obstáculo en mi objetivo último: tener el control.

Pero fue pasando el tiempo y empezó a surgirme la necesidad de ir más allá del cine ortogonal, geométrico e impermeable que para mí representaban los *Conceptos Clave...* Era un espacio en el que me sentía seguro, en casa, pero me di cuenta de cada vez pasaba más tiempo entre un capítulo y el siguiente: me daba pereza. Otros espacios, otros modos de hacer, otras sucursales expresivas pedían paso. Así es que busqué otro edificio al que aferrarme. Como seguía en Nueva York, elegí uno en el polo opuesto al Seagram: el Museo Guggenheim de Frank Lloyd Wright...²

Aquí tenemos a Wright poco antes de morir, después de una trayectoria deslumbrante como creador de una arquitectura orgánica, que buscaba integrarse con el entorno de la naturaleza, se lanzó a hacer edificios futuristas fruto de la más pura fantasía personal. En este caso construye en pleno Manhattan un museo en espiral que se recorre de arriba abajo y que cuelga sus cuadros en paredes inclinadas; un edificio que se hace más ancho según sube, es decir, la inversión de todos los parámetros convencionales tanto para un museo como para un edificio. El Gugg-

² Continuemos imaginando por problemas de derechos: la apoteosis esta vez es de la curva, la volumetría y la fluidez; Guggenheim Museum, las antípodas del Seagram Building.

enheim tiene una individualidad tan deslumbrante que casi hiere a los edificios vecinos: es el triunfo de la **singularidad**.

Yo creo, que, aunque no me atrevía a reconocerlo, por ahí, por encontrar mi propia singularidad, andaba mi búsqueda... pero aterrizando al cine, a lo mío ¿por dónde empezar?

Afortunadamente los rigores iniciales de la citada *política de exposición limitada* habían cedido un tanto y por aquella época descubrí a dos directores que ampliaron enormemente mi consideración sobre las posibilidades de este tipo de cine: Ross McElwee y David Perlov. Algo debía ir avanzando porque, de repente, los maestros en vez de pesarme me daban alas... hay dos aspectos que me impresionaron particularmente de estos cineastas y que para mí han sido centrales en los últimos años: *la búsqueda un lenguaje propio* y *la función autobiográfica*, es decir, la utilización de su propia vida como material fílmico.

3. Un lenguaje propio

La declaración de principios que hace Perlov al comenzar sus diarios que cubren 10 años de su vida me emociona profundamente por lo que tiene de rito convocándose a sí mismo a redescubrir su realidad más inmediata, los lugares, las personas, el cine. Volver a empezar, mirar el mundo con nuevos ojos y contarlo con un lenguaje propio.

La cuestión del lenguaje siempre ha sido muy importante para mí. Acaso porque estudié filología, yo considero el cine, ante todo, un lenguaje, un conjunto de signos cuya combinación regida por una gramática permite expresar un sentido determinado. En consecuencia, pienso que una de mis principales responsabilidades como cineasta es precisamente la observación de esa gramática, no despreciar la dimensión lingüística del cine.

En mi trabajo de no ficción, ese lenguaje consiste, ante todo, en una combinación de imagen y sonido, principalmente palabras en forma de texto. Dicha combinación debe generar sentidos nuevos que ni la palabra ni la imagen tenían por sí solos. Se produce así una alquimia que resulta en lo cinematográfico. Conseguir dicha alquimia no es un ejercicio sencillo. Desde luego no vale cualquier combinación. Es fácil caer en un desequilibrio en virtud del cual la imagen haga insustancial el texto o, por el contrario, el texto ahogue la imagen.

O simplemente que dicha alquimia no se produzca, dando la sensación de estar ante una expresión tal vez literaria o científica pero no cinematográfica. O peor aun, ante una expresión plana, un puñado de palabras ilustradas con unas cuantas imágenes como tiende a suceder en los telediarios o la gran mayoría de los reportajes creados bajo el sino de la urgencia informativa.

Antes mencioné como, viniendo de la ficción clásica, tiendo a sospechar de las posibilidades de la voz en *off*. Tengo la impresión no obstante, de que la voz en *off* tampoco es un recurso muy querido por la ortodoxia del documental, lastrado en tantas ocasiones por la práctica de la narración expositivo-explicativa. Vamos que,

la mires por donde la mires, la voz en *off* parece un elemento muy delicado, una suerte de nitroglicerina fílmica. Es común en las escuelas de cine que la voz en *off* sea anatema, que sea considerada un recurso de segunda categoría para contar algo cuando no se encuentra la forma de hacerlo con imágenes. Yo debo confesar que, aunque hace ya mucho tiempo que abandoné la escuela, este prejuicio me sigue pesando dentro. Lo cual activa, por otro lado, la necesidad de crear una tensión entre imagen y texto para que aquello lo sienta como cine.

Para mí la relación entre texto e imagen nunca debe estar en completo balance. Un texto puede subvertir, tensar, completar, poetizar, ironizar, ridiculizar, violar, etc... una imagen. Y debe hacerlo. Las relaciones posibles son muchas siempre y cuando se alejen en la medida de lo posible de la ilustración y/o la explicación: cuando la imagen se dedica a ilustrar el texto, o el texto a explicar la imagen, mal vamos.

Hay veces en que parto de la imagen para llegar al texto. Por ejemplo piezas como *Zoom* (2007) o *Límites 1ª persona* (2009) parten de un material bruto e informe. En este caso me siento ante las imágenes, las visiono repetidamente como invocando una sensación, un contenido, una historia, que las propias imágenes portasen dentro. Es como el escultor que se pone ante el bloque de piedra y está convencido de que la estatua está ahí dentro, que él solo tiene que sacarla a la luz. Pero claro, esto no es más que un subterfugio creativo: lo que acabo encontrando en realidad no lo portan las imágenes si no yo mismo. Son proyecciones, asociaciones que determinadas imágenes tienen para mí bien con el momento-lugar en que se grabaron, bien con mi propio imaginario. Pero la operación directa, ponerme a escribir directamente sobre ello, no me funciona. Necesito ese subterfugio.

Y en el camino conseguir tensionar el texto, *domarlo* hasta que se funda con la imagen: encajar la cadencia de la lectura, el número de palabras, en los tiempos de la imagen, hacer al texto partícipe de los pliegues de ésta, de sus detalles más íntimos.

En otras ocasiones la relación texto-imagen se produce a la inversa: parto del texto para llegar a la imagen. Así opero en los *Conceptos Clave del Mundo Moderno...* En este caso como distinto es el desafío, distinto es el método. Me siento ante el texto mecanografiado a triple espacio. Para cada idea nueva que propone el texto apunto una serie de imágenes candidatas que, a continuación, salgo a buscar a la calle. A veces son imágenes que tengo claras, localizadas; otras no... apunto por ejemplo en mi cuaderno de rodaje "variantes de la estatua de la libertad". Paso varios días pateando Manhattan pero no encuentro más que pegatinas o figuritas de metal en las tiendas de souvenirs. Sin embargo un día, cuando estoy a punto de tirar la toalla, me encuentro una réplica de la estatua de la libertad de casi cuatro metros atada en un remolque y recortada contra el atardecer en una esquina de la calle 62 Oeste: ya tengo imagen. Y entonces me gusta pensar que con mi deambular he invocado a la realidad para que se alíe conmigo en el proceso creativo.

La cuestión es llegar al montaje con un número mínimo (no menos de tres) de imágenes candidatas para cada idea del texto, de modo que pueda crear un proceso selectivo de imágenes hasta fijar las que queden en montaje. Este proceso de selección afina forzosamente mi capacidad de observación, mi paciencia al salir a la calle a buscar y, sobre todo, otorga un algo de azar, juego y misterio al proceso, que me ayuda a esquivar la degradable sospecha de estar ejerciendo de ejecutor fílmico, montador de puzzles audiovisuales. Sólo vale encontrar una imagen más expresiva que la anterior, que provoque una relación más tensa, más eléctrica con el texto. De tal suerte que las imágenes finalmente utilizadas en montaje acaben sublimando su propio contenido más allá de la realidad objetiva que identifican. Así, aunque en el montaje se vea un logo de McDonalds, una chica haciendo Pilates en Central Park o el perchero en una oficina, estas imágenes al entrar en relación con el texto denotan algo más. Trato de construir epigramas que resulten de la fusión entre un texto sencillo y una imagen doméstica.

Moldear textos, ordeñar imágenes, imaginar epigramas... en realidad cualquier operación por extravagante que parezca es válida para activar la imaginación, para sentir al final del proceso, que el lenguaje de la pieza está vivo. Aunque utilice voz en *off*, aquello también puede ser cine.

4. Lo autobiográfico: la primera persona

A mí siempre me interesó el género biográfico, particularmente el autobiográfico. Había leído cuanta autobiografía de director relevante tuviese a mi alcance: de Renoir a Kurosawa, de Hawks a Truffaut. En estas lecturas buscaba secretamente aspectos que tuvieran que ver conmigo, especialmente debilidades que validasen las mías. Recuerdo por ejemplo haber leído que Hawks, cada noche, al volver de casa al estudio, hacía parar su coche junto a un mismo árbol, bajaba, vomitaba y seguía su camino. Al parecer éste era su método para controlar la ansiedad. Yo encontraba un cierto confort en aquellas fugas de humanidad. Pensaba “si esto le pasaba a ellos, yo no estoy tan perdido...”. Claro, tampoco encontraba tantas debilidades a las que agarrarme porque el género biográfico es hagiográfico por naturaleza, tiende a crear leyenda más que a airear debilidades. Supongo que esta adicción mía a las biografías fue un factor importante para que el “peso de la filmoteca” fuese creciendo...

En mis últimos años de Columbia vino a dar un seminario un venerable director llamado Vojtech Jasný. Era uno de los padres intelectuales de la Nueva Ola Checa de la que habían formado parte, entre otros, Milos Forman, fundador de la escuela de cine de Columbia. En su taller, Jasný preconizaba la necesidad de grabar a diario, grabar las rutinas de cada uno. Y predicaba con el ejemplo. A sus casi ochenta años se le veía muy a menudo grabando con su camarita por el campus. Aquella forma de filmar tan continua e inmediata, tan fluida, tan sin orden ni control, pura improvisación, me impactó profundamente: la rechacé de plano. Yo estaba convencido de que el hecho de filmar era algo casi ritual que requería preparación, esfuerzo, gente, aparato... pero hacer de la propia vida, del día a día, contenido fílmico, ¿de qué hablaba este señor?... aquello se me hacía tabú.

Pero como con todos los tabús, había una atracción muy fuerte: algo pedía salida... acaso por esto, poco después de volver a España, comencé a viajar y grabar extensivamente en los viajes. Era una práctica nueva para mí, que siempre había aborrecido grabar sin un objetivo determinado, particularmente hacer fotos de situaciones personales, viajes, etc... sin embargo de repente empecé a grabar por puro instinto aquello que me llamaba en los sitios a donde iba. Pasé una época grabando de este modo sin pensar que aquello pudiera tomar una forma determinada. Yo asociaba esas imágenes al momento en que las había grabado, cómo me sentía, con quien estaba. Pero entrar a darle forma me causaba un profundo rechazo, dentera mejor dicho.... ¿en qué clase de petulante me estaba convirtiendo, en qué clase de narcisismo estaba cayendo rondándome la idea de que mi vida pudiese ser interesante para alguien?... Fue entonces cuando descubrí a McElwee, aquel director que había hecho un ciclo de películas autobiográficas, aquel director que, hablando sobre el movimiento del *cinema verité*, decía cosas como:

“...estos cineastas estaban sometidos a un credo que insistía en que, aunque siguieran a sus sujetos a un territorio extremadamente íntimo, era necesario que permanecieran invisibles y callados (...) pero yo sentía que rodar con un enfoque verité, aunque se tratara de tu propia vida, llevaba consigo un problema inherente. Filmar la realidad de forma tan distante, sin acceso a los pensamientos del director sobre lo que estaba grabando, tenía como resultado objetivar una experiencia personal que, de forma natural, parecía pedir a gritos una interpretación subjetiva. Para mí tenía que haber una manera en la que la presencia objetivada de la cámara se pudiera fusionar con la perspectiva subjetiva del cineasta que la llevaba. El auto de la “autobiografía” tenía que hacerse visible. Tenía que salir de su escondite”³.

Además fue en el propio McElwee en quien descubrí reticencias parecidas a las mías. Por ejemplo hablando del diario filmico dice lo siguiente:

“...estoy convencido de que hay mucha gente que siente que este estilo es cuestionable y que no merece la pena perder el tiempo con él. Pero en el género del diario, también alcanzas un punto donde ves claramente si funciona o no. Es como andar en la cuerda floja: si caes, desembocas en un vasto mar de narcisismo, auto-indulgencia y solipsismo. Esos son los peligros...”⁴

Marker, por otro lado, decía cosas como ésta:

“Utilizo todo lo que tengo. Frente a lo que la gente dice a menudo, el uso de la primera persona tiende a ser un signo de humildad: todo lo que tengo para ofrecer es yo mismo”⁵.

3 Efrén Cuevas & Alberto N. García (eds.), *Landscapes of the Self: The Cinema of Ross McElwee / Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*, Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid, 2007, p. 245-249.

4 Efrén Cuevas & Alberto N. García, *op. cit.*, p. 295.

5 María Luisa Ortega & Antonio Weinrichter (eds.) “Marker per Marker”, entrevista incluida en *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*, T&B editores, Madrid, 2006. p. 231.

El caso es que, alentado por estos testimonios por las obras de sus autores y por mi propia necesidad inconfesable de intentarlo, me fui adentrando en el cine en primera persona, primero amparado en los ropajes ficticios de un cuento en *Zoom* (2007), después desvelando el mecanismo de ocultación en *Límites 1ª persona* (2009). Ahora mismo trabajo en mi primer largometraje titulado *Mapa* donde trato de avanzar un paso más en esta dirección.

Tal y como yo lo entiendo el cine en primera persona tiene que ver con el permiso, permitirse ser uno:

- permitirse el propio contenido, es decir la propia vida como material fílmico.
- permitirse un lenguaje y métodos de trabajo propios.
- permitirse la propia forma de relacionarse con el cine.

Parece que no me quedé tranquilo con dedicarle al concepto “permiso” un capítulo de los *Conceptos Clave...* Sospecho que me sigue persiguiendo.

Al principio de esta charla hablé de buscar la propia pulsión fílmica. Para mí esta búsqueda se plantea casi en términos de lucha, de pulso contra los introyectos sobre lo que debe ser o no el cine, los métodos de trabajo, lo que es o no una película, lo que debe ser o no la vida⁶.

Por ejemplo, si yo pasé años racionándome el cine de no ficción para preservarme un vacío fértil, entiendo que parte de mi trabajo como cineasta consistía en permitirme esta medida y no hacer caso de la voz interna que me decía continuamente que ése era un pensamiento loco o que a donde iba haciendo microensayos fílmicos sin conocer a Farocki, a Godard, a Pasolini, Van der Keuken, Chris Marker o quien fuera...

Hablando de Marker, en una entrevista de 1996, él mismo cuenta su particular método de montaje que ilustra algo parecido a lo que vengo diciendo.

“Desde que trabajo en vídeo he optado por el montaje que denomino *Zen*, podría denominarse también online, es decir lineal desde el principio al final del film sin derecho al arrepentimiento, a los remordimientos, a volver atrás. Este método posee un componente de ruleta rusa muy estimulante: a diferencia del montaje virtual, donde puedes ir montando deprisa y corriendo pensando que siempre tendrás tiempo de volver a ello, aquí no hay segunda oportunidad. Huelga decir que esta idea horrorizará a todos los montadores dignos de ese nombre y hará desmayarse a los profesores de la FEMIS. Además con ello ganamos tiempo y ahorramos presupuesto. Un minuto montado es un minuto total, imagen, palabra, música y efectos (lejos de esa atroz tradición del cine en que la música viene al final mientras que, a menudo, es la que determina la emoción de una escena”⁷.

6 Alain Bergala lo expresa de manera más contundente: "...la escritura autobiográfica a menudo es suscitada como un apoyo psíquico nada despreciable en un combate contra algo que amenaza al sujeto en su integridad o su identidad, y así su relación con el mundo". Alain Bergala, "Si "yo" me fuera contado" en Gregorio Martín Gutiérrez, *Cineastas frente al espejo*, T&B editores, Madrid, 2008.

7 Maris Luisa Ortega & Anotnio Weinrichter, *op. cit.*

Resulta paradójico que, hablando de buscar un lenguaje y método de trabajo propio, hablando de primera persona y la propia pulsión fílmica venga a concluir esta charla con un rosario de citas. ¿Contradicción? Sin duda. Parece claro que sea la que sea mi pulsión fílmica pasa por integrar contradicciones.

Con un poco de suerte al final igual tengo suficientes para una poética...