



||| Gonzalo de Pedro

Coordinador de programación en el Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista (Pamplona), miembro del comité de selección del Festival 4+1-Fundación Mapfre, profesor de *Análisis de la imagen* en el Centro Universitario Villanueva/Universidad Complutense, y profesor asociado de la Universidad de Navarra.

Además, forma parte del comité de redacción de la revista *Caimán-Cuadernos de cine* (antes *Cahiers du Cinéma España*), y colabora como crítico en diferentes medios, como *Público*, *El Cultural*, *Levante*, *Sensacine* o *BLOGS&DOCS*.

Sus trabajos como realizador se han visto en festivales como Locarno, Gijón, Bafici, o Las Palmas, o en museos como el MoMA o la Tate Modern.

Gonzalo de Pedro

Hijos sin hijos: Un disparo en medio de un concierto*

1. Introducción: sobre la polémica (la hora de los mamporros)

No nos engañemos: el arte ya no le interesa a nadie. O a casi nadie. Al menos, no lo suficiente, no con la suficiente pasión, como para desatar aquellas peleas y contrapeleas, manifiestos y contramanifiestos, de la época de las vanguardias. Textos incendiarios, casi asesinos, que en muchas ocasiones, no proponían nada más que la aniquilación de la vanguardia anterior, contraria o futura. Enemigos íntimos e irreconciliables, discursos encendidos y un vigor creativo y caníbal. Pero el todo vale, la asimilación de cualquier cosa, y la capacidad del mercado para convertir lo que sea en tendencia y materia de negocio parece haber terminado con la pasión, e incluso con el debate, por no hablar de las peleas. Por eso, la presentación de *Los materiales*, el primer largometraje del Colectivo *Los Hijos* en la edición de 2010 del Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista, con la polémica que desató, sirvió para remover las aguas, algo pútridas y estancadas, de la cultura y el cine en nuestro país. O al menos, entre el reducido sector de los cinéfilos y aficionados al documental. Espectadores airados que abandonaban la sala, críticos airados que también abandonaban la sala, textos incendiarios en blogs y debates en los bares. Faltaron los duelos al alba, las peleas de cineastas borrachos y los manifiestos. Aunque, leídas ahora, las primeras crónicas de aquel festival son algo parecido a manifiestos timoratos, textos que apenas logran ocultar la animadversión que les provocaba la película. Animadversión encendida y pasional, como si la película les hubiera herido en lo más profundo (volveremos a

esto más adelante), a la que se opusieron algunas voces que defendían el valor y la inteligencia de la propuesta. La decisión del jurado de otorgarles el Premio Jean Vigo a la mejor dirección no calmó los ánimos, pero introdujo al menos la duda en el ambiente: ¿y si realmente estábamos ante algo importante? Todos sabemos que el recorrido posterior de la película, exitoso y largo, con reseñas muy positivas, y proyecciones en museos y festivales de todo el mundo, no la convierte automáticamente en una buena película, porque todos los años presenciamos casos de películas fallidas, o directamente malas, cuando no insultantes, que se convierten en los hype de la temporada, para evaporarse después como si nunca hubieran existido; sin embargo, que ámbitos tan tradicionalmente alejados como la filosofía, el arte contemporáneo, el videoarte o el documental se interesaran por *Los materiales* puede darnos alguna pista, al menos, de su complejidad: fuera o no fuera una buena película (que lo es, pero volveré a ello más abajo), pocos trabajos españoles contemporáneos habían tenido esa capacidad detonadora, esa fuerza expansiva, capaz de encender los ánimos y convocar, al mismo tiempo, miradas y reflexiones tan diversas como *Los materiales*.

Belén Gopegui publicó hace unos años un pequeño libro sobre la pertinencia de la presencia de la política en el arte (en concreto, en la literatura). En él reflexionaba sobre la frase que le daba título, y que originalmente pretendía criticar aquellas obras de arte que toman partido de forma explícita, diciendo que introducir la política en un libro es como “un disparo en medio de un concierto”. Gopegui le daba la vuelta a esa imagen, tan sonora, tan icónica, y se apropiaba de ella convirtiéndola en una reivindicación de la necesidad del arte de responder ante su tiempo. Sin ser una película explícitamente política (al menos no en el sentido más conservador y limitado del término, ese que entiende por política las peleas partidistas del día a día), me gusta ver la aparición de *Los materiales* como un disparo en medio de un concierto. Una detonación. La hora de los mamporros.

2. La herida cinéfila

Las encendidas reacciones en contra del trabajo de *Los Hijos*, especialmente en contra de su primer largometraje, solo pueden entenderse como un triunfo de la propuesta de una película que, entre otras muchas cosas, busca poner en duda esa manera patológica de entender la relación de los espectadores con el cine llamada cinefilia. Situándose en una posición nada complaciente respecto a la tradición cinematográfica, *Los materiales* dialoga con toda una tradición cinematográfica que fue asumida de forma a-crítica en España, y que se había convertido en dogma de fe. Por primera vez, alguien se enfrentaba al diálogo con la historia cinematográfica de forma no necesariamente genuflexa, y con la ironía y la distancia que solo pueden nacer del conocimiento profundo de aquello con lo que se dialoga. Frente a propuestas críticas y cinematográficas que asumían el dogma de la paternidad audiovisual de Víctor Erice, José Luis Guerín, y toda la corriente cinematográfica nacida de la Universidad Pompeu Fabra y su master de documental creativo, sin apenas pararse a pensar en si eran realmente el cine contemporáneo que vendían de puertas hacia afuera, *Los materiales* toma dis-

tancia y desmonta el aparato de un cine ingenuamente observacional y enraizado en el realismo clásico, un cine más vinculado con los problemas de la modernidad cinematográfica que con los debates del documental contemporáneo, necesariamente postmoderno, como venían demostrando otros autores, y como pusieron en escena de forma brillante *Los Hijos* con su primer largometraje. Quizás eso explique las reacciones contrarias, y de decidida animadversión: la película no seguía la corriente dominante de cinefilia casi religiosa, de adoración a ciertos nombres, de homenaje constante, y atacaba con ironía, espíritu lúdico y gamborro la tradición cinematográfica hegemónica. Como bien dijo Elena Oroz en su repaso a toda la filmografía (o videografía) de *Los Hijos*: “No estamos ante una cinefilia devota que al tiempo que reverencia el pasado lo cosifica, sino ante una cinefilia irreverente que integra las citas de forma desprejuiciada y lúdica en un discurso actual y en una escritura cinematográfica original y propia”¹.

Este trabajo con la historia reciente del cine ya estaba, y de forma quizás más explícita, y menos elaborada, en sus dos primeros trabajos, los cortometrajes *El sol en el sol del membrillo* (2009) y *Ya viene, aguanta, riégume, mátame* (2010). En el primero de ellos, *Los Hijos* se sitúan de manera muy consciente a la sombra de la considerada obra cumbre de ese realismo documental y melancólico del que nacería la generación Pompeu Fabra, *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), para establecer con él una relación casi sacrílega, o al menos de buscada irreverencia. Tomando el mismo punto de partida que la película de Erice, un cuadro de Antonio López, *Los Hijos* lo someten a las inclemencias de la intemperie, en una hipérbola no exenta de sarcasmo de la devoción con la que ese cine documental se refiere al trabajo del cine con el tiempo. En realidad, lo que hacen *Los Hijos* es llevar a la práctica más extrema la metáfora de la película de Erice respecto al trabajo del arte y el tiempo: tomarse la metáfora en su literalidad. El cortometraje, en cuatro tiempos de creciente complejidad, va poniendo en escena el ejercicio de construcción y mediación, y termina por superar el homenaje paródico, o simplemente jugueteón, en favor de un diálogo con la tradición desde posiciones necesariamente contemporáneas y no exentas de cierta irreverencia.

Ese diálogo con la tradición cinematográfica española, que hasta la aparición de *Los Hijos* era raro, cuando no imposible, de encontrar, se acrecentó en su primer largometraje, el ya citado *Los materiales*, donde toman como referente, no explícito, la película de Mercedes Álvarez *El cielo gira* (2004), auténtico greatest-hit del boom documental que vivió España en los primeros años 2000, y epítome de una fascinación por el paisaje y la vida rural (idealizada) que recorre, desde antes, el cine español, pero que encontró en aquella película su mejor ejemplo y encarnación ideal. En *Los materiales*, el Colectivo *Los Hijos* recoge y radicaliza las propuestas ensayadas en sus trabajos anteriores, y abandonando como decimos la referencia cinéfila explícita, se adentran en una exploración del paisaje y lo rural desde su lado más material, físico y terrenal. La película ahonda en la

1 Elena Oroz, “A modo de introducción y repaso. Piezas de *Los Hijos*”, en revista on-line *BLOGS&DOCS*. <http://www.blogsandocs.com/?p=554> (última visita el 1 de febrero de 2011).

inscripción de los procesos de construcción del discurso cinematográfico, y el propio nombre *Los materiales* parece hacer referencia a los materiales con los que se construye una película, aunque también a los materiales que filman los cineastas, que cosificados con ese nombre, quedan despojados de cualquier aura mágica. Los propios cineastas han contado que se propusieron hacer una película con aquellos materiales que no entrarían nunca en un documental al uso, y que para ello siguieron todas las rutinas de un rodaje convencional: no se trataba de impostar unos descartes ficticios, sino de realizar todo el proceso clásico para realizar íntegramente el proceso de despojamiento y limpieza. Frente a la fascinación por la vida rural idealizada que ponen en escena otras películas, *Los materiales* trabaja el tedio, el hacer partícipe al espectador de la construcción del discurso, y ahonda en la idea de que el paisaje es, sin más ni más, un paisaje, y no la puerta mágica a una realidad sobrenatural. Sin embargo, la película, muy lejos del cinismo que algunos le atribuyeron en sus primeras proyecciones, simplemente se limita a cuestionar la distancia desde la que el documental contemporáneo se enfrenta a lo real, la posición que frente a él adopta, y hace explícito algo que los documentalistas tienden a olvidar: que toda realidad es ajena, y a la postre, inexplicable. El final de la película, dedicado a los cánticos populares de la gente del pueblo, introduce un giro humano que no hace sino subrayar esa idea: el paisaje es tedioso de filmar, como ellos mismos reconocen en la película, pero el interés puede estar en las personas que lo habitan, aunque no las conozcamos, y aunque reconozcamos que nunca podremos entenderlas ni mucho menos retratarlas con veracidad en una imagen. Esa honestidad, ese reconocimiento explícito de las limitaciones del aparato cinematográfico, sitúa la película en el lugar donde ese otro cine deudor de la modernidad no ha sabido ni ha querido ponerse: en la más radical contemporaneidad que sabe que el documental es, desde hace mucho tiempo, una cuestión de la posmodernidad.

La siguiente película de *Los Hijos*, el largometraje *Circo* (2011) nació de un día de rodaje de *Los materiales*, cuando los cineastas se encontraron un pequeño circo que viajaba por la zona, y decidieron hacer una película de cine directo, grabando en un único día, sin posibilidad de corregir ni completar lo grabado. En la escasa literatura que hay sobre el trabajo de *Los Hijos* se ha convertido ya en un tópico decir que *Circo* es un largometraje más convencional que *Los materiales*. Y en parte puede que sea cierto (no es momento ahora de rebatirlo, pero podríamos hablar del desconcierto como hilo conductor del trabajo de *Los Hijos*, como apuntaba Elena Oroz²), sin embargo lo realmente interesante es ver cómo el colectivo de cineastas explora las formas cinematográficas que necesita en cada momento: de alguna manera, al igual que hace el auténtico cine-ensayo, *Los Hijos* buscan la forma que pide cada película, en lugar de imponer un estilo. La práctica cinematográfica de *Los Hijos*, casi un *mash-up* audiovisual en el que las citas no son reliquias sino pies para una escritura nueva, tiene lo no-narrativo como base de partida y no de llegada, y el humor, el desconcierto, la renovación y la ironía como sendas a explorar.

2 *Ibidem*.

3. Intermedio

No deja de ser curioso, o incluso paradójico, que la consagración oficial de *Los Hijos* de cara a cierto establishment cinematográfico, tras su premio en Punto de Vista y la gira por festivales de todo el mundo, haya pasado por su aparición en las páginas de la revista francesa *Cahiers du Cinéma*, en su edición española, que eligió su película *Los materiales* entre las mejores del año 2011, en la categoría de las invisibles³. Y en esa paradoja podemos encontrar otra de las razones por las que la película incomodó de manera tan obvia a la cinefilia clásica: porque el cine que practican *Los Hijos* torpedea constante y conscientemente, y desde la base, el concepto de autor sobre el que se edificó toda la mitología cinematográfica de la modernidad cinematográfica. No sólo porque, frente a un cine fantasmagórico y obsesionado con lo invisible, *Los Hijos* practican un cine material y materialista, del aquí y el ahora, de la cinta de vídeo, del error en la captura, sino porque desde el momento en que renuncian a firmar sus películas con sus nombres, ocultándose bajo un colectivo, desde el momento en que convierten las tareas artísticas, no en expresiones ego-autorales, sino en decisiones colectivas, resultados de debates o procesos de deconstrucción, están acabando con la misma idea del autor en el cine. Y es esa, la idea del autor, la búsqueda de los rasgos personales por encima del oficio, la que ha sostenido la teoría crítica y cinéfila desde los años sesenta en adelante. Así, el desmantelamiento, concienzudo y constante, del cine lo llevan a la raíz: al cuestionamiento radical de los sistemas de trabajo. *Los Hijos* comparten por igual las tareas de sonido e imagen, se turnan en los diferentes puestos, someten cada imagen a un proceso de cuestionamiento radical, y practican un sistema de edición en el que el proyecto pasa de mano en mano, como en un cadáver exquisito, mutando en cada fase hasta anular cualquier filia o fobia personal en favor de un no-autor colectivo.

4. ¿De qué hablamos cuando hablamos de ‘Los Hijos’?

Las películas de *Los Hijos* parecen marcar el fin del cine tal y como lo conocemos, o por lo menos de la “prehistoria del cine”, en palabras del crítico argentino Quintín, y el comienzo de una nueva fase de su historia. Su mayor fuerza, la independencia, es también su mayor debilidad: no viven en la periferia del cine de autor, sino en una realidad paralela que no piensa en subvenciones, ayudas o becas, y la radicalidad de su cine es inseparable de la radicalidad de su forma de trabajar. La energía punk que anima los trabajos de los cineastas llega al espectador filtrada tras un proceso de discusión interno que no sirve para amortiguar ese impulso, sino para dotarlo de nuevas herramientas: en el caso de *Los Hijos*, el consenso no está necesariamente en el centro, sino en la apuesta por un trabajo auténticamente independiente capaz de inventar su propia forma en cada imagen y en cada sonido.

3 En la categoría de películas invisibles, *Cahiers du Cinéma España* destaca *Los materiales*, por votación de los críticos de su consejo de redacción -entre los que se encuentra el firmante de este texto-, como una de las mejores películas de las vistas a lo largo del festival.

Lo que han aportado *Los Hijos* al panorama cinematográfico no es solo un sistema de trabajo novedoso, en el que desaparece el concepto de autor, además de una breve pero sólida obra en constante expansión, sino una constante búsqueda formal, estética e intelectual que incluye, en la misma categoría que los largometrajes, una nutrida producción de piezas cortas que distribuyen a través de su canal de Vimeo (<http://vimeo.com/channels/loshijos>). Por ejemplo, su trabajo *Tarde de verano* (2011), compilado de varias de esas micro-piezas para internet, demuestra que el trabajo de *Los Hijos* es tan consistente en el largo como en el cortometraje, campo este que les permite una exploración mucho más sensorial que intelectual. El aspecto lúdico al que alude el título de su programación en internet, “Los hijos playground”, no esconde algunas de las fuerzas motoras que mueven su cine: el desconcierto además del juego, la paradoja, la experimentación, el humor, el manejo descontextualizado de referentes y el diálogo siempre crítico con otras imágenes, suyas o ajenas. *Los Hijos*, o imágenes huérfanas en busca de padres futuros.

*Este texto toma partes (pocas) de otro publicado en el catálogo de *Distrital 2011*, con motivo de la retrospectiva íntegra que el festival dedicó al colectivo *Los Hijos*. Por otra parte, el título es aquel que puse de manera algo inconsciente a la charla que mantuve con *Los Hijos* en el marco de los encuentros celebrados en Bilbao bajo el título de *Territorios y fronteras. Experiencias documentales contemporáneas (II)*, en septiembre de 2011, y está tomado del libro homónimo de Enrique Vila-Matas, *Hijos sin hijos*, que siempre me ha intrigado por su sonoridad y la profunda inquietud que provoca con apenas tres palabras. La relación de Vila-Matas con *Los Hijos* es inexistente.