

Beatriz Comella Dorda

***MIRAR LA REALIDAD: UNA APROXIMACIÓN AL
MASTER EN DOCUMENTAL DE CREACIÓN DE
LA UNIVERSIDAD POMPEU FABRA, DE
BARCELONA (1997-2009)***

(VOL. 1, de 3)

TESIS DOCTORAL

**dirigida por el Dr. José Carlos Suárez
(Universidad Rovira i Virgili) y la Dra.
Amparo Martínez (Universidad de Zaragoza)**

**Departamento de Historia e Historia del Arte
Universidad Rovira i Virgili**



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Tarragona, 2009

ÍNDICE:

VOLUMEN 1:

0.- Agradecimientos.	7
1.- Introducción.	8 - 26
1.1.- Justificación de la investigación y objetivos.	
1.2.- Metodología.	
1.3.- Sistema de citación y bibliografía.	
1.4.- Estructura.	
2.- Sobre el documental.	27 - 51
2.1.- Concepto de documental.	
2.2.- Documental y ficción.	
2.3.- El <i>boom</i> del documental.	
2.4.- Las causas del éxito.	
3.- Algunas referencias del cine documental en España y el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra. Basilio Martín Patino	52 - 104
3.1.- El cine documental <i>amateur</i> y el cine doméstico.	
3.2.- Buñuel: <i>Tierra sin pan</i>.	
3.3.- Carlos Velo. Val del Omar.	
3.4.- El documental del Régimen: el NO-DO.	
3.5.- El Nuevo Cine Español y el documental. Víctor Erice.	
3.6.- Basilio Martín Patino.	
3.7.- Elías Querejeta. <i>El desencanto</i>.	
3.8.- El cine independiente y <i>amateur</i> en Barcelona, durante el franquismo.	
3.9.- Llorenç Soler.	
3.10.- <i>Ocaña, retrat intermitent</i>.	
3.11. - FVI (<i>Film Video Información</i>): Manuel Hueriga.	
3.12.- <i>Asaltar los cielos</i> y <i>La vieja memoria</i>.	
64.- Barcelona: de la Escuela de Barcelona al Máster de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. La ciudad y el cine documental.	

-
- 4.1.- La situación del documental en 1996.
 - 4.2.- 1997-1998: nace el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra.
 - 4.3.- Madrid y Barcelona.
 - 4.4.- La Escuela de Barcelona (EdB) y el cine de la realidad: Esteva, Portabella, Jordà.
 - 4.5.- Finales del franquismo en Barcelona: vanguardia, rupturas.
 - 4.6.- La política de la Generalitat: el cine catalán.
 - 4.7.- El Máster en 1997: las televisiones.

5.- Otros márgenes: más centros de enseñanza de documental, la producción, los festivales, otras iniciativas en la ciudad.

-
- 5.1.- Los festivales.
 - 5.2.- MEDIA y EDN.
 - 5.3.- *Paral·lel40*.
 - 5.4.- Las subvenciones y la producción.
 - 5.5.- Otras formas de producción.
 - 5.6.- La docencia de documental en la ciudad.
 - 5.7.- Las televisiones y el documental en España.
 - 5.8.- Revistas, salas comerciales, museos.

6.- La Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y el Máster en Documental de Creación: el ámbito educativo superior. _____ 188 - 224

- 6.1.- La Universidad Pompeu Fabra.
- 6.2.- Los DESS franceses de enseñanza de cine documental.
- 6.3.- El funcionamiento del Máster de la UPF.

7.- ¿Un cine “de autor”? Referentes. _____ 225 - 260

- 7.1.- ¿Un cine de autor catalán?
- 7.2.- Jean-Louis Comolli.
- 7.3.- José Luis Guerin y el cine de autor.

7.4.- Joaquim Jordà: referentes fílmicos.	
7.5.- Ricardo Íscar: cine y etnografía.	
7.6.- Otros referentes.	
8.- Los maestros.	261 - 348
8.1.- José Luis Guerin: el cine de la mirada.	
8.1.1.- De cómo enseñar cine.	
8.1.2.- Sobre cómo debe ser una película.	
8.2.- Joaquín Jordá: cine y política.	
8.2.1.- Cine, vida y enseñanza.	
8.2.2.- Cine y política.	
8.3. - Ricardo Íscar: el tercer hombre, desde la etnografía.	
8.3.1.- El cine de Íscar.	
8.3.2.- Cine y enseñanza.	
9.- En palabras de los alumnos.	349 - 395
9.1.- Mercedes Álvarez.	
9.2.- Isaki Lacuesta.	
9.3.- Ariadna Pujol.	
9.4.- Lupe Pérez.	
10.- Otros alumnos: otras películas.	396 - 420
11.- Barcelona: la ciudad en transformación y el cine de lo real. Museos, exposiciones: ¿nuevas ventanas?	421 - 445
12.- La crítica. La proyección exterior del Máster: fuera de las fronteras de la ciudad.	446 - 462
13.- Últimas consideraciones. Conclusiones.	463 - 480
14.- Bibliografía.	481 - 494

VOLUMEN 2:

ÍNDICE:

0.- Introducción	3- 5
1.- Buenaventura Durruti, anarquista (1999)	6 -11
2.- Mones com la Becky (1999)	12- 24
3.- En construcció (2000)	26- 38
4.- Cravan Versus Cravan (2002)	39 - 51
5.- De Nens (2004)	52 - 65
6.- El Cielo Gira (2004)	66 - 78
7.- Tierra Negra (2004)	79 - 91
8.- Veinte Años No Es Nada (2004)	92 - 99
9.- Aguaviva (2005)	100- 110
10.- La Leyenda Del Tiempo (2006)	111 - 120
11.- Diario Argentino (2006)	121 - 129
12.- Dies d'Agost (2006)	130 - 135
13.- Memòria Negra (2007)	136 - 143
14.- Las películas de las últimas promociones	144 -148
15.- Aportaciones al cine de lo real.	149 -158

VOLUMEN 3: ANEXOS

0.- Introducción y pautas para las entrevistas.	3 - 5
1. Las películas del máster: participación en festivales y premios.	6 - 10
2.- Las entrevistas:	
1.- Jordi Balló.	11 - 26
2.- Jordi Pericot.	27 - 35
3.- Marta Andreu.	36 - 47
4.- Eva Vila.	48 - 59
5.- Joan Gonzàlez	60 - 68
6.- Loris Omedes.	69 - 74
7.- Josetxo Cerdán.	75 - 81
8.- José Luis Guerin.	82 - 90
9.- Ricardo Íscar.	91 - 112
10.- Basilio Martín Patino.	113 - 120
11.- Mercedes Álvarez.	121 - 128
12.- Isaki Lacuesta.	129 - 165
13.- Ariadna Pujol.	166 - 177
14.- Lupe Pérez.	178 - 191
15.- Núria Esquerra (1ª promoción)	192 - 202
16.- Germán Berger (2ª promoción)	203 - 212
17.- Saartje Geerts, (2ª promoción)	213 - 214
18.- Raúl Cuevas (3ª promoción)	215 - 219
19.- Susana Guardiola (4ª promoción)	220 - 229
20.- Cristóbal Fernández (4ª promoción)	230 - 235
21.- Ignasi Llobera (4ª promoción)	236 - 242
22.- Pela del Álamo (5ª promoción)	243 - 245
23.- Susana Benito (5ª promoción)	246 - 251
24.- Renate Costa (5ª promoción)	252 - 255
25.- Rosa Rydahl (6ª promoción)	256 - 261
26.- Carla Subirana	262 - 272

0. – Agradecimientos:

Este estudio no se hubiera podido realizar sin la colaboración desinteresada y atenta de todas las personas del Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra: su Director, Jordi Balló; sus coordinadoras, Marta Andreu y Eva Vila; los profesores y cineastas: Ricardo Íscar, quien además me ha facilitado constantemente contactos y ayuda, Ariadna Pujol, Mercedes Álvarez, José Luis Guerin, Isaki Lacuesta, Lupe Pérez.

También debo agradecer la amabilidad de todos los alumnos que se prestaron a contestar a mis preguntas: Susana Benito, Susana Guardiola, Núria Esquerra, Cristóbal Fernández, Germán Berger, Ignasi Llobera, Raúl Cuevas, Rosa Rydahl, Renate Costa, Pela del Álamo, Saartje Geerts.

A Josetxo Cerdán, quien no sólo accedió generosamente a ser entrevistado, sino que me ayudó facilitándome algunas fuentes documentales de difícil acceso.

A Basilio Martín Patino, un extraordinario cineasta y persona encantadora.

A Joan González y Loris Omedes.

Al profesor Jordi Pericot.

A Carla Subirana.

Y, por supuesto, a mis dos tutores, personas generosas y pacientes, que me han sabido escuchar y apoyar en todo momento: Amparo Martínez y José Carlos Suárez.

A Jordi y a Irene.

1.- Introducción: objetivos y metodología.

*Non smette mai di interrogarse, i di
interrogare, il proprio sguardo.*¹

1.1.- Justificación de la investigación y objetivos:

En una introducción a un trabajo de investigación se suele explicar qué se ha investigado, por qué y qué criterios metodológicos se han seguido. En este caso, y antes de nada, debe hacerse hincapié en la motivación de un estudio ciertamente atípico, como este. Mi dedicación a la enseñanza es uno de los motivos que han guiado mi decisión de emprender esta investigación. También el hecho de considerar, desde hace mucho tiempo ya, que se debe enseñar a mirar, a mirar cine, a los alumnos de secundaria y bachillerato, mis alumnos, por lo que, también desde hace años, llevo a la práctica diversas iniciativas que incluyen el cine, la narración cinematográfica, como una más de las formas de narración que deben conocer, dentro de mis clases de lengua y literatura española. Pero mi dedicación docente no es el único motivo. El interés que en el público español y de todo el mundo, y también en mí, está despertando en los últimos años el cine de la realidad es otro. Y observar que un centro docente, un estudio de postgrado, el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, en Barcelona, era el germen de buena parte de las películas que estaban revitalizando ese interés fue la clave que animó mi investigación, pues al hecho de ser un centro docente - que, como tal, se acercaba a mi propio trabajo - se unía la relativa proximidad geográfica y la concentración temporal: en diez-doce años se había producido ese fenómeno que me interesaba estudiar, siempre considerándolo como un proceso vivo de enseñanza-aprendizaje.

Ahora bien, realizar una investigación sobre un proceso docente de enseñanza del cine, que está en pleno funcionamiento, es difícil. Las estrategias, la metodología válida que se debe utilizar para abordar tal empresa no son claras. No hay precedentes, al menos en suelo español. ¿Cómo se estudia un proceso de enseñanza que tiene como

¹ Lischi, Sandra e Pucci Piazza. (1997) *A occhio nudo. La scuola di documentazione sociale I Cammelli*. Torino: Ed. Lindau, 9.

resultado unas películas, en las que trabajan alumnos? ¿Se debe considerar sólo el proceso de enseñanza-aprendizaje y, por tanto, seguir metodologías aplicables a la investigación educativa? O, ¿como proceso que se desarrolla diacrónicamente, se debe realizar un análisis socio-histórico? ¿Resulta más pertinente considerar sólo los resultados materiales, las películas realizadas en su seno o por sus alumnos, ya fuera de él, y abordar exclusivamente el análisis fílmico? Si, además, la escuela sigue una propuesta metodológica totalmente nueva en el panorama de las escuelas de cine del país (es la única en la que los alumnos participan en el proceso de realización de largometrajes documentales de creación) ¿debe ponerse en relación con otros estudios superiores de cine? Si el tipo de películas que se hacen allí no son equiparables a casi ninguna existente en la historia del cine documental español ¿deben ponerse en relación con sus precedentes, o buscar la posible filiación externa? Y si, para acabar, en la misma ciudad que ha amparado la escuela y sus películas, han surgido paralelamente otras escuelas y otras películas - documentales y de ficción - que tienen elementos comunes con las de la escuela inicial : ¿debe hablarse ya de “escuela” o “movimiento” y establecer una consideración historicista?

Permítaseme ahora citar lo que Alain Bergala decía, no hace mucho (2007) ² a propósito de la introducción en los liceos franceses de un nuevo programa de enseñanza del arte consistente en llevar a verdaderos artistas (a los cineastas, entre ellos) a los centros docentes para que transmitieran el hecho artístico a los alumnos:

“Para los alumnos, no puede concebirse (*el arte*) sin experiencia de ‘hacer’ y sin contacto con el artista, el hombre de oficio como cuerpo ‘extranjero’ a la escuela, como elemento felizmente perturbador de su sistema de valores y comportamientos, y de sus normas relacionales. El arte no debe ser ni la propiedad ni el coto vedado de un profesor especialista. (...) El arte, eso no se enseña, eso se encuentra, se experimenta, se transmite por vías diferentes al discurso del saber único y, a veces, incluso sin ningún tipo de discurso. ”

De hecho, Bergala fue el encargado de diseñar un plan para el estado francés que introdujera la enseñanza del cine en las escuelas a través de dos pilares básicos: la presencia de verdaderos “artistas del cine” (cineastas) y la enseñanza a través de la

² Bergala, Alain (2007) *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona: Laertes (1ª ed: 2002) , 32-35.

práctica: los alumnos debían aprender cine, haciéndolo. El programa lleva ya cuatro años funcionando también en Cataluña a través de la iniciativa pedagógica *Cinema en curs*, coordinada por Laia Colell y Núria Aidelman.

Si la opción de enseñar cine a través de la realización de cortometrajes, en los centros de enseñanza primaria y secundaria es, evidentemente, algo muy distinto de lo que pretende un master de enseñanza universitaria superior, no lo es el planteamiento de base: en ambos casos se trata de combinar la docencia impartida por especialistas (artistas, cineastas) con la realización de filmes, como verdadero ejercicio de aprendizaje. Por ello, creo que es muy importante tener claro desde el principio que este estudio se propone, en esencia, el análisis –o la descripción - de una práctica docente concreta, en que la parte teórica se combina con una muy importante parte práctica, y no sólo el análisis de unas cuantas películas realizadas por ciertos directores.

Así las cosas, aunque estableceré con claridad cuáles han sido las estrategias metodológicas que he seguido al acometer un estudio tan complejo como éste, los objetivos que el mismo persigue son claros:

- 1.- Analizar el funcionamiento del Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, como centro docente superior universitario. Qué objetivos persigue, cómo lleva a término el proceso docente que se encamina a cumplir los objetivos que se fija. Qué contenidos incluye su período docente y qué prácticas realizan sus alumnos. Cómo se produce, en definitiva, esa transmisión de conocimientos, o de propuestas, sobre cómo realizar cine de lo real. Comprender, en definitiva, cómo se plantea dicho máster.
- 2.- Analizar los productos del máster: las películas que se realizan durante su transcurso, como propias del mismo. Hasta la fecha (junio de 2009), trece estrenadas, una a punto de hacerlo y tres más en fase de preproducción.
- 3.- Analizar otras producciones cinematográficas creadas en torno al máster: trabajos que son resultado de proyectos presentados para ingresar en él, desarrollados en su seno, o realizados por personas vinculadas o muy próximas a él.

4.- Contextualizar todas estas producciones – tanto las propias del master, como las cercanas a él – en un ambiente documental, en una ciudad concreta, Barcelona, y en un período determinado (1997-2009). Establecer, por tanto, las pertinentes relaciones entre el propio master y otras iniciativas o ámbitos, docentes o extra-docentes , dentro de la ciudad, que han permitido que se pueda hablar ya de un “documental de Barcelona”, que ya es conocido fuera de las fronteras de la ciudad , y del estado.

5.- Situar este “cine documental de Barcelona”, centrado en las películas del máster, en la historia del cine documental español, estableciendo los posibles vínculos con otros filmes de lo real que le precedieron en el tiempo – en tanto haya una verdadera relación formal o temática - , así como ubicar este cine documental de Barcelona en el entorno del cine “de autor” internacional, como sugiere la vocación que los autores de los filmes del master reclaman.

6.- Establecer, o, más bien, sugerir, aventurar, relaciones, lazos, entre este cine de lo real y un “nuevo cine catalán”, del que algunos críticos ya comienzan a hablar, en los últimos seis-ocho años. Posibles lazos que, por otro lado, algunos críticos de todo el mundo están ya empezando a considerar.

Son muchos los aspectos que este estudio aborda, y de distintas naturalezas. Es ciertamente complejo. Siempre lo he querido abarcar en toda su complejidad: no quería limitarme a constatar realidades independientes sin ponerlas en relación entre ellas. Quería evitar quedarme en la mera descripción de fenómenos o películas, sin considerar que son el fruto de un proyecto docente, algo vivo, por tanto.

Así, esta investigación contiene tres aspectos diferentes y complementarios: un proyecto docente, situado en una ciudad concreta y en un momento determinado, y unas películas que, a su vez, aparecen dentro de un contexto cultural y cinematográfico concretos.

En primer lugar, un proyecto docente: unos estudios de postgrado universitarios, dentro de una universidad relativamente nueva (nacida en 1991), creada ya con una proyección importante y dentro de unos planteamientos que poco después se verían en

la Declaración de Bolonia. Un proyecto docente universitario es, antes que nada, dos cosas: un proceso de enseñanza-aprendizaje y un laboratorio de investigación.

Si la finalidad de mi investigación en este primer aspecto hubiera sido meramente descriptiva, hubiera seguido un tipo de metodología cuantitativa, mucho más objetiva, pero también más fría y menos interesante, pues se hubiera limitado a enumerar cifras y datos, como la procedencia del alumnado, los profesores que han pasado por las aulas, las películas que se han hecho, etc.

La finalidad de mi trabajo era, en cambio, analizar, interpretar, comprender esa realidad docente, desde sus dos ámbitos de actuación: enseñanza e investigación. Y, para ello, debía seguir metodologías de tipo cualitativo en las que las técnicas que debía – o que podía – emplear no podían ser otras que las aplicables a un estudio de caso: la observación y, sobre todo, y de forma muy importante, las entrevistas. Un caso que consiste en unos estudios que tienen una localización espacial (la UPF de Barcelona) y una limitación temporal (los doce años de su existencia hasta la fecha, que incluyen ya seis promociones), esta última lo suficientemente amplia para permitir observar la transformación, los cambios, pero lo suficientemente limitada para ser abarcable.

¿Qué pretendía saber sobre el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra en este primer aspecto de la investigación, el propiamente educativo? En primer lugar, el grado de cumplimiento de los objetivos docentes que el mismo se fijara en el momento de su creación. Pero también cómo se llevan a término los procesos docentes que permiten llegar a ese cumplimiento, qué metodología siguen sus docentes, qué estrategias de trabajo; y, por otro lado, cómo aplican los discentes esas propuestas, cómo las materializan. En definitiva, qué han aprendido.

Al ser un proceso de enseñanza de postgrado no hay calificaciones de los docentes ni valoraciones de la docencia por parte de los alumnos, algo que impedía no sólo utilizar el sistema cuantitativo sino también analizar el grado de asimilación de los contenidos teóricos. Hay, en cambio, unas películas que se realizan dentro de los estudios y que, de alguna manera, pueden servir como barómetro de esa asimilación, de ese aprendizaje. Ahora bien, las películas no son trabajos exclusivamente de alumnos,

aunque ellos participen, por lo que tomarlas como índice más o menos objetivo de ese grado de asimilación de conocimientos era cuanto menos peligroso.

He preferido, en cambio, considerar esas películas como una materialización de la investigación, ese segundo aspecto fundamental dentro de un trabajo universitario. De alguna manera, tal como se explicará en el trabajo, las películas suponen poner en práctica, hacer realidad, las propuestas teóricas sobre las que durante unos cuantos meses antes se ha estado reflexionando.

En el año 1997, justo cuando nacía el estudio de postgrado objeto central de esta investigación, en Italia – Turín – un pequeño librito reunía las reflexiones que maestros y alumnos habían hecho a propósito precisamente de otra escuela de cine documental, la *Scuola di documentazione sociale I Cammelli*, en la que, por otro lado, los objetivos eran, a lo que parece, mucho menos ambiciosos que los del master de que trata este trabajo, pues sus frutos eran exclusivamente cortometrajes de alcance prácticamente nacional. Los compiladores de tales reflexiones decían en ese momento:

“Questo è un libro sulla formazione al cinema. La formazione, come leggiamo in uno dei documenti della Scuola, ‘di un professionista complesso (...) que deve avere curiosità, passione civile e un’etica professionale forte, che deve resistere alla tentazione di dimostrare una tesi astratta per descrivere invece, da artista qual è, frammenti di realtà...’. Che sa quello che fa (cinematograficamente parlando), ma soprattutto impara a sapere perché lo fa.

Che non smette mai di interrogarsi, e di interrogare il proprio sguardo”.³

No dejar de interrogarse nunca la propia mirada parece casi el lema del Máster en Documental de Creación sobre el que las páginas siguientes tratarán. Y parece ser lo que verdaderamente aprenden sus alumnos.

Si este primer aspecto de mi investigación pretendía, en principio, considerar el máster como un estudio universitario con esos dos aspectos de contenido diferenciados y claros, enseguida me vi impelida a contextualizarlo, a situarlo dentro de una realidad cinematográfica geográfica e histórica, pues uno de los objetivos que el máster se

³ Lischi, Sandra e Pucci Piazza (1997) *A occhio nudo. La scuola di documentazione sociale I Cammelli*. Torino: Ed. Lindau, 9.

marcaba desde su inicio - como explicaba su Director, Jordi Balló – era crear una tradición de un tipo de cine que prácticamente no existía en nuestro país: el cine documental de creación. Por ello, debía situar el cine que se hacía en el máster dentro de la tradición cinematográfica documental española e internacional, en tanto los trabajos del máster tenían clara vocación transfronteriza, así como ubicar también dentro de la ciudad la universidad que los albergaba, teniendo muy presente desde el primer momento que universidad, máster, películas allí realizadas y ciudad – Barcelona- iban de la mano. Las estrategias debían ser, por tanto, las de un trabajo de investigación de tipo histórico, por lo que se siguieron técnicas usuales en este tipo de trabajos, que se explicarán después.

Y, por último, y como tercer aspecto diferenciado de contenido, se debían analizar los frutos, las películas, que son, como se ha dicho antes, el verdadero trabajo investigador de alumnos y profesores del máster. Y aquí consideré enseguida que también sería interesante abordar no sólo el estudio de las películas que son realizaciones del máster (las “iniciativa máster”), sino también otras que tenían relación con él, pero no se habían concebido como películas suyas. Para el análisis fílmico he seguido técnicas de tipo semio-narratológico, como se verá.

Además, y a caballo entre el análisis fílmico y la contextualización histórico-social, debía poder explicar las repercusiones, el eco social y cultural que tanto las películas como el propio máster han provocado, la resonancia en el ámbito universitario, pero también en el cultural y artístico. En una palabra: delimitar si verdaderamente se puede empezar a hablar ya de una “escuela máster”.

En definitiva, se trata de dibujar el panorama de creación de cine de lo real en la ciudad de Barcelona, en los últimos doce años, tomando como centro el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra., y plantear asimismo el trasvase de elementos, concepciones y miradas hacia otros ámbitos de creación cinematográfica: el cine de ficción en la ciudad, en los últimos años, y el cine de museos.

Mi intención era, por tanto, estudiar algo que aún se está gestando, que en cada promoción se modifica y donde aún se pueden producir alteraciones significativas. El

mismo proceso de trasvase de ideas, de experiencias, de vivencias, es lo que en realidad más me interesa. Cómo se puede enseñar a hacer entender y a crear cine. Analizar un proceso, de enseñanza-aprendizaje y, además, analizar un proyecto nuevo en el Estado: el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra.

La idea de proceso, de cambio, es enormemente clara, pues cada año se introducen talleres nuevos, los profesores son diferentes en cada promoción y, no menos importante, la propia tipología del alumnado, los alumnos que constituyen cada promoción, son distintos, algo que genera un interesante y riquísimo *feedback* entre alumnos y profesores, pues éstos se ven obligados bianualmente a dar a los estudiantes lo que ellos piden, de modo que los docentes también se renuevan y aprenden con ellos.

Soy consciente también de que el hecho de estudiar un proceso, realidad cambiante y en difícil equilibrio, sujeta a modificaciones e imprevistos es difícilmente objetivable. Asumo así, desde ahora, mi propia subjetividad.

Debo añadir que no ha sido un trabajo fácil. No había documentación previa que abarcara el trabajo del máster en su conjunto, por lo que, en muchos momentos, se ha tratado de un trabajo casi de *collage*, de reconstruir con los pequeños fragmentos de información que iba obteniendo de fuentes diversas – que luego se detallarán – un conjunto vivo y cambiante, y, por tanto, observable desde puntos de vista diferentes. En muchos casos, un capítulo, o un apartado, recoge informaciones que han sido proporcionadas por varios informantes – personas entrevistadas -, por lo que la realidad que explican, y que yo no he vivido, ha sido construida por mí, intentando siempre incorporar todo aquello que fuera diferente y que enriqueciera el discurso, también mirando de evitar la excesiva subjetividad, sobre todo a la hora de valorar esa realidad, que cada uno ve de forma distinta. Un ejemplo: no será lógicamente igual la visión que dé un profesor o un alumno sobre un seminario docente, ni lo que diga un alumno que ha visto materializado su proyecto en un largometraje “iniciativa” máster, que lo que explique uno que no ha podido realizarlo – la mayoría, de hecho -.

Así, la primera gran dificultad era cómo construir esa realidad, sobre todo la que afectaba al transcurso de las clases y prácticas de los alumnos, que yo, al no ser alumna, no he podido experimentar. Además, el curso 2008-2009, en que se ha desarrollado la

parte última de mi investigación, ha sido un año no docente (el máster es bianual: un año de clases y otro de prácticas), por lo que la dificultad era aún mayor.

Sí, en cambio, he podido visitar las salas de montaje, donde se está trabajando en proyectos cercanos al máster, y donde he visto a directores y montadores en la ardua y lenta tarea de editar un filme.

Una segunda dificultad nacía de la imposibilidad de contactar con algunas de las personas con las que quería hablar: porque estaban en el extranjero (caso de José Luis Guerin, con quien tardé más de un año en poder finalmente hacerlo), o habían ya retornado a sus países o ciudades de origen, una vez finalizado el máster; o, sencillamente, por problemas de calendario de trabajo y familiar, algo que ha impedido, por ejemplo, que se materializara alguna de las entrevistas previstas.

Mi propia lejanía de la ciudad de Barcelona (no vivo allí) y mi trabajo han sido también, en algunos casos, un pequeño hándicap, que he ido solventando a costa de pasar muchas horas en el tren y perder otras tantas de sueño.

Una tercera dificultad, no menor que las anteriores, ha tenido que ver con las propias películas, tanto las del máster, como las próximas a él: muchas de ellas – como suele ser habitual en el cine documental en España - se estrenaron en fechas inverosímiles o pasaron fugazmente por las carteleras. Otras se emitieron por algunas cadenas televisivas a horas intempestivas. Por ello, he tenido que estar muy atenta a todos estos factores, para poder ver todas las películas. Ello no obstante, en muchos casos, esas mismas películas se reponían meses después en alguna cadena televisiva o, mejor aún, se editaban en DVD, en ediciones cuidadas. Desgraciadamente, ese último caso no es general entre las películas del máster. Aún más complicado ha sido ver algunos otros trabajos, de los que sólo existen copias en VHS, y en bastante mal estado, como el primer largometraje de Guerin, *Los motivos de Berta* (1983), en la Biblioteca de la Filmoteca de Catalunya.

1.2.- Metodología:

Al estudiar contenidos de muy diferente naturaleza: proceso docente, películas, ambiente cultural de una ciudad, se ha optado por utilizar herramientas de investigación y fuentes documentales diversas.

Lo que aparecerá en este estudio provendrá así de tres tipos de fuentes muy distintas: en primer lugar, de la información que directamente me han proporcionado las personas implicadas en el máster – director, coordinadoras, profesores, alumnos - , así como otras personas del mundo de la producción, creación o enseñanza del cine documental o de la Universidad Pompeu Fabra, en las entrevistas a que amablemente han accedido y que han tenido lugar a lo largo de varios años entre febrero de 2007 y mayo de 2009, en distintos lugares. Todas estas informaciones son indudablemente de primera mano y muy valiosas, además de extraordinariamente generosas. No puedo por menos de destacar la amabilidad y disponibilidad que todos ellos han mostrado a la hora de ser entrevistados, así como la colaboración adicional de algunos a la hora de facilitarme material difícil de encontrar (películas...), teléfonos y contactos de unos y otros. Las entrevistas han sido todas previamente preparadas de acuerdo con una guía de preguntas – que se adjunta en los anexos, antes de las entrevistas - que ha variado en función de la persona entrevistada: profesor, cineasta, director del máster, coordinadoras, alumnos...; han sido grabadas con una grabadora digital; transcritas - de forma resumida: hay más de cincuenta horas de grabación, en total -; y revisadas por los entrevistados, y se incorporan como anexo (en el volumen 3) a este estudio algunos extractos más interesantes de todas ellas, así como información sobre las circunstancias en que se realizaron. En todos los casos, se respeta la lengua utilizada – castellano o catalán – por motivos de rigor y fidelidad al sentido de lo expresado. Creo que es lo que todos ellos me han ido explicando lo que más me ha servido en realidad para entender mejor y dibujarme una imagen mental mucho más clara de todo lo que ha sido y es el sistema de trabajo, el ambiente y los resultados conseguidos desde el máster. Debe decirse que alguna de las personas entrevistadas ha preferido que su entrevista no se incluyera dentro de este estudio, decisión que se ha respetado. Y, por otro lado, en un caso, el de Isaki Lacuesta, aparecen dos entrevistas, pues la extraordinaria productividad del cineasta, que fue entrevistado en marzo de 2007, me obligó a volverlo a entrevistar dos años después, pues lo que en su primera entrevista me dijo, podía haber cambiado y

consideraré, por tanto, necesario conocer de nuevo sus opiniones y las novedades de su trabajo, de su propia boca. A ello se prestó amablemente, además de, tras esa segunda entrevista, enviarme mucha documentación propia, muy útil para mi trabajo.

Las personas que se han entrevistado han sido, claro está, aquellas que han accedido a ser entrevistadas, algo que no siempre ha sido así, por motivos diversos. Pero, aun así, debe decirse que casi todas a las que se les propuso accedieron gustosamente y me concedieron, además, más tiempo del que en principio esperaba obtener de ellas. He hablado con el Director del máster y con sus dos coordinadoras, con los profesores considerados “maestros”, así como con Jordi Pericot, como profesor de la Universidad Pompeu Fabra y Vicedecano de la misma en el momento de nacimiento del máster. Con productores clave, como Joan González. Con el que entonces era Coordinador del Máster en Documental Creativo de la Universidad Autónoma de Barcelona y experto en cine documental, Josetxo Cerdán. Con cineastas, y docentes en el propio máster, como Basilio Martín Patino. Con alumnos de todas las promociones. Y con alguna persona, como Carla Subirana, muy cercana, pero no alumna. Tres de las entrevistas se efectuaron de manera telemática, pues las personas correspondientes viven fuera.

El orden en que se adjuntan las entrevistas en el volumen 3 no corresponde con el orden real en que se hicieron, a lo largo de más de dos años – entre febrero de 2007 y mayo de 2009 - , sino a la estructura de este estudio, de modo que, en general, aparecen según correspondan con los capítulos en los que se incluyen palabras o informaciones proporcionadas por los entrevistados. Se ha estimado que ordenarlas así contribuía también a la coherencia del trabajo. Debe tenerse en cuenta, sin embargo, que a veces es patente cuáles se hicieron primero, cuando aún no disponía de muchas de las informaciones que las mismas entrevistas me fueron proporcionando, por lo que, a la hora de leerlas, es interesante fijarse en la fecha de la entrevista. Ello no obstante, han sido revisadas por las personas entrevistadas, en fecha posterior, de modo que, en muchos casos, los propios entrevistados se han preocupado de actualizar lo que en su momento dijeron.

Las entrevistas se han realizado siguiendo pautas diferentes en función de aquellos con los que se iba a hablar, en muchos casos, específicas para esa persona, en

el entendimiento de que la información que se esperaba obtener era diferente. Cuando las preguntas eran específicas para un entrevistado, aparecen antes de la transcripción de mis preguntas y sus respuestas, en las que se observará que, en todos los casos, lo que se dijo excedía en mucho lo que se pretendía obtener. Cuando se utilizó un modelo o pauta común para varias personas, se incluye antes de las entrevistas correspondientes.

En segundo lugar, se han consultado fuentes bibliográficas para nutrir algunos capítulos más históricos y para contrastar lo aportado directamente por los entrevistados con lo que la crítica y los especialistas han dicho, en los apartados correspondientes al trabajo de los cineastas y a las películas.

En algunos casos, se ha recurrido a un tipo de información bibliográfica (ensayos de tipo socio-histórico, por ejemplo) no habitual en un estudio sobre cine, pues el objetivo del trabajo no era sólo analizar unas películas, sino dibujar el panorama de creación de cine de lo real en una ciudad, Barcelona, y en un lapso de tiempo concreto: desde 1997, hasta la actualidad, centrado en un estudio de postgrado determinado.

Estas fuentes bibliográficas, y muchas de las videográficas, se han consultado en diferentes archivos, como, y de manera muy importante, la *Biblioteca de la Filmoteca de Catalunya*, donde he pasado muchas horas, y donde he podido acceder a la mayor parte de la documentación escrita – y mucha de la videográfica – que nutre el corpus teórico de este estudio. Otro de los ricos archivos en materia de cine documental, donde también he pasado muchas horas, es el que tiene la Mediateca de Caixafórum en Barcelona, con una sección enteramente dedicada a este tipo de cine, y unas instalaciones cómodas que permiten acceder a él.

Otros archivos que han servido a mi trabajo han sido, por ejemplo, la Biblioteca de la Universidad Pompeu Fabra, donde he podido acceder a algún documento no existente en ninguna de las dos anteriores.

También he utilizado algunos textos que se encuentran en la Biblioteca Pública Xavier Amoròs, de Reus, con una interesante sección de cine, o en la *Unitat del Cinema*, de la Universidad Rovira i Virgili, o en las biblioteca de esta universidad.

Otros documentos videográficos han sido cedidos - o prestados – amablemente por sus autores, como ha ocurrido con muchos de los trabajos de los profesores y alumnos del máster, no editados aún. Sin ellos, mi trabajo no hubiera sido posible.

Algunos datos de tipo administrativo (procedencia de los alumnos, edad, estudios previos...) han sido facilitados por la Secretaría administrativa de la Universidad Pompeu Fabra, sin que en ellos – por respeto lógico a la intimidad – aparezca nombre alguno. Estos datos no se incluyen en la bibliografía ni aparecen referenciados como tales, por ser de uso interno de la propia universidad. La amabilidad de la Administración de la misma me permitió acceder a ellos para nutrir mi investigación, y han sido utilizados de modo muy global.

En tercer lugar, y como es natural, las películas salidas del máster son la segunda fuente de información estudiada, que se incluyen en el volumen 2. En cuanto a la metodología utilizada en el análisis fílmico, se ha evitado deliberadamente ceñirse a una única pauta, algo que hubiera sin duda constreñido el propio análisis, prefiriéndose, no obstante, seguir un modelo abierto y flexible, pero dentro de una línea semio-narratológica. Y ello porque se ha considerado que todas las películas del máster son narrativas, aunque la materia de la narración sea la propia realidad. A pesar de esta consideración metodológica obvia, en algunos casos (piezas más breves de algunos de los autores estudiados) el carácter no narrativo de lo estudiado ha llevado a seguir otras posibilidades de análisis (más simbólico, por ejemplo). Además, como se trata de películas de cine documental, se ha puesto especial énfasis en explicar las estrategias de captación de la realidad que cada cineasta ha seguido, los procesos de documentación previos, en ocasiones tanto o más largos que el proceso de realización del filme, pues son básicos para entender un proceso creativo que toma como material de trabajo y de creación la propia realidad. Así, se ha intentado aportar datos – si se disponía de ellos - de todo el proceso de realización de la película: desde la preproducción, aportando información sobre la fase de documentación y guionización previas al rodaje; a la producción, en la que se han explicado cuestiones relativas a la producción y a las decisiones de rodaje – cuando se conocían - y se han incluido en algunos casos fotografías del mismo, facilitadas amablemente por sus directores; y, por último, en algunos casos, junto al análisis de cada película, se han incluido algunas informaciones sobre su estreno. Antes del análisis de cada película se incluye una breve ficha técnica

de la misma. Además, se incluye como anexo (en el volumen 3) un listado de la participación en festivales y los premios obtenidos por cada una de ellas y, antes del análisis exhaustivo de cada filme, se ha incorporado una reproducción del cartel de la película. Son, por tanto, dos los contenidos de análisis principales en cada película: formas de la narración y propuestas documentales concretas. De este modo, la finalidad última de estudiar un proceso de enseñanza-aprendizaje de cine de lo real, se conseguía con mayor claridad, al delimitar los frutos de ese mismo proceso, poniéndolos en relación, unos con otros. Y, sobre todo, poniéndolos en relación con los posibles referentes, tanto de fuera como de dentro del país. Si se trata de una “escuela” o “movimiento”, había que establecer con claridad los parámetros que permitían tal consideración. Para todo ello, a menudo se ha recurrido a completar lo que las propias películas o sus autores me decían, con informaciones obtenidas de la prensa especializada (revistas de cine, algún periódico en su sección cultural) o de libros, estudios o entrevistas realizadas por especialistas en diferentes medios, tanto en papel como en la red. Todo ello convenientemente citado en la bibliografía. Hay que aclarar en este punto que este tipo de información ha sido evidentemente mucho más abundante en unos casos que en otros. Así, mientras hay mucho escrito sobre José Luis Guerin o sobre Joaquín Jordá, no hay casi nada sobre algún otro director. Ello implica que lo que se diga sobre algunos es mucho más arriesgado, al ser “cosecha propia”, que lo ya aceptado por el común de la crítica, que, por otro lado, no siempre he aceptado, prefiriendo ofrecer mi propia visión.

En el caso de algunos, pocos, filmes, sólo aparece mi propio análisis, contrastado con la bibliografía pertinente, pues ha sido imposible entrevistar a su director, por motivos diversos.

Asimismo, también se ha recurrido a otras obras bibliográficas y videográficas complementarias que permitían acabar de aclarar algunos puntos de tipo teórico sobre diferentes cuestiones que aparecen en este estudio.

En bastantes casos, el acceso a determinados artículos o revistas se ha realizado digitalmente, a través de la red, sistema no sólo rápido, sino el único posible en las ocasiones en que las revistas sólo existen en este formato. Debe añadirse que el aumento de *blogs* personales y la inserción en muchas revistas digitales (como *Blogs & Docs*) de

entrevistas de poca duración en formato audiovisual – no transcritas después – obliga a citarlas incluidas dentro de la propia fuente digital, si bien se especificará que ha sido éste el medio de consulta. Sistema, por otra parte, que cada vez será más frecuente y, por tanto, no puede ni debe eludirse.

1.3.- Sistema de citación y bibliografía:

En cuanto al sistema de citación, he optado por seguir el sistema APA (*American Psychological Association*), que permite una lectura más ágil y directa de un texto. Así, en la medida de lo posible, se evita la cita a pie de página, si no es para dar una referencia de un artículo – en los libros, se ha preferido citar la fuente dentro del texto directamente - por primera vez, una aclaración sobre algún concepto o incluir un breve comentario sobre algún aspecto concreto. En el resto de los casos, se incluye, dentro del texto, la referencia a la fuente utilizada. En algunos, al ser una fuente electrónica, se incluye a pie de página la referencia completa y, después, se cita sólo el nombre del autor y el año, entre paréntesis. Lo mismo ocurre con las muchas entrevistas a diversos cineastas (sobre todo, a Guerin y Jordà) consultadas, en artículos de revistas o periódicos: se cita la primera vez la referencia completa, y, el resto de veces, sólo autor y año, entre paréntesis. Si se trata de artículos de revistas, y aparecen más de un artículo del mismo autor en el mismo año, se cita el mes de publicación en el paréntesis, dentro del texto, para evitar confusiones con otro posible artículo del mismo autor y del mismo año.

Cuando se ha recurrido a una revista entera en que hay artículos de distintos autores, se cita, en algunos casos, en nota a pie de página, la referencia completa, para evitar citar todos los artículos de la revista en el recuento bibliográfico final. En otros, se ha optado por citar el título de la fuente, el año y la página, entre paréntesis y a continuación del texto, no en nota a pie de página, para agilizar la lectura del texto.

Si no se conoce el nombre del autor de un artículo, se cita el título del mismo y, a continuación, la fecha y la fuente, a pie de página. Si la fuente es digital, se incluye después la referencia correspondiente.

En el caso de las citas de informaciones o textos literales de personas entrevistadas, se aclara entre paréntesis que se trata de este tipo de fuente y se remite así al anexo, en que dichas entrevistas están transcritas (Anexo 2, vol.3).

Se usa la cursiva para los títulos y los términos en otra lengua que no sea el castellano, reservándose el entrecomillado (o el sangrado entrecomillado) para las citas literales de textos de otro. Cuando este texto entrecomillado es en alguna otra lengua (catalán, muy a menudo; o inglés, italiano o francés) no se utiliza también la cursiva, sólo el entrecomillado.

En cuanto a la bibliografía, aparece estructurada de la siguiente manera:

1.- Libros: textos de todo tipo que han sido utilizados para la redacción final de este trabajo, enumerados por orden alfabético según la primera letra de su primer apellido.

No se incluyen los muchos textos que han servido para nutrir el corpus teórico del estudio (ensayos, manuales teóricos), si no aparecen expresamente citados dentro del cuerpo del texto.

2.- Artículos y revistas consultados, siguiendo el mismo orden alfabético según los apellidos del autor o del nombre de la revista, en el caso de una revista entera.

3.- Diccionarios.

4.- Documentos electrónicos: artículos o páginas web utilizadas y referenciadas. También se han ordenado alfabéticamente, siguiendo la primera letra tras la referencia común <http://www>.

5.- Documentos audiovisuales:

Otros documentos (películas, programas televisivos, discos...) consultados y citados, distintos de las propias películas objeto de este estudio.

No aparecen, en cambio, la lista de filmes consultados: sería un trabajo infinito y no necesario. Tampoco están las películas del máster, por entenderse que ya se les dedica un volumen completo, en que se presenta una ficha de cada una. Además, para tener un listado completo de las mismas, puede consultarse el índice general.

1.4.- Estructura:

En definitiva, este estudio propone una aproximación tanto al mismo máster – desde su doble vertiente: proceso docente y proyecto universitario nuevo - como a las películas más importantes de ahí surgidas en el período que va desde 1997 hasta el año 2009. De modo que se centrará sobre todo en analizar su estructura y funcionamiento en estos primeros doce años de existencia, así como las películas estrenadas en estos años – trece hasta la fecha -.

Pero el propio proceso de investigación, a lo largo de sus casi tres años, ha ido revelando otras realidades adyacentes, coetáneas, que merecía la pena valorar conjuntamente, como un único ámbito en el que el máster era uno de los focos de creación más significativos, y el primero, pero no el único, en la ciudad. Lo que en principio iba a ser un estudio de un proceso de enseñanza-aprendizaje, y de los frutos que en estos doce años ha producido, se ha convertido, poco a poco, en una aproximación global a un fenómeno mucho más extenso en el que entran en juego ámbitos docentes: otros estudios universitarios y no universitarios de cine documental; y extra-docentes: instituciones culturales de la ciudad, la producción y alguno más, como se verá. Un fenómeno que está ya generando interés, dentro y fuera de las fronteras del estado.

Esta ampliación de los márgenes previstos inicialmente para este estudio permitirá seguramente dibujar de forma mucho más clara una realidad que, como viva y cambiante, está sujeta a aproximaciones diversas y desde ópticas muy distintas. Esta es, por tanto, sólo una de las muchas formas posibles de considerar eso que algunos ya llaman “el movimiento documental de Barcelona”. Las puertas están abiertas a estudios posteriores que permitan profundizar en alguno de los aspectos aquí sólo esbozados, pues mi intención era realizar un dibujo de conjunto, si bien poniendo el énfasis, la fuerza, en el propio máster.

El grueso del trabajo, no obstante, y hay que insistir en ello, es el dedicado exclusivamente al máster. Y dentro de este, se ha estimado necesario dedicar atención, en primer lugar, a su creación y funcionamiento, para seguir después con los que se han considerado “maestros” fundamentales: José Luis Guerin, Joaquim Jordà y Ricardo Íscar, y, por último, dedicar un espacio importante a los alumnos, diferenciando entre los que han podido realizar alguna película dentro del máster (Mercedes Álvarez, Isaki Lacuesta, Ariadna Pujol y Lupe Pérez) y los que han hecho trabajos fuera de él , a los que se dedica un capítulo. Se ha intentado que la parte que se refiere a los “maestros” sea equilibrada, pues se trata de valorar su trabajo como docentes, no sólo como cineastas, aunque también los tres lo sean, de modo que se tomó la decisión – discutible seguramente – de recortar buena parte del texto en que se hacía recuento de la obra fílmica y las posturas estéticas e ideológicas de Guerin y Jordà, sobre los que hay mucho escrito, para insistir sobre todo en su papel como transmisores y equipararlos , en la medida de lo posible, al trabajo de Íscar, sobre el que hay menos escrito.

Los resultados de la investigación se han combinado, incluyendo en ocasiones dentro del mismo apartado aspectos de tipo docente y aspectos socio-históricos; o elementos de análisis fílmico con consideraciones sobre la docencia o cuestiones históricas. Se ha creído necesario plasmar así los resultados de la investigación para hacer más amena la lectura del presente estudio y, sobre todo, dar coherencia a algo que tiene elementos de distinta naturaleza.

En cuanto a la estructura externa final de este estudio, que se aproxima indudablemente a lo ensayístico, se ha optado por repartirla en tres volúmenes, que contienen los siguientes apartados:

- 1.- En el primero se han incluido los aspectos socio-históricos que rodean al máster y al cine de lo real, así como la descripción del propio máster y las aproximaciones al trabajo de profesores y alumnos como tales. Un último y breve apunte final indicará la repercusión que todo ello está teniendo tanto en el mundo del cine de lo real – y de ficción – como en el mundo de la enseñanza del cine, en el ámbito estatal y en el internacional, dejando un espacio a la consideración de los centros culturales de la ciudad como posibles ventanas de exhibición de trabajos de cineastas del máster, o próximos a él, perspectiva que

sigue las líneas que museos de todo el mundo están marcando en los últimos años. En este volumen aparece, también, la bibliografía consultada.

2.- Se ha dejado, sin embargo, para un segundo volumen, al análisis detallado de los trece filmes realizados dentro del máster y estrenados hasta la fecha, antes de los cuales se incluye una breve ficha técnica de cada uno. El orden en que se presentan corresponde aproximadamente al de su estreno, en festivales o en cines. Se deja constancia, sin embargo, de la existencia de un filme, *Los condenados*, de Isaki Lacuesta, ya terminado y en espera de ser oficialmente estrenado. Esta película corresponde a la quinta promoción del máster.

3.- Un tercer volumen, correspondiente a los anexos, incluye tanto el palmarés de premios y las participaciones en festivales de esas películas como las entrevistas, debidamente transcritas y revisadas, según lo criterios que se han explicado.

Se ha considerado que la distribución de contenidos en tres volúmenes independientes facilita el acceso a ellos y permite un uso independiente de los tres, que se complementan. El orden, por tanto, en que se acceda a ellos puede variar, a la manera de Cortázar.

2.- Sobre el documental.

2.1.- Concepto de documental:

A priori, “documental” alude a todo aquello que se sirve de “documentos” para conseguir sus fines, que son, también, los de “documentar” la realidad. Así, debemos considerar “documento” todo aquello, independientemente de su naturaleza sensible – visual, sonora, táctil... -, que dé fe, testimonio, de una realidad. Según este principio, tan “documento” es una estela funeraria – que los arqueólogos consideran sin ningún género de dudas como tal, y estudia la epigrafía – como un manuscrito o texto impreso, como otro tipo de imagen o un sonido, siempre que todos ellos “documenten” una realidad externa a su propia naturaleza intrínseca. De este modo, mientras la estela funeraria informa de quién es el que allí debajo yace inhumado y cuándo murió, los documentos “escritos” informan de todo tipo de acontecimientos sucedidos en épocas remotas, o no tan remotas, y otras imágenes – huellas, rastros diversos, manchas – proporcionan informaciones sobre los seres que los han dejado allí donde ahora están. Igualmente, podríamos considerar un sonido como un documento que informa sobre la fuente de la que emana. En este último orden de cosas, el llanto de un niño es un “documento” que habla sobre las necesidades de ese niño, el traqueteo del tren avisa de su proximidad, y una canción identifica inmediatamente a aquel que la canta o a aquel que la escribió, pero no necesariamente son coincidentes en el tiempo con la imagen que las representa. Es decir, independientemente de si todos estos signos que estamos mencionando son iconos, indicios o símbolos, todos ellos remiten a una realidad significativa independiente de ellos mismos – el referente -, sea cual sea el grado de proximidad hacia ella (mucho mayor en el caso de los indicios, que guardan una relación más metonímica con él, y menor quizás en el caso de los símbolos, cuya relación con el referente entra en el orden de lo metafórico, lo asociativo).

Una película “documental” debería, si nos atenemos a lo dicho arriba, poder servirse de todo tipo de elementos documentales, del tipo que sea, para poder “documentar”, dar fe, de esa realidad que supuestamente pretende documentar. Visto así, las clasificaciones resultarían mucho más sencillas que lo que la crítica de los últimos tiempos se está enredando en considerar. Un documental podría, por tanto, utilizar una imagen para testificar sobre ese referente al que alude, aunque esa imagen no sea necesariamente la del propio referente (o sea, una mera “fotografía” de aquello

que se quiere reflejar). Un ejemplo: un documental como *À propos de Nice* (Jean Vigo, 1929-1930) no deja de serlo porque en cierto momento un lagarto aparece insertado en medio de las imágenes ciertamente “documentales” que Vigo había captado de los carnavales de la ciudad, ya que ese inserto no diegético está remitiendo, por asociación metafórica – recurso abundantemente utilizado por el cine surrealista – a un concepto sobre la realidad que el espectador entiende perfectamente.

Igualmente puede un documental servirse de una música o una canción para, sin necesidad de ver a quien la canta o la compuso, presentar ante la mente – vía auditiva – del espectador oyente todas las referencias de la realidad a que remite: compositor, autor de la letra, película en la que fue utilizada, ámbito espacial en el que suele producirse, etc. De esta forma, escuchar una determinada música puede hablar de un determinado cantante, de un espacio geográfico (el tango, de Buenos Aires, por ejemplo), de una película (cuando oímos la famosa tonada de *Peer Gynt*, de Grieg, en *M. el vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang -1931- ; o la de Anton Karas, en *El tercer hombre* - Carol Reed, 1949 -, rápidamente vienen a nuestra mente imágenes de esas famosas películas).

En el caso del cine tradicionalmente llamado “documental”, todos estos recursos pueden ser utilizados con igual función: reflejar, testimoniar una determinada realidad. Lo que pasa es que la música, las músicas, las canciones, no han sido los recursos más habitualmente asociados a una película documental durante cierto momento de su historia, por la sencilla razón de que, sobre todo a partir de esa corriente documental nacida en América y en Europa en los años sesenta y que conocemos como *Direct Cinema*, o *Cinéma Vérité* - en función del país - el documental solía carecer de música extradiegética. Esa intención de “ser fieles” a la realidad que presidía, desde *Nanook of the North*, cierto cine dentro del llamado documental, proscribía ya inexcusablemente la introducción de cualquier acompañamiento sonoro a las imágenes que no fluyera de las mismas, que sí eran documentales, pues se pensaba que ello les restaba valor documental. De la misma manera, ese mismo cine directo rehuía otros recursos, que sí habían sido usados abundantemente en documentales de corrientes estéticas y momentos anteriores o diferentes, como el uso de la voz *en off*⁴, adscrita por los

⁴ La misma terminología contemporánea designa con este término las voces superpuestas a las imágenes, que provienen del fuera de campo, igual que en otros géneros dramáticos, y se reserva el término de voz *over* – que saldrá a menudo – para designar aquellas que provienen del interior del personaje (como si se

documentalistas del cine directo a un tipo de documental “expositivo”, que ellos entonces rechazaron por su excesiva proximidad al reportaje televisivo.

En definitiva, las formas que el documental ha ido adoptando a lo largo de su historia, con un recorrido no sólo paralelo al del cine de ficción, sino también con abundantes puntos de intersección, son ricas y muy variadas y provienen muy a menudo de aquél. Todas estas consideraciones son necesarias a la hora de enfrentarse al análisis de las películas que son objeto de este estudio. Los cineastas que aquí aparecen utilizan los diferentes recursos de que se ha servido el documental a lo largo de su historia y manifestaciones, en mayor o menor grado, e, incluso, han buscado otros que no provienen precisamente de la tradición documental, sino de la del cine de ficción, pero los han adaptado a la función documental, aquella que pretende “reflejar”, “dejar constancia” de una realidad.

De hecho, Bill Nichols, como otros teóricos, establece una serie de tipologías de cine documental que, en cierto sentido, se corresponden con diferentes épocas en la historia del cine de no ficción, otro de los términos que se usan a menudo para designarlo. Antes de repasar muy someramente esas famosas tipologías, convendría, para entendernos, recordar también qué términos designan el cine al que se refiere este estudio. Mientras los franceses tienden a hablar de ese *cinéma du réel*, o *cine de lo real*, dejando así claro que hablan del “cine” que toma como materia y como referente la realidad, y no del periodismo, a pesar de que también usan *documentaire*, los anglosajones usan indistintamente *documentary* y *non fiction film*, lo que complica las cosas; e, incluso, personas provenientes del mundo anglosajón que están dedicando recientemente atención al cine documental de Barcelona prefieren hablar de *cinema of the real*, respetando la denominación que Jordi Balló – Director del Máster objeto de este estudio -, entre otros, tienden a usar. Todos los términos son válidos para designarlo, siempre que se tenga en cuenta que se trata de “cine”, aunque algunas de las piezas de que se ocupará el texto presente puedan tener una exhibición televisiva o, incluso, en el otro extremo, puedan ser concebidas para museos o galerías de arte. Los teóricos que ya han escrito sobre este cine hablan de “documental de creación”, o “de autor”, nuevos vocablos que vienen a complicar un asunto ya bastante enmarañado. A lo

oyesen sus pensamientos), sin que las veamos propiamente salir de su boca, o las que vienen de una instancia extradiegética.

largo de estas líneas se intentará aclarar exactamente en qué consiste este “documental de creación”, que da nombre al máster del que se ocupa este estudio.

La famosa tipología de Bill Nichols aparece en sus dos libros clave: (1991) *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*, traducido al español en 1997 y la revisión que de éste supuso (2001) *Introduction to Documentary*, en el que añade nuevas categorías a las cuatro ya expuestas en el primero. La profesora M^a Luisa Ortega recuerda (Ortega, 2004:51) que en realidad esta terminología, aunque aceptada desde los estudios de Nichols, fue propuesta inicialmente por Julianne Burton en *The Social Documentary in Latin America* (1990). Aunque hay otras formas de clasificar el cine documental (Renov, Plantinga, Ardèvol), y teniendo en cuenta que las clasificaciones no son muy pertinentes en un trabajo como éste, en que precisamente se intenta dar cuenta de la heterogeneidad y permeabilidad del cine de lo real que se está produciendo en Barcelona a raíz de la existencia del máster, recuerdo muy brevemente las que Nichols propone, que servirán después para explicar mejor las innovaciones, las aportaciones de las películas del máster. En el primero de los libros citados, Nichols proponía cuatro tipos correspondientes, como se ha dicho, con cuatro momentos de su historia, si bien dejaba claro desde el inicio de su libro que no eran incompatibles en el tiempo, de modo que podían coexistir diferentes propuestas en un mismo momento o formas originarias de varias modalidades en la misma película, como ocurre, de hecho, en la actualidad.

La primera de esas cuatro modalidades era la “expositiva”, caracterizada por el uso de la *voice-over* o de carteles o títulos, que explicaban lo que aparecía en imagen y cuya función era evidentemente, como en la mayoría de los documentales, retórica, más que poética, y que se asociaba al cine de Grierson. La segunda, la “observacional”, asociada al cine de Flaherty y al *Direct Cinema*, consistía en la no explicación, la ausencia de textos superpuestos (*voice-over*, carteles...) y la aproximación directa a los sujetos (los “actores sociales”, para el autor) para conseguir de ellos mayor espontaneidad, lo que, sobre todo en los primeros sesenta – momento del *Direct Cinema*, del *Free Cinema* inglés y del *Cinéma Vérité* francés –, se consiguió con los avances en las cámaras que permitían la captación directa del sonido. La tercera modalidad fue denominada en un primer momento “interactiva” (más tarde, “participativa”) y consistía en la mostración de la relación entre el realizador y el sujeto

filmado, tenía lugar sobre todo en el cine etnográfico, a partir del trabajo de Jean Rouch y del *National Film Board* de Canadá; esta forma también había aparecido en Vertov, pues ya en su cine aparecía en cuadro el equipo de rodaje y el dispositivo fílmico. La modalidad “reflexiva” buscaba una postura crítica ante cualquier representación, consideraba que el documental, como todo el resto del cine, no era más que una construcción de la realidad, no la realidad misma, y se empezó a observar en los años setenta-ochenta, en trabajos de nuevos realizadores como Raul Ruiz y otros, pero también se podía ver ya en la obra de Dziga Vertov. En su segundo libro, de 2001, Nichols se replantea esta clasificación inicial y, además de renombrar “participativo” al documental “interactivo”, propone dos nuevas modalidades, la “poética”, que pone mayor énfasis en la forma fílmica y se asocia a los documentales de las vanguardias (Buñuel, Vigo...), con un uso consciente de recursos retóricos, libres asociaciones y sugerencias, etc. ; y la “performativa”, en que se cuestionan de nuevo las formas tradicionales del documental, así como sus fronteras con la ficción, poniéndose también énfasis en la poesía y la expresividad de las imágenes, además de aparecer de forma muy consciente el “yo”, incluso en cuadro; es decir, la subjetividad prima sobre la supuesta objetividad del documental.

A caballo entre algunas de estas formas (performativa, poética), y también de la ficción en ocasiones, estaría el “Film-ensayo”, término acuñado por los franceses y en el que sin duda cabrían algunas de las piezas de Guerin o de Lacuesta, sin ir más lejos. Para Josep M. Català consiste más o menos en “una reflexión mediante imágenes realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión” (en el capítulo “Film-ensayo y vanguardia”, en Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán, 2005: 133).

Todas ellas aparecerán, de una u otra manera, en las películas del máster, como se verá después.

Joan Gonzàlez, productor de *Paral·lel 40*, empresa catalana dedicada a la docencia, producción y distribución de cine documental, sobre la que se hablará, propone una definición muy sencilla: “Un documental és una obra audiovisual que interpreta la realitat des d’un punt de vista creatiu” (Gonzàlez, 2002:91). Explica que con el tiempo ha evolucionado hacia una narración en primera persona y opina que,

además, es el género democrático por excelencia. La visión de un productor es lógicamente algo distinta de la de un realizador, pero es interesante comprobar cómo González insiste en esa cualidad de “creación” y de “narración en primera persona”, lo que equivale lógicamente a hablar de subjetividad y de voluntad formal.

2.2.- Documental y ficción:

Pero dentro del saco de lo documental, es decir, del cine hecho a partir de la realidad, caben películas muy diferentes. Es importante intentar sentar unas ciertas bases que permitan delimitar qué es cine documental, sin que se confunda con el cine de ficción con apariencia documental, género también muy en boga ya hace unos años, como señalaba la propia Trinh T. Minh-Ha⁵, debido, como señala la autora y cineasta, a que “la realidad es más fabulosa, más exasperante, más extrañamente manipuladora que la ficción”, por lo que el cine “de ficción progresista se siente atraído por las técnicas del documental y les rinde tributo”. “Este cine - continúa la autora - ve más ventajoso ‘el efecto documental’ y juega con las expectativas del espectador para ‘inventar fábulas’ ”. Tampoco se puede confundir este cine de lo real con el reportaje televisivo, aunque la televisión es un medio de exhibición que no desdeñan muchos autores en los tiempos que corren, ni con el falso documental, o *fake* (con su variante *mockumentary*, con una función crítica e irónica sobre aquello que falsea con apariencia documental), pues en éste sabemos, aunque frecuentemente no desde el inicio y en ocasiones no hasta el final, que todo lo que se explica es pura invención ficticia disfrazada de realidad. A pesar de ello, conviene no olvidar que para algunos estudiosos la forma, el disfraz, ya sería suficiente argumento para incluir el falso documental como un subgénero más del cine de lo real.

Este asunto del engaño, de dar gato por liebre, total (en el *fake*) o parcialmente (incluyendo dentro de un documental elementos, secuencias e incluso personajes ficticiales, mediante técnicas como la ficcionalización de ciertos asuntos, la dramatización con actores de hechos reales o la selección y ordenación de los materiales para conseguir transmitir unos contenidos que, así presentados, no son toda la verdad, sino sólo una parte y muy sesgada) preocupa a críticos, autores y estudiosos, pues,

⁵ En Minh-Ha, Trinh T (oct 2007) “El afán totalitario de significado”, *Archivos de la Filmoteca*, 57, 234, traducción de Minh-Ha, Trinh T (1991) “The totalizing Quest of the Meaning”, *When the Moon waxes red: Representation, Gender and Cultural Politics*, New York: Routledge, 29-52.

desde el momento en que el documental vuelve a ser visto por gran cantidad de público, como se verá después, y teniendo en cuenta que, en teoría, refleja la realidad, puede ser un arma de manipulación muy importante. Se entra así en el terreno de la ética, la misma ética que debería aplicarse sin duda a la televisión. Bill Nichols ⁶ es precisamente quien pone el dedo en la llaga sobre esta cuestión, arguyendo que, en el caso de que se llegara a un supuesto acuerdo sobre un código ético de cine documental, “debe centrarse en proteger los intereses de dos grupos diferentes: los sujetos del film - o *“actores sociales”*, como él los denomina - y los espectadores reales. En cada caso es necesario que en el código ético prime el respeto al sujeto o telespectador – *considera aquí el cine y la televisión* – como un ser humano autónomo cuya relación con el cineasta no se limita a una relación contractual formal o se rige exclusivamente por ella.”

Carl Plantinga ⁷ afirma que “toda caracterización de la que pueda decirse que es veraz o precisa tendrá que ser una verdad a medias y una construcción. Ni la confirmación de los hechos ni la inclusión únicamente de imágenes documentales reales garantizan la verdad y la exactitud, tal y como la he definido yo, puesto que, al seleccionar y manipular los materiales, puede darse cauce a insinuaciones y afirmaciones erróneas. (...) el peligro del documental es que, aparte de dejar constancia de los datos y darlos a conocer, una cinta de estas características puede llegar a transmitir una representación subjetiva y artificial de sus protagonistas. No obstante, me atrevería a decir que el documentalista debe buscar la verdad o, al menos, intentarlo, por muy complicado que sea en la práctica contar y mostrar lo que es veraz.”

Mezclar libremente recursos y elementos provenientes de ambas tradiciones cinematográficas - ficción y documental - es lo que permite hablar con mayor propiedad de “documental de creación”, sin dejar nunca de lado que, en realidad, nunca ha existido una tradición “diferente” de cine de ficción y de cine documental, sino que ambas corrientes han sido a menudo una sola, o los puntos de intersección, tal como remarcan todos los directores entrevistados, han sido muchos y muy fluidos. Además de considerar que en ese “documental de creación”, o “de autor”, lo que predomina, su

⁶ Nichols, Bill (2007-2008, aparecido primero en *Documentary* - marzo-abril 2006 -) “Cuestiones de ética y cine documental”, *Archivos de la Filmoteca*, 57, 29-45.

⁷ Plantinga, Carl (2007-2008) “Caracterización y ética en el género documental”, *Archivos de la Filmoteca*, 57, 46-67.

mayor fuerza expresiva, viene de la visión, de la forma que un autor concreto tiene de mostrar la realidad que quiere enseñar, es decir, de su presencia – a través de su mirada en la película. En otro momento de este estudio se aclarará cómo esta terminología proviene de la escuela francesa.

El propio Jean Vigo hablaba de lo que él llamaba “documental social”, en el sentido que entonces tenía de reflejar la sociedad, para diferenciarse del más etnográfico que seguía la estela de Flaherty o del reportaje informativo, definiéndolo así: “Este documental social se diferencia del documental sin más y de los noticiarios semanales de actualidades por el punto de vista defendido inequívocamente por el autor. Este documental exige que se tome postura, porque pone los puntos sobre las íes. Si no implica a un artista, por lo menos implica a un hombre. Una cosa vale la otra. El tomavistas estará dirigido a lo que debe ser considerado y que, a la hora del montaje, será interpretado como tal documento.”⁸

Vigo, sin quererlo, nos da la pista definitiva sobre en qué consiste precisamente eso de “documental de creación”: aquel en que la presencia del autor, de su punto de vista, habla de una obra “de artista”, de alguien que, a partir de unos materiales que son la propia realidad, los presenta desde su propia forma de interpretarlos, para lo que puede usar los recursos que considere válidos, desde el montaje que cita Vigo, al uso de músicas que sugieren realidades. Ese documental que Nichols incluye dentro de lo que él llama “documental poético”.

Antonio Weinrichter considera, en esta línea, que el documental que se está haciendo en el mundo en estos últimos años permite hablar de una “reinención del documental”:

“Si bien se siguen produciendo muchos documentales *tradicionales*, y son estos los que siguen encontrado acomodo preferente dentro en los cauces de la *institución cine*, es innegable la prodigiosa transformación sufrida por el cine de no ficción en las dos últimas décadas: cineastas (y no sólo documentalistas) de las más variadas orientaciones culturales han buscado y encontrado nuevas formas de expresión tanto para dar respuesta a los cambios en su entorno social

⁸ (nov. 1961) *Premier Plan*, 19, en Romaguera i Ramió, Joaquim y Homero Alsina (Eds) (1998) *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 137.

como para saciar su necesidad de plasmar su identidad personal, sexual o racial. Lo que podemos denominar *corriente principal* del cine documental se ha visto indudablemente enriquecida por el nuevo interés en explorar el conocimiento encarnado del *sujeto performativo*, a uno u otro lado de la cámara. Este es un rasgo que sumar a los demás que caracterizan a la no ficción contemporánea: un cine que no se preocupa de crear un modelo, ilusionista o no, de objetividad; un cine que se presenta como algo construido, haciendo énfasis en los protocolos previos (la negociación con el sujeto) que tanto determinan el resultado final de la empresa; un cine que mezcla observación e intervención, o deriva hacia lo ensayístico; un cine, en fin, que difumina la vieja frontera sagrada que lo separaba del cine de ficción, subrayando elementos expresivos y dramáticos como la organización narrativa de la exposición, etc.” (Weinrichter, 2004:61)

Anna Petrus estudia la representación de la ausencia en el cine de ficción y en el documental en un trabajo reciente presentado a la Universidad Pompeu Fabra, dentro del Doctorado en Comunicación Social. Para ella, curiosamente, “el documental representa l’*invisible*, això és, allò que no pot ser vist (que no pertany als contorns de la realitat física) però que, tanmateix, el cinema s’encarrega de fer visible. Allò que no pot ser vist però que és present, percebut i viscut a través de l’experiència cinematogràfica”.⁹ Toma precisamente como ejemplos de cine documental español, además de *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), los filmes de Guerin, Lacuesta y Pujol, autores todos ellos de películas documentales realizadas dentro del Máster de la UPF. En sus películas, dice, la ausencia se muestra a través de planos vacíos que, en su corporeidad falta de presencia humana, en la materialidad de la ausencia que evocan, coinciden con la ficción, si bien existen ciertas sutiles diferencias en su representación: mientras el retrato del ausente ha sido uno de los recursos más utilizados en la ficción para simbolizar su ausencia, en el documental de los autores citados, Petrus observa que son los “sustitutivos simbólicos” de aquél los que lo representan. Los objetos que eran del ausente o los espacios por los que transitaba, vacíos en su ausencia, hablan de él. Las interesantes observaciones de Anna Petrus sirven como ejemplo de lo cercanos que están cine de lo real y cine de ficción en las películas que ocuparán las líneas que siguen. Este “documental de creación” del que se hablará, hace uso de todos los

⁹ Petrus, Anna (2007) *Formes frontereres entre el documental i la ficció cinematogràfica*. Trabajo inédito. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.

recursos posibles, vengan de donde vengan, para crear un cine que es documental, sencillamente, como se leerá algunas líneas más abajo, porque la materia de su expresión es la propia realidad.

A pesar de la opinión ciertamente pesimista que Josep M. Català, Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro colocan como prólogo al libro *Imagen, memoria y fascinación*, del que son coordinadores y que parece ser una suerte de historia del género documental en España – anterior a las recientes producciones del Máster de Documental de Barcelona, no lo olvidemos - , en el sentido de profetizar que, en los tiempos que corren, el documental acabará por ser absorbido por la “ciénaga del audiovisual” (Català, Cerdán y Torreiro, 2001:38) , es un hecho, todos lo constatan, que parece haber una especie de “boom” del documental en España, reflejo quizás del que se está haciendo en el panorama internacional. Ahora bien, ¿hasta qué punto responde ello a una realidad, podríamos decir, de taquilla? ¿no será más bien uno de esos globos sonda que surgen de vez en cuando, nadie sabe de dónde, y no tienen ninguna base real?

Por el contrario, el mismo Ricardo Íscar – cineasta y uno de los profesores del máster - apunta un par de ideas que van en otra línea. Por un lado, el hecho de que algunos documentales puedan ser pensados para la televisión no debería ser obstáculo para su consideración como tales, sin que podamos en ningún momento llegar a confundirlos con “reportajes” televisivos. Opinión que suscribe sin dudarle un minuto Isaki Lacuesta. Aun así, seguía diciendo el mismo Íscar, el hecho de ser pensados “para emitirse en cadenas televisivas” podría representar también un peligro para el documental más puramente creativo, el más arriesgado, el que representan algunos de los que se han realizado precisamente al amparo del máster (pensemos en *Cravan vs Cravan*, por ejemplo; o en la línea seguida por Guerin en algunas de sus películas) , pues este tipo de productos no son quizás tan aptos para todos los públicos y los productores y las propias cadenas televisivas podrían limitar su producción. Es decir, es normal y lógico que muchos documentales encuentren una vía natural de salida al público en la televisión: no podemos ser tan optimistas de esperar que, si la gente va menos al cine “de ficción”, ¿cómo va a acudir a ver una película documental? A este último punto sólo opone una salvedad: aquellas películas documentales en que, dada la gran “belleza” de la fotografía, la gente acuda al cine para poderlas ver con los sistemas

visuales y ópticos de mejor calidad (tipo *Nómadas del viento*¹⁰, etc). Por otro lado, Íscar considera que hace falta, aún más de lo que está ocurriendo en estos momentos, que las instituciones sean conscientes de la necesidad de tener un documental propio que dé fe de la realidad del país; habría que poseer, de alguna manera – viene a decir – un acervo documental que testifique sobre lo que en nuestro país ha ocurrido y está ocurriendo, desde una mirada comprometida, o no, y desde una óptica política, sociológica, etnológica, histórica o como se quiera, incluso meramente artística. Así, debería dejarse absoluta libertad para la creación en este ámbito y, además, debería subvencionarse y promoverse, pues es un producto cultural que tiene que ver con identidades.

Llegados a este punto, no vamos a insistir aún más en cuestiones de terminología, ni pretendo establecer parámetros definitorios ni cualquier otro presupuesto que intente dogmatizar sobre esta cuestión. Ya se dedican otros a llenar páginas intentando decidir lo que es y lo que no es un documental. Creo que lo establecido en las primeras líneas de este capítulo debería bastar para poder operar con libertad. Sólo añadiré, como botón de muestra, lo que al respecto dice Josep M. Català: “La diferencia entre un film de ficción y un documental debería poder establecerse, de una vez por todas, según los mismos parámetros que distinguen una novela absolutamente ficticia de otra que se basa en acontecimientos reales, con toda la gama de matices posibles entre ambos extremos.” (Català, Cerdán y Torreiro, 2001: nota 16). Estamos ante un género tan narrativo - o no - como pueda serlo una película de ficción, y los instrumentos de que se sirven pueden ser los mismos (formas de la narración, uso del soporte musical, utilización de imágenes documentales de archivo, uso del falso documental) por lo que el asunto de si refleja la realidad o no casi carece de importancia. En palabras de Marta Andreu –coordinadora del máster objeto de este estudio –“tota imatge és el document d’alguna cosa. O sigui, una petjada d’allò que s’ha desplegat davant de la càmera. La voluntat creativa que s’hi amaga és parlar d’una veritat, però no una veritat en el sentit de reproduir la realitat, de poder-la contrastar informativament, sinó una veritat cinematogràfica, que apareix de la construcció d’un discurs, una veritat profunda que sorgeix de la mirada, de la relació entre el cineasta i el món que habita i que enregistra per donar-nos a veure.” (entrevista personal: ver anexo

¹⁰ Película europea coproducida por Francia, Alemania y Gran Bretaña y dirigida, entre otros, por Jacques Perrin, en 2001, que fue un auténtico éxito de taquilla en todo el mundo.

2) Para Ricardo Íscar la idea es muy parecida, y no hace falta enredarse en elucubraciones fútiles.

Guerin, Jordá y otros muchos dejan claro en todas sus declaraciones que no hay en absoluto necesidad de insistir en establecer categorías y clasificaciones.

2.3.- El boom del documental:

Son numerosos los críticos que hablan del gran éxito del documental en España, éxito que refleja el que está teniendo, desde hace una quincena de años, en el resto del mundo, como subraya Michael Chanan¹¹, al afirmar que “el giro más sorprendente efectuado en los últimos diez o quince años en el mundo del cine lo ha protagonizado el documental con su regreso a la gran pantalla.” Al intentar buscar las razones de tan sorprendente retorno, Chanan apunta tres posibles: una “reacción a las insuficiencias del cine comercial”, “la banalidad que reina en la televisión” y , en tercer lugar, “tanto si el motivo es el que defiende la primera como si es el de la segunda, lo que es seguro es que tiene que ver con la bajada de los costes de producción del documental, circunstancia derivada de la difusión del vídeo digital, que constituye un medio de producción mucho más asequible.”. De hecho, el autor señala que un sondeo hecho en Holanda y Escocia sobre asistencia a salas confirma que el público que acude a los cines a ver películas documentales coincide con el que pasa menos horas ante el televisor. Paul Arthur¹² da datos de taquilla de Estados Unidos: antes del año 2000, el número de estrenos de películas de este tipo rondaba la media decena o la decena; en 2005 se proyectaron un total de 64 documentales, “todo un récord”. Añade que “la mayoría pudo verse sólo en salas de arte y ensayo de las grandes ciudades, pero un puñado de ellos consiguió un público más amplio y se exhibieron en más de cien pantallas simultáneamente”. E incluso, y esto es quizás lo más sorprendente, insiste el estudioso norteamericano, del mismo modo que subrayan Català y Cerdán¹³, este éxito ha suscitado el interés de los críticos de todo el mundo. Vienen todos ellos a corroborar que si ya hace algunos años que se habla sobre ello en la prensa especializada es síntoma incuestionable de que el fenómeno existe.

¹¹ Chanan, Michael (oct. 2007) “El documental y el espacio público”, *Archivos de la Filmoteca*, 57, 68-99.

¹² Arthur, Paul (feb. 2008) “En busca de los archivos perdidos”, *Archivos de la Filmoteca*, 58, 161-175.

¹³ En Català, Josep M. y Josetxo Cerdán, (feb 2008) “Teorizar desde la praxis: el interior del nuevo documental”, *Archivos de la Filmoteca*, 58, 220-221.

En España, el éxito del cine documental es también una realidad. Los críticos loan sus méritos haciendo siempre referencia a los premios obtenidos por las creaciones españolas. Sólo habría que enumerar los obtenidos por las películas documentales surgidas del máster de Barcelona y con ellos ya llenaríamos la página. Pocos son, en cambio, los que nos dan datos de taquilla. Carlos Reviriego decía en el año 2003 que el punto de inflexión en cuanto a la asistencia del público español a las proyecciones de películas documentales en España había venido con los 150.000 espectadores que fueron a ver *En construcción* (680.154 euros recaudados) en el año 2001, cifras que, tratándose de una película documental son nada menos que un “hito histórico” (Reviriego, 2003). Cerdán y Torreiro daban en el año 2001 (Català, Cerdán, Torreiro, 2001: 148) el siguiente cuadro que incluía datos de taquilla de filmes españoles y extranjeros (a la derecha)

Año / título / país	Distribución	Espectadores	Recaudación
1990 <i>Powasqqatsi</i> (USA)	Izaro Films	8.207	3.423.933
1991 <i>En la cama con Madonna (Truth or Dare: In bed with Madonna)</i> (USA)	Araba Films	128.650	52.141.869
<i>Innisfree</i> (España, Francia, Irlanda)	Company Films	16.256	6.784.878
<i>El tiempo de Neville</i> (España)	Los Films del Búho	3.889	1.613.641
1993 <i>Baraka</i> (USA)	Lauren	155.285	83.295.243
<i>K2</i> (USA, Japón)	Iberoamericana	48.920	22.281.676
<i>El sol del membrillo</i> (España)	Rosebud	39.279	19.155.393
1994 <i>Después de tantos años</i>	Unit. Inter. Pictures	28.389	4.298.350
<i>Ojalá Val del Omar</i> (España)	Civic	368	171.235
<i>Sexo oral</i> (España)	Alta	34.135	18.244.883
1995 <i>Flamenco</i> (España)	Sogepaq	112.374	56.811.672
1996 <i>Asaltar los cielos</i> (España)	Musidora	36.977	20.184.442
<i>Blue in the face</i> (USA)	Cine Company	123.775	62.505.026
<i>Microcosmos</i> (Francia, Suiza, Italia)	Alta	47.510	25.548.562
1997 <i>Cuando éramos reyes (When We Were Kings)</i> (USA)	Sogepaq	3.308	1.830.287
<i>El Ché</i> (Esp., Franc., Ital., Bélg.)	Sogepaq	3.437	2.275.577
<i>París era una mujer (Paris Was a Woman)</i> (Gran Bretaña)	Sherlock	14.560	8.962.400
1998 <i>¿Quién mató a Kurt Cobain? (Kurt & Courtney)</i> (Gran Bretaña)	Musidora	3.223	2.173.550
<i>Wild Man Blues</i> (USA)	Lauren	13.042	7.997.592
<i>Tren de sombras</i>	Wanda	11.435	7.481.828
1999 <i>Year of the Horse</i> (USA)	Sherlock	8.499	5.711.010
<i>Casting</i> (España)	Díaz y Gallejones	496	235.275
<i>Buena Vista Social Club</i> (Alem., USA)	Vertigo	106.208	75.425.310
<i>Monos como Becky</i> (España)	Diafr./Els Quat. Gats	7.164	4.181.172
2000 <i>Calle 54</i> (España)	Lola	50.757	38.781.098
<i>La espalda del mundo</i> (España)	Unit. Inter. Pictures	37.316	27.620.700
<i>Mi enemigo íntimo</i> (Alemania)	Sherlock	2.985	2.344.825

Cuadro 3: Exhibición de documentales en sala en sala. Fuentes: Los autores a partir de *Cine para leer*, Mensajero, Bilbao y <http://www.mcu.es/bases/spa/cine/CINE.html>. Han quedado fuera de este cuadro, por su evidente carácter híbrido: *Grito de piedra* (Scherei aus Stein, 1990), *Querido diario* (Caro diario, 1993), *Lisboa Story* (1994), *Lumière y compañía* (Lumière et compagnie, 1995), *Looking for Richard* (1996), *Abril* (Aprile, 1998).

Tanto *Monos como Becky* (Joaquim Jordà, 1999) como *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1998), ambas, películas que se podrían calificar como “difíciles” para el gran público, obtienen una recaudación bastante inferior a *Asaltar los cielos* (Javier Rioyo y José Luis López Linares, 1996), y ningún filme español llega a los más de setenta millones de pesetas que recauda *Buenavista Social Club* (1999), de Wim

Wenders. Claro está que aún no se ha estrenado *En construcción*, que parece cambiar la tónica general del cine documental español. Ello no obstante, los veinte millones largos de pesetas recaudados por *Asaltar los cielos* son todo un hito en España, sin duda.

Miquel Francés (Francés, 2003: 126-127) ofrece datos de hasta 2002. En ellos aparecen las películas documentales exhibidas en salas españolas entre 1990 y 2002, cuando prácticamente comenzaba ese incremento considerable del interés por el cine documental en España, del que se está hablando. Los datos, tomados del ICAA, recogen algo más de 650.000 euros para *En Construcción*, estrenada en 2001, mientras que *Cravan vs Cravan*, de Isaki Lacuesta (aunque fueran películas realizadas en promociones consecutivas del máster, los estrenos coincidieron en el año) recaudó casi 13.000. Frente a ellas, el documental que más recaudó en toda España fue *O.T: la película*, con poco más de un millón de euros, en el año 2002. En 2001, fue *Nómadas del viento*, la película que recaudó la cantidad más cercana a *En construcción*: 208.000 euros, en cifras redondas.

Otros datos algo más recientes pueden servir de botón de muestra sobre este asunto. Los responsables de los cines Verdi de Barcelona, sala de la ciudad donde se ofrece una programación regular y continuada de películas documentales (suelen proyectar al menos una en alguna de las sesiones de entre las ocho salas que tienen, además de ofrecer con cierta regularidad retrospectivas o sesiones especiales de documental e incluir dentro de su programación la iniciativa de *Paral·lel 40* “El Documental del mes”) me brindaron amablemente los datos de taquilla de los documentales que se pudieron ver en sus salas en los últimos tiempos (la información no da datos de épocas concretas, sino que recoge los de los 35 documentales más taquilleros que en sus salas han podido verse, hasta marzo de 2006). Las cifras son, como mínimo, sorprendentes. Si se tiene en cuenta que, de alguna manera, la ciudad está viviendo este tan repetido “boom”, la película que más recaudó en esas salas fue *En construcción*, con 44.372 espectadores; la siguiente, *La pelota vasca*, de Julio Médem, con 42586; en tercer lugar, *Ayurveda* - película no española - con 29231; a continuación, *Ser y tener*, de Nicolas Philibert, con 18304. *El cielo gira*, de Mercedes Álvarez, en cambio, pasó casi sin pena ni gloria y sólo tuvo 6092: no olvidemos que la película fue vuelta a proyectar una vez ganados en el extranjero un montón de premios, lo que provocó que las distribuidoras volvieran a lanzarla, con márketing incluido. Si se

acude, por otro lado, a los datos que ofrece la Academia del Cine Español, y que se recogen en su revista ¹⁴, se pueden contrastar los de estas salas barcelonesas con los de ámbito estatal y la sorpresa irá en aumento: la primera película documental que sale en esta lista es *La pelota vasca*, en un discreto decimotercer puesto y con un número total de espectadores en toda España que asciende a los 292627, muchos, sin duda, pero cifra terriblemente lejana de los casi cinco millones de personas que acudieron a ver *La gran aventura de Mortadelo y Filemón*. *En construcción* no aparece en esta lista pues se estrenó en el año 2001, posteriormente a los datos ofrecidos. Hay que tener en cuenta, no obstante, que otra cosa bien distinta son los museos, filмотecas o centros culturales donde se realizan festivales o retrospectivas de documental, y donde efectivamente se han proyectado en los últimos, podríamos decir, diez o doce años, un gran número de películas documentales nacionales y extranjeras. Y, sobre todo, como indica Isaki Lacuesta (entrevista personal, abril de 2006) ,entre otros, que el verdadero público de documental no suele estar en las salas de cine, sino en dos ámbitos bien distintos: los festivales, y la televisión. Sobre ello se insistirá más adelante.

2.4.- Las causas del éxito:

Se puede intentar establecer alguna de las causas que algunos apuntan en torno al éxito, sobre todo en festivales internacionales, de las películas documentales realizadas por directores españoles.

Las aportaciones más interesantes vienen precisamente de sus realizadores. Los tiros van en dos direcciones que, en realidad, se complementan. Por un lado, se siente un cierto agotamiento en el cine de ficción. Joaquín Jordá creía en el año 2004 que las nuevas formas de la tecnología están revolviéndose contra el cine, pues la cantidad de público que acude a las salas de cine está bajando en picado, algo que todos conocemos y que está provocando incluso el cierre de algunas salas.¹⁵ En el mismo sentido, Mercedes Álvarez hablaba de “una fatiga de las fórmulas fabuladoras de la ficción” (Reviriego, 2006), sin especificar demasiado sobre qué significa esa fatiga, aunque se intuye del resto de sus palabras que se trata de ese cansancio que cierto público está sintiendo ante la excesiva “ficción” de algunas producciones que, al querer primar ese

¹⁴ (Invierno 2004) *Academia, Revista del cine español*, 34.

¹⁵ Joaquín Jordá decía que “En un cine que vive una crisis profunda por la entrada de los nuevos medios, la separación entre ficción y documental se está rompiendo”, en Javier Rodríguez Marcos (26-06-2004) “Entrevista con Joaquín Jordà”, *Babelia*, (<http://www.elpais.com>)

aspecto de organización narrativa (estructuras desordenadas, películas-puzzle, etc) resultan confusas y difíciles de seguir, o al exceso de acción de las producciones americanas, que llega a cansar a cierto público. Ya se han citado los términos con los que Chanan se refería a ello: las “insuficiencias del cine comercial”. El retorno a lo real es, de todas maneras, una constante en todas las formas del arte en este siglo XXI.

Isaki Lacuesta también reconoce una cierta mirada documental en muchos de los directores que trabajan en diferentes países del mundo, algo que, por otro lado, no es en absoluto nuevo. Recuerda, por ejemplo, a Orson Welles, a Rossellini, a Godard, a Kiarostami...y añade otros nombres mucho más recientes, como Lisandro Alonso en Argentina, Kore-eda, en Japón, Jia Zhang-ke en China – al que precisamente ha dedicado en febrero de ese mismo año 2007 una programación especial la *Filmoteca de Catalunya* -, Pedro Costa en Portugal y tantos otros. Esta aproximación formal al documental desde la ficción, ya señalada páginas antes, o al documental en sí, no están reñidos en modo alguno con que los mismos que prueban y experimentan con la realidad o con la ficción con apariencia de realidad, puedan hacerlo también con la ficción pura. No son más que diferentes vías de expresión que pueden convivir sin ningún problema, algo que él mismo está haciendo en la actualidad.

En segundo lugar, junto a la idea anterior, algunos directores están apostando por un documental que no tiene límites formales marcados, que puede incluir elementos de ficción, pues las fronteras entre ambos géneros no tienen por qué ser tan claras. De hecho, llegan a manifestar algunos, en el documental puede entrar prácticamente todo. Además, es mucho más barato realizar una película documental, en la que tiene cabida, por ejemplo, material de archivo, o se puede utilizar sin problemas el video digital, que después resulta muy manipulable. El acceso al vídeo digital era ya señalado por Chanan como una de las causas incuestionables del éxito del cine documental. Jordá insiste en este último aspecto, nada desdeñable en un país en el que el presupuesto dedicado a proteger el cine nacional es casi inexistente si se compara con el de otros países cercanos: “Un largo de ficción anda por los trescientos millones de pesetas. Un documental no pasa de setenta. Éste es el auge del documental.”(Rodríguez Marcos, 2004). Incluso afirma que hoy en día aquel que quiere empezar en nuestro país a hacer cine ya no comienza por un corto, que es lo que se solía hacer años atrás, sino por un documental. Qué duda cabe: sólo hay que ver el número de salas españolas donde se

proyectan cortometrajes, frente al creciente en el que en alguna de sus sesiones se puede ver una película documental. Más aún, y aunque Jordá no lo decía, pues él era parte interesada, como profesor del máster de documental de la Pompeu Fabra, como Guerin, si el documental tiene la garantía de calidad, pongamos por caso, de salir de ahí, y el amparo institucional que tal organismo está teniendo en los últimos tiempos, a quién se le ocurre hacer películas de diez minutos, pudiéndolas hacer de dos horas.

Para Íscar está igualmente claro que es mucho más fácil para un cineasta español inquieto hacer cine documental, pues es mucho más barato y, sobre todo, igual que afirman también Jordá y Guerin, porque, al no haber un guión tan rígido como el de una película de ficción que deba presentarse a una productora, la libertad creativa es mucho mayor. Sobre este punto, de todos modos, se insistirá más adelante. Por ambos motivos, algunos de los que están en el máster, y fuera de él, se dedican al documental: pueden hacer el cine que quieren sin necesidad de justificar ni rendir cuentas a nadie, y resulta más barato. Chanan insistía precisamente en que “el documental constituye una toma de contacto con el espacio público que puede efectuarse al margen de patrones y normas preestablecidas y a espaldas de la censura gracias a la ayuda que proporcionan las nuevas tecnologías.” (Chanan, 2007:95)

La inmediatez ya indicada en la realización en vídeo y su posterior edición casera con un simple ordenador portátil son factores importantes, como subraya también Mercedes Álvarez ¹⁶.

Los límites formales entre ambos géneros son una idea importante. Jordá insistía en una tendencia actual en el cine contemporáneo, no sólo en el que calificaríamos de “documental”, hacia la utilización por parte de los nuevos directores – o de los no tan nuevos, pero con ideas nuevas – de todas las formas existentes a su alcance: la documentación pura, la interpretación, el comentario...

Guerin aún va más lejos. Afirma que “el documental no es un género, no tiene unas reglas; si acaso tiene un espacio donde se ha ido a aparcar, por esa especie de vacío teórico, a todas aquellas formas de narrativa más o menos incatalogables para el consumo.” (Salinas, 2003) La no definición del director barcelonés es realmente muy

¹⁶ Álvarez, Mercedes (2007, primavera) “La realidad. Nuevos observadores”, *DOCS. Observaciones de lo real. Revista de documental*, 1, 6-7.

significativa y sigue muy de cerca la de los teóricos franceses, desde Bazin a Bergala. Habla de “formas de narrativa”, con lo cual está claro que, para él, el cine documental es narrativo, explica alguna historia, lo que lo acerca enormemente al cine de ficción y, en cambio, quizás lo alejaría algo más de cierto tipo de cine menos narrativo y más “poético”, “experimental”, o como queramos llamarlo. Algunas de las producciones surgidas de la Pompeu son escasamente narrativas, y muy cercanas al cine de poesía pura, o al poema en imágenes; incluiríamos en esta línea, por ejemplo, la única película que Marc Recha ha realizado dentro del máster, en su última edición, *Dies d'agost*, y algunos momentos de la muy poética e imaginativa obra de Isaki Lacuesta. La película de Mercedes Álvarez, *El cielo gira*, también se acerca por los caminos de la poesía al documental, utilizando un lenguaje, el de la voz *over* – que es la de la propia autora – que va diciendo textos de alto contenido poético, que ilustra unas imágenes que también lo son, pero en las que ocurren cosas, hay acción.

Para Íscar, “todo es ficción”, desde el momento en que se presenta una historia, aunque sea extraída de la realidad, aun simplemente fotografiada, a través del filtro de unas imágenes que, por serlo, ya no son “la realidad”. Si bien, pone límites:

“para mí el límite está en la falsificación. Si tú me pones una persona hablando como...como un pescador...y resulta que sí que el barco es un barco de pesca, pero ninguno son pescadores, y todos son actores, y todos son pagados...entonces estás haciendo una ficción, aunque estás rodando como un documental, aunque de vez en cuando te dejen ver cosas de su vida, para aumentar la verosimilitud, pero si de la manera que está hecho me dejas entrever lo códigos para que yo sepa que...a qué estás jugando...a qué estamos jugando...entonces yo lo acepto, pero si me estás escamoteando esos datos y te estás aprovechando de mi inocencia como espectador para engañarme, y en realidad lo que estás filmando es una pura y absoluta ficción, y no me dices en ningún momento ni me lo dejas entrever, en realidad estás falsificando. Estás vendiendo una cosa que no es. Par mí la falsificación es falsificación, en cualquier sentido...y entonces quizás sí que la rechazo. Una cosa que es que vaya a un festival de falsificaciones (...) Pero no me gusta que me den gato por liebre.” (entrevista personal: ver anexo 2)

La ausencia de reglas es otra de las afirmaciones capitales: se puede hacer lo que se quiera, algo que los directores están aprovechando de manera muy constructiva ya

que, además, al no haber guión, como en otro momento nos había recordado el propio Guerin, la libertad es absoluta. En palabras suyas: “en el documental el margen de libertad es mayor frente al poder, frente al capital.”¹⁷ De la ausencia de guión habla Àngel Quintana (Quintana, 2006) a propósito de la última película de Isaki Lacuesta para recordar que, si en su momento alguien proclamara que “Billy Wilder era Dios”, hoy en día tal categoría ha pasado al guión en escuelas de cine, comisiones de valoración, ministerios, *conselleries*, etc; algo que, por otro lado, ya Guerin ha dejado más que claro. De nuevo se trata, para Quintana, de situarse al margen de reglas y de fronteras para buscar una escritura propia. Para ello son válidos los recursos del cine de ficción (como el plano/contraplano o la construcción de situaciones de forma secuencial o el montaje a partir de la continuidad) y los del documental, que se pueden mezclar libremente sin tener que estar sujetos a normas: precisamente la ausencia de un guión inamovible previo al rodaje permite esa libertad creativa de la que, en este caso, se sirve Lacuesta de forma brillante.

La tesis doctoral de Matilde Obradors (Obradors, 2003: 66-75) intenta explicar cómo



M. Álvarez. *El cielo gira*. (2004)

son los procesos creativos en la gestación de una película, dentro del cine catalán. El trabajo, para el que su autora realizó una serie de entrevistas a diversos profesionales del cine en Cataluña (un 25% de los cien directores colegiados, explica) incluye una parte en la que se pretende explicar qué mueve a estos directores a realizar determinado tipo de trabajos; por ejemplo, documentales, que son

una tendencia importante dentro de las que la autora ha observado en el cine objeto de estudio. “La película documental representa per a alguns dels directors entrevistats un alliberament, perquè suposa una

¹⁷ (22-11-2005) “José Luis Guerin y Mercedes Álvarez enseñan cine sin guión en Zinebidok 05”, (<http://www.zinebi.com>)

dinàmica de treball que no depèn gaire del sistema de l'aparell cinematogràfic: guió, grans equips, grans pressupostos, actors, etc.” Es evidente, por tanto, que esa mayor libertad creativa, en combinación con un menor coste económico, es entendida así por el sector implicado.

Basilio Martín Patino, uno de los realizadores de mayor número de documentales en España, al que la autora de este estudio entrevistó en noviembre de 2008, es precisamente uno de los que rechaza más enérgicamente el término para designar su trabajo, porque defiende que su trabajo es “cine” y que la realidad no se puede mostrar, sólo la visión que un realizador tiene sobre ella, sus sentimientos.

Y todo ello si se trabaja con libertad y, sobre todo, se disfruta haciéndolo. El cineasta se tiene que divertir con su trabajo, del mismo modo que hizo él durante tantos años.

También Erice y Álvarez coinciden en esa idea de libertad, al hablar sobre sus respectivas creaciones (el cortometraje *Alumbramiento*, de Erice, en que la realidad es, en sus palabras, “recreada”; y *El cielo gira*) en un sentido idéntico al de Guerin: libertad para tomar la realidad como se quiera y “dejarla hablar”, sin guión previo que la encorsete y la haga caminar por caminos prefijados. (Poyato, 2006) De lo que implica esa ausencia habla también la directora en otro seminario de documental impartido en Bilbao en el seno del Festival Zinebidok 05, aquí mano a mano con el otro de sus irrenunciables maestros, José Luis Guerin, subrayando así las palabras que su colega decía en cuanto a “otros modos de guionizar” porque “los procesos de narratividad en el cine son plurales”¹⁸.

Marta Andreu intentaba definir eso del documental diciendo que “apostem per la idea que filmar la vida és anar més enllà de la captura espontània de la realitat... cal escriure, reescriure, saber què volem dir amb el documental que volem filmar i treballar-hi... Insistim a través d'aquesta proposta, en la idea de donar temps, de construir...de portar les peces cap a l'esclatxa entre la realitat i la seva construcció, el món i l'obra que en sorgeix i el representa”. (entrevista personal: ver anexo 2)

¹⁸ (22-11-2005) “José Luis Guerin y Mercedes Álvarez enseñan *cine sin guión* en Zinebidok 05”, (<http://www.zinebi.com>)

La ausencia de guión, de la que hablan a menudo todos los que se dedican al documental, se convierte en el centro sobre el que gravitan todas las otras cuestiones formales y de contenido. Y el hecho de tratar con materia real. Pero cabría matizar aquí esa primera premisa. ¿Qué se quiere decir exactamente con “ausencia de guión”? Parece claro que depende en buena medida de quién diga tal cosa. Para Guerin, no existe tal ausencia, pues todas sus películas tienen guión, aunque ello consista sólo en unos apuntes, o unas notas tomadas en video – como él mismo explicará en páginas posteriores - ; se trata más bien de esquivar las servidumbres de las productoras – con las que ha tenido alguna mala experiencia – para poder, sobre lo que a ellas presenta para obtener su soporte económico, modificar, quitar y poner a criterio personal. Jordá, en cambio, sí que parece trabajar más sobre unas ideas guionizadas, que lleva en la cabeza (teniendo en cuenta, además, sus dificultades en los últimos años para escribir, debido a una parálisis cerebral), y que expone a productores y colaboradores, para luego ir haciendo la película durante el rodaje y al hilo de lo que en esta fase y en la de documentación previa vaya surgiendo. Íscar utiliza lo que él llama “guión exploratorio”, que se construye en el rodaje, y después en el montaje, a través de la mirada del realizador. Otros directores, ya se ha visto, insistían en esa ausencia de guión, pero parecen referirse más bien a un guión estricto e inamovible previo al rodaje, pues el cine de lo real implica, como todos subrayan, una libertad de movimientos mucho mayor en el rodaje y, sobre todo, en el montaje, y una sustancial exposición a los imprevistos y azares que el propio rodaje puede traer, y que no están contemplados en el guión. Así trabajan, por ejemplo, Isaki Lacuesta en su último filme (*La leyenda del tiempo*) o Marc Recha, en *Días de agosto*. Lacuesta sigue un muy concienzudo trabajo escrito previo, sobre todo para su primer filme (*Cravan vs Cravan*, 2002), si bien para el segundo (*La leyenda del tiempo*, 2006), a partir de lo que tenía escrito (una película que él calificaba de fundamentalmente “alegre”, pues pretendía hablar de la música del cantautor Camarón de la Isla) la realidad de los personajes hizo cambiar totalmente la historia, que fue surgiendo a través del propio proceso de rodaje, que se produjo en dos momentos con un intervalo de seis meses, lo que permitió al protagonista, Israel Gómez, crecer, cambiar la voz; y descubrir al director que el niño estaba de luto por la muerte de su padre: la historia, la realidad, se fue tiñendo de unos tonos más tristes y dolientes.

En otro orden de cosas, Guerin recalca que, frente a esta libertad creativa que la ausencia de guión proporciona; frente a , por otro lado, la ausencia de límites formales

con la ficción, el peligro que está surgiendo en los últimos tiempos, paralelamente al estreno de obras documentales interesantes y creativas, es la práctica creciente que algunos productores sin escrúpulos están llevando a cabo de convertir lo que era un producto de hora y media para la televisión (el reportaje televisivo sobre cualquier tema de actualidad) en algo media horita más largo – o no - y transformarlo así en un subproducto apto para ser proyectado en una sala de cine y, así, ampliar su circuito de exhibición.

Ello no obstante, Guerin tiene claras sus ideas en torno a lo que sí debería contener un documental. Para él, “Tiene que ser bello e inteligente, que son las cualidades que atribuiría a una película. Entiendo belleza no como algo ornamental o decorativo sino la belleza en su sentido más profundo (...) Lo que no creo es que tengamos que mirar al documental como si fuera el hijo tonto del cine. Creo también que la belleza implica libertad, y esa es una de las cosas que a mi juicio hacen más estimulantes ciertas formas de documental contemporáneo.” (Salinas, 2003)

Pocos límites fija Guerin al documental. Uno de ellos, “la veracidad de los cuerpos. No puedes reemplazar a un personaje por otro.”, lo que quiere decir ni más ni menos que no hay “actores”, sino que los personajes son reales, cada cual se representa a sí mismo, por lo que es imposible, en un sentido muy bressoniano, que otro ocupe su lugar. Palabras las de Guerin que contrastan con las de Íscar, para quien hasta los personajes pueden ser actores que desempeñan determinados papeles, mientras lo que cuenten sea verdad.

Habla también de “un cine directo que pierde el foco, que reencuadra, que hace un barrido para captar un detalle, etc, es como el testimonio, la garantía de la veracidad de eso que tienes enfrente.” Aunque esta línea formal no sea siempre la escogida por Guerin en sus películas, la idea de la espontaneidad, de la atención al detalle directo, revelador, sí que cabrían dentro de sus presupuestos tanto teóricos como prácticos.

Insiste en que, frente al agotamiento que el cine de ficción está experimentando, igual que manifestaba Jordá, o Mercedes Álvarez, el documental es un camino aún por explorar que ofrece muchas vías creativas, pues “hay unas posibilidades de especulación con los tiempos y espacios, con los modos de enunciación prácticamente vírgenes. Y

por eso no es raro que la parte más estimulante del cine que nos ofrece el presente venga de esos lugares.” (Fernández y Molina, 2001)

La especulación con tiempos y espacios es la que magníficamente usan maestro y alumnos, en el sentido de hablar sobre el tiempo tanto a través de lo que quieren mostrar (su transcurso, el cambio que se produce como resultado de ello...) como a través de la misma reflexión metalingüística en torno al cine como “arte del tiempo”, a diferencia de la pintura (presente también en la obra de Álvarez) o la fotografía (en la obra de Guerin o de Lacuesta). La reflexión sobre el tiempo viene en la última película de éste de la mano de la música, arte del tiempo por excelencia, aunque sin espacio. Y el espacio es presente en la obra de todos ellos, a qué dudarlo. El espacio como lugar donde habitan las gentes, el espacio – la tierra – como medio de vida (*Los motivos de Berta, El cielo gira*); el espacio que respira presencias del pasado (*Tren de sombras, Innisfree, La leyenda del tiempo*); el espacio que se transforma y hace surgir seres de otro tiempos (*En construcción*) o aloja a seres de otros nuevos (*En construcción*). Para Íscar es casi el espacio – y sus gentes – la idea preponderante, por encima incluso del tiempo. Los modos de enunciación nos hablan de formas narrativas libres, de mezcla de formatos, de utilización de material de archivo (llegando a constituir la base de ese subgénero que llamamos *found footage*), de uso de técnicas periodísticas (entrevista, crónica...), literarias (textos, recitado, lectura...), pictóricas, fotográficas, musicales.

En cuanto a eso de “documental de creación”, pregunta que parece obligada, Guerin dice que “entiendo que responde a una necesidad, habida cuenta que no hay apenas una cultura del documental que pueda distinguirse de la práctica habitual de la televisión. Sería más un concepto táctico que una idea sustancial, necesaria para hacer distinguir al espectador respecto a la concepción hegemónica; sería igual de pedante si alguien calificase su propia película como película creativa, pues en principio todas deberían serlo” (Cerdán y Torreiro, 2007:127)

Conviene recordar, como se verá después, que el término tiene una larga tradición en Francia, donde se imparte como materia en algunas universidades y que es Guy Gauthier¹⁹ quien define su significado de forma clara.

¹⁹ Gauthier, Guy (1995) *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris: Nathan.

Para Ricardo Íscar, el concepto se podría concretar en algo tan simple como “el rechazo al documental como simple reflejo de lo real”, definición que aleja lo que se realiza en el ámbito del máster de los reportajes televisivos al uso, y que, por simple y clara, nos resulta más que suficiente, por ahora.

Llorenç Soler (Soler, 2002: 114-115) propone una definición mucho más sencilla aún: “Lo que en realidad queremos expresar cuando hablamos de ‘documental de creación’ es, ni más ni menos que documental *de calidad*, fruto del bien hacer, de la originalidad y de la decidida voluntad artística.”

De todo lo dicho, se puede concluir que , en primer lugar, no hay límites entre ficción y cine de lo real, sino modos de trabajo distintos para aproximarse a lo real y a la ficción, aunque en ocasiones estas aproximaciones se nutran de las mismas técnicas, sobre todo en cuanto al aprovechamiento que en los últimos años se está haciendo en el cine de ficción de ciertas técnicas tradicionalmente consideradas propias del documental, como el rodaje en espacios reales, el uso de la puesta en situación en el trabajo con los personajes o actores o el aprovechamiento de fuentes documentales de todo tipo - imágenes, sonidos, textos... - incluidas entre imágenes de ficción. Y ello también está surgiendo en la otra dirección: uso de elementos ficcionales o ficcionalizados dentro de una película documental. Documental de creación que tiene, en principio, un destino: las salas de cine; si bien el retroceso que están sufriendo las audiencias del cine en general en salas comerciales está forzando un replanteamiento comercial que está afectando también al cine de lo real, a pesar de su inusitada irrupción en salas en los últimos diez-doce años.

Un replanteamiento que puede pasar, como podrá inferirse de algunas de las palabras que contiene este estudio, por buscar nuevas “ventanas”, nuevos espacios para hacerse público. De ellos, no sólo la televisión será fundamental, sino también el museo, las salas de exposiciones, dentro de una tendencia que está registrándose de forma muy clara en Europa en los últimos quince-dieciséis años. A estas nuevas formas de representación, o presentación ante el público, se dedicará algún apartado de este estudio, más adelante.

Un cine de lo real que aborda esta realidad de forma absolutamente libre, sin estar condicionado por un guión al uso, que admite todas las técnicas y formas posibles

en el cine, las de la ficción y las de la no ficción, pero que es, sobre todo, un cine inteligente, muy creativo y muy personal.

3.- Algunas referencias del cine documental en España y el Máster de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra. Basilio Martín Patino.

La premisa de considerar como cine “documental” aquel que toma la realidad como materia fílmica, ya suficientemente clara desde el apartado anterior, con independencia del término que se utilice para designarlo (cine de lo real, no ficción...), deja espacio aún para algunas observaciones importantes, cuando se quiere, como se pretende en este capítulo, ponerlo en relación con algunos de sus antecedentes dentro de la filmografía de un país.

Este capítulo intentará recordar aquellos filmes españoles de cine no ficcional que anteceden de alguna forma a los realizados dentro del máster, o en sus aledaños (películas realizadas antes o después por directores que en algún momento han estudiado en su seno o han realizado películas dentro de él) y explicar qué aspectos, temas o propuestas pueden haber sido adoptadas por sus sucesores contemporáneos a nosotros. No se trata de repasar todos los documentales de la historia del cine español, sino sólo aquellos que se podrían considerar precedentes de propuestas estilísticas, planteamientos teóricos o tratamientos temáticos de ese “documental de creación”, de tan amplio alcance y manifestaciones tan diversas. Si las películas realizadas dentro y en torno al máster son distintas y presentan planteamientos, contenidos y tratamientos diferentes, lógico es pensar que las fuentes, los antecedentes, también pueden ser varios. Se dejará, no obstante, para otro apartado todo aquello que no sea cine documental español en la consideración de lo que los propios directores y profesores del máster reconocen como sus propias posibles influencias y fuentes: el cine de autor, sobre todo el europeo, aunque también, y cada vez más en el caso de algunos de los directores, el cine de lugares y épocas más distantes, tanto si se trata de cine de lo real como de ficción, con el convencimiento de que todo el cine ha alimentado, y alimenta, el mundo creativo de los directores objeto de este estudio. Y partiendo, al mismo tiempo, de la consideración de que el decurso docente del máster se articula, sobre todo, tal como explican profesores y alumnos, a través del visionado de fragmentos o de películas enteras, que sirven para, mediante su análisis minucioso, comprender las estrategias de captación del profílmico - sea para la ficción, sea para la no ficción - que sus creadores han utilizado, así como las decisiones de montaje que han llevado al resultado final.

La intención es, por tanto, repasar todas aquellas que, por sus características intrínsecas (experimentación, creatividad...) o por haber sido vistas por los directores de las películas del máster con interés o con reconocida admiración, pueden considerarse posibles antecedentes de unas películas que, no lo olvidemos, beben mucho más del cine de otros países, igual que en su momento hicieron los miembros de la Escuela de Barcelona. También se tendrá muy en cuenta, y el título del capítulo así lo hace expreso, el trabajo tanto práctico (películas) como teórico (opiniones, magisterio dentro del máster) del director salmantino Basilio Martín Patino, por haber impartido algún seminario en el máster en diversas ocasiones.

3.1.- El cine documental *amateur* y el cine doméstico.

Si se intenta recordar, aunque someramente, aquellos otros filmes que existieron antes de los aquí estudiados, y que tomaron también la realidad como materia de creación, no puede obviarse que muchos de ellos son los que hasta hace bien pocos años ni siquiera aparecían en archivo o filmoteca alguna. Menos aún en cualquier historia del cine al uso. Tanto el cine doméstico (esos *films de famille*, como Roger Odin ²⁰ los denomina), que ahora están empezando a recogerse y a estudiarse a partir de diversas iniciativas y entidades, como muchas de las películas *amateur* que, tal como explica el propio Odin ²¹, a menudo empezaron siendo trabajos un poco más elaborados o sobre asuntos diferentes de los exclusivamente familiares de los mismos que empezaron rodando las primeras, son películas que toman la realidad (una fiesta o reunión familiar, un viaje o cualquier otro asunto) como materia fílmica. El proffílmico real sigue un determinado tratamiento a partir de unos medios y un dispositivo a menudo más rudimentarios que los profesionales y, sobre todo, su contexto de recepción será seguramente otro bien distinto que el de una película documental. Pero ello no quita para que sean, deban ser, consideradas, tan “documentales” como las que conocemos como tales. Ahora bien, su conocimiento por el gran público es aún escaso y, además, su valoración dentro de una historia del cine dista aún mucho de ser posible.

²⁰ En su estudio clave: Odin, Roger (1995) *Le Film de famille. Usage privé. Usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck.

²¹ Concepto explicado con detalle en: Odin, Roger (1999) « Le cinéma en amateur », *Communications*, 68.

Es importante recalcar que Cataluña ha cultivado, y aún lo hace, una muy importante tradición de cine *amateur*, apoyada por la gran cantidad de cine-clubs y asociaciones de cineastas *amateur* existentes a lo ancho de su geografía, así como por los diferentes certámenes y eventos con que se premiaban los trabajos de mayor calidad o interés. Estas películas eran, son, además, parte importante del acervo cultural de un país, sobre cuya historia, costumbres y gentes a menudo, y como sin quererlo, sirven de involuntaria y poco estudiada ilustración. Fuente documental en la actualidad, objeto de una necesaria revisión, estos pequeños filmes han llenado de seguro las retinas infantiles y adolescentes de muchos de los actuales directores de cine documental.

Las películas domésticas y las películas *amateur* – auténticas o falsificadas, en la diégesis, o en somera alusión referencial - aparecen de formas diversas en muchos de los trabajos del máster.

Filmar al que filma, sobre todo si es un miembro de nuestra familia, como lo hace en el cortometraje *L'avi de la càmera* Neus Ballús, ex alumna del master y actualmente metida en la aventura de la producción, en el año 2005. Filmar al abuelo de 81 años que, desde que se ha jubilado, ha emprendido la ardua tarea de registrar la realidad que le rodea, de filmar todo aquello que transcurre en el mundo inmediato que habita. Cuando Neus Ballús muestra la ilusión, la alegría, el empeño en mejorar, en corregir errores, en aprender, en definitiva, de su abuelo, lo que está haciendo es compartir esa misma pasión.



Neus Ballús, *L'avi de la càmera*. (2005)

Otros creadores salidos del mismo Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, como la anterior, utilizan igualmente imágenes de filmaciones domésticas y las introducen entre otras que no lo son para aportar significaciones y funciones nuevas que antes no tenían. Es el caso de Ariadna Pujol,

quien, en su cortometraje *Tiurana* (1999, codirigido con Marta Albornà), realizado antes de su largo *Aguaviva* (2006), presentaba, al final de las imágenes en que se ve el proceso de inundación de la localidad leridana de Tiurana por las aguas del pantano de Rialb tras el paulatino – y traumático – abandono de la localidad por parte de sus habitantes, unas imágenes en blanco y negro cedidas por los propios vecinos a la autora, en las que unos niños vestidos de monaguillos posaban junto al cura del pueblo ante la puerta de la entonces concurrida iglesia. Contraste hermoso y triste entre un pasado de fiestas, de vida en común, y unos momentos durísimos que la autora registra en una narración muy meditada y de una belleza incuestionable. La intimidad de un pueblo, viene a decirnos, ha sido violentamente robada y destruida por el progreso.

Ricardo Íscar utiliza también de varias formas el concepto *film de famille*. En una de sus primeras películas documentales, *A la orilla del río*, de 1991, explica, en blanco y negro, la vida de una familia gitana trashumante a la orilla del río Tormes, durante un verano, como si fuera una filmación doméstica, aunque con un cuidado formal y una mirada diferentes. Se ve cómo transcurre el día, entre trabajos y juegos infantiles, y cómo culmina con el baile, tradición imprescindible en la cultura gitana, en el que todos participan, sobre todo los niños. Quien filma, en este caso, vuelve a ser otro *voyeur*, un *voyeur* respetuoso y paciente que quiere mostrar, dejar constancia visual, documentar, modos de vida, ocupaciones, en proceso de desaparición. La trashumancia de los gitanos está siendo sustituida en la sociedad contemporánea por unos modos de vida más sedentarios, con ocupaciones u oficios más o menos “reglados” o controlados, para incorporarse así a una sociedad que tradicionalmente había rechazado a un pueblo que, por otro lado, se había deliberadamente automarginado para preservar intocables sus más ancestrales tradiciones. Esos oficios, tradiciones o costumbres que tienden a desaparecer son precisamente los que Íscar registra con su cámara, para que no caigan en el olvido absoluto, igual que hace en otras películas. En *Tierra negra* (2005) de la que, por cuestiones de producción, hay dos versiones, Íscar juega de una forma diferente: ahora la cuestión no será la “producción” de la película doméstica, sino su contexto de recepción. En la versión más larga del filme, tres generaciones de una familia de mineros (abuela, madre e hija) verán en el televisor de su cocina unas imágenes que Íscar ha filmado de sus hombres trabajando dentro de la mina. Las mujeres se mostrarán muy sorprendidas por las condiciones extremas en que ellos trabajan y formularán en voz alta su deseo de que de Dios los ayude siempre a salir de

allí y volver a casa. Secuencia ésta que Íscar, por motivos de duración, suprimió en la versión corta, la estrenada en España. Las imágenes, por tanto, de miembros de una familia mostradas a otros miembros de la misma, aunque filmados por alguien ajeno a ella, servirán como muestra terrible de algo que era sospechado, imaginado, pero nunca antes observado, pues las mujeres no entran nunca a la mina.

Lupe Pérez García, directora argentina afincada en Cataluña y alumna también del mismo máster, estrenó en el año 2007 su película *Diario argentino*. Aquí aparecen casi todas las formas de que se está hablando hasta ahora. Por un lado, se trata de un diario, un diario de un viaje que la autora emprende para ir a ver a su madre y al marido de ésta que residen en Mar del Plata. Viaje que se convertirá en una reflexión no sólo sobre su propia familia, o sobre la historia de su propia familia, más bien, con todos los fantasmas que casi siempre encontramos en todas las familias: incomprensiones, desacuerdos, añoranzas...vida, en definitiva; sino también reflexión sobre la historia reciente de la Argentina, país golpeado una y otra vez por las dictaduras, las desapariciones, por el exilio, como el que la propia autora se vio obligada a emprender a instancias de su madre por la reciente crisis del *corralito*. Junto a todo ello, algunas auténticas imágenes caseras, filmadas probablemente por su marido, muestran instantes de su intimidad: Lupe en la playa con sus hijos, dando de mamar a uno de ellos, la familia entera de excursión en la sierra barcelonesa de Collserola...y Lupe en Argentina gritando en las manifestaciones de protesta o de apoyo a los diferentes líderes que su país ha visto subir al poder, caer, o simplemente, desaparecer.

Es en *Diario argentino* donde de forma más clara se aprecia ese paso de lo privado a lo público. Las imágenes que registran la felicidad familiar, la intimidad doméstica, le sirven a la autora para mostrar una realidad social, pública, que le ha tocado sufrir. La intrahistoria es un espejo incuestionable de la Historia.

Por otro lado, debe recordarse que la realidad también ha sido utilizada dentro del cine de ficción, práctica que en la actualidad, y debido a los trasvases formales y de contenido, abundantes en ambas direcciones, es cada vez mayor. La realidad aparecía en muchos filmes a lo largo de toda la historia del cine español, sobre todo en la época en que el neorrealismo dejó su influencia en las películas que conocemos como Nuevo Cine Español, del que uno de sus más destacados representantes, así como principal

organizador y conductor de las Conversaciones de Salamanca, fue precisamente Basilio Martín Patino, el director español de cine documental más destacado, aún en la actualidad, tanto por el volumen de sus trabajos como por la profundidad e importancia de sus reflexiones en torno a ello, aspecto éste que se tratará en este capítulo.

Pero el cine de la Escuela de Barcelona (EdB), planteada en este estudio como el antecedente o la referencia fundamental en el origen del Máster, no dejó tampoco la realidad de lado, cuestión sobre la que se tratará con más profundidad en el apartado siguiente. Ya se verá cómo algunos de los directores de la EdB realizaron muy interesantes propuestas documentales, que deben verse sin duda alguna como referencias inmediatas de las películas sobre las que este estudio versa. Y en el caso de alguna (*Lejos de los árboles*, de Jacinto Esteva, 1964-1971) como puente incuestionable entre el primer y más influyente cine documental español, *Las Hurdes, tierra sin pan*, de Luis Buñuel (1933-1936), y el cine del máster.

3.2.- Buñuel: *Tierra sin pan*.

En los poco más de veintiséis minutos de duración de *Las Hurdes, tierra sin pan* late, sin embargo, toda una lección de cine. Pero de cine documental de creación, poético. De un poesía dura, amarga, como buena parte de toda la filmografía del director aragonés. El filme no fue bien entendido en su momento, como explica el fundamental estudio de Mercè Ibarz ²², si bien la intención del autor, tal como explica la estudiosa, era “hacer un documental objetivo que estudiase algo así como una geografía humana” (Ibarz, 1999: 155) . El problema era que, tras los primeros trabajos del director aragonés, claramente inscritos dentro del surrealismo cinematográfico más provocador, resultaba difícil para sus coetáneos poder encasillar, y, por tanto, interpretar, el nuevo filme. Más aún, según parece, una vez le hubo incorporado, gracias a la colaboración francesa del productor Braunberger, el sonido, en diciembre de 1936: la música (la *Cuarta Sinfonía*, de Brahms) así como los aparentemente asépticos y “científicos” comentarios *over* escritos entre el director y sus colaboradores Pierre Unik y Ramón Acín, ese amigo anarquista del turolense, cuyas 20.000 pesetas (que le tocaron en la lotería) contribuyeron desinteresadamente a que el filme se hiciera posible, y

²² Ibarz, Mercè (1999) *Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo*. Zaragoza: Prensas Universitarias.

leídos por el actor francés Abel Jaquin, en su versión francesa; contrapuntos ambos – música y comentarios - chocantes y sorprendentes para unas imágenes de una dureza insobornable. La música, explicó el propio Buñuel a Bazin y Doniol-Valcroze en la entrevista que le hicieron a propósito de la presentación de *Los Olvidados* en Cannes: “simplemente me había parecido que al espíritu general de la película le cuadraba muy bien la música de Brahms”²³, algo que dejó muy sorprendidos, continúa Buñuel, a los críticos americanos. Y la *voice-over*, objetiva, fría, que va explicando como si de un experimento de laboratorio se tratara, las características que permiten identificar al mosquito anofélex que provoca el paludismo en los habitantes de Las Hurdes Altas. Una voz que constata los síntomas de tal enfermedad en los que la padecen, o la muerte de una niña (inventada por el director), tras dos días de yacer semi-inconsciente, apoyada en unas rocas, como resultado de la enfermedad, y que sería la propia, en apariencia, de un documental expositivo, en terminología de Nichols. Una voz que contribuye aún más a ese contraste marcadísimo, terriblemente osado, entre la banda de imágenes y la banda de sonido. Algunos autores hablan de esta “frotación” entre una “textura documental” “con una *voice-over* aparentemente etnográfica y aséptica”²⁴ Es precisamente esta característica una de las que hace del filme buñueliano una referencia inexcusable para los directores objeto de este estudio: el tratamiento del sonido, o del contraste entre el sonido y la imagen, aporta nuevos valores al cine documental, convirtiendo lo que podría haber sido simplemente un reportaje tremendo sobre la situación terrible en que viven los habitantes de una región apartada y olvidada de la geografía española, es decir, un documental social, de denuncia, en una película creativa, poética y sorprendente de cine de lo real.

Si el director manifestaba, a propósito, en este caso, de *Él* (1953) que “El protagonista de *Él* es un tipo que me interesa como un escarabajo o un anofélex...siempre me han apasionado los insectos...tengo una parte de entomólogo. Me interesa muchísimo el examen de la realidad.” (Bazin y Valcroze, 1954: 24) , debe tenerse muy presente que esa “realidad” de la que Buñuel habla abarca todo, pero, sobre todo, a los seres humanos, y que *Las Hurdes* es calificada por su autor como un “ensayo

²³ Bazin, André y Jacques Doniol Valcroze (1954) “Entrevista con Luis Buñuel”, *Cahiers du Cinéma* (junio de 1954); en Bazin, André y otros (1991) *Buñuel, Dreyer, Welles*. Madrid: Ed. Fundamentos, 31.

²⁴ Castro de Paz, José Luis y Jostexo Cerdán (2007) “Tra(d)iciones y traslaciones del ensayo fílmico en España. (Algunas ideas en torno a la condición autorreflexiva de nuestro cine desde una perspectiva histórica)”; en Weinrichter, Antonio (coord.) (2007) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona. Gobierno de Navarra: Festival Punto de Vista, 114.

cinematográfico de geografía humana”, tal como rezan los carteles introductores de los créditos iniciales.

Los tres términos que integran la proposición son reveladores. Al hablar de “geografía humana” parece referirse a lo que hoy llamamos “antropología”, o “etnografía”, siguiendo así los estudios sobre la comarca iniciados por Legendre, origen último del interés del director por el asunto hurdano, junto con el viaje que Alfonso XIII realizara años atrás a la zona y que tanto diera que hablar.

El término “ensayo”, o, lo que es lo mismo, estudio argumentativo, subjetivo, estaría en la línea de ese segundo tipo de documentales, dentro de la clasificación que por aquel entonces hacía el director (Ibarz, 1999: 129) diferenciando entre el meramente “descriptivo”, y aquel que “aúna lo descriptivo y lo objetivo, y busca interpretar la realidad. Por eso puede dirigirse a las emociones artísticas del espectador y expresar el amor, la tristeza y el humor. Estas películas documentales son mucho más completas, porque, además de ilustrativas, resultan emocionantes.” Pero “ensayo”, continúa explicando la autora, debe interpretarse en la misma línea propuesta ya por Montaigne, más aún cuando se piensa en el ejemplo sugerido por el escritor francés al comparar la idea de ensayo con el trabajo que realizan las abejas al aprovechar lo que les interesa de las flores para crear un producto nuevo, la miel, que deja atrás toda huella de su origen material. Las Hurdes es un terreno productor de miel, miel que se produce en panales propiedad de los más adinerados habitantes de La Alberca y que los míseros habitantes de Las Hurdes Altas trajinan sobre burros a riesgo de perderla o perder a sus animales. Ibarz opina que Buñuel realiza lo mismo que las abejas de Montaigne, o de Las Hurdes: toma unos materiales de la realidad para aprovechar de ellos sólo lo que le interesa, manipularlos (y recuerda los momentos en que eso sucede de forma más marcada, las secuencias “mentirosas”, falseadas, del filme) y contraponerlos a unos sonidos (música y voz) chocantes, totalmente inarmónicos , para conferir a todo ello un significado nuevo que es en realidad una reflexión sobre el género (documental) y sobre el cine en general.

Evidentemente, este concepto ensayístico otorga un nuevo valor al filme, lo que lo hace referencia inmediata para los cineastas contemporáneos.

Jean-Louis Comolli, uno de los profesores-directores del Master en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, y uno de los más influyentes teóricos contemporáneos sobre documental, escribió en *Le Monde* (17/ 2/ 1997) una reflexión sobre la película (a la que Ibarz alude) diciendo que Buñuel desechó todo aquello que pudiera dar al espectador cierta confortabilidad, en lo que califica como “el rigor del proyecto buñueliano: ante la miseria y contra ella, un corazón seco y la revuelta antes que la conmiseración.” (Ibarz, 1999: 104).

El falseamiento de la realidad, la mentira, debe entenderse en el sentido que Buñuel le aplica. Si insiste en que todo lo que se ve es “objetivo”, y así fue interpretado por algunos de sus coetáneos, como César M. Arconada: “ Buñuel se ha limitado a contenerse, a decir y contar con simpleza de vocabulario lo que es, lo que ha visto, lo que arañando por esa cordillera de Gata vive y existe. (...) *Las Hurdes* no son otra cosa que un reportaje que, implícitamente, dice lo que tiene que decir. Es un reportaje de un director cinematográfico con proa y rumbos de porvenir”(Arconada, 1974: 95-97). Debe entenderse que esos momentos de falseamiento fueron concebidos al servicio del propósito del director de denunciar una realidad que las autoridades políticas de esa época (concretamente, el Doctor Marañón, Presidente entonces del *Patronato de Las Hurdes*), iniciado ya el Bienio Negro de la República española, se negaban a reconocer (Ibarz, 1999: 91) . Se trata, pues, de una película de denuncia, pero con una forma sorprendente, nueva. Buñuel crea escenas que no son exactamente la verdad. La cabra que se despeña lo hace por efecto de sus disparos, la niña que muere no lo hizo en la realidad, el bebé supuestamente muerto no lo está, etc. Ahora bien, todo ello no son más que situaciones (“puestas en situación”, diríamos quizás con terminología más reciente) llevadas a un extremo, perfectamente posibles, dadas las circunstancias extremas de miseria y enfermedad existentes en la zona en aquellos momentos. Buñuel, tal como se leía líneas antes, pretende analizar y mostrar esta realidad para, en la línea de lo que él llama “documental psicológico”, mover las emociones del espectador, algo que recuerda mucho a algunas de las palabras que los directores y alumnos del Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra han manifestado en diversas ocasiones a la autora de este estudio (y se explicará más adelante). El documental que “emociona” es, sencillamente, cine.

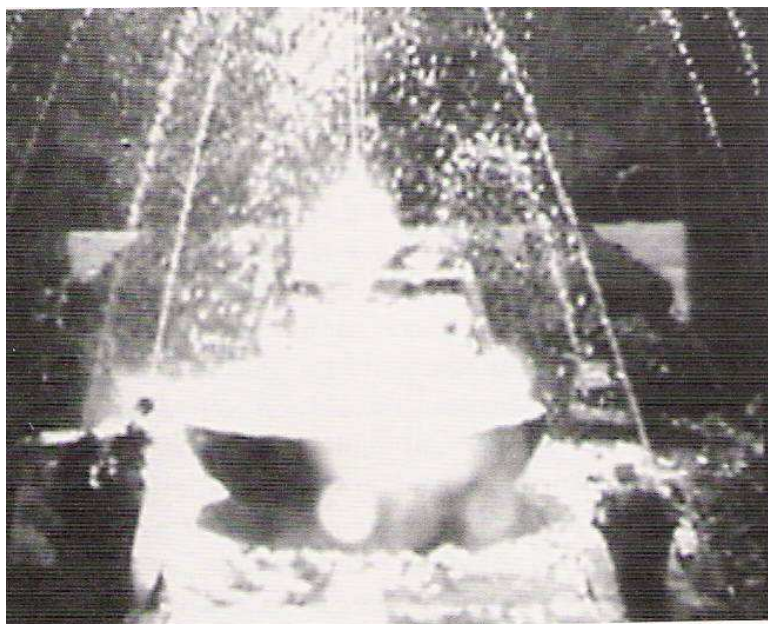
Esa falta de objetividad es también señalada por Javier Herrera (Herrera, 2003: 295) entre los elementos que hacen de la película una total “distorsión respecto a la norma”. Del documental expositivo al uso, se entiende.

Los comentarios que se oyen en el filme, a pesar del tono frío y de la dureza y detalle con que dan ciertas informaciones, que las imágenes muestran, tienen momentos de apreciación subjetiva, de querer interpretar, más allá incluso de lo meramente etnográfico. Cuando al principio del filme se ve la celebración de la fiesta de los gallos, con que los habitantes de La Alberca a punto de casarse despiden su soltería, se oye: “Fiesta extraña y bárbara (...) A pesar de la crueldad de esta escena, nuestro deber de ser objetivos nos obliga a mostrárselo a ustedes (...) Esta fiesta sanguinaria esconde varios símbolos o complejos sexuales que ahora mismo no explicaremos...” Poco después, la misma voz manifiesta que “A las siete, los habitantes de La Alberca están todos borrachos y (...) nos vamos.” Es interesante contrastar cómo los comentarios conducen al espectador hacia una interpretación que muy posiblemente no hubiera hecho sin ayuda. El tema de la barbarie y desmesura primitivas de las fiestas populares de lugares recónditos – y no tan recónditos – de España será retomado de forma espléndida por Jacinto Esteva en *Lejos de los árboles*, como se verá en el capítulo siguiente. El gallo, señala Juan-Eduardo Cirlot (Cirlot, 1982: 211-212), apunta ideas sobre eternidad y resurrección, dentro de las simbologías cristianas. Puede quizás interpretarse como deseo de fertilidad. Buñuel interpreta y confiere significados pseudo-freudianos, sexuales, a elementos como los gallos, de la misma manera que haría, por ejemplo, Gabriel García Márquez, a lo largo de toda su obra. Esteva, a su vez, volverá a usar esa *voice-over*, pero en boca de una mujer y, además, extranjera (Annie Settimo) con la muy probable intención de resultar más objetiva si es oída en esa suerte de distanciamiento buscado, respecto de las imágenes.

Las concomitancias entre ambos trabajos serán muchas más: en cierto momento de *Las Hurdes*, cuando se muestra el casi abandonado Santuario de Las Batuecas, donde vive un monje con unas criadas en una más que sugerida fraternidad sexual, aparece una fuente con varios chorros, en medio del patio. Ese elemento acuático, origen de la vida en cualquier acervo folclórico, vuelve a retomarse en *Lejos de los árboles* al mostrar la tradición del huevo que baila sobre el chorro (“l’ou com balla”) la mágica Noche de S. Juan, símbolo claro y de origen remoto de la fertilidad, asociado a esa noche. En ambos

casos, la referencia sexual unida a las tradiciones o elementos acuáticos a través de una fuente que, no por casualidad, es muy parecida. Y José Val del Omar, de quien también se hablará líneas más adelante, vuelve a retomar como motivo central en su *Aguaespejo granadino* (1953) esa fuente que mana agua por varios chorros.

Cirlot señala que la fuente es símbolo del paraíso terrenal, germen de la juventud eterna, asociada por Jung a la imagen del ánima como origen de la vida interior. Símbolo de la vida, por tanto, y de la espiritualidad.



Val del Omar. *Aguaespejo granadino* (1953)

Las Hurdes, por otro lado, es referencia inexcusable de todos los documentales de carácter antropológico o etnográfico realizados después. Sin duda, junto a nombres como Flaherty, Grierson y demás, figura Luis Buñuel. Lo que incuestionablemente difiere, en el caso del aragonés, y respecto de los otros, es el tono. Ese tono descarnado, seco, que no puede dejar de relacionarse con el enfoque surrealista de su cinematografía. Ibarz, como otros antes que ella, demuestra cómo el surrealismo buñueliano en *Las Hurdes* consiste precisamente en ese mostrar la realidad más dura, más tremenda, ahondando precisamente en su dureza, manipulándola si es preciso, y contrastándola con un sonido radicalmente opuesto, que provoque al espectador. La provocación es una de las premisas más claras del movimiento surrealista. Cuando en 1931 el surrealismo se bifurca y sigue caminos divergentes, uno de ellos, el capitaneado por Breton, se aproxima a la realidad social para adoptar una postura que hasta entonces no había adoptado: la denuncia, el compromiso con la sociedad, una sociedad que en España, y como consecuencia de los derroteros que la República estaba siguiendo, y que desembocarían en la contienda civil, era observada, analizada, descuartizada y mostrada al público en su miseria más descarnada.

3.3.- Carlos Velo. Val del Omar.

Carlos Velo es coetáneo de Buñuel. Y, como él, pasó años de exilio en México. Su cortometraje documental *Almadrabas* (1934) , sobre la pesca del atún en las almadrabas gaditanas, puede considerarse quizás posible precedente del trabajo de Ricardo Íscar y Nacho Martín, *El cerco* (2005) , con idéntico tema y localización , y realizada con materiales rodados por ambos para ponerlos como introducción de la película *La Punta del Moral* (1999) , materiales que no fueron aprovechados entonces y que después se montaron en el CECC (*Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya*) , donde Íscar imparte docencia. Posiblemente, sin embargo, será *Drifters* (1929) , del británico John Grierson , el referente de Velo, y de Íscar, por tanto.

Quizás el referente más importante en lo que a la experimentación e innovación, incluso técnica, se refiere, fue el granadino José Val del Omar, coetáneo de Velo y de Buñuel, con quienes coincidió, sobre todo con el primero, en algún viaje a Méjico. Aunque no suficientemente valorado durante el franquismo, su figura y obra se están recuperando en la actualidad gracias al empeño de su hija María José, su yerno Gonzalo Sáenz de Buruaga y estudiosos (como Eugeni Bofill, entre otros, quien intentó en vida



del creador darlo a conocer en territorio nacional) e instituciones públicas, muy especialmente la Diputación de Granada. Autor de innumerables trabajos fotográficos y documentales durante las Misiones Pedagógicas que la República española

Fotografía de Val del Omar tomada durante una proyección de las Misiones Pedagógicas.

llevó por los pueblos de España, y en las que , entre otras muchas iniciativas renovadoras e interesantísimas, se encontraba la de proyectar películas a los habitantes

de esos lugares. Inventor fascinado con los progresos de la óptica y la electrónica (“meca-místico” o “cinemista” lo llama Román Gubern ²⁵), poeta, creador cinematográfico totalmente original y al margen de cualquier posible clasificación en su época. Su concepto del cine escapa a todo planteamiento de sus coetáneos y, en muchos sentidos, fue visionario y precursor de logros muy posteriores, como la diafonía o las proyecciones expandidas, que escapaban a los límites de la pantalla de cine.

Val del Omar era coetáneo y amigo de Federico García Lorca, de quien toma muchos de los textos que se oyen en *voice-over* sobre las imágenes extraordinarias de *Aguaespejo granadino* (1953), verdadera poesía en imágenes, en torno a su ciudad natal, la Alhambra y las gentes de su tierra. El agua, motivo central, “elemental” gustaba decir, en el sentido primigenio asociado a los cuatro elementos constituyentes del mundo, ya para los presocráticos, inunda en variaciones de luz, reflejos, transparencias y muchos otros juegos ópticos las imágenes en esta primera parte de lo que para él iba a constituir el *Tríptico elemental de España*, junto a *Fuego en Castilla* (1959) y la inconclusa *De barro (Acariño galaico, 1982)* . La obra hubiera constituido un ensayo total sobre la esencia de España, a través de los cuatro elementos: agua,



Val del Omar. *Aguaespejo granadino* (1953)

fuego, tierra y aire. Varios aspectos de ella conviene recordar. Se ha citado el uso de una *voice-over*, que coincide con la que utiliza Buñuel en *Las Hurdes*, pero en ésta, ya se ha indicado oportunamente, era una voz aséptica, casi científica, que ponía significado a unas imágenes de una extrema

dureza, contraponiéndose a

ellas en combinación con la música

extradiegética de Brahms. En *Lejos de los árboles*, Jacinto Esteva usaba ese mismo tipo de voz explicativa aparentemente objetiva. En cambio, la voz de Val del Omar es una

²⁵ En su estudio (2004) *Val del Omar, cinemista*, Diputación de Granada: Los Libros de la Estrella.

voz absolutamente poética en la que hay ecos, o citas literales, de poetas de su tierra: Federico, Juan Ramón, poetas árabes, en *Aguaespejo*; de Juan de la Cruz en *Fuego en Castilla*; de Rosalía, otra vez Federico (que compuso unos cuantos poemas en gallego), en *De barro*. Incluso, textos propios, pues Val del Omar era también poeta. La voz no puntúa, no comenta, no se opone, sino que se suma y multiplica el alto grado de poesía que algunas de las imágenes tienen. Una voz poética extradiegética pero que se intuye propia del autor. Es el director, el autor, el que habla, se expresa, crea, a través de ella, de forma muy parecida a como aparece en algunas de las películas del máster, como en *El cielo gira* o en *Dies d'agost*. Se trata sin duda de una presencia autoral más en unas películas que su autor no dudó en calificar de “ensayo”, de la misma manera que lo había hecho Buñuel.

Voice-over, ensayo, poesía, experimentación, términos que vuelven a aparecer asociados a Guerin, a Lacuesta, a Alvarez.

Imágenes de gran potencia expresiva aparecen en los filmes de Val del Omar. Imágenes que su autor captura con las cámaras más avanzadas, a las que añade



Val del Omar. *Fuego en Castilla* (1959)

innovaciones técnicas inventadas por él. Imágenes que después monta, retoca, manipula (como los virajes verdes sobre imágenes de *Aguaespejo*, pues el verde es el color de los gitanos, el color de su tierra). El montaje es, así, fundamental en el proceso de creación, como lo será también, mucho después, para Isaki Lacuesta, que reconoce su

interés por el visionario granadino.

Imágenes espirituales: Val del Omar era un místico, como los contrapicados en que muestra el dolor de la Virgen, de Santa Ana o en los pasos de la Semana Santa vallisoletana, realizados por Juan de Juni o Berruguete. O las cruces envueltas en

llamas, cercanas probablemente al sentido del éxtasis místico de Teresa de Jesús o Juan de la Cruz.

El interés por el montaje y el cuidado en la forma de las imágenes, en su expresividad, son antecedentes de un futuro cine experimental que aparecerá en los años sesenta-setenta, como lo es la ausencia de guión. El cine de Val del Omar no es narrativo, en el sentido al uso. La narración es la secuencia de las imágenes, su ritmo, ayudado por una banda sonora compuesta de tres elementos fundamentales: sonidos, músicas y voces *over*. Los sonidos, cuidadísimos. El agua de las fuentes, el salpicar de las gotas, el retumbar de los tambores y demás instrumentos de la procesión, sonidos diegéticos, por tanto, que debían oírse en las salas con ese nuevo invento de la diafonía. Las músicas, acompañantes expresivas de cada filme, en función de su sentido: flamenco en *Aguaespejo*, ritmos castellanos de Vicente Escudero, en *Fuego en Castilla*. Y textos dichos con emoción, poemas *over* sobre imágenes llenas de sentimiento y de poesía. El sonido se convierte en Val del Omar en trascendente, tanto como las imágenes.

Y, por último, como señala Gubern (Gubern, 2004: 52), los primeros planos, que usa Val del Omar con absoluta conciencia. Conocedor del trabajo de Béla Balazs, concede al rostro humano una preeminencia capital. Unos rostros sobre los que a veces la cámara gira, en un ángulo que recorre casi los 360°, en un movimiento que convierte los rostros en estatuas. El primer plano retrata personas, seres humanos, y une de este modo el elemento etnográfico, cercano a *Las Hurdes*, a la pura experimentación con imágenes y sonidos. Sin estos seres humanos, los gitanos del Albaicín, por ejemplo, sus películas se habrían quedado en meras experimentaciones formales muy avanzadas para lo que ofrecía el cine español en esos momentos. Pero Val del Omar, ya desde sus inicios con las Misiones Pedagógicas, era también un gran retratista.

Rafael Utrera analiza lo que para Val del Omar significaba “elemental”, término que integra lo que iba a ser la denominación final de su trilogía, si la muerte de su autor no hubiera quebrado el proyecto: *Tríptico elemental de España*. Elemental en el sentido de “elemento”, elemento material que configura el universo, la creación, siguiendo la filosofía presocrática, desde Tales de Mileto o Anaxímenes. Los cuatro elementos fundamentales que son el agua, el aire, la tierra y el fuego, reconvertidos por Val del

Omar en agua granadina de La Alhambra, fuego y aire castellanos y barro (= tierra + agua) en Galicia, pero presentes los cuatro en cada una de las tres piezas, como analiza Utrera (Català, Cerdán, Torreiro, 2001: 187-194) . Este concepto de la obra fílmica como una materialización a través de imágenes y sonido de la creación universal, en un sentido que va mucho más allá del cristianismo, confiere a Val del Omar una cualidad de creador casi metafílmico, en un ensayista de las formas fílmicas que lo acercan a alguno de los cineastas contemporáneos, como Guerin.

Un dato curioso que da Utrera es la posibilidad de que *Hermic Films* hubiera producido *Fuego en Castilla*. *Hermic Films*, creada en 1941, era una productora independiente y muy interesante, integrada por Luis Torreblanca, Manuel Hernández Sanjuán y Santos Núñez. Produjo más de cuatrocientos documentales, sobre todo de tipo colonial (en Guinea y el Protectorado de Marruecos). *Hermic Films* tenía un material de gran importancia histórica. De hecho, Martín Patino ya había contado con la producción de *Hermic Films* para la realización de sus primeros cortometrajes. Y Montanyà también usa sus archivos en *Memòria negra*.

Val del Omar es, pues, por el grado de reflexividad de su obra, subrayada por Josep M. Català (Torreiro y Cerdán, 2005: 147-148), quien recuerda estas palabras del cineasta granadino: “en las proyecciones cinematográficas puras el telón desaparece, la retina del espectador desaparece, sólo queda nuestra pantalla psíquica absorbiendo los rayos luminosos como si fuera la superficie de un lago profundo sobre el que se proyecta un sueño y en el cual el instinto se reconoce”, y por su experimentación con las formas fílmicas, referente necesario para la producción documental “ de creación” en España.

3.4.- El documental del Régimen: el NO-DO.

Durante la época franquista, el NO-DO (Noticiero Documental), que se proyectaba en los cines antes de la película, ocupó las retinas de los españoles. El NO-DO tenía la función de informar a los españoles de todo aquello que tenía que ver con el régimen: desfiles militares, inauguración de fábricas y pantanos, y hasta la llegada en los sesenta de los primeros turistas (y los primeros bikinis) en busca del calor de la costa española. Para esa función de adoctrinamiento político-religioso, el NO-DO utilizaba

una forma de documental expositivo, en el que la *voice-over* ilustraba sobre lo que las imágenes, entonces en blanco y negro, pretendían mostrar. Se trataba de un documental que no ambicionaba innovar y, por tanto, mantuvo su formato invariable durante muchos años. Las imágenes del NO-DO han tenido una consecuencia interesante: sobre ellas, sobre ese tono panfletario y sumamente ñoño, sobre esa narratividad lineal y clásica, se basan, por contraposición, algunas secuencias de documentalistas críticos e innovadores, como Martín Patino, que las acelera (las que eran realmente del NO-DO o las imágenes de archivo de diversas procedencias que incorpora a sus películas) o las superpone sonidos (músicas, sobre todo) irónicos o contrastados. También Xavier Montanyà utiliza imágenes de este tipo en *Memòria negra* (2007) para mostrar de forma implacable lo que él ve como atrocidades del régimen; a saber, la esquilación despiadada de los bosques guineanos por los colonos españoles, así como la “piadosa” evangelización por parte de los misioneros españoles de los “pobrecitos negritos” que vivían en la colonia española.

Durante los primeros decenios del franquismo el NO-DO fue el cine documental oficial y, en sus márgenes, pocas cosas más podían hacerse. El caso de Val del Omar, como se ha visto, era una verdadera *rara avis*, dentro del desierto documental de esos años.

A pesar de lo dicho, algunos estudiosos reconocen ciertos valores al NO-DO: fue una escuela de prácticas para muchos realizadores, que aprendieron allí su oficio (Tranche, en Català, Cerdán y Torreiro, 2001:99-115), como Jorge Grau, Antonio Mercero, Antonio Drove o Martínez Torres, entre muchos otros. Incluso, cita Tranche, algún fotógrafo interesante para el presente estudio, como Ramon Masats, hizo algún trabajo para NO-DO. Sin olvidar la enorme producción documental, independientemente de su calidad o grado de innovación, que salió de allí.

3.5.- El Nuevo Cine Español y el documental. Víctor Erice.

En los últimos sesenta aparecen dos movimientos cinematográficos en España paralelos. Por un lado, un Nuevo Cine Español promovido desde la entonces recién creada Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) , capitaneado por una figura clave en este rápido recorrido por los posibles precedentes o referentes españoles de los

creadores del máster: Basilio Martín Patino. Junto a él, otros autores que crean tanto ficción como cine de lo real: Víctor Erice y Carlos Saura.

Este último, es autor de una interesante *Cuenca* (1958), de cuarenta minutos, realizada como encargo del ayuntamiento de la ciudad (Sánchez, 1991: 48), en la que el tono poético aparece presente. Sobre ella, Agustín Sánchez Vidal indica que “hubo de vencer no pocas tentaciones, desde el esteticismo hasta la carga literaria del paisajismo noventayochista trasnochado o la retórica de la escuela NODO con su sempiterno tono grandilocuente a propósito de monumentos y demás piedras gloriosas” (Sánchez Vidal, 1988: 23) y añade que “Este fermento documentalista con vocación de rendir cuenta de lo que no contaban los periódicos de la España oficial debería haber desembocado en el ‘nuevo cine español’ (como sucedió en el caso del *free cinema* inglés). Pero el NODO había barrido toda posibilidad de asentamiento de estos intentos y sólo tuvieron cabida los cortos de exaltación artístico-turística.” (Sánchez Vidal, 1988: 24).



Carlos Saura. *Cuenca* (1958)

Además, Saura es autor de toda una extensa obra - posterior - de cine documental musical, en que el director reflexiona sobre música y movimiento, haciendo uso de una cuidadísima y muy significativa fotografía, obra de diferentes directores de fotografía (Alcaine, Storaro...). Es interesante constatar que también Isaki Lacuesta ha realizado muchos trabajos audiovisuales en los que investiga sobre el

cuerpo, el movimiento y la música, como se verá después. La obra documental de Carlos Saura será objeto de análisis en el próximo Festival *Alcances (Muestra Cinematográfica del Atlántico)*, en Cádiz, en septiembre de 2009.

Víctor Erice viene enseguida a la boca de algunos de los directores del máster, sobre todo de Guerin o de Mercedes Álvarez, quienes parecen seguir muy de cerca esa línea tan personal y tan lejana de todo el resto de la creación cinematográfica española contemporánea. El cine poético, meditado, metafísico para algunos, de Erice, se detiene con especial interés en el tratamiento del tiempo y, en relación con él, del espacio, dos conceptos esenciales para ambos directores (Guerin y Álvarez).

Víctor Erice dice de Guerin que “Se puede haber dirigido una o varias películas y, sin embargo, no ser un verdadero cineasta. José Luis Guerin es de esta última especie, sin duda alguna. (...) En fin, quiero con todo esto decir que José Luis Guerin es el cineasta con el que más he hablado e intercambiado experiencias en estos últimos ocho años.” (Erice, 2002:51) Para Erice, un cineasta, a diferencia de un director normal y corriente, es aquel para quien “el cine no es – como sí lo es para un director – algo que se vive exclusivamente como una profesión, sino, ante todo, una experiencia primordial que vertebra todas las demás; es decir, una forma de estar en el mundo, lo que Jean Eustache entendía cuando hablaba, en este sentido, de relación existencial, designando así una suerte de compromiso superior.”

Cuando pregunté a Guerin por sus referentes españoles, la respuesta fue sólo un nombre: Víctor Erice.

El sol del membrillo es una reflexión metacinematográfica sobre cine y sobre pintura, referencia innegable de Guerin, pero, sobre todo, de Mercedes Álvarez. El comienzo de la película de Erice y de Álvarez son prácticamente idénticos: Antonio López colocando la tela sobre el caballete, en su estudio, disponiendo los hilos que le servirán de marco, dispuesto a apresar la luz que cae sobre su membrillero, en la de Erice; tras las palabras *over* (las de Mercedes Álvarez) sobre el cuadro que tiene la autora en su casa y que informan de su autoría, Pello Azketa, el pintor que se está quedando ciego, coloca también unos hilos sobre su tela pero, a diferencia de López, sus hilos le servirán para poder pintar al tacto, única forma ya posible para él, en *El cielo*

gira (2004) . De este modo, si bien la referencia (u homenaje, nunca se sabe) es evidente, el sentido de la secuencia va más allá al mostrar cómo una práctica habitual en muchos pintores para “enmarcar el punto de vista”, como señala Domènec Font (Català, Cerdán, Torreiro, 2001:291), deviene la única forma posible de “ver” cuando ya no se puede. Álvarez coincide, por tanto, con Erice, en el sentido metarreflexivo de su película, pues en ambas se está meditando sobre la capacidad de ver y, sobre todo, sobre la capacidad de capturar lo que se ve, de inmortalizarlo, función última tanto de la pintura como de la fotografía y el cine, ya desde Benjamin o Bazin. Erice demuestra en su filme cómo, si bien es posible “pintar” un membrillero, capturar sus formas, su luz, sus colores; es, en cambio, imposible, capturar, apresar, los cambios que el tiempo va dejando en él, como ser vivo que es. La fotografía, la pintura, inmortalizan a la vez que impiden el registro del tiempo, el cambio, el movimiento, vetando al espectador conocer cómo será el sujeto representado cuando su vida toque a su fin. De ahí que las fotografías sirvan para recordar a los que ya no están, como los retratos pintados, como explica muy bien Anna Petrus , en su trabajo ya citado: su presencia son registro de la ausencia de la persona que representan. En cambio, el cine sí consigue apresar ese cambio, el movimiento, pues, por un lado, registra propiamente el movimiento pero, sobre todo, porque el montaje permite comprimir un movimiento, un tiempo mucho mayor de lo que en realidad se nos muestra.

Erice, por otro lado, penetra en la intimidad del pintor, del creador, para capturar también, registrar, el gesto creador, el proceso de la creación, algo que el cine ha realizado en muchas películas y que, en el caso de *El sol del membrillo*, se hace desde la humildad más absoluta, rehuendo cualquier otra forma de idealización o endiosamiento del creador, presentes, por el contrario, en tantos otros filmes sobre pintores. La misma humildad adopta Álvarez frente a su artista: registra silenciosa y respetuosamente sus paseos con Antonino, un anciano de Aldealseñor que le sirve de guía y de ojos, cuando en una actitud de amistad profunda, pasa las horas describiendo a su joven amigo las formas, los colores, la luz, de las cosas que el otro ya no puede ver. El cine de no ficción no es, no tiene que ser, espectacular, no busca el efectismo, ni la sorpresa, busca la emoción, el registro de la realidad. Así, cuando Erice, como Álvarez, penetran en el mundo íntimo de un creador, lo hacen desde el respeto, colocándose a una distancia suficiente del ser retratado que permita contemplar su trabajo. Casi siempre se tratará de planos medios o planos generales en los que se aprecie tanto al

pintor como lo pintado. La cámara se acerca al cuadro, a la obra, en planos más cercanos, pero casi nunca se acerca tanto al pintor.

Carmen Arocena (Arocena, 1996:323) indicaba que “El sol del membrillo es una reflexión sobre el lenguaje del cine y un rechazo al espectáculo en el cine”. Para Erice, continúa la autora, el cine es un medio de descubrimiento, de conocimiento, por lo que el director, al colocar su trípode junto al caballete de López, pretende conocer, igual que el pintor. Y será durante la filmación y, sobre todo, durante el montaje de las imágenes filmadas, como conocerá. La reflexión sobre la realidad capturada y organizada vendrá en el proceso de su realización, igual que pretende hacer López con su registro continuado de la misma realidad.

Como explica Font (Catalá, Cerdán, Torreiro, 2002: 297) : “Focaliza la mirada en el cuadro al tiempo que despliega un punto de vista variable para aprehender fragmentos de la realidad visible”. Los planos de Erice, insiste también Font, se encadenan a veces mediante fundidos encadenados que permiten mostrar el fluir del tiempo. En cambio, Álvarez utiliza frecuentemente el fundido a negro para separar tiempos, los días, las estaciones del año.

El tiempo es el tema fundamental en el cine de Erice, sobre todo en *El sol del membrillo* y el tiempo, su transcurso, los cambios que depara a los seres vivos y no vivos (las casas, las piedras) y lo es también tanto para Álvarez como para Guerin.

Todo el cine de Guerin está lleno de reflexiones sobre el tiempo y las transformaciones que origina en los seres, como se verá más adelante. También son, en mayor o menor grado, reflexiones sobre el propio cine. Pero, además, los últimos trabajos del director barcelonés vuelven sobre el sentido último de la imagen para meditar sobre la fotografía y sobre la pintura, incluso dentro de su puesta en relación con el espacio de exhibición y con el espectador, como constatan sus últimos trabajos: las películas *En la ciudad de Sylvia* (2007) y *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2008) y la exposición *Las mujeres que no conocemos*, que con contenidos algo diferentes viajó desde la Biennale de Venecia, donde fue presentada, al CCCB, durante el año 2008.

3.6.- Basilio Martín Patino.

Basilio Martín Patino es el cineasta español que más ha hecho por la no ficción. Si bien él se apresura a aclarar, cuando le preguntan por su propio cine, que no hace “documentales”, sino cine, es innegable que su trabajo sobre los materiales de la realidad, sobre todo de archivo, lo convierten, como me decía Guerin (entrevista personal: ver anexo 2), en “el Chris Marker español”. La comparación es interesante en varios sentidos. En primer lugar, porque indica el interés de Patino por el uso de materiales de todo tipo para realizar sus películas: desde los problemas habidos con la censura en algunas de sus primeras películas (*Canciones para después de una guerra* – 1971 -, *Queridísimos verdugos* – 1973-, *Caudillo* – 1974 -) como el hecho de que, a pesar de que las fechas que aparecen en la excelente página web del director son las de su realización, no pudieron estrenarse hasta después de muerto el dictador, Patino decidió utilizar medios de creación que le permitieran trabajar a espaldas de la producción al uso y, por tanto, esconderse de los censores. Materiales, medios, de todo tipo: canciones de época, imágenes de archivo, conseguidas en ocasiones subrepticamente en el extranjero, como las que encontró sobre la Guerra de España en Portugal, entre las que se encontraban, ya entonces, importantes filmaciones realizadas por Roman Karmen, y que fueron entradas clandestinamente en España, en aquellos primeros setenta en que la censura, tras la destitución en 1967 de García Escudero (que llevaba al frente de la Dirección General de Cinematografía desde 1962) , se recrudeció, como al director le gusta explicar ²⁶. Pero también tebeos de la época, anuncios televisivos y carteles publicitarios en las calles, recortes de prensa...todo aquello que, tras su selección, ordenación y posterior montaje por el director, constituyeron las películas antes citadas y muchas otras realizadas con posterioridad.

Por otro lado, nuestro Chris Marker particular se he especializado de forma única en España en el montaje, resultado lógico de su preferencia por este tipo de materiales. Alberto N. García Martínez, autor de una interesante y muy documentada tesis doctoral sobre el autor, que ha sido recientemente publicada, indica que:

²⁶ Aparte de las informaciones y datos que dan los muchos estudios sobre el director, que se han tenido lógicamente muy en cuenta, algunas de las informaciones y observaciones sobre Martín Patino provienen de las palabras del propio director tanto en los coloquios establecidos con el público de sus películas en el Festival *Memorimage* de Reus (noviembre de 2008), como de las que el mismo director manifestó a la autora de este estudio en la entrevista personal mantenida con él el 16 de noviembre de 2008, y que se reproduce en anexo.

“Desde el punto de vista formal, el rasgo esencial del cine de Patino es una reconocible voluntad de estilo, aunque propone una forma que resulta austera, poco retórica para los modos habituales. Sus películas - de apariencia casi naturalista - huyen del efectismo. Toda su obra mantiene una coherencia estilística de sobriedad, deudora del neorrealismo del NCE y del descubrimiento de la Nouvelle Vague, en concreto de Godard: (...) Si de Godard le diferenciaba la disposición de medios, el cine de Patino sí se asemeja al del francés por la importancia capital que adquiere el uso del montaje: la ruptura de la continuidad o el constante ensanchamiento del sentido de la imagen a través de la banda sonora, por ejemplo. (...)

La preeminencia del montaje se apuntala con una voz literaria que se repite en cada uno de sus filmes. Oímos los pensamientos de los protagonistas y seguimos sus reflexiones en un intento que los guionistas comerciales tildarían de redundante. Patino recurre a la voz *en off*, por un lado, como un elemento ordenador y unificador de las diferentes partes del relato; por otro, le sirve para multiplicar los significados, aportar nuevas visiones o datos al devenir de la historia.” (A.N.García, 2008: 44-45)

Este hecho - la maestría y el carácter de pionero en España en cuestiones de montaje - lo convierte, como Lacuesta me manifestaba, en su referente más importante, sobre todo para *Cravan vs Cravan* (2002), como también lo será de Montanyà al que, ayudó en su *Memòria negra* (2006) aportando sugerencias sobre materiales de vital importancia para su película, algo patente en los títulos de crédito, donde figura como asesor de Montanyà. Pero, además, Ricardo Íscar, gran amigo, además de paisano, del director salmantino, se apresura siempre a reconocer la enorme deuda que tiene para con él: sus palabras sirvieron de presentación de alguno de los primeros trabajos del director de *Tierra negra*, además de servir como garantía, en cierto momento de la creación del mismo máster, de la calidad de un director entonces totalmente desconocido en España. La relación entre Patino y los anteriores, por otro lado, se ha mantenido, tal como demuestra el empeño que aquél me manifestó por seguir el trabajo de los jóvenes directores.

Una tercera característica que podría unir a Marker y a Patino es su interés, más aún, su militancia, política. Alberto N. García (A. N. García, 2008: 228) lo sitúa dentro de una izquierda libertaria. El compromiso político del director salmantino tiene un

extraño origen, según él mismo explica a menudo: perteneció a una familia acomodada de provincias, más bien de derechas, lo que hizo que no sufriera la guerra ni apenas la posguerra; ello provocó en el cineasta un cierto sentimiento de culpa, junto a la conciencia de que en esa España de posguerra en la que vivió su juventud no existían las condiciones de libertad que en otros países sí existían, algo que sí afectó, como sabemos, a su obra. Los españoles permanecían en un estado de ceguera – voluntaria o forzada - ante su pasado y su presente. Lo que Patino ha querido conseguir a través de prácticamente todo su trabajo ha sido desvelar, mostrar, a los españoles todo aquello que les había sido vedado conocer o, dicho de otro modo, empujarlos a una toma de conciencia sobre la realidad sesgada, mediatizada, que vivieron.

En este sentido, hay que constatar que algunos de los filmes del máster, o de los realizados por personas vinculadas a él, durante estos últimos diez-doce años, presentan una clara voluntad de conciencia política. El caso de Jordá, como se verá, es paradigmático, pero hay otros trabajos en los que, dada la edad de sus realizadores (en torno a la treintena o poco más), lo que se plantea es una postura nueva: la indagación, desde el desconocimiento directo, en el pasado, o en el reflejo de ese pasado en el presente, a través de estrategias diferentes. Es el caso, por ejemplo, de la recientemente estrenada *Nedar* (2008), de Carla Subirana, en que aparece el tema del maquis, o de la obra colectiva *Entre el dictador i jo* (2006), producida por *Estudi Playtime*, la productora de Marta Andreu, en la que seis jóvenes realizadores reflexionan sobre su (des)conocimiento del dictador. También *Morir de dia*, película sobre la que estaba trabajando Jordá cuando murió, y que ha sido retomada por Laia Manresa y Sergi Dies, y está siendo producida por *Estudi Playtime* también, es una reflexión sobre los tiempos de la transición democrática, que tampoco vivieron sus realizadores. En *Dies d'agost*, Recha trata de encontrar el rastro del periodista Ramon Barnils, de ideología también libertaria y catalanista, en las tierras que vivieron sus últimos días de vida.

Un último aspecto, y el más radicalmente innovador, en mi opinión, del director salmantino, que podría quizás acercarlo aún más a Chris Marker ha sido el carácter de “obra abierta” de su trabajo, sobre todo en sus últimas creaciones, tanto las del español como las del francés de adopción. Ambos están dedicando estos últimos años a establecer un diálogo directo con el público mediante unas creaciones multiformes que rehúyen ya las formas cinematográficas tradicionales, y sus cauces de exhibición al uso,

para transferirlas al espectador tanto desde exposiciones abiertas en que es el espectador el que construye, el que crea la historia, mediante los materiales que Patino (o Marker: *Immemory*) le proporciona; o bien, mediante la puesta a disposición del espectador de sus películas a través de la red. En más de una ocasión ha manifestado Patino que, disgustado por el poco caso que le han hecho durante algunos años en las televisiones españolas, ha puesto a disposición de los espectadores toda su obra, tanto en la red (su página web, <http://www.basiliomartinpatino.com> , es ejemplar en este sentido) como en ediciones comerciales a precios muy económicos. Esta democratización de su obra es resultado del control que tiene sobre ella, desde el momento en que, ya en los últimos setenta, decidiera autoproducirse, mediante la creación de su propia empresa de producción (*La Linterna Mágica*), a la que ayudó no poco su buen amigo José Luis García Sánchez. Cuando le pregunté de qué había vivido estos años, pues sus películas no han sido nunca muy comerciales, me explicó que fundó su propia productora para que los pocos beneficios de su trabajo repercutieran en él y, sobre todo, para tener libertad, poder controlar su trabajo “y hacer lo que me dé la gana”. “A veces no sé muy bien de qué vivíamos”, “pero lo hacíamos y nos lo pasábamos muy bien”. “Yo tengo mucha confianza en el ser humano” es una frase que repite abundantemente y que confirma su interés en transmitir directamente al espectador los materiales en bruto, sin montarlos, como ha hecho en sus últimos trabajos, para que sea éste el que los interprete, los ordene y les confiera sentido.

La cuestión de lo real es central en la reflexión fílmica del director salmantino. Y cuando le digo que ahora hay algunos que prefieren hablar de cine “de lo real”, me contesta afirmando que “lo real no se puede explicar”, “sólo la apariencia, lo externo”, por lo que hay que intentar explicar “el sentimiento”, lo que uno opina sobre la realidad. Patino defiende que el cine es siempre subjetivo, que aunque se tome lo real como profílmico, siempre es mediatizado, filtrado, por el cineasta que, en última instancia, sólo podrá explicar lo que siente respecto de esa realidad que su trabajo refleja. La esencia de la realidad es impenetrable. Y es en este sentido en que rechaza el cine documental, como también me confiesa, pues no puede “documentarse” la realidad, sólo mostrarse una visión personal de ella. En este sentido, Hans, protagonista de *Madrid* (1987), director de cine documental, y trasunto del salmantino, afirma en cierto momento de la película: “Sólo lo que se filma sinceramente, subjetivamente, quizás desesperadamente, trasciende sobre cualquier pequeña realidad.” En otro momento se

pregunta: “Al pasar la realidad por el objetivo, ¿deja de ser realidad? “ E, incluso, se lamentará de la dureza, la tristeza de la realidad que muestran los documentales: “Las películas, cuando son documentales, siempre acaban mal. No sé qué pasa.”

Toda la reflexión, de hecho, sobre la realidad, sobre el cine, sobre la capacidad de interpretar del espectador, sobre la memoria, centra el trabajo y las palabras de Martín Patino. Basilio Martín Patino lleva unos cuantos años dedicando sus más importantes esfuerzos a explicar, en forma fílmica o en sus palabras, qué significa el cine para él. Qué valor tiene, para qué sirve o puede servir, cuál es su futuro. De nuevo, autorreflexividad, ensayo.

Si toda la obra de Martín Patino contiene, de un modo u otro, reflexiones sobre la propia esencia del cine, más aún sobre el cine documental. El grado máximo de esa reflexión se produce en dos obras, una para la televisión, *La seducción del caos* (1991) y *Madrid* (1987), para el cine. Es precisamente esta última la que el director escoge siempre de entre toda su filmografía, su película más “personal” – dice - , y más querida.

Respecto de *La seducción del caos*, se trata de un extraño pastiche no apto quizás para cualquier público, dada la extrema complejidad de su construcción narrativa, en que se superponen varias capas de narratividad, siempre falsas, tras la secuencia en que, al principio de la película, el personaje protagonista , en una sorprendente entonces *mise en abyme* pone al espectador en antecedentes sobre la verdadera naturaleza ficticia de su personaje y de todo lo que con apariencia de verdad le será explicado a partir de ese momento.

Para A.N. García: “Así surge *La seducción del caos*, que comparte muchas de las inquietudes intelectuales habituales en la filmografía de Patino: la tensión entre lo real y lo ficticio, la sospecha ante las imágenes, el poder y la fascinación de la manipulación, la reflexión sobre la complejidad de la representación (histórica, política o folklórica), el final de las utopías, la falsedad documental o el pastiche estilístico como forma posible de alcanzar la verdad.” (A.N. García, 2008: 237) .

Un pastiche estilístico que podría recordar, sólo formalmente, en su construcción, a *Cravan vs Cravan* en la que, también, las capas de narratividad se superponen y la realidad y la ficción se mistifican, aprovechando además múltiples materiales de archivo para construir esa supuesta verdad: la vida del poeta Arthur Cravan. La influencia, no obstante, es reconocida (Cerdán, Torreiro, 2007: 241).

De manera muy acertada define la película A.N.García: “*La seducción del caos* explota, en primer lugar, una ‘reflexividad posmoderna’, característica de la televisión, (...), una reproducción de imágenes autoconsciente y autorreferencial en la que, por tanto, encontramos elementos propios de la metaficción como la designación del aparato (cámaras, monitores, conexiones), la ruptura del flujo narrativo, la yuxtaposición de fragmentos heterogéneos de discursos, mezclas de formas documentales y ficticias o los locutores que se dirigen frontalmente a la audiencia” (A.N: García, 2008: 248).

Todos estos elementos señalados por García no son, en cambio, presentes del todo en *Madrid*, pues en ésta no se produce nunca ese momento en que sabemos que estamos ante una ficción, un *fake*. Hans (Rüdiger Vogler), el protagonista y trasunto de Patino, está en Madrid por encargo de una televisión alemana, para realizar un documental sobre la Guerra Civil. Para ello, opta por montar imágenes de archivo (muchas de las que el director ya había utilizado en *Caudillo* o en *Canciones para después de una guerra* y que son parte de su archivo personal) con imágenes de la realidad del Madrid contemporáneo. En este trabajo le ayuda una montadora española, Lucía (Verónica Forqué), de la que se enamora, si bien su relación, como la del film proyectado, es imposible.

Junto a los materiales de archivo, Hans decide utilizar otro tipo de “materiales” de la historia: los que residen en los museos, los cuadros que artistas de otras épocas (Velázquez, sobre todo) pintaron sobre su historia y que, de alguna manera, son como las películas documentales en la actualidad. En contraposición con los cuadros, los documentos del pasado, una secuencia muestra al pintor Antonio López pintando uno de sus famosos cuadros hiperrealistas de la Gran Vía madrileña. Al verlo, Hans se apresura a decir - en *voice over*, como durante todo el filme oímos sus pensamientos, a veces duplicados por los carteles que los reproducen - : “¿Duplicar la realidad? Retratar el tiempo, capturarlo en el espacio, poseerlo dentro de un reducido fragmento de

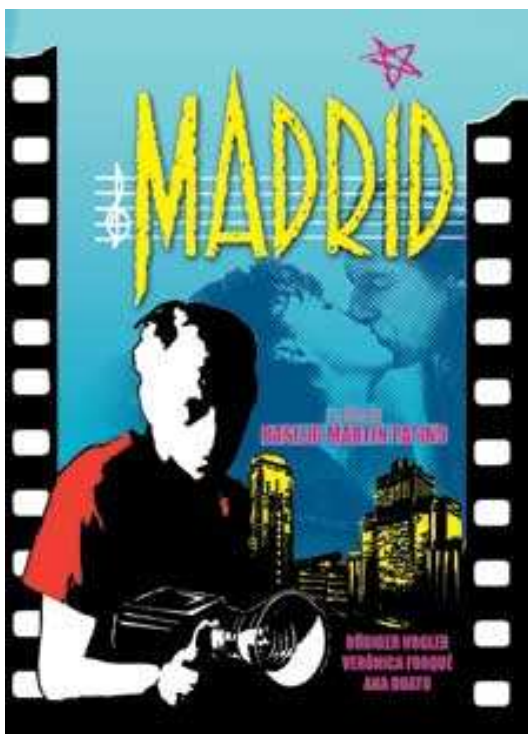
mundo”. Capturar, momificar el tiempo en el espacio, es lo que la pintura no puede hacer, como demostrará Erice en su *El sol del membrillo*, precisamente a partir del trabajo del mismo pintor, unos pocos años después (1993). Erice irá aún más allá al demostrar cómo no sólo no se puede capturar el tiempo en la pintura, sino que hacerlo mediante el cine – ¿arte del tiempo? – es también muy difícil, pues el tiempo seguirá pasando sobre las criaturas que el cine – terminado el film - refleja en su devenir, en su movimiento. En *Madrid*, Hans le dice al hijo de su colaboradora Lucía: “Si te fotografían, no sonrías”, para pensar poco después, y oímos en *off* sus pensamientos: “El acto de fotografiar o de filmar como un presagio de cuanto se acaba. (...) La muerte, protagonista absoluta del tiempo.”

Otra de las reflexiones de Patino plantea el excesivo poder que pueden tener los directores de cine, como los políticos: “corren el peligro de convertirse en unos manipuladores sin control”. Poco después, insistirá, a través de los pensamientos de Hans, en que esa manipulación podría pervertir la confianza inicial depositada en el espectador, esa que reclama Patino insistentemente: “Es como desconfiar de la capacidad del espectador para interpretarlo.”

La voz *en off* (u *over*, depende de los casos) es una constante en todo el cine de Martín Patino. Él mismo me explica que siempre había tenido esa “tendencia hacia la literatura”, cuando yo le preguntaba por la autoría de los poéticos textos que se oyen en muchos de sus filmes. “Me salen”, dice. Unos textos que reproducen normalmente, en *off* u *over*, el pensamiento de los personajes, en un subrayado que podría parecer innecesario, sobre todo tratándose de no ficción, pero que A. N. García – y suscribo su opinión – justifica identificándola con “ la herencia literaria del género ensayístico en que también se inscribe la película” (García, 2008: 206) , refiriéndose a *Madrid*. Éste insiste, por otro lado, en la naturaleza interrogativa de muchos de ellos: se plantean preguntas al espectador, preguntas importantes en una a modo de interrogación retórica, también de tradición literaria, ante la que el espectador no puede por menos que detenerse.

Así, *Madrid*, como *La seducción del caos*, se plantea, por este y otros motivos (su espesor narrativo, su carácter de obra inacabada, truncada) como una película hermosa, pero de difícil acceso para el espectador medio, lo que puede haber conducido, por ejemplo, como el propio director recuerda amargamente, a que jamás se haya visto

por televisión. Adolfo Bellido señala ese carácter de “película rota, inconexa”, a la vez que considera también que “obliga al espectador a crear la película, a entender relaciones, propuestas, simples apuntes ante la dificultad de la inexistente linealidad del relato” (Bellido, 1997:210). En algún sentido, esta idea de obra inacabada (Hans decide que, ante la presión a que le somete su jefa alemana para que realice un documental al uso, no puede acabar su película) se podría explicar por el interés que pone el personaje, y las palabras que dice, en limitarse a investigar: “lo bonito es investigar los temas, conocerlos. Tampoco veo el sentido de conocerlos hasta el final”. La elipsis, afirma, tiene gran fuerza poética y ofrece muchas posibilidades al espectador, a ese espectador que Patino busca activo, responsable, capaz de imaginar y cerrar una obra que se le presenta abierta.



Cartel de *Madrid* (1987)

principio del filme que no use el *zoom*, que es un aparato innoble, pues realiza “movimientos innecesarios”, igual que después le hablará de la riqueza expresiva de las imágenes o le dará consejos sobre las músicas más adecuadas para cada secuencia o imagen.

En ese sentido, la ideología cercana al marxismo del director salmantino le lleva a afirmar, en pensamientos de Hans, que “El arte es un proceso dialéctico que no acaba, como la vida.”

Hans no es sólo el trasunto del director en cuanto a sus principios ideológicos, como se ha visto en el desglose anterior de sus pensamientos pronunciados directamente o mediante el poético y ensayístico recurso de la *voice over*, subrayado frecuentemente por los carteles, que obligan al espectador a leer, a detenerse y pensar sobre ellos, lo es

también por sus principios estéticos en cuanto al cine. Indica a su operador al

Es evidente, por todo lo dicho, que *Madrid* viene a ser una suerte de manifiesto programático o ensayo (“ficción ensayística”, la llama A. N. García) en el que se resumen todas las ideas del director sobre el cine. Se reúnen en *Madrid* elementos e ideas ya presentes en filmes anteriores, pero es aquí donde se condensan y se presentan de forma ensayística, pues se trata de las reflexiones de un director de cine documental sobre su oficio, sobre la función del cine, sobre la memoria, el tiempo...y todo ello entreverado con una trama argumental leve, apenas esbozada en los gestos hieráticos, fríos de Hans – buscados por Patino - , una trama que incluye el truncamiento final de su empresa y la renuncia a una posible historia de amor imposible. La secuencia final, a modo de *mise en abyme*, presenta a Hans, a punto de volverse a su país con su ¿ayudante? alemana, sentado en un terrado madrileño, cenando con sus amigos – la familia de Lucía – a los que explica qué hubiera sido su posible película: una historia de ficción y armonía familiar.

Tras *Madrid*, *La seducción del caos* y la serie de falsos documentales *Andalucía, un siglo de fascinación*, realizada para Canal Sur, la reflexión metacinematográfica del director salmantino brotará de nuevo con otro tipo de trabajos muy diferentes, a los que se dedicará más atención en un apartado posterior: el cine para museos, o las exposiciones de cine, que demuestran la extraordinaria vitalidad y lucidez del director, ejemplo aún para los directores de cine documental contemporáneo, como Lacuesta o Guerin, quienes han decidido también seguir las nuevas propuestas de exhibición, como se verá.

3.7.- Elías Querejeta. *El desencanto*.

Una figura fundamental, dentro de este cine radicado en Madrid, en cuanto al cine de lo real se refiere, es el productor Elías Querejeta, desde su apuesta por un cine de calidad, ya desde los años sesenta, cuando empezó a producir la obra de Erice, entre tantos otros. No puede obviarse que fue, también, productor de películas trascendentales como *El desencanto* (1976).

En 1994 , Querejeta decía: “Hay algo que me preocupa: uno tiene que tener en cuenta la realidad en la que se mueve y yo echo de menos el que no seamos capaces de reflejar de alguna manera una cierta forma de realidad que se está produciendo en este país, en esta ciudad. En el cine español no hay ninguna referencia a esa realidad.

Ninguna. No la estamos dando ni productores, ni guionistas, ni nadie...y, además, no hay espacios donde se pueda expresar. Estamos al margen. La referencia a la realidad se utiliza, sí, por desgracia, para hacer determinados programas de televisión o comedias de situación espeluznantes. Esto es una indecencia.” (Querejeta, 1994:39)

Junto a sus producciones de ficción, Querejeta ha puesto interés en los últimos años en la producción documental, desde *La espalda del mundo* (Javier Corcuera, 2000), en fecha muy próxima a *En construcción* (2001) o a *Mones com la Becky* (1999), a *Goodbye America* (Sergio Oksman, 2007), con trabajos de directores como Javier Corcuera o Eterio Ortega. Hay que decir, no obstante, que algunas de ellas se han producido directamente para la televisión, pudiendo después pasar a salas, como ocurrió, por ejemplo, con *Invierno en Bagdad* (Javier Corcuera, 2004), Se trata así, de un tipo de producción concebida de modo muy distinto a las películas producidas dentro del máster, por ejemplo, pues su finalidad televisiva podría quizás condicionar su formato y contenidos: duración limitada a un máximo de noventa minutos y temáticas de tipo socio-político, fundamentalmente.

Por otro lado, Querejeta ha puesto en marcha también otro tipo de trabajos, con un formato que denomina *El Ojo de la Cámara* y que define así en su página web: “se trata de acercar la mirada de la cámara a la realidad que nos pertenece, de la que formamos parte. (...) Lo que sí parece cada vez más próximo a una forma de certidumbre es que hay millones de miradas que desean ver formas de realidad cuya existencia sospechan pero no consiguen conocer.” (<http://www.eliasquerejeta.com>) El proyecto inició en 2002 la producción de documentales que se acercan a la realidad más inmediata con *A quién le importa* (Nacho Pérez de la Paz, 2002), sobre la movida madrileña, al que se han sumado ya veintidós trabajos, con un formato televisivo y con interés especial en la política de Euzkadi.

Es evidente que las formas, y los formatos, de este documental propuesto por Querejeta poco tiene que ver con el propuesto desde Barcelona, pero el interés por el acercamiento a la realidad ha sido, no se puede negar, coincidente en el tiempo, si bien su formalización ha seguido caminos bien distintos, mucho menos arriesgados en el caso del primero, más cercanos al lenguaje periodístico.

La Escuela de Barcelona (EdB) surge como reacción contra las formas que adoptara el Nuevo Cine Español (NCE). Como la consideración de la relación -enfrentamiento entre ambos movimientos cinematográficos y, sobre todo, el carácter innegable que tiene el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra de intento de volver a esas ideas de creación, experimentación y riesgo que la EdB propusiera y diferenciarse así del “cine de Madrid” ocupará buena parte del capítulo siguiente, me limitaré a dejar aquí el testigo, para retomarlo después.

Buñuel, Val del Omar, Erice y Martín Patino son referentes posibles en cuanto a cine de lo real para los documentalistas españoles contemporáneos, pero sus películas no han sido los únicos documentales realizados en España. Muchas otras han ido apareciendo, de forma más o menos regular, a lo ancho de la geografía española. Donde la actividad documental, o, como mínimo, de cine de no ficción – y aquí cabrán también trabajos experimentales difíciles de encasillar dentro de género alguno, pero con propuestas ensayísticas dignas de consideración – ha sido más abundante, desde los años de la NCE y la EdB, ha sido sin duda Cataluña, con su lógico epicentro en Barcelona.

Ahora bien, antes de centrarme ya en la actividad documental, o docu-experimental, de la Ciudad Condal, no puedo pasar por alto algún otro filme de indudable interés y relevancia realizado fuera de Cataluña. Quizás el más interesante sea *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976), película realizada en esos años de la inmediata Transición (1976-1978) que tantos frutos interesantes dieran. Josetxo Cerdán recuerda que es el propio Chávarri quien considera que en su película, las personas reales (los hijos y mujer del poeta ya muerto Leopoldo Panero) son tratadas como personajes de ficción (Torreiro y Cerdán, 2005: 351) o, lo que es lo mismo, ya aquí comienza una tendencia que cobra especial relevancia en los tiempos presentes: la mixtificación, la no diferenciación genérica. Leopoldo M^a, Michi (Mitzi en los créditos), Juan Luis, Felicidad Blanc, todos actúan, se explayan ante la cámara; de alguna manera, la utilizan como máquina expiatoria, como confesionario, como altavoz.

Parece que ese proceso de cambio de testigo narrativo, del padre ausente, a los hijos y viuda vivos que lo recuerdan, se produjo en el proceso de rodaje. En palabras de Chávarri, reproducidas por Juan Miguel Company (Català, Cerdán, Torreiro, 2001:255):

“Cada vez es menos una película sobre Leopoldo Panero y más una película sobre estas personas que hablan de Leopoldo Panero”. Lo que equivale a decir que el proceso de realización del documental siguió sin duda la hoy habitual técnica de la puesta en situación y estuvo, como todos los filmes de no ficción del presente, sometido a los avatares del azar, que tantos y buenos frutos ha dado en el cine documental.

Anna Petrus señala la utilización de los planos vacíos y su valor significativo y lo relaciona con los que aparecen en diferentes filmes de ficción y no ficción. Entre ellos, por ejemplo, *Cravan vs Cravan*, *Tren de sombras*, *Tiurana* o *Mones com la Becky*, todos ellos filmes de directores del máster. La cámara transita a menudo por las estancias, ahora vacías, de la casa familiar de los Panero, tanto la de Astorga como la de veraneo, en la localidad de Castrillo, para recordar al espectador que antes eran habitadas por el poeta. La ausencia deviene, por tanto, documento de una presencia pretérita. El recurso al recorrido visual por estancias vacías, aunque Petrus no lo señale como tal, es deudor de filmes como *India Song* (Marguerite Duras, 1975), y coincide con el que hace Isaki Lacuesta en *Cravan vs Cravan*, con sus propios recorridos visuales de estancias vacías, abandonadas, y de forma idéntica a como Guerin hace también en *Tren de sombras* (1997).

El desencanto es una película de aparente sencillez, pero ciertamente vanguardista en muchos aspectos. Se plantea desde la ausencia, ausencia de uno de los poetas más reconocidos del franquismo, aunque, como su hijo mayor recuerda, tuvo momentos de aproximación a posturas más abiertas, y esa ausencia es precisamente lo que ha desencadenado en sus hijos y viuda determinadas reacciones ante la vida. Frente a la esperable actitud de admiración o, como mínimo, de respeto, de los hijos hacia un padre que era un poeta reconocido y admirado, ellos, sobre todo los dos pequeños (Michi y Leopoldo M^a), muestran sin ambages su desprecio por un padre al que más bien temían, que mantuvo a su madre – a la que sí quieren – siempre en un segundo plano, y que bebía más de la cuenta. No dejan de ser tremendamente duras las palabras con las que describen el día de su muerte.



Jaime Chávarri. *El desencanto* (1976)

El padre (el “conejito blanco”, lo llama) llegó a la casa haciendo esos, explica su hijo Leopoldo M^a, lo que no era infrecuente. Y Felicidad, aturdida, cuenta a cámara cómo en esos momentos, confirmada la muerte del marido, sólo tenía una preocupación: “debemos amortajarlo, no vaya a quedarse frío. Después será más difícil.” Sorprenden sin duda esas

palabras de una mujer que lleva toda la película explicado su profundo y sincero amor por un marido que, ahora se da cuenta, la había dejado un poco de lado y había preferido a menudo la compañía de sus amigos: Luis Rosales, Pablo Azcárate... En cambio, reconoce haber revivido con la muerte de su marido, cuando con sus hijos ha podido acudir a inauguraciones, a fiestas, y ha conocido a nuevos escritores (dos de sus hijos son también poetas), como Luis Cernuda, al que dice haber apreciado sinceramente.

Ese tratamiento del espacio, que tan cuidadosamente analiza Anna Petrus, en que los retratos son testimonio de los seres que ya no lo habitan y los vacíos son índice de su ausencia, vuelve a aparecer en muchos de los trabajos de los directores del máster. Ese mar vacío con que se inicia *Cravan vs Cravan* no es más que el testimonio de la extraña desaparición del poeta Arthur Cravan en el Golfo de Méjico, señala la autora, igual que los recorridos visuales, ya citados, por la mansión de la infancia del poeta, que su trasunto fílmico contemporáneo, Frank Nicotra, recorre.

De modo idéntico aparecen recorridos visuales, en largas panorámicas, por las estancias vacías de la casa convertida en museo del psiquiatra portugués Egas Moniz, que su trasunto contemporáneo, el actor Joao Maria Pinto, también recorre., en *Mones com la Becky* (1999).

De planos vacíos está llena también *En construcción* (2001), planos que muestran las ruinas, o los escombros, de los edificios que se están derruyendo para construir otros nuevos. Escombros, ruinas, fantasmas del pasado, son elementos omnipresentes en el cine de Guerin, siempre mostrados en planos vacíos, sin seres humanos que les den vida. Sólo en alguna ocasión son mostrados a través de la mirada de alguien que los está observando, alguien a quien el espectador también observa, mientras mira.

3.8.- El cine independiente y *amateur* en Barcelona, durante el franquismo.

En Barcelona, precisamente en esos setenta inmediatamente posteriores a las películas de los directores de la Escuela de Barcelona, están dando fruto varios trabajos documentales de realizadores que se han movido hasta ese momento al margen de la distribución y exhibición al uso, y que provienen, en su mayor parte, del amateurismo.

El movimiento de cine *amateur* tiene una larga tradición en Cataluña. Ya desde finales de los cincuenta, lo que pudo haberse iniciado como un fenómeno espontáneo de tipo privado, doméstico, con películas rodadas por los pocos – burgueses, en su mayor parte – que podrían permitirse adquirir una cámara de cine (una de esas *Pathé baby*, por ejemplo, que había en casa de José Luis Guerin, junto a una gran colección de películas que veía ya de niño) acabó convirtiéndose en un movimiento de mayor envergadura desde el que, curiosamente, comenzarían a surgir las primeras disidencias, tanto de tipo formal como ideológico.

Joaquim Romaguera y Llorenç Soler de los Mártires, el también cineasta y referente inexcusable para tantas cosas Llorenç Soler, han publicado hace poco (2006) un interesante estudio que recoge precisamente las notas tomadas en aquellos momentos por uno de sus protagonistas, el propio Soler, y que es fundamental para comprender el fenómeno ²⁷, un estudio que había servido poco antes a Manuel Barrios para recopilar el valioso material que había de servir para nutrir la estupenda serie realizada, y emitida, por Canal 33 en el año 2004, *Una altra mirada*, en la cual se recogen las disidencias, los

²⁷ Romaguera i Ramió, Joaquim y Llorenç Soler de los Mártires (2006) *Historia crítica y documentada del cine independiente en España (1955-1975)*. Barcelona: Laertes.

experimentalismos, de esos convulsos últimos años del franquismo y primeros de la democracia, en Cataluña.

Romaguera y Soler (Romaguera y Soler, 2006:12) explican cómo una parte importante de ese movimiento amateur catalán se va poco a poco transformando en otra cosa:

“...1952 es el año en que, por un lado, se constituye en Barcelona el colectivo La Gente Joven del Cine Amateur, que formado por jóvenes cineastas catalanes (Jordi Feliu, Pere Balaña, Jordi Juyol, Sergi Schaaff, etc) de alguna manera cuestionan el movimiento amateurista vigente, adocenado, cerrado en círculos endogámicos, que no se plantea en modo alguno una práctica fílmica con inquietudes artísticas ni culturales. Y, por el otro lado, es el renacimiento en el mismo seno de la *Secció de Cinema Amateur del Centre Excursionista de Catalunya* de la pionera y vanguardista publicación de los años treinta *Cinema Amateur*, pero ahora editada en castellano con el nombre de *Otro Cine*. O sea: ruptura versus continuidad.”

Así que hay remontarse nada menos que a principios de los cincuenta, antes por tanto del NCE y de la EdB, para comenzar a ver los primeros síntomas de la modernidad fílmica en la ciudad.

Los mismos autores explican que en 1956 se produce la creación de la Federación Nacional de Cineclubs. Y que, poco después (años sesenta), las innovaciones vendrían de la mano de la revolución técnica al aparecer en España de forma comercial los nuevos formatos: Super 8 de Kodak y Single 8 de Fuji.

Entre 1965 y 1968 se produce la eclosión, y la mayoría de realizaciones, de los autores de la EdB. De hecho, será el mismo año 1968 el que concretarán para el surgimiento del movimiento *underground*. Un movimiento que, a pesar de lo que pudiera parecer, sí dio frutos en España, y entonces sobre todo en Cataluña, aunque siempre al margen de la industria y de las salas comerciales y muy a menudo también desde la clandestinidad, para esquivar, como era lógico, la censura, vuelta a aparecer en todo su virulencia tras la defenestración de García Escudero.

Las películas realizadas entonces, al margen de los cauces regulares, han recibido diversos calificativos, pero los autores marcan su preferencia por el término “Cine Independiente”, si bien señalan que también podría designarse “marginal” o *underground*, y que en Madrid se prefirió el calificativo de “artesanal”. De hecho, la diferencia entre “independiente” y “marginal” es clara para los autores (Romaguera y Soler, 2006: 28): “Cuando este conjunto de violaciones de las reglas del juego acentúa unos contenidos que están en franca y diametral oposición con los valores morales definidos por el Sistema, el Cine Independiente da un paso más hacia delante – o hacia atrás según se mire y desde dónde se mire – y se convierte en aquello que con mayor precisión se ha llamado Cine Marginal.” En otras palabras, si sólo se trata de producción ajena a la autorizada y transgresiones formales, se trataría de cine independiente, mientras que cuando, además, lo que se explica es visto desde el Sistema como contrario a lo que predica, entramos ya en lo marginal.

Y cine marginal es lo que harían, por ejemplo, directores como el aragonés Antonio Maenza, entonces en Barcelona, Antoni Padrós, y otros.

Por otro lado, continúan Romaguera y Soler (Romaguera y Soler, 2006:31) se había producido una decadencia del NCE por falta de interés por parte del público: “El público se desinteresó de este *nuevo cine*, porque sus autores olvidaron que el cine es, *también*, espectáculo. Se hicieron películas tediosas, tristonas, cargadas de resonancias literarias (¿Pero acaso no era también aquella España tediosa y triste?) Un cine que sólo logró tocar la fibra sensible a una minoría de intelectuales.” Para ellos, este tipo de cine propugnado desde Madrid no era del agrado del gran público, como tampoco, conviene recordarlo, lo era el que hacían los miembros de la Escuela de Barcelona, en este caso por demasiado formal.

Insisten en que, por otro lado, ese cine de Madrid (Romaguera y Soler, 2006:87): “eludía sistemáticamente penetrar en los *hábitats* de los desheredados. También es remarcable el escaso aprecio hacia el género documental.”

En el año 1967 ocurren unos cuantos acontecimientos que hablan de todo este movimiento subterráneo, que está comenzando a dejar de serlo. En primer lugar, aparece el Colectivo *Jocrici* (Joven Crítica Cinematográfica), en Madrid, que seguirá

funcionando hasta 1971. Por otro lado, el mismo año se celebran en Sitges las *I Jornadas de Escuelas Cinematográficas*, a las que acudieron españoles y extranjeros y en cuyas *Conclusiones* se pusieron de manifiesto las reivindicaciones de los sectores disidentes de la cinematografía estatal, reivindicando un cine que diera cuenta de la realidad del país, sin censura. El escándalo fue notorio y acabó con la intervención policial y la destitución de García Escudero. Además, se legalizan las salas de arte y ensayo ese mismo año, que se sustituirán en 1971 por las llamadas entonces “salas especiales”.

En 1969 comienzan a surgir productoras, como *In-Scram Films*, en Madrid, que se dedican a la producción de cortometrajes, vía posible de experimentaciones.

Paralelamente, poco después, en 1970, aparece en Barcelona la *Comissió de Cinema de Barcelona*, integrada por personas cercanas al PSUC, y que ampara la realización de *filmtracks* (Romaguera, Soler, 2006:21) militantes, que se difunden clandestinamente, junto a otros de procedencia extranjera (muchos italianos producidos por el PCI), a través de la organización *I Volti*, controlada por gente de CCOO. Joaquín Jordá, no lo olvidemos, vivirá unos años en Italia (entre 1969 y 1971, precisamente), donde realizará algunos filmes también militantes producidos por UNITELE Films, empresa italiana controlada por ese mismo PCI.

Y es en 1971 cuando aparece una verdadera revolución técnica, que contribuirá a democratizar mucho más la realización cinematográfica: el vídeo, instrumento que utilizaron más los documentalistas que los realizadores de cine de ficción, todo hay que decirlo.

Ese cine independiente realizado en esa década de los sesenta, e incluso algo antes en Barcelona, tendrá en esos últimos sesenta y, sobre todo, en toda la década de los setenta, dos sedes: Madrid y Barcelona, si bien sólo se ocupará este capítulo de las realizaciones independientes y documentales en Barcelona, mucho más abundantes, por otro lado, que las de Madrid, que siempre tendieron más hacia la ficción.

Para Soler y Romaguera es difícil diferenciar entre lo que se consideraba entonces cine amateur y cine independiente a pesar de que, ya se ha apuntado antes,

dentro de los creadores amateur había disidencias. De hecho, son esos mismos disidentes del amateurismo los que enseguida se apuntarán a las filas de la independencia o, incluso, de la clara marginalidad. Un escrito de Llorenç Soler aparecido en el Boletín nº 46 (septiembre de 1969) de la *Jocrici*, califica al cine amateur de “un cine intelectualmente subdesarrollado, culturalmente ínfimo, formalmente gratuito” (Romaguera, Soler, 2006: 36) , lo que recuerda a la opinión que a Guerin le merece ese cine doméstico de esa época, al que tilda de “representación pequeño-burguesa fea y cursi” (entrevista personal) , mientras que Soler considera que los que se dedicaron al cine independiente eran personas provenientes de la burguesía pequeña o media, culturalmente preparados y con vinculación directa o indirecta con sectores progresistas y con el ambiente cineclubístico. Por ello precisamente – añade - estas realizaciones antes marginales, empezaron a tener visibilidad en ciertos circuitos muy concretos: cine-clubs, centros parroquiales, asociaciones de vecinos, etc, adonde eran distribuidas aún de forma desorganizada, hasta la aparición de la *Cooperativa de Cinema Alternatiu* y su distribuidora , la *Central del Curt*, ese mismo año 1974.

De todos estos realizadores catalanes independientes, el más conocido internacionalmente era Pere Portabella, sobre el que el capítulo siguiente se ocupará, figura imprescindible para entender estos años. Desde la docencia (a través de sus clases en *Aixelà* y en el *Institut del Teatre*), a la producción de filmes capitales para la historia del cine español, pasando por los propios, Portabella fue en muchos aspectos el cabecilla de todo este movimiento.

Antes de esos años, algunas realizaciones dentro del más estricto amateurismo revisten interés por lo que tienen de intento de reflejar de forma más o menos fidedigna la sociedad de la Barcelona franquista. La idea documental aparece, por ejemplo, en *El alegre Paralelo*, de 28 minutos, filmado en 16mm, en 1964, por Josep Maria Ramon y Enric Ripoll-Freixes. Es uno de los tres filmes de esos años, de los que José Luis Guerin recoge unas secuencias, como encabezamiento de su *En construcción*. Según me explicó él mismo, en este caso para situar su película dentro de un barrio que había sido fabril y en el que, por tanto, el ambiente obrero había sido muy presente. En *El alegre Paralelo*, la presencia de las tres torres de las fábricas del Paralelo son testimonio del carácter del barrio, algo que Guerin querrá explicar en su filme, ahora con esas torres - que también aparecen frecuentemente en su película - , completamente inactivas. La voz

over de *El alegre Paralelo* explica la actividad del barrio: los obreros, los bares, las prostitutas, mientras que las imágenes, algunas bien interesantes en tanto que han sido capturadas en marcados contrapicados, que sugieren un punto de vista elevado que observa sin pudor, por ejemplo, las entradas y salidas de los hombres y las putas en ciertos portales y cómo, poco antes, esos hombres habían entrado en una tienda de “gomos”. La secuencia sin duda más interesante corresponde a la filmación clandestina de una de las actuaciones del cabaret *El Molino*, en la que se puede ver el ambiente del local y los bailes provocadores de las chicas ligeritas de ropa, que daban sabor al lugar. Gatos callejeros y palomas son otros de los habitantes del barrio, que Guerin retomará. Las últimas palabras *over* del filme dicen (en castellano): “nuestra visión del Paralelo, tal y como es hoy, un cadáver que espera su sepultura y de cuyas cenizas surgirá una nueva avenida plena de vida comercial...el alegre Paralelo”. Filmación, por tanto, de un barrio a punto de ser transformado, de convertirse en otra cosa, hasta que Guerin vuelva sobre él, algunos años después, para filmar también otro proceso de transformación.

Junto a *El alegre Paralelo*, hubo otras realizaciones de tipo documental en la época, como *Un Viernes santo* (Joan Gabriel Tharrats, 1960), corto de poco más de dieciséis minutos también realizado en 16mm, en el que su autor se arriesga al ficcionalizar la situación. Una joven, en lugar de ir a misa el día de Viernes Santo, se va con una amiga y dos jóvenes muchachos más a las escolleras del puerto, donde meriendan, beben y...: las secuencias de la aproximación “carnal” entre las dos parejas - poco más de algunos besos y toqueteos - precisamente en día tan sagrado, debieron ser escandalosas para ciertos sectores de la sociedad puritana. La gracia del filme, aparte la naturalidad de los momentos en las rocas del puerto, es su combinación con imágenes reales de las procesiones. Otro aspecto remarcable es, en este caso, la ausencia de voz *over*, mientras sí se recurre a la música diegética: la que sale de un tocadiscos en el puerto, y las que producen carracas y otros instrumentos en las procesiones.

En 1975, Carles Barba montaría las imágenes filmadas en 1964, también en 16 mm, en su filme de 25 minutos *Aspectes i personatges de Barcelona 1964*, que tiene la gracia de mostrar las dos Barcelonas, la de la zona baja, con su Barrio Chino, sus marineros, sus putas y sus locales humildes pero llenos de ambiente, frente a la Barcelona alta, la de la alta burguesía de la ciudad, con su Club de Polo, su Hotel Ritz,

su Premio Nadal...el desfile de personajes de la época es completísimo, y a todos juzga sin piedad esa omnipresente voz *over*, del autor.

Si el cine anterior podría considerarse más o menos cine social, en cuanto que muestra, con gracia, sin acritud, una cierta sociedad, pero sin una militancia excesivamente marcada, otros filmes, ya totalmente independientes y a menudo marginales, lejos del mero amateurismo, pondrán las tintas en mostrar una sociedad francamente mísera, desatendida del gobierno y escondida a todas luces. Aquí encontraron su hueco realizadores como Antonio Luchetti, autor de una interesante *No se admite personal* (1968), en la que sigue a un supuesto trabajador en el paro (en realidad, un compañero suyo que hizo ocasionalmente de actor) desde el mísero barrio en el que vive, en la montaña, con calles sin asfaltar y casas que son apenas chabolas, hasta la céntrica Plaça Urquinaona, donde se concentraban todos los que estaban en su misma situación, en espera de ser contratados. Filmada con cámara oculta, y con la incorporación de referencias a Francisco Candel, uno de los “xarnegos” que, desde las filas de la militancia de izquierdas, más hizo por la completa integración de los inmigrados en la sociedad catalana en esos años.

En la misma línea ideológica y formal (izquierdas y no excesivo cuidado formal) deben situarse los trabajos de otros autores, como los realizados por el *Colectivo de Clase*, integrado por Mariano Lisa y la ya entonces conocida fuera de las fronteras españolas, Helena Lumbreras, quienes se dedicaron a retratar, por ejemplo, la tremenda situación del campo español, en *El campo para el hombre* (1973), realizada en diversos lugares de la geografía española, en 16 mm y con casi una hora de duración.

3.9.- Llorenç Soler:

Un caso especialmente remarcable es el de Llorenç Soler, que, además de su trabajo crítico, docente y como escritor, es autor de la mayor obra documental en España, al menos en lo que se refiere a cantidad de trabajos, tanto cinematográficos como televisivos, además de sus dos incursiones en la ficción, aunque siempre dentro de los registros y técnicas cercanos al documental, *Saïd* (1998) y *Lola vende cá* (2000). Él

mismo explica, en un estilo directo y ameno, todo su trabajo ²⁸. En cuanto a sus documentales, ante la imposibilidad, por cuestión de espacio, de analizarlos todos, me limitaré a constatar cuáles son las características más relevantes en la creación de una cierta manera de hacer documentales. Probablemente sea Llorenç Soler el autor que más haya hablado sobre su manera de hacer cine documental de todos los documentalistas españoles contemporáneos.

Sus propias manifestaciones, que en su libro autobiográfico afirma haberlas escrito veinte años antes, sirven para comprender el para qué. Para qué sirve, según él, el cine documental:

“Escribir con la cámara. Narrar en imágenes. El sonido en directo. La cámara en mano. Cine y verdad. Camera stylo.

Pero la cámara puede, y debe ser, algo más que una pluma estilográfica.

La cámara puede, y debe, ser un martillo, una tenaza, un obús, una apisonadora, una flecha, una herramienta física...

La cámara existe materialmente.

La cámara tiene una estructura, un peso, unas dimensiones, una forma...

La cámara es rígida y sensual a un tiempo.

La cámara es un objeto contundente en manos del cineasta, del videasta.

Como el hacha en manos del aizkolari, como el bate en manos del jugador de béisbol.

La cámara está concebida para ser utilizada como ojo.

La cámara está hecha para ver, no para ser vista, no para ser sentida, según parece. ¿Por qué ese temor a mostrar la cámara y su palpito? Se ha dicho en son de elogio formal de algunos films que la cámara no se notaba, es decir, que no acusaba su presencia, su existencia.

¿Cuáles son las razones de semejante exaltación de su anonimato?”

(Soler, 2002: 162-163)

La época era de revoluciones y manifiestos, y eso se nota en el tono y en el vocabulario del texto, aunque, influencias francesas y rusas (Astruc, Godard, Vertov) aparte, el contenido apunta premisas claras: conciencia de la presencia de la cámara,

²⁸ En Llorenç Soler (2002) *Los hilos secretos de mis documentales*. Barcelona: CIMS 97.

función política de ese mismo contenido, uso de la cámara en mano , del sonido directo, imágenes relevantes por sí mismas (en pocos filmes de Soler aparece la voz *over*, tan usada , en cambio, por algunos de los contemporáneos amateur) . Como señala Carlos Losilla (Cerdán y Torreiro, 2007: 405): “La mayoría de las películas de Soler empiezan con una colección de rostros”. Importancia, por tanto, del primer plano y, por consiguiente, del ser humano, de todos los seres humanos.

El cine de Soler es, además, un cine que se ocupa fundamentalmente de los desheredados, de los marginados. Sus primeros filmes, *Será tu tierra* y *52 domingos* (1965-1967), son un testimonio desgarrador sobre los primeros inmigrantes que llegaron a Barcelona y las condiciones de vida en que permanecieron, sin casa, durmiendo en colchones en el suelo, o en chabolas en las que todos los miembros de una familia compartían la misma cama. Así, casi todos los filmes posteriores se ocuparán, de un modo u otro, de sectores de marginados sociales: los gitanos, en varios de sus filmes (incluso en uno de los de ficción, *Lola vende cá*), los deficientes mentales, los sin papeles, los sin trabajo, los magrebíes que vivieron en la Plaça de Catalunya en los últimos noventa. Otros temas de tipo sociopolítico presentes en la obra de Soler son el alcoholismo, la ignorancia política de la sociedad española en los primeros años de la democracia (*Votad, votad, malditos*, 1977), los toros, la ecología, la homosexualidad...

Una posible relación entre el cine de Soler y los cineastas del master podría venir de la mano de los temas. Está claro que ese grado de conciencia política, o político-social, aparece de forma más o menos importante en algunas de las películas del máster, no en todas. Quizás sea el cine de Jordá el más claramente político, mientras que aparecen dosis desiguales de compromiso o interés, político o social, en los trabajos de Pujol, de Guerin, de Pérez o de Íscar. Quizás el interés por el tema gitano se podría rastrear también en *La leyenda del tiempo*, de Lacuesta, o en *Can Tunis*, película realizada por un ex-alumno del máster, José González Morandi, en codirección con Paco Toledo, y estrenada en 2006, y ya fuera del máster.

Ahora bien, a pesar de que el tono y la inmediatez de las películas de Soler dista mucho de los procesos que han conducido a las películas del máster, sí es cierto que la misma conciencia formal está presente en todos ellos. La misma intención de usar la cámara con voluntad de estilo, algo que se marcó mucho más en algunos filmes

experimentales de Soler, como *Film sin nombre* (1970) o *Antisalmo* (1977). Si Soler bebe de las fuentes del cine directo, no es menor el interés que pone en controlar su trabajo, en iluminar como quiere, incluso en la televisión, en conseguir que la película lo sea, y no se parezca a un reportaje meramente periodístico. Ello no obstante, ha colaborado con varios periodistas, sobre todo de la cadena catalana TV3, donde en los años ochenta, además, realizaba un programa cultural innovador, *Trossos* (1985), que siguió a *Galeria oberta* (1984), cuando en la misma cadena Manuel Hurga realizaba también programas vanguardistas como *Estoc de pop* o *Arsenal*. Algunos de sus colaboradores de esa época son hoy reconocidos y prestigiosos periodistas, como Dolors Genovès o Manuel Barrios. También alguno de sus colaboradores fílmicos, como Pere Joan Ventura, ha seguido sus pasos tanto formales como ideológicos (*El efecto Iguazú*, 2003).

Emmanuel Larraz estudia la obra de Soler (Català, Cerdán, Torreiro, 2001: 211-220), insistiendo también en la idea de compromiso político-social. Analiza así la película de Soler *Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno* (2002), sobre el fotógrafo catalán que presentó fotografías – que había sacado clandestinamente – del campo de exterminio nazi Mauthausen a los tribunales de Nüremberg. La película retoma un trabajo realizado veinticinco años antes, *Sobrevivir en Mauthausen*, para tratar sobre el mismo asunto, pero esta vez, recurriendo, como Flaherty o Martín Patino – opina Larraz – al tratamiento ficcionalizado de la historia. Para Sánchez-Biosca es también un documental “interesante” (Sánchez-Biosca, 2005:46).

En definitiva, la dimensión de la obra de Soler es reconocida tanto por su gran amplitud como por la variedad y riqueza de propuestas estilísticas y formatos, lo que hace de su autor figura indispensable como referencia dentro del cine documental en España. Su implicación como docente en varias escuelas de cine lo acercan también a Jordá, Guerin e Íscar.

3.10.- Ocaña, retrat intermitent:

Una película que no puede dejar de citarse, por varios motivos, pero sobre todo porque está rodada también en las calles de Barcelona – en la zona de las Ramblas y la *Plaça Reial*, esencialmente – y trata asimismo un tema entonces marginal: la

homosexualidad masculina y el travestismo, con un tono totalmente desinhibido y muy fresco, es *Ocaña, retrat intermitent* (Ventura Pons, 1978), probablemente la mejor de su director. El protagonista es José Ocaña, pintor de procedencia andaluza afincado en Barcelona y verdadero centro de los ambientes marginales de la ciudad, junto a sus buenos amigos Nazario, Camilo o Adolfo, todos ellos personajes de una época en que en la ciudad se vivía un interesantísimo ambiente cultural *underground*, centrado en los cómics, las exposiciones, el cine, los conciertos y las *performances* que tan peculiares personajes hacían en plena calle, o en el cercano Café de la Ópera, como la película retrata. El uso del sonido directo, de los primeros planos muy cercanos de Ocaña, con o sin maquillaje, a menudo recostado en su cama, rodeado de espejos que reflejan su cara, ofreciendo así al espectador una doble imagen; el uso de una cámara muy ligera, que sigue al artista por las calles, por los pasillos de su casa-estudio, la frescura de los textos que el pintor dice, en los que habla con total libertad de su descubrimiento a la homosexualidad, de sus relaciones sexuales, convierten a la película en todo un referente de un cierto cine *underground* que en esos momentos ya se desplazaba hacia Madrid. Probablemente el cine de Almodóvar no podría entenderse sin esta película y sin todo el cine de Antoni Padrós o Pep Salgot, de esos finales sesenta y setenta.

En *Ocaña*, además, aparece un cierto tipo de inmigración muy diferente de la que Soler retrataba diez años antes: los artistas contraculturales, atraídos por ese ambiente de libertad que entonces se vivía en la ciudad, del que la enorme abundancia de ciertas actividades daba fe: cine-clubs, festivales de música alternativa, bares, conciertos, exposiciones *underground* y drogas. Camarón de la Isla, con Pata Negra, serían algunos de los que visitarían la ciudad en esos años de libertad, como explica, por ejemplo, la película de Pedro Barbadillo, *Dame veneno* (2007). Son los años en que Ouka Lele, Ceesepe o Mariscal centran su actividad en la ciudad.

Todo eso era lo que ocurría en Barcelona entre los últimos sesenta y la plena instauración de la democracia. Lo que vendrá después serán unos años de creación de un estado democrático, de elecciones, de autonomías, de nuevas administraciones, de televisiones públicas (TV3, ahora TVC, nace en 1983), y privadas, de cambios, en definitiva. Sobre estos cambios, y sobre todos los aspectos que desde las administraciones – del estado y catalana - afectaron y aún afectan al cine en Cataluña se hablará en el capítulo que sigue. Sólo se esbozará aquí alguna idea: el cine ha sido una

de las asignaturas pendientes, olvidadas, por la administración catalana, sobre todo durante el gobierno de Jordi Pujol. Los motivos ya se explicarán oportunamente. En este punto están de acuerdo muchos de los especialistas que han escrito sobre ello. Ahora bien, sí es cierto que había desde la época franquista, como se ha ido viendo en las páginas anteriores, una rica tradición de cine independiente en Barcelona, que vivía de forma paralela a otras producciones que sí eran amparadas por el régimen (Factoría Iquino, y demás). Y en esa tradición aparecían, en mayor o menor grado, algunas características que, de una forma u otra, ha recogido el cine documental contemporáneo de la ciudad, en especial el realizado dentro del máster. A saber:

- Un interés marcado por la *experimentación*, idea que recogen también los de la Escuela de Barcelona, de los que se hablará explícitamente en el apartado siguiente. Experimentación que aproxima ese cine a los Nuevos Cines Europeos, que surgen desde los últimos cincuenta y viven su momento más importante en los últimos sesenta y durante toda la década de los setenta. Experimentación que juega con la fragmentación narrativa, con la no narratividad, con los tiempos y los espacios, con el vacío, con el silencio, con el sonido y con tantos otros aspectos rupturistas que de una u otra forma recogieron los cineastas radicados en Barcelona, desde Portabella o Esteva a Padrós o Salgot, pasando por Soler o Jordá. Las películas de estos tuvieron casi todas mayor reconocimiento fuera que dentro de las fronteras del estado, en especial en el caso de Pere Portabella.

- Una *aproximación directa*, sin intermediarios, a la realidad, sobre todo a la realidad urbana de la ciudad de Barcelona, a todas las clases sociales, desde la alta sociedad de la burguesía catalana que retratan los miembros de la EdB, a la marginal y desheredada de la inmigración y la miseria del cine de Soler. Esa aproximación se vehicula a menudo a través del registro documental, tanto desde un amateurismo disidente, como desde la experimentación o la profesionalidad del cine de Soler.

- Un alto grado de *conciencia política a la contra*. Las izquierdas, en un amplio abanico que abarca desde el catalanismo comunista del PSUC, a las ideologías libertarias en las que militan tantos otros, de rica tradición

catalana, y que tan presentes están en el cine documental, desde *Asaltar los cielos* a la primera realización del máster, la película *Buenaventura Durruti, anarquista* (Jean-Louis Comolli, 1999). Esta militancia política se materializa en un enorme número de filmes, como ya se ha visto en párrafos anteriores. El cine es así concebido por algunos de sus directores como un arma de cambio social o de denuncia, testigo que también recogen los directores del máster.

En los años siguientes el cine documental y experimental, por motivos varios, experimenta un claro retroceso en tierras catalanas. A pesar de la tradición que había existido años antes, la Administración catalana, como se explicará oportunamente, privilegiará un cierto tipo de cine y, sobre todo, velará por el uso de la lengua catalana. Ello – junto a otros motivos, seguramente - hará que algunos de los más interesantes y arriesgados realizadores catalanes cambien de residencia (hacia Madrid) en busca de mejores condiciones para su trabajo. Es el caso de Bigas Luna, por ejemplo. Otros seguirán por los caminos de la experimentación, más moderada ahora, que habían iniciado años antes, ya dentro de los cauces democráticos, como Jesús Garay. Algunos dedicarán sus esfuerzos a otros asuntos, como la política, durante unos años: Pere Portabella. Incluso los habrá que decidirán realizar sus películas en catalán – por otro lado, su forma natural de expresión - , como Ventura Pons, para seguir realizando prácticamente una película anual, ahora sin las osadías que la primera obra apuntaba.

3.11.- FVI (*Film Video Información*): Manuel Huerga.

Pero no todo son deserciones. Durante los últimos setenta y toda la década de los ochenta surge en la ciudad un grupo de creadores de la imagen – cine, televisión, videoarte – con los que José Luis Guerin está muy vinculado. Al grupo, pues de un grupo se trata, llamado *FVI (Film Vídeo Informació)*, pertenecen Manuel Huerga, Eugènia Balcells, Eugeni Bonet y Juan Bufill. Su “grupo de amigos”, me decía Guerin (entrevista personal: ver anexo 2). Desde esa plataforma, creada en el año 1977, como explica la página web de Huerga – <http://manuelhuerga.com> - , publican revistas, como *Visual*, de la que sacan dos números, y organizan actividades para la difusión del cine, el video y la creación en general. En *Visual* aparecieron artículos sobre la película de Antoni Padrós *Shirley Temple Story* (1976), auténtico emblema del cine marginal y

experimental de la Barcelona de esos años, de la que incluían también parte del guión; sobre Tati, al que todos ellos, con Guerin, entrevistaron en una larga conversación de la que da fe la fotografía que aparece en la web, o sobre Phillippe Garrel, con el que realizaron unas sesiones de “expanded cinema”, en las que Garrel ponía las imágenes y la cantante Nico – ex del grupo neoyorquino *Velvet Underground* – ponía la voz. Phillippe Garrel es hermano de Thierry Garrel, Director de la sección de documental de la cadena ARTE en los tiempos (1997) en que Balló se decide a poner en marcha el máster.

Por otro lado, el grupo entra también en la televisión: entre 1983 y 1984, Huerga, en colaboración con alguno de sus amigos, dirige el innovador programa *Estoc de pop*, en la recientemente creada televisión pública catalana (TV3), un magazine que incluye secciones de música, cómics, cine, etc; entre 1985 y 1987 dirige otro programa, *Arsenal*, que coincidió un breve tiempo con *La Edad de Oro* (1983-1985), de Paloma Chamorro, en TVE, programa que probablemente bebe del primero.

Huerga es realizador de películas documentales para la televisión. La primera, *Gaudí*. El 11 de septiembre de 1989, dice la web del autor; la película inaugura las emisiones regulares del recientemente creado *Canal33*, segunda cadena pública catalana, dedicada fundamentalmente a la programación cultural e infantil. Año 1987 da Cerdán como fecha de realización. Es un falso documental construido a partir de imágenes diversas que intentan reconstruir la vida del arquitecto de Reus. Se trata de una producción de Paco Poch, de *Mallerich Films* - quien produjo también películas de Guerin y Lacuesta y al que se verá después como tutor dentro del cuadro de profesores del máster - realizada para *La Sept*, donde en esos momentos está Thierry Garrel. Es precisamente éste quien envía una carta, con fecha 12 de agosto de 1988, al productor felicitándolo por “cette production ambitieuse dont l’invention et l’originalité feront date à n’en pas douter”²⁹ y rogándole que transmita la felicitación al autor. Insiste además, en que en esos momentos en que la “standardisation et la mediocrité menacent chaque jour un peu plus nos télévisions en Europe” es importante ayudar a la creación de este tipo de productos audiovisuales.

²⁹ La carta se reproduce íntegra en la web, ya citada, de Manuel Huerga.

Se están gestando ya las coordenadas que darán pie al surgimiento del máster en 1997: Garrel, Huerga, Guerin, Paco Poch, Balló...

Gaudí es un trabajo en el que el cuidado de la imagen es fundamental. Huerga explica que: “Además de rodar con diversas cámaras y emulsiones para justificar los diversos orígenes de los materiales ‘encontrados’, sometimos el positivo y el negativo a un severo proceso de envejecimiento a fin de añadir rayaduras, rompeduras y saltos de cuadro” y aclara que nada de lo que fue filmado podía no haberse filmado en la época. Es decir, se trataba de un proceso de reconstrucción histórica, de investigación, no sólo sobre el personaje y su vida, sino también sobre las técnicas y formas de la época. De alguna manera, era ya un juego de metalenguaje, similar al que años después emprendería el propio Guerin al realizar *Tren de sombras*.

Josetxo Cerdán opina que se trata del primer *fake* o falso documental que se hace en España con plena conciencia de lo que se está haciendo. (Torreiro, Cerdán: 2005, 351). Explica que la historia se construye en “capas de discurso histórico sobre el arquitecto que, como estratos de sedimentación que se superponen, lo resitúan en el presente” (Torreiro, Cerdán, 2005: 352) .

Tras *Gaudí*, Huerga ha realizado otros trabajos para cine y televisión, algunos de carácter documental, como *Buñuel* (1989) codirigida con Juan Buñuel, en la que las imágenes mezclan los materiales de archivo (fotografías, fragmentos de películas, otros textos) con imágenes contemporáneas (sobre todo entrevistas y declaraciones de personajes que conocieron y trataron al director aragonés). No es, por tanto, ya un *fake*, sino un verdadero “documental de creación”, en el que desaparece ya la, en opinión de Balló (Balló, 1989), “excesivament planera veu en off” que sí estaba en *Gaudí*. Balló ya entonces hablaba elogiosamente del trabajo de Huerga, de Guerin, de Gormezano.

Gerardo Gormezano, director de fotografía en películas de Guerin, de Lacuesta, será realizador a su vez de otro interesante filme en que lo documental también aparece: *El vent de l'illa* (1988), ambientado en la Menorca del siglo XVIII.

Huerga es, por otro lado, autor de más películas documentales, como *Les Variacions Gould* (1992). En ella aparece como coguionista Jordi Balló, además de

como productor ejecutivo, quien ya lo había sido de *Buñuel*. Los productores del filme son Ovideo TV, La Sept/Arte y TVC. La Sept, ya vinculada a ARTE, de nuevo.

Balló tiene un largo recorrido como productor anterior a la creación del Máster. Buen conocedor del medio, y de las televisiones que apuestan por la creación, y por el documental, hasta que todo ello cuaje pocos años después, en un proyecto tan ambicioso como el Máster de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, para el que el apoyo de Thierry Garrel será pieza clave.

De estos años – ochentas y primeros noventa – en que los trabajos de Huerga, Gormezano, Guerin y demás empiezan ya a tantear los terrenos del cine de lo real, al estreno y éxito comercial sin precedentes en el cine español de *Asaltar los cielos* (José Luis López Linares y Javier Rioyo, 1996) sólo hay un paso, el que se da con la colaboración de los programas europeos de apoyo al audiovisual. De hecho es ésta la primera película española de cine documental - al menos así aparece en los datos de que dispongo - en que se cuenta con el apoyo del programa MEDIA, del que se hablará en otro apartado de este estudio.

3.12.- *Asaltar los cielos* y *La vieja memoria*:

Asaltar los cielos reconstruye la historia de Ramon Mercader, hijo de Pablo Mercader y Caridad del Río, y asesino en Méjico de León Trotski. El esfuerzo documental del filme es enorme: fotografías, películas, prensa de la época, entrevistas a diversas personas vinculadas a la historia de Mercader y de Trotski, todo ello conforma una película que escapa de los reportajes televisivos al uso pues la narración se erige en protagonista. Una narración fluida, construida en forma de fragmentos reales que intentan explicar cómo un joven de procedencia catalana, que había pasado algunos años de su infancia como “niño de Rusia”- aquellos niños, hijos de familias republicanas, que fueron acogidos por los soviéticos durante unos años, y sobre los que Jaime Camino construirá también un documental en 2002 (*Los Niños de Rusia*) - , es, por influencia clara de una madre comunista convencida, instruido para realizar la necesaria misión de liquidar a Trotski. El relato se adentra en la vida de la familia Mercader, sobre todo en la de esa madre progresista, casi fanática, poderoso miembro de la KGB, según parece, y en la del hijo, que se hizo amante en París de la judía

trotskista Sylvia Ageloff para acercarse así al círculo de Trotski. Se reconstruye el asesinato, pero también los posteriores días de Mercader, prisionero durante años en una cárcel mejicana, en la que se casará con Roquelia Mendoza, con la que adoptarán una hija, que aparece en imágenes explicando aspectos de la vida de su padre, hasta la muerte de Mercader, entonces en Cuba, adonde había ido, tras pasar dieciséis años en Moscú, una vez cumplida la condena. Las últimas secuencias muestran la tumba de Mercader en Moscú, con uno de los nombres falsos con los que vivió, y las declaraciones de un amigo ruso en su balbuceante castellano manifestando que el asesino le había confesado su arrepentimiento y la imposibilidad de vivir con el peso de la culpa.

Quizás lo más interesante de *Asaltar los cielos* no sea el enorme esfuerzo de reconstrucción documental, sino la fluidez narrativa y los recursos de la ficción, aún algo torpes, todo hay que decirlo, que empiezan a aparecer. El uso del primer plano en las entrevistas, sin que aparezca el entrevistador, o el montaje en que prima lo narrativo, el movimiento, sobre las imágenes estáticas de las fotografías, el dramatismo conseguido en la narración de los acontecimientos por parte de los que los vivieron en primera persona, o la emoción que aparece en algunas palabras que pronuncian algunos de ellos, todo ello apunta ya las líneas que habrán de marcar algunos de los documentales de las décadas posteriores en España. Sólo hará falta incorporar dosis mayores de atrevimiento, de experimentación, que vendrán de creadores españoles y europeos. Además de ser el primer filme documental español en ser estrenado en salas comerciales.

Poco después de la anterior, se estrenaba *La vieja memoria* (Jaime Camino, 1977), para muchos la mejor película de lo real sobre nuestra guerra, no sólo por la dialéctica conseguida mediante el montaje, entre todas las partes implicadas, sino también por los interesantes y significativos, a la par que aparentemente sencillos, recursos escenográficos (objetos, iluminación, encuadres) , de que se sirve su autor para aportar su visión personal, la que le merecen los sujetos entrevistados. Para Alejandro Montiel (Català, Cerdán, Torreiro, 2001: 267) “*La vieja memoria* no es ni fue nunca la suma objetiva de distintas memorias (...) , porque a la presunta *objetividad* oponen un severo mentís las numerosas intervenciones de la *instancia enunciativa* (...) Lo que quizás sí sea, por el contrario, es el film testimonial más perdurable y elocuente de la

Transición española, pues, en el camino que va entre su ideación y su exhibición, puede rastrear el historiador del cine el arduo proyecto de recuperación de la memoria histórica que se abordó por aquellos años; mientras que el analista del texto fílmico puede explicar , además, cómo éste acabó derivando aquí en una loca fiesta trágica de memorias rotas.”

Aparecen en *La vieja memoria* muchos de los elementos que aparecerán después en el cine de Jordá: el uso de la entrevista directa, aunque, en el caso de Camino, su invisibilidad es clara, frente a la presencia del segundo; la importancia de los objetos que confieren sentido a los personajes, en una actitud irónica y subjetivizada, de forma similar a como Jordá usará también el decorado, la escenografía, para enmarcar a los suyos.

Buena parte del contenido de *La vieja memoria* (coguionizada por Romà Gubern) se centra en explicar los enfrentamientos entre anarquistas y socialistas, y de éstos contra los sublevados, el papel del POUM, de las Brigadas Internacionales, sobre todo en la primera parte, la dedicada al inicio del conflicto en Barcelona. Y la primera realización del máster es *Buenaventura Durruti, anarquista* (Jean-Louis Comolli, 1999). La tradición documental más importante en España, durante toda la Transición, ha sido la de temática política, pero la película de Comolli, como se verá, es una apuesta diferente.

La música, de Xavier Montsalvatge, incorpora un elemento extradiegético que huye de las consabidas bandas sonoras basadas en canciones de la guerra, que suelen acompañar a esta clase de filmes. Una música, la de Montsalvatge, que puntúa las transiciones y acompaña a menudo las secuencias de archivo, dotándolas de un tono narrativo y dinámico. Técnica que no rechazan tampoco algunos de los filmes del máster.

Los directores españoles que realizaron un cine de lo real arriesgado, creativo, han sido brevemente repasados en este capítulo. Seguro que se hubiera podido incorporar alguno más, pero se ha creído oportuno centrarse en los que, en algún momento u otro, de boca de unos o de otros de los creadores del master, han surgido

alguna vez. No se ha pretendido en modo alguno la exhaustividad, sino la coherencia y necesidad de los nombres aquí citados.

4.- De la Escuela de Barcelona al Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. La ciudad y el cine documental.

4.1.- La situación del documental en 1996.

La idea de crear en la ciudad de Barcelona un centro de alto nivel, léase “universitario superior”, de enseñanza de cine documental que a la vez pudiera ir generando un corpus de trabajos de creación de cine de lo real para cubrir poco a poco una importante carencia dentro del cine español surgió de Jordi Balló, en el año 1997.

Pero algo antes de ese momento, según explica Joan Gonzàlez (entrevista personal: ver anexo 2), director y fundador de *Paral·lel 40* - empresa con sede en Barcelona que desde el año 1996 se dedica a la producción, distribución y docencia en el mundo del documental - ya surgió en EDN (*European Documentary Network*), empresa danesa de producción y distribución de cine documental, tanto para salas de cine como para televisiones, surgida como resultado del programa europeo MEDIA de promoción audiovisual en su primera edición (1991-1995), la conciencia de que el documental del sur de Europa (Portugal, España, Italia y Grecia) sufría un atraso considerable respecto de los países del norte de Europa. Las situaciones políticas de estos países: largos períodos de dictaduras, en los que la censura había sido una traba considerable para la libre creación artística, habían desembocado en algo a lo que había que poner remedio. Parece que es entonces, afirma Gonzàlez, cuando EDN decide intentar promover el documental en el sur de Europa. Posiblemente, este momento coincide con las fechas en las que Balló, tal como se explicará a continuación, se anima a poner en marcha el primer centro universitario de enseñanza y creación documental en la ciudad de Barcelona, al que seguirán otros más al cabo de poco tiempo, y de los que también se hablará en líneas posteriores. Joan Gonzàlez, por su parte, realizador entonces en la cadena autonómica (TV3) crea su propia empresa de producción documental, para cine y televisión, *Paral·lel 40*: “*al principi, érem en una petita habitació, a casa meva (...) ara tenim tres locals, al voltant de vint persones fixes que hi treballen i arribem a tots els continents...*” La empresa ha crecido enormemente en estos doce años: producen, distribuyen, imparten formación en diferentes universidades y lugares del mundo, han creado iniciativas diversas, festivales...; en suma, se han consolidado como una empresa importante en el mundo documental. Junto a estas dos

iniciativas, en los cines comerciales, en los Cines Verdi de Barcelona - los primeros en territorio español en seguir la iniciativa - , se comienzan a ver películas documentales de forma regular, y el público acude. “El documental del mes”, otro de los proyectos que *Paral·lel 40* puso en funcionamiento ya hace unos años y que, desde los primeros cines en secundar la iniciativa, de nuevo los Cines Verdi, llegan ya a cuarenta ciudades en la actualidad.

González considera que el primer documental con distribución regular y éxito de público en España fue *Asaltar los cielos* (1996), de Javier Rioyo y J.L. López Linares, proyectado entonces en las salas Verdi de la ciudad. Josetxo Cerdán constata su opinión y afirma que:

“... el punto de inflexión para la recuperación de la visibilidad del documental en España (...) fue *Asaltar los cielos* (...), porque es la primera película que después de la transición vive un proceso de distribución y exhibición, aunque humilde, normalizado. La película convocó en su recorrido comercial el apoyo de la institución Cine Español (en concreto, de su más visible brazo, la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España) y también de la crítica y de los intelectuales, principalmente de izquierdas. En condiciones por lo tanto excepcionales, la película pudo prolongar su carrera comercial por las pantallas durante seis meses (evidentemente en salas de circuito minoritario) y alcanzar los 37.000 espectadores” (Torreiro y Cerdán, 2005: 356)

Por otro lado, Vicente Sánchez-Biosca corroboraba “el excelente resultado del film (...)” (Sánchez-Biosca, 2005: 45)

Sobre la promoción y producción del cine documental en Europa y en España se hablará en un apartado posterior, por lo que por ahora no se insistirá en detallar sus mecanismos de funcionamiento.

El año 1997 ve así el nacimiento simultáneo en la ciudad de diferentes iniciativas, sin que hubiera un acuerdo entre los que las promovieron, sino más bien, como afirma González, una segura comunidad de intereses que nace de “*un equilibri entre generositat i egoïsm*” o, lo que es lo mismo, todos tuvieron razones diversas para aventurarse a intentar algo que, a priori, era arriesgado, pues no se sabía si el público iba

a responder. Razones económicas, pero también políticas y culturales movieron a unos y otros en torno a 1996-1997 a poner en marcha lo que hoy ya se conoce como la “Escuela documental de Barcelona”, “el cine de Barcelona” y otras denominaciones diversas, y que se sitúa en ámbitos diferentes: la *docencia*, de la que fundamentalmente se habla en este estudio; la *producción documental* (ahora son varias las empresas radicadas en la ciudad que dedican parte o todos sus esfuerzos a la no ficción), que se tocará sólo lateralmente, pues los límites de este estudio impiden una mayor atención; los *festivales y encuentros de cine documental* , de los que se intentará también pergeñar un bosquejo general, de nuevo los límites del trabajo impiden un mayor acercamiento; y, por último, la *crítica*, el interés que la prensa nacional e internacional ha dedicado y dedica a este fenómeno y que se planteará simplemente como un elemento más en la formación de lo que, en términos de González, podríamos denominar una “*ecología*”, un ambiente de creación e interés por el género antes apenas existente en nuestro país, y que es hoy ya una referencia internacional.

Ecología que, insiste González, no se ha producido aún, en cambio, en ningún otro de los países del sur de Europa, a pesar del interés de EDN por ellos. Sólo Portugal, afirma, parece estar comenzando a despegar, muy poco a poco.

De hecho, tal como Balló explica en la larga conversación con él que tuvo lugar el día 4 de enero del 2008, cuando estuvo en Biarritz, asistiendo al Festival de Cine al que se presentó el documental *Granados y Delgado*, realizado por los catalanes Lala Gomà y Xavier Montanyà, y producida por ARTE, en una conversación con Thierry Garrel, responsable de documentales de esa cadena franco-alemana, surgió la idea:

“A Biarritz la pel·lícula va guanyar el segon premi del festival i, llavors, parlant amb el Thierry Garrel que era responsable de programes documentals de ARTE i apostava per l’emergència del documental a Catalunya, li vaig dir: ‘escolta, podríem canviar una mica les regles del joc. Enlloc de fer projectes lligats a la confiança personal, podríem fer el següent: jo poso en marxa un sistema, que encara no sé com anirà, que tingui també una part de formació, però que inclourà també la producció de films. I compto amb el teu suport sobre els projectes que t’interessin, diversificant els productors (...)’”

En realidad, algunos interesantes realizadores y documentalistas españoles habían trabajado para cadenas y productoras europeas, por lo que lo que hacía falta era más bien un motor que pusiera en marcha algo que por entonces casi era impensable. Insiste, además, en que la concesión del segundo premio del festival a esa producción extranjera, pero dirigida por dos catalanes, fue un revulsivo importante en España, como bien reflejó la prensa del momento. En realidad, los tres primeros premios del festival fueron concedidos a producciones de ARTE, pero dirigidas por un mexicano, dos catalanes y un griego, respectivamente, lo cual abundaba aún más en el hecho de que ARTE estaba invirtiendo en creaciones de gente de países que no eran Francia ni Alemania, porque en sus países de procedencia no encontraban medios de producción.

Era cierto que había creadores, personas que, por no encontrar en el país los cauces para llevar a cabo sus proyectos, se habían visto obligadas a buscar opciones fuera de él. Lo que González llamaba “*francitiradors*” eran creadores que de forma individual, sin apoyo institucional ni apenas de producción, habían milagrosamente llevado a término pequeñas películas documentales, creativas, experimentales incluso, pero que no habían trascendido sus límites para constituirse en movimiento o escuela, como sí parece estar ocurriendo en la actualidad.

De este modo, Balló fue poco a poco madurando un proyecto que se materializó al hilo de de una conversación informal con una compañera de la universidad (la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, donde ya hacía unos años que era profesor de algunas materias relacionadas con el cine), Mercè Ibarz, quien le refirió la experiencia que se había llevado a cabo recientemente en Galicia, impulsada por la profesora especialista en cine documental, y realizadora a su vez, Margarita Ledo: realizar películas documentales en el seno de la universidad y dirigidas por directores de cine ya consagrados. Se refería al postgrado pionero que explica ella misma así:

“...en el 1996-1997, se hizo un posgrado piloto, que incorporó directores profesionales para trabajar con los estudiantes, un posgrado que se procuró vincular a instituciones públicas - insistiendo en el valor patrimonial del Doc -, a la TVG y al *Consorcio da Cidade de Santiago*. Pretendíamos vincular a productoras, pero fue muy difícil; aún lo es. Lo hemos visto confirmado después, en una investigación empírica acerca de la producción y de la que resultó un mapa muy delicado, que sirvió para la elaboración de un catálogo de obras que

editó el Consello da Cultura Galega. En la profesión, por ejemplo, había desconfianza hacia la universidad, de modo que ellos hicieron esfuerzos por hacer sus propios cursos al margen de nosotros. Nos observaban como un ámbito distante, casi como el enemigo.

Bien, en nuestro posgrado la empresa productora fue la TVG, sin presupuesto específico, ya que sólo aportó material, personal técnico y espacios. Y, a cambio, se quedaba con los derechos de antena de los cinco filmes hasta el año 2000. Fueron emitidos en franjas variables, excepto aquél dirigido por Basilio Martín Patino, *Kompostela Kapital Bravú*, que nunca fue emitido.” (Ledo, 2005: 53)

La idea en sí le pareció a Balló sumamente interesante. Así es que se animó a intentar llevar esa iniciativa a su propia universidad, en torno a ese curso 1997-1998.

Como tercer factor desencadenante habría que sumar el hecho de estar el curso 1995-1996 como profesor invitado en la Universidad Pompeu Fabra Jean-Louis Comolli, profesor de la Sorbonne parisina y uno de los más importantes realizadores franceses de cine documental, en la línea del *cinéma vérité*, que guió en sus inicios los *Ateliers Varan*, fundados en su momento por el legendario Jean Rouch, tal como se explica más adelante en este estudio. *Ateliers Varan* de los que Comolli ha sido uno de sus impulsores más destacados. También destaca Comolli, indudablemente, como teórico capital en cuestiones de cine de lo real y como impulsor de otras muchas iniciativas de cine documental en el país vecino. La revista *Images documentaires*, en cuyo consejo de redacción figura, dedicó en el año 2001 un monográfico (40/41) a la enseñanza del cine documental en la universidad, en el país vecino, prueba de la importancia que allí se le concede. De modo que la invitación de Balló, a través de la Universidad Pompeu Fabra, al profesor Comolli, para que impartiera docencia en ella como profesor invitado durante ese curso 1995-1996, no parece en absoluto casual. Precisamente, una de las materias que el profesor francés imparte en París se titula “Documental de Creación”, por lo que, posiblemente, tal como recordé a Balló, el nombre que iba a recibir en adelante el estudio de posgrado que se crearía al año siguiente en la universidad barcelonesa podría haber sido sugerido por el mismo Comolli, quien sería, no lo olvidemos, director de la primera de las películas que allí se realizarían (*Buenaventura Durruti, anarquista*, 1999). De todos modos, Balló aporta una idea interesante en torno al término escogido por él para bautizar los estudios:

“L’expressió era habitual en la tradició francesa. Parlant amb Comolli l’utilitzàvem sovint. La vaig tenir clara des del començament. (...) i a més, vaig pensar que havíem d’utilitzar un terme amb una mica de distinció... que necessitàvem una mica d’insolència per marcar distàncies... ” Es decir, ya desde su nacimiento, Balló es plenamente consciente de que aquello era una cosa nueva con voluntad de diferenciarse, y de distanciarse, de todo lo demás. Ante mi pregunta sobre si ese diferenciarse se refería al reportaje, responde que “no es només si és un reportatge o un documental, sinó també si és un documental amb un punt de vista marcat d’autor... que defuig un cert gènere...Era important identificar un nou tipus de cinema que havia de presentar-se davant de les subvencions, deixant clar que no era un cinema universitari, però tampoc un documental televisiu allargat. Pensa que en aquell moment no hi havia categoria que contemplés aquest tipus de films, que van entrar com a ‘cine experimental’”.

4.2.- 1997-1998: nace el Máster de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra.

En definitiva, varios factores coinciden para que Balló se anime, ya en el año 1997, a plantear en su universidad la creación de un estudio de postgrado que combine la docencia sobre cine documental con la producción, como resultado de la actividad docente de sus profesores-directores, de películas de cine de lo real concebidas, desde el primer momento, como él mismo insiste en recordar, para ser estrenadas en salas de cine. No se trata, por tanto, a diferencia de otras iniciativas parecidas en la misma ciudad y en otros lugares de Europa, que surgieron en fechas cercanas a esos años, de reportajes para la televisión, ni de cortometrajes, sino de verdaderas grandes producciones que serían realizadas en el seno de los estudios por los propios estudiantes que los cursaran, bajo la atenta guía de sus profesores-directores. “El que hem fet nosaltres realment és crear un nucli de producció i d’autoria i de transmissió, que ha fet una proposta, però que en realitat no és de ningú, cap institució en concret no se’n pot apropiat” son las palabras con que designa tal iniciativa. Balló sería el encargado de dirigir tal operación. ARTE produciría los trabajos que se llevaran a cabo en ese máster, pero con coproducción española que no sería precisamente (como cabría esperar en algo de tal entidad) la televisión estatal (TVE), sino Canal +. Era una cuestión de sintonía, explica Balló, pues la TVE de aquel momento parecía no tener gran interés por el cine

independiente. Situación, por otro lado, tal como se verá, que habría de cambiar sustancialmente con los años.

La propuesta a Canal Plus se hizo en una reunión en la que estuvieron presentes representantes de todas las entidades que iban a participar en el proyecto: Carlos Abad, como Director General de Canal Plus, Manuel Pérez Estremera y Manuel Villanueva de Castro, como Director de Programas de Canal Plus, adonde había llegado justo ese mismo año tras pasar por la televisión gallega y luego sería Director de Telecinco; y, como representantes de la Universidad Pompeu Fabra, Josep Gifreu, Decano de los estudios de Comunicación Audiovisual, y Jordi Pericot, en representación del Rectorado de la propia universidad. La propuesta fue en aquel momento tan arriesgada que, según explica Balló, Pericot y Gifreu pensaban que en aquel momento Villanueva se levantaría y se iría, cosa que no ocurrió. “M’estàs dient que jo posi entre quinze i vint milions de pessetes per unes pel·lícules que fins ara les podia fer per 750000 ? » , traduce Balló. A lo que él mismo respondió: « Sí, li vaig dir, exactament és això. Si no ho fem així, mai aixecarem el cinema, mai donarem la oportunitat a un nou tipus de cinema, seran pel·lícules modestes però que aspiren a ser pel·lícules normals, i així les hem de tractar des del punt de vista de la producció pròpia del cinema espanyol...I no em preguntis com serà el que anem a fer perquè encara no ho sé. La veritat és que encara no ho tenia tot clar...tenia una certa idea que obriríem amb un film de Guerin i un de Jordà...” Y lo cierto es que Villanueva entró en el juego, se arriesgó. La sintonía con Villanueva fue aún más allá, al aceptar a un entonces totalmente desconocido en España Ricardo Íscar, como uno de los directores-profesores y proporcionarle una financiación para un documental hasta entonces impensable en España.

El carácter cuanto menos inusual de la propuesta de Balló es constatado por otro de los presentes en aquella reunión, el profesor Jordi Pericot (en entrevista personal, el 21 de enero de 2009, transcrita en anexo), entonces vicerrector de la Universidad Pompeu Fabra, y compañero del mismo departamento de Balló. El profesor Pericot afirma que todos quedaron realmente “al·lucinats”, ante una demanda que ni sospechaban y que él no duda en calificar con mucho humor de “extrauniversitària”. La sorpresa fue en aumento cuando comprobaron la facilidad con que Villanueva daba el sí: “A mi em semblava una cosa fora de lloc. Extrauniversitària...però de seguida li van donar. I ha sortit molt bé”.

Todo ello no hace sino constatar que la apuesta fue arriesgada, pero con una clara visión de futuro, y que, en boca de todos, salió adelante.

El repentino interés por el cine documental en España, la aparición de masters, escuelas de este tipo de cine, afirma Josetxo Cerdán, “tiene que ver con cuestiones que están más allá de la academia. Tiene que ver con el programa Media II, que pone el dinero, así como con la regulación europea de la Televisión sin Fronteras. Y también tiene que ver con los cambios tecnológicos, con la digitalización.” (Ledo, 2005: 50). Cerdán, como otros, considera que, además de esas iniciativas concretas que se plasman en unos estudios de postgrado o en la creación de empresas productoras de cine documental en Barcelona, hay una política general por parte de la Unión Europea de favorecer ese cine documental pues en ello juega también un papel importante la cuestión identitaria, no tan evidente en el cine de ficción. De modo que, posiblemente, sin esas ayudas europeas, hubiera sido difícil realizar algunas películas documentales.

Pero, antes de llegar a la situación actual, la inexistencia entonces de una industria potente en Barcelona es algo sobre lo que Balló ha escrito con profundo conocimiento de causa³⁰ y que evidentemente preocupaba a profesionales y estudiosos del cine. Sobre ello se dará somera noticia más adelante en este capítulo. Pero Balló aprovecha esa carencia para proponer algo que sea diferente de lo que se hace ya y, podemos leer entre líneas y otros textos suyos así lo confirman, además, sea distinto del cine que ya se hace entonces en Madrid.

La intuición y confianza en el proyecto, tanto por parte de su director, como por la de otros que creyeron en él, son elementos clave que han marcado no sólo la génesis del mismo, sino también su posterior desarrollo, desde el momento inicial en que el propio Balló impuso, de algún modo, a quienes iban a realizar las películas de la primera promoción, y buscó sus primeros docentes.

³⁰ En Balló, Jordi, Ramon Espelt i Joan Lorente (1990) *Cinema català: 1975-1986*. Barcelona: Columna Ed., por ejemplo, donde refieren los autores con toda exactitud y abundante información el panorama de la producción cinematográfica desde el esplendor vivido antes de la época franquista y el impulso durante la República hasta la decadencia del momento en que se sitúa el estudio y que viene a ser el que en el año del nacimiento del master existía.

4.3.- Madrid y Barcelona:

Una cuestión que se ha planteado más de una vez era considerar si había en todo el concepto que se pretendía llevar a término, allá por el año 1997, una voluntad de diferenciarse de lo que se hacía en Madrid. Era algo que para Balló parecía claro. No podía intentar traspasarse a Barcelona algo que se estuviera ya haciendo en Madrid, pues el apoyo oficial no hubiera existido, y era necesario que el ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales) entrara en el juego de las subvenciones.

Simultáneamente a ese primer curso del máster, en 1997, tenía lugar (22/09/1997-18/01/1998) en el *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona* (CCCB) una exposición que ponía en relación dos ciudades, Madrid y Barcelona. Titulada *Barcelona/Madrid 1898-1998. Sintonies i dissidàncies*, estaba organizada por dicho centro cultural de la ciudad catalana y por la Comunidad de Madrid. Uno de los temas que se tocaban era el cine. Jordi Balló coordinaba dicha sección y establecía las convergencias y divergencias entre el cine de las dos ciudades ya desde la primera gran confrontación pública, la que tuvo lugar en los últimos sesenta a propósito de las nuevas formas que proponía el cine de Barcelona, lo que se llamó “Escuela de Barcelona” (EdB), y el Nuevo Cine Español (NCE), promovido desde la capital a través de la EOC (Escuela Oficial de Cinematografía), antes IIEC (Instituto de Iniciativas y Experiencias Cinematográficas). La Escuela de Barcelona se oponía violentamente a lo que desde sus filas consideraban “cine mesetario”³¹ por creerlo poco arriesgado en sus planteamientos formales, justo lo contrario de lo que los directores de Barcelona pretendieron hacer en sus películas. Es sabido el alboroto que tales palabras provocaron y el intercambio de cartas y artículos en diversas revistas. En realidad, apunta Balló en el catálogo de la exposición citada, el enfrentamiento era el de dos maneras de entender el cine: un cine que bebía aún de una fuerte tradición realista y que era fruto de las enseñanzas de una escuela de cine estatal, que solía ambientarse en paisajes rurales, cercano en buena medida al neorrealismo italiano - el de Madrid- frente a un cine que era todo lo contrario: urbano, arriesgado, más internacional, experimental, mucho más próximo a la *Nouvelle Vague* y no realista (al menos en principio, aunque había entre sus películas algunas documentales).

³¹ Como Enrique Vilà-Matas titulaba un artículo (“¿Adónde va el cine mesetario?”) aparecido en la revista *Nuevo Fotogramas* en febrero de 1969.

Tras esta primera confrontación, los avatares sufridos por la precaria y atomizada industria cinematográfica barcelonesa – que a principios de siglo era la gran potencia del estado - , en muchos casos orquestados desde el poder central y debidos también en buena medida a otras motivaciones, llevaban a que en ese 1997, a propósito de la exposición citada, Balló afirmara que:

“Madrid ha bastit una indústria cinematogràfica i ha encadenat formes de ruptura sense trencar el fil de continuïtat. A Barcelona la indústria és incipient i encara no ha trobat fòrmules històriques de consolidació ni de retroalimentació, ni cap relació estable i fructífera amb les empreses televisives. Professionals catalans (guionistes, directors artístics, directors de fotografia), treballen assíduament en films madrilenys, sense que es practiqui gaire el viatge de tornada. Els directors i els productors treballen en una ciutat o l'altra, però no hi ha un intercanvi natural i tranquil. La dissidència encoratjada des de Barcelona –però ara des del poder polític – ha anat buidant-se de tota estètica (que és allò que la feia més apassionant, viva i real) per esdevenir exclusivament política, administrativa o territorialista. Trenta anys después de proclamar-se la divergència estètica, a Madrid semblen confiats en el seu cinema; a Barcelona tot ha de recomençar.”³²

Palabras que no hacen más que confirmar lo que hasta ahora se ha dicho en este apartado. De hecho, estaba por aquel entonces comenzando lo que sería su primer curso como Director del Máster de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra. Seguramente aprovecharía ese curso recién iniciado para llevar a cabo lo que para él debía ser esa “vuelta a comenzar” del cine catalán.

Cuando se habla de “cine catalán”, no hay acuerdo entre las partes implicadas, como se verá más adelante. En cambio, sí se puede hablar de un cine realizado dentro de la industria radicada en esta ciudad, del mismo modo que se hablaba entonces de “cine de Madrid” para referirse al cine producido por las empresas productoras de dicha ciudad, algunas de las cuales, no se puede olvidar, se habían abastecido de muchos de los profesionales que habían trabajado en Barcelona y que, por motivos diversos – el centralismo impuesto desde el régimen, el incendio de los Estudios Orphea en 1962- habían emigrado a Madrid. Como indicaba Balló en el catálogo de la exposición citada,

³² Balló, Jordi (1997) *Barcelona/Madrid 1898-1998. Sintonies i dissidàncies* (Catálogo de la exposición) Barcelona: Centre de Cultura Contemporània, 229.

el viaje de Barcelona a Madrid era frecuente y, en cambio, no tanto el de sentido inverso. Para empezar, las subvenciones había que ir a solicitarlas a Madrid, cosa que hacía que los profesionales catalanes, hasta bien entrada la democracia, no se sintieran cómodos en ese papel de viajeros a la búsqueda de capital.

Parece también que ya entonces Balló sabía qué era aquello que podría diferenciar el cine de Barcelona del de Madrid, algo que ya se había visto en los años de la EdB: la experimentación y el deseo de abrirse a los cines europeos y de otros lugares del mundo en abierta divergencia con ese “mesetarismo” que para los miembros de la EdB representaban los cineastas del NCE.

Debe recordarse que los catalanes, dada su cercanía con la frontera francesa, viajaban frecuentemente al extranjero, algo que se siguió haciendo en los primeros setenta hasta el advenimiento de la democracia, como explica José Ribas, fundador de la crucial revista libertaria *Ajoblanco*:

“Algunos sábados nos metíamos también en el seiscientos de alguna madre comprensiva, embutidos en nuestras parkas y suéteres de cuello alto, y enfilábamos hacia la frontera francesa por unas carreteras llenas de curvas, de baches, de peligrosos cambios de rasante y de camiones lentos que escupían humo negro. Llegábamos a Ceret, Amélie o Perpignan. Veíamos cine prohibido en salas de arte y ensayo y sonido deficiente. Tras dos o tres películas - Fellini, Pasolini, Russell, Renoir, Antonioni - , comprábamos libros de la editorial Ruedo Ibérico en pequeñas librerías tronadas que hacían su negocio con el tinglado de la pornografía blanda y de los libros políticos prohibidos en España.”
(Ribas, 2007:19)

Viajes y aficiones, por otro lado, que no eran en absoluto ajenas a la procedencia altoburguesa de los miembros de esta EdB, con la sola excepción de José M^a Nunes.

Tampoco puede pasarse por alto que Bofill, Esteva y Durán estudiaron en París o Ginebra. Que Barcelona era en aquel entonces, y lo sigue siendo hoy, una ciudad cosmopolita en la que la moda, el diseño, la fotografía, la arquitectura se habían consolidado ya como verdaderos centros creativos de fama internacional, a través de las escuelas *Elisava* o *Eina* de diseño, el *Taller de Arquitectura*, del que formaban parte los

Bofill o los cursos que se impartieron en el Instituto Alemán o Francés. Que ya existían grupos creativos de filiación vanguardista tan importantes como *Dau al Set*, del que eran miembros activísimos Miró, Tàpies, Brossa, con los que algo después colaboraría Pere Portabella, uno de los miembros - a pesar de que en algún momento no quisiera verse incluido - de la EdB.

Y que existía algo que se dio en llamar *Gauche Divine*, formada por distintas personalidades del mundo tanto de la creación artística como literaria, pues uno de sus maestros de ceremonias era nada menos que el poeta y editor Carlos Barral. Esa *Gauche Divine* que, según explica con mucho humor una de sus miembros, la poeta Anna M^a Moix, tenía un cierto menosprecio hacia esos hermanos pequeños que hacían cine. En una de esas locas noches de Bocaccio, el local de Oriol Regàs, padre de Rosa Regàs, otra de sus representantes más conocidas, donde todos acababan reuniéndose a tomar copas, y encima del cual vivía Portabella, “Alguien llega con la noticia de que, al cabo de media hora, se proyecta una película de no sé qué director de la Escuela de Barcelona. Todo el mundo se mira. Un segundo de silencio y, a continuación, estampida general:...” (Moix, 2001:19)

Sobre la diferencia existente entre vivir – y crear - en Madrid o en Barcelona en esos años, Jaime Gil de Biedma, entrevistado por la Moix, afirmaba que “Tengo la impresión de que el barcelonés, instintivamente, siente el hecho de vivir en Barcelona como un punto de partida, como una especie de circunstancia que le facilita el llegar a hacerse una vida personal más independiente, o más confortable, o más complicada o más disparatada. Quizá una mezcla de todo. Porque Barcelona es una ciudad muy burguesa y, a la vez, muy bohemia. (...) Y es que, aunque se disfrace de cosmópolis, Madrid no acaba de ser una ciudad. En el fondo, sigue siendo un Real Sitio...” (Moix, 2001: 101)

Claro está que las cosas cambiarían mucho con los años, sobre todo durante la alcaldía de Tierno Galván, el alcalde de la “movida”, que propiciaría, sin ir más lejos, que surgieran personalidades cinematográficas como Pedro Almodóvar o Iván Zulueta.

Parece, por lo que se ha dicho hasta ahora, que la ciudad era un centro de actividad creativa fundamental y que el hecho de vivir en ella casi conformaba un cierto espíritu, una forma de ser, no corrompida aún por imposiciones administrativas, pues la

ciudad se mantenía cómodamente en esa posición de “disidencia solapada y clandestina”, que tantos frutos dio. Además, la presencia de la propia ciudad, como espacio geográfico, en el cine en ella realizado, como indica Balló en el catálogo de la exposición ya citado, es una de las constantes más repetidas y que lo separan de forma patente del cine de Madrid, hasta Almodóvar. Una tradición que venía desde los inicios mismos de la industria del cine español, radicada entonces en Barcelona, no en Madrid, y que se ha mantenido, con altibajos, durante toda la historia de lo que algunos llaman “cine catalán”, incluso en los difíciles tiempos del franquismo, como demuestran películas más o menos malditas (*Vida en sombras*, de Llobet-Gràcia - 1949 -, es un ejemplo). Tendencia que se confirma con claridad tanto en el cine de la EdB como en las películas del máster: al menos en cuatro de los trece filmes hasta la fecha estrenados aparece la ciudad de forma más o menos importante, además de en otras realizadas por personas vinculadas o cercanas al mismo, como la recién estrenada *B-Side*, de Eva Vila, una de las coordinadoras del máster. De ello este estudio se ocupará en diversos de sus apartados pues ya desde el mismo nacimiento del máster existió una conciencia muy clara de estar haciendo algo desde la ciudad que la opusiera a la capital del estado, de forma idéntica a lo que ocurrió en esos años de EdB frente a NCE, si bien las circunstancias político-sociales que vieron nacer el estudio universitario fueron muy otras. Un cine fundamentalmente urbano frente a un cine rural, tanto por procedencia de sus directores como por los escenarios de las películas, sería una generalización fácil, pero no exenta de cierta razón. Sí es cierto que de los cineastas del NCE muy pocos eran propiamente madrileños, mientras que los de la EdB eran barceloneses o con residencia fija en la ciudad. Algo que se repetirá en el cine realizado dentro del Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra.

4.4.- La Escuela de Barcelona (EdB) y el cine de la realidad: Esteva, Portabella, Jordà.

No hay espacio en este estudio para un análisis pormenorizado de todos los filmes de la EdB, ni es su objetivo fundamental, aunque sí se pondrán en comunicación, en la medida de lo posible, algunos elementos que comparten la EdB y el cine del Máster. Debe, no obstante, advertirse que intentar la comparación puede ser una empresa ciertamente arriesgada, pues se trata de cines esencialmente diferentes: ficción, aunque con algún trabajo documental, en el cine de la EdB, y documental, el cine del

Máster; que, por otro lado, los directores de éste, como se explicará líneas más adelante, prefieren en buena medida la filiación extranjera (y, sobre todo, dentro de ésta, el cine “de autor”), punto sobre el que se insistirá en otro capítulo. Pero también es innegable que ambos movimientos comparten, cuanto menos, una figura capital: Joaquín Jordá. Convendría recordar aquí, para empezar, lo que se considera como decálogo (de nueve puntos) de la EdB , y que fue formulado por Joaquín Jordà, considerado por algunos de sus miembros como su ideólogo y que, por otro lado, fue profesor en el Máster durante diez años, hasta su muerte, ocurrida prematuramente en el año 2006:

- “1ª: Autofinanciación y sistema cooperativo de producción.
- 2º. Trabajo en equipo con un intercambio constante de funciones.
- 3º. Preocupación preponderantemente formal, referida al campo de la estructura de la imagen y de la estructura de la narración.
- 4º. Carácter experimental y vanguardista.
- 5º. Subjetividad, dentro de los límites que permite la censura, en el tratamiento de los temas.
- 6º. Personajes y situaciones ajenos a los del cine de Madrid.
- 7º. Utilización, dentro de los límites sindicales, de actores no profesionales.
- 8ª. Producción realizada de espaldas a la distribución, punto este último no deseado sino forzado por las circunstancias y la estrechez mental de la mayoría de los distribuidores.
- 9º. Salvo escasa excepciones, formación no académica ni profesional de los realizadores.”³³

Estos nueve principios fueron formulados ya en 1967 por Jordá en la entrevista que le hacía Muñoz Suay, otro de los principales colaboradores, y defensores, de la EdB, para el número 61 de la revista *Nuestro Cine*, cuando se habían realizado por entonces una decena de las películas que con los años serían incluidas dentro del cine de la EdB. Concretamente, *Fata Morgana* (Vicente Aranda, 1965), *Raimon* (Carlos Durán, 1966),

³³ Riambau, Esteve y Casimiro Torreiro (1999) *La Escuela de Barcelona: el cine de la “gauche divine”*. Barcelona: Crónicas Anagrama, 168-169. Para la mayoría de referencias sobre la EdB se ha tomado la información de este excelente estudio, si bien se han consultado otras fuentes, que se incluyen en la bibliografía final, aunque puedan no citarse explícitamente, para no entorpecer una fluida lectura del presente estudio.

Noches de vino tinto (José M^a Nunes, 1966), *Ditirambo vela por nosotros* (Gonzalo Suárez, 1966), *Circles* (Ricardo Bofill, 1966), *Lejos de los árboles* (Jacinto Esteva Grewe, 1967), *Dante no es únicamente severo* (Jacinto Esteva y Joaquín Jordá), *Carmen* (Pere Portabella, 1967), *Cada vez que...* (Carlos Durán, 1967) y *Ditirambo* (Gonzalo Suárez, 1967).

La lista sirve para hacerse una idea de la nómina de sus integrantes, al menos en sus tiempos de máxima actividad (1965-1968), mientras el entonces Director General de Cinematografía, José M^a García Escudero, consideraba que el cine que hacían era un cine “exportable”, que ofrecía una visión de España más vendible de cara al extranjero que la casi tenebrosa de algunos de los filmes del NCE, por lo que decidió apoyarlo mediante subvenciones estatales, que se cortaron radicalmente con su destitución fulminante a finales de este 1967, tras los sucesos ocurridos en las Jornadas de Cine de Sitges, agravados por el escándalo MATESA, “que salpicó al Banco de Crédito Industrial, que alimentaba el Fondo de Protección, desde el cual se canalizaban las subvenciones” (Riambau y Torreiro, 1999: 237). En palabras de Jordá, a García Escudero, el cine de la EdB le parecía que “aportaba unos colorines más o menos aceptables”³⁴, por lo que lo apoyaba. De esos primeros miembros, deberían separarse algunos que, aunque comenzaron con la EdB, siguieron itinerarios profesionales divergentes y más cercanos, en ocasiones, al cine de Madrid. Sería el caso de Suárez, que no sólo fue director de sus propios y siempre interesantes trabajos, sino también uno de los más prolíficos y personales guionistas tanto de sus propios filmes como de los de otros directores. O de Aranda o Jaime Camino, no presente en el listado anterior pero vinculado en sus inicios a la Escuela, quienes siguieron sendas más comerciales en años venideros; el último, no obstante, es autor de algunos trabajos documentales de gran interés, que ya han sido reseñados. El caso de Portabella debería considerarse quizás aparte, por voluntad del director, pues frecuentemente ha insistido en desmarcarse de su inclusión dentro del grupo³⁵, si bien su presencia fue activa y sus trabajos de entonces

³⁴ “*La Escuela de Barcelona*”. *Semana de Cine Español* (1991) Murcia, 38.

³⁵ Afirmaba, por ejemplo, que “La Escuela de Barcelona fue una idea de Esteva, Jordá, Durán y Bofill. Era una idea de promoción del grupo planteado con un cierto terrorismo cultural burgués, que no llegaría a constituir más que un juego de salón”, en la entrevista que José M. García Ferrer y Martí Rom le hicieron en 1973 y que reproduce Joan Gart en: Expósito, Marcelo (coord.) (2001) *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, MACBA: Ediciones de la Mirada, a propósito de la exposición que tuvo lugar allí sobre el autor.

y hasta la actualidad bien pueden incluirse dentro de esa estética experimentadora, transgresora y muy arriesgada que conformaba por entonces la EdB. Aunque en algunas entrevistas niega su pertenencia a tal grupo, en otras reconoce que no puede negarlo, “siempre mantuve una cierta distancia, pero no puedo negar que yo estaba allí.”³⁶ De hecho, casi podría considerarse que es el único director en activo que ha seguido haciendo Escuela de Barcelona durante toda su vida, *malgre lui*.

A esos principios arriba señalados, más o menos asumidos por todos, debería quizás incorporarse algún otro rasgo caracterizador, aunque Jordá no lo pronunciara como tal en ese momento, y que, en algunos casos, es consecuencia directa de esos principios. La renuncia a la comercialidad sería quizás el más claro. Anticomercialidad que proviene lógicamente del rechazo manifiesto de la distribución al uso, por motivos no deseados, como aclara, pero también de esa consideración por parte de la sociedad española del momento de la creación cinematográfica como la hermana menor del arte, algo que ha lastrado al cine durante toda su existencia y que, en el caso del cine catalán, como se verá en líneas posteriores, sigue siendo evidente. Si los burgueses intelectuales de la *Gauche Divine*, que hablaban de arquitectura, de diseño y de literatura, huían apresuradamente de los locales donde se proyectaban las películas de la EdB, ¿Cómo no iban a hacerlo las gentes menos letradas? Aunque seguramente lo que Anna M^a Moix escribe es una exageración en clave de humor de lo que en realidad debía ocurrir, sí parece seguro que los cineastas de la EdB no eran, ni necesitaban, ser comerciales porque, entre otros motivos, les movía a hacer cine un afán creativo y provocador, más que crematístico, ese “gest creatiu”, vinculado al pop, del que hablaba Balló³⁷, y, por otro lado, no necesitaban vivir del cine, pues su situación económica familiar era más que saneada.

Muchos de estos rasgos pueden rastrearse sin dificultad en los trabajos, y en las palabras, de los directores del Master. En capítulos posteriores se verá cómo coinciden todos ellos en defender un cine “de autor” (o de la “mirada”, en palabras de Guerin), que huye de los presupuestos comerciales al uso. Un cine que es una creación artística y no un producto de consumo de masas. Un cine que, como las películas de la EdB, ha

³⁶ (Junio 1992) *Nosferatu, Garay, Guerin, Jordá y Portabella*, 9, 71.

³⁷ *Barcelona/Madrid...* (1997) 220.

tenido más reconocimiento en festivales y certámenes fuera que dentro de nuestras fronteras.

Otros rasgos podrían también aplicarse al sistema de funcionamiento del máster, si bien seguramente debidos a las circunstancias en que se gestó y en que vive en la actualidad, y que provienen de una historia del cine catalán jalonada por diversos condicionantes políticos, sociales y culturales de vital importancia para su existencia. El uso de actores “no profesionales” es una consecuencia evidente de ser un cine documental, no de ficción, pero también la vocación experimental y la insistencia en el cultivo de unas “formas” nuevas son elementos que se observan en las películas del máster y que ya habían aparecido en el cine de la EdB.

Por otro lado, ese trabajo “cooperativo” del que Jordá habla, y que implicaba el constante intercambio de funciones, se observa también en las películas del máster: los que en un principio aparecían como ayudantes de dirección o montadores en la película de otro, se convierten con el tiempo en directores de sus propias películas, lo que ha ocurrido, por ejemplo, con Lupe Pérez, que fue montadora en *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004), y estrenó en el año 2006 su primer largo (*Diario argentino*) o de Ariadna Pujol, Isaki Lacuesta o la propia Mercedes Álvarez, quienes antes habían trabajado en las películas de otros. Ahora bien, en el caso del máster, esta polivalencia de funciones es fruto de ser una escuela de cine en la que, como se explicará líneas más adelante, se intenta que cada promoción bianual incluya una película – de las tres o cuatro que se realizan – de un alumno de alguna promoción anterior que, lógicamente, habrá trabajado antes en películas de otros, dentro de su promoción.

Otra característica común, quizás por casualidad, es el apoyo de un sector de la crítica especializada: la revista *Tele-Exprés* o *Nuevo Fotogramas*, dirigida por Elisenda Nadal, en el caso de la EdB; y algunos críticos como Àngel Quintana o Carlos Losilla, en el caso del máster, tal como el propio Balló expresa en la entrevista con él mantenida.

Lo que sí parece ya consolidado, y se podría relacionar claramente con la mecánica de la EdB, es la formación de una verdadera escuela de profesionales del cine: sonidistas como Amanda Villavieja, que aprende el oficio a raíz de su colaboración con

Guerin en *En construcción* (2001) y desde entonces no ha dejado de trabajar, cámaras como Diego Dussuel, ayudantes de dirección como Abel García – recientemente director de su primer largo - , montadores como Núria Esquerra o Cristóbal Fernández, todos ellos alumnos del máster y profesionales de reconocido prestigio en la actualidad. La EdB tenía también sus propios técnicos, que aprendieron el oficio invirtiendo iguales dosis de curiosidad, trabajo e iniciativa personal: Manel Esteban o Juan Amorós fueron buenos ejemplos de ello. Ese espíritu de escuela de formación de profesionales del cine, no sólo de directores, parece respirarse entre los alumnos del máster: Susana Guardiola, alumna de la tercera promoción del mismo y actualmente creativa en la productora Bausan Films confirmaba (entrevista personal: octubre 2008) cómo era muy fácil para los alumnos del máster trabajar en proyectos de los otros pues “hay una forma de trabajar, de entender las cosas, común a todos y que aprendimos allí”. La colaboración entre ellos es fácil y fluida. Otra alumna de otra promoción, Susana Benito (entrevista personal: octubre 2008), explicaba que muchos de sus compañeros seguían en la actualidad colaborando en los proyectos de los otros, a pesar de que las películas inicialmente planteadas para su promoción (la quinta), no se hubieran podido realizar, con la excepción de la de Isaki Lacuesta, por motivos que más adelante se explicarán, de modo que se ha creado una inercia de trabajo y colaboración entre muchos de ellos, que podría permitir hablar ya sin miedo de una “escuela máster”, en su sentido más literal de “lugar donde se aprende un oficio”. Las confluencias entre una y otra escuela son muchas, pero quizás lo que une a ambas es, ya se ha visto líneas arriba, ese espíritu que radica en el origen de ambos: la voluntad de diferenciarse y las ganas de hacer cosas nuevas, de crear.

En cuanto a las películas, podría parecer difícil establecer lazos de unión entre las propuestas formales de las películas de la EdB y las del máster, pues es evidente que las temáticas de unas y otras serán forzosamente muy distintas, dada su condición esencial divergente al comparar ficción con no ficción. Si dejamos de lado el trabajo de Jordá, sobre el que este estudio se extenderá más adelante, sí se podría recordar que dentro de la EdB hay trabajos documentales muy interesantes en los que sin duda alguna puede verse alguna conexión con los de Guerin, Alvarez y demás.

Aparte de alguna película de corta o media duración, como *Notes sur l'emigration* (Jacinto Esteva y Paolo Brunatto, 1960), *Día de muertos* (Julián Marcos y

Joaquín Jordá, 1960), o *Maria Aurèlia Capmany parla d'“Un lloc entre els morts”* (Joaquín Jordá, 1969), de las que se hablará en capítulo posterior, *Autour des salines /Alrededor de las salinas* (Jacinto Esteva, 1962) o *Raimon* (Carlos Durán, 1965), todas ellas piezas documentales con mayor o menor grado de innovación o ficcionalización, la obra capital, en este sentido, sería *Lejos de los árboles*, película documental dirigida por Jacinto Esteva, realizada en un largo periplo, físico y administrativo, durante los años 1963 hasta 1970, cuando se estrenó oficialmente en el Festival de S. Sebastián, tras haber sufrido numerosos cortes de censura. Trabajo cooperativo, como todos los otros, que presenta la colaboración de Pere Portabella en la producción, de Luis Cuadrado, Joan Amoròs y Manel Esteban como directores de fotografía e, incluso, la voz *over* de Annie Settimo, quien fuera primero compañera de Esteva y, después, de Portabella. La película es una visión extraordinaria de esa España de tradiciones ancestrales que bebía directamente de *Las Hurdes* y en la que se seguían practicando ritos de exorcización, procesiones con disciplinantes y otras costumbres crueles y como ancladas en esa España negra que precisamente el régimen y García Escudero pretendían esconder. En todo caso, se acusó, por ejemplo, al filme, de presentar tradiciones ya inexistentes, como la de arrojar un burro vivo por la ladera de una colina, si bien es verdad que el propio Buñuel ya había “manipulado” de idéntica forma su visión de la comarca hurdana al lanzar una cabra viva por un peñasco o al simular un entierro de un bebé que en realidad era un muñeco, comportamientos los primeros que valieron sendas quejas de las sociedades protectoras de animales. La atracción por la muerte es quizás el tema capital de este filme, tema que vertebró toda la filmografía de Esteva, hasta su suicidio en 1985. En *Lejos de los árboles*, no obstante, aparece también el componente folklórico: los toros y el flamenco, aunque el último filtrado por la exquisitez de la secuencia en que vemos a Antonio Gades bailando en un muy moderno piso barcelonés bajo un tratamiento fotográfico innovador para el momento. Pero el filme es mucho más que un documental al uso: la calidad extraordinaria de los que serían los más importantes fotógrafos de la Escuela, el uso habilísimo de un montaje asociativo en que las secuencias se encadenan en función de lazos sutiles en torno a motivos o ideas, la aparición de ese prólogo en que unos jóvenes modernos bailan desafortadamente las nuevas músicas en un guateque en la noche de S. Juan y que, a través de la arraigada costumbre del baile del huevo sobre el agua (“l’ou com balla”) en esa noche mágica se contraponen en toda la modernidad que ellos representan a esa España ancestral de ritos y

muerte; todo ello permite hablar de un documental creativo, radicalmente distinto de los NO-DO y reportajes al uso que acostumbraban a ver los españoles en esos años sesenta.

Pero, aparte de Jordá, obviamente, el autor que más influencia posible ha tenido en el trabajo de esos directores “de la mirada”, dentro del máster, por varios motivos, es Pere Portabella. Aunque se ha indicado con anterioridad su persistente rechazo a ser incluido en la nómina de la EdB, su nombre figura en los trabajos de la Escuela, frecuentemente como productor, a través de su productora Films 59. De todos modos, debe tenerse en cuenta que, durante unos años, a raíz del escándalo que se produjo cuando la película de Luis Buñuel, con quien le unían lazos de amistad, *Viridiana* (1961), coproducida por él mismo y por la productora cercana al PCE UNINCI, en que figuraban nombres clave como Juan Antonio Bardem o Muñoz Suay, fue presentada en el Festival de Cannes, y tras los comentarios de *L’Osservatore* que atacaban duramente la película, las autoridades franquistas retiraron el pasaporte al director catalán e invalidaron su productora. Ello originó, entre otras consecuencias, que el director pasara a trabajar casi en la clandestinidad y que su dedicación como productor de obras fundamentales del cine español (lo fue, por ejemplo, de *Los Golfos*, de Carlos Saura, en 1959, o de *El cochecito*, de Marco Ferreri, en 1960) diera paso a la de director, aunque no dejara nunca de forma absoluta la producción, como demuestra que en 1969 produjera la también transgresora y maldita *Hortensia/Béance* del aragonés Antonio Maenza. Los trabajos de Portabella, tanto los de esos años como los realizados después, durante toda su carrera, hasta su película más reciente, *Die Stille vor Bach (El silencio antes de Bach, 2007)* podrían incluirse dentro de los cauces del documental, si bien con dosis iguales de experimentación. Es en ambos sentidos en que la influencia de Portabella sobre el cine de los directores del máster es más clara, más aún sobre los que, de un modo u otro, siguen ese camino abierto por el cine reflexivo que propone José Luis Guerin. No se puede obviar, además, que Portabella, junto con el también cineasta Héctor Fáver produjeron en 1995 *Tren de sombras*. Casi sería posible tender un hilo sutil que enlazara ese trabajo experimentador dentro de la realidad de Portabella con el documental creativo de algunos de los cineastas del máster. Otro dato que no deja de tener interés es que en la actualidad Portabella y también Dària Esteva (hija de Jacinto Esteva) están produciendo, por un lado, *Dance to the Spirits*, de Ricardo Íscar, y, por otro, y junto a Estudi Playtime, *Morir de dia*, la última película que Jordà dejara sin realizar, antes de morir, y que han retomado Sergi Dies y Laia Manresa.

El propósito del cine que realiza Portabella es siempre el mismo: investigar en los lenguajes de la creación, estrujar y vaciar las posibilidades creativas que los diferentes elementos que constituyen una película ofrecen: las imágenes, los sonidos, las músicas, los textos, las historias, y no siempre en consonancia unos con otros. Es decir: para Portabella todos estos elementos no tienen por qué crear un *continuum* armónico y equilibrado, sino que frecuentemente pueden y deben dialogar entre sí, para crear una dialéctica, a menudo por oposición, entre ellos.

Vampir-Cuadecuc (1970) es quizás una de las más claras muestras de ello. El filme es en realidad un *making-of* mucho antes de que en España se oyera siquiera tal término. Se trata de la filmación de la realización de la película *El conde Drácula* de Jesús Franco (1970), por otro lado, un filme algo mediocre. Pero en ella no se ve nunca lo que filmara Jesús Franco. Se ve, eso sí, a Christopher Lee maquillándose para la película de aquél mirando a cámara (a la de Portabella magníficamente llevada por su operador y director de fotografía Manel Esteban, que trabajó con otros de los directores de la EdB) en una actitud cómplice y transgresora para el cine español de aquel entonces. La película muestra los trucos, los rudimentarios efectos especiales que Franco utilizaba. Hay un ambiente espectral, de película de miedo, una niebla que difumina los contornos, que impide ver las formas. Pero no se ve jamás, en una película que filma cómo se hace una película de miedo, la sangre. Porque Portabella usa un blanco y negro puros, filmados en realidad, como aclara Fèlix Fanés (Fanés, 2008:61), sobre una banda de sonido de película, lo que produce un contraste muy marcado y vivo entre el blanco y negro, que choca marcadamente con el granulado de los grises de otros fragmentos de la película. A ello añade efectos de extrañamiento, como aceleraciones y desaceleraciones de las secuencias, o planos en que se busca el fuera de campo, la elipsis; elipsis que, en un filme que explica una historia tan conocida, tiene un peso fundamental, pues el espectador conoce de sobra el qué, y a Portabella le interesa el cómo. Sin sonido (por exigencia de Franco, cosas de derechos de autor), para añadir después la rompedora banda sonora de Carles Santos, banda sonora que, como en todos los otros filmes del director catalán, no acompaña a las imágenes, sino que dialoga con ellas, a menudo se enfrenta con ellas, en una dialéctica que resulta, como aquí, sorprendente y casi agresiva para oídos acostumbrados a las tradicionales bandas sonoras del cine comercial, cuya única finalidad es potenciar e ilustrar sentimientos o

acciones.³⁸ Un ejemplo: en cierto momento, ya hacia el final del filme, parece que el disco esté rayado, pues se oye un insistente y sumamente desagradable sonido agudo, desafinado, repetitivo; de hecho, posiblemente muchos espectadores pensarán que pasaba algo con la película; no recuerdo muchos más ejemplos tan efectivos de crear esa terrible desazón en el espectador, un espectador que se revuelve en el asiento inquieto, deseando que termine de una vez ese sonido. De modo que *Vampir-Cuadecuc* fue ya en 1970, como indica muy acertadamente Eulàlia Iglesias³⁹: “este moderno ejercicio de extrañamiento de los mecanismos de la ficción”.

Es incuestionable que ese uso tan meditado de la fotografía cinematográfica, del sonido, del vacío, esa investigación sobre los lenguajes que nutren el cine, se observa plenamente en el cine de José Luis Guerín que es, también, un continuo ejercicio de investigación, de sondeo, de las posibilidades expresivas de la luz, de los sonidos, de las formas, de las ausencias. De hecho, el mismo Guerín decía en 1992: “me encanta *Vampir-Cuadecuc*, es un clásico al margen de su nacionalidad, y muy superior a otro filme sobre el mismo tema, sobre la vampirización del cine, que es *Arrebato*, de Iván Zulueta. Es una película que sí ha incidido en mí en muchos planteamientos que, por una razón u otra, no he podido llevar a cabo.”⁴⁰

Con el correr de los años, algunos de los directores en principio asociados a la EdB, como Jaime Camino, realizarán algún que otro trabajo documental, como ya se ha visto antes.

La visión que se ha tenido de la EdB en la historiografía cinematográfica es, no obstante, algo diferente según de quién venga. Para Román Gubern, activo miembro del PSUC, se trataba de una “neurosis” que trataba de mostrar “el reverso del imaginario español”, parafraseando a la inversa las palabras con que Jordá defendía en Pesaro su *Dante no es únicamente severo* en 1967 y que, no lo olvidemos, fue derrotada por *Nueve cartas a Berta*, de Basilio Martín Patino (Gubern, 1997:157-168). Miquel

³⁸ Por ejemplo, un artículo firmado por el, por otro lado excelente, crítico Ángel Fernández Santos, explicaba lo que para él fue un fracaso: la presentación de *Pont de Varsòvia* (1990) en Cannes, indicando que, entre otros fallos, la película tenía “unas apoyaturas e ilustraciones musicales, que son externas, tonantes y retóricas.”, en (16/05/1990) “Deserciones de espectadores en la proyección de “El puente de Varsovia”, de Pere Portabella”, *El País*. (<http://www.elpais.com>)

³⁹ En “*Vampir-Cuadecuc*: Dràcula, una sinfonía de grises”, incluido en Rodríguez, Hilario (Coord.) (2008) *Elegías íntimas, instantáneas de cineastas, Festival Documenta*. Madrid: Ocho y Medio, 155.

⁴⁰ (junio 1992) *Nosferatu*, 9, 78.

Porter-Moix, importante estudioso del cine, además de impulsor fundamental de los cine-clubs barceloneses y de otros lugares de la geografía catalana, miembro de ERC y Director General de Cinematografía durante unos años del gobierno de *Convergència i Unió*, hasta 1986, cuando fue sustituido por el cineasta Josep Ma Forn, opinaba que la EdB era “un cinema de provocació o d’experimentació” que no tuvo repercusión directa sobre grandes masas de público. A pesar de ello, reconocía en ella que “era possible fer alguna cosa de diferent i artísticament acurat en un moment de grisor creativa, que les noves tecnologies permetien produccions d’una gran exigència formal sense haver d’esmerçar-hi grans capitals.” (Porter-Moix, 1992:282) Insiste, además, pocas líneas después, en que “Catalunya podia intentar una diferenciació que, almenys a certs nivells de la crítica internacional, exposava clarament una voluntat d’ésser en un univers contemporani”.

Porter-Moix coincidía con los miembros de la EdB en esa vocación de figurar en el panorama internacional y diferenciarse del cine de Madrid, aunque los consideraba, según parece, meros “provocadores” o “experimentadores”. Vocación que, casi al final de su estudio sobre el cine catalán, vuelve a ver entre algunos creadores más jóvenes, entre los que ya figura José Luis Guerin, junto a otros como Héctor Fáver, Bigas Luna o Carles Balagué o los ya plenamente reconocidos Toni Padrós, cineasta marginal pero muy valorado fuera de nuestras fronteras, Portabella, Nunes y demás. Vocación que en este capítulo final no duda en tildar de “esa mania d’experimentar”.

Uno y otro, y también Balló en sus muchos escritos sobre cine catalán ⁴¹, apuntan ideas importantes sobre esa EdB, que después recogerán Casimiro Torreiro y Esteve Riambau en su estudio definitivo: vocación experimental, oposición al cine de Madrid, representado en el del NCE, afán por estar en el panorama internacional, subrayado por la presencia de actores extranjeros en sus películas, vocación provocadora.

Excepto la última de las características, que sólo podríamos identificar con claridad en las películas de Jordá realizadas en el máster, todas las demás pueden

⁴¹ Como el antes citado Balló, J, Ramon Espelt y Joan Lorente (1990) *Cinema català: 1975-1986*. Barcelona: Columna Ed.

apreciarse sin dificultad en el cine del máster o, al menos, eso es lo que en su germen parecía pretender su creador e ideólogo, Jordi Balló.

Matilde Obradors, cuya tesis doctoral, ya citada, intenta explicar cómo son los procesos creativos en la gestación de una película, dentro del cine catalán, puntualiza sobre lo que, en su opinión, tiene aún el cine catalán contemporáneo, de aquella ya lejana Escuela de Barcelona: “més que en les temàtiques i en l’estil, el pòsit més radical és la tendència a actuar en la marginalitat”. (Obradors, 2003:70). Una marginalidad que, ya se ha visto en el capítulo anterior, venía de antiguo, y se mantuvo durante toda la última etapa del franquismo, hasta llegar a la democracia, y, en cierto sentido, mantiene ese mismo espíritu en la actualidad, cuando no se puede hablar exactamente de “marginalidad”, en una democracia, pero sí de “cauces paralelos de distribución y consumo” o, más aún, de clara “anticomercialidad”.

Ahora bien, parece que desde esos remotos años sesenta en que tuvo lugar ese experimento que se ha bautizado como Escuela de Barcelona al muy lejano curso 1997-1998, en que dan comienzo los estudios del máster, nada haya ocurrido en el cine de Barcelona que permita unir los dos puntos mediante un puente en solución de continuidad. La visión que Balló tiene en 1997, y que se ha citado al principio de presente capítulo, va en esa dirección: mientras Madrid, dice, ha sabido realizar de forma continuada un cierto cine en el que han tenido cabida rupturas y ha creado para ello una industria importante, en Barcelona, en 1997, “todo está por recomenzar”. ¿Por qué esas duras palabras en esos momentos?

El propio Balló explicaba ya en 1990, en el estudio antes citado, que “diverses raons històriques han coincidit perquè s’hagi produït a Catalunya una marginació administrativa i cultural del cinema, avalada pel consens silenciós del conjunt de les forces polítiques i culturals” (Balló, Espelt y Lorente, 1990:89) Razones que aclara por extenso al dar cuenta del tratamiento que los diferentes gobiernos de la Generalitat han dado al cine, y de los que uno de sus puntos esenciales es la cuestión lingüística.

Matilde Obradors plantea ciertas consideraciones en torno al cine catalán que convendría tener en cuenta. Para ella, una de las características más generales de éste sería, precisamente, la conciencia de un cierto “cine de autor”, ya desde la época

franquista, asociada a la carencia de una infraestructura catalana de producción lo suficientemente importante como para poder hacer un cine más “comercial” o “normalizado”, algo que corrobora las palabras anteriores.

Antes de seguir con este asunto crucial, se podría recordar brevemente lo ocurrido en el cine catalán más experimental, el que bebería probablemente de lo iniciado por la EdB, o directamente de las fuentes de ésta, con su capitalidad barcelonesa, entre esos últimos sesenta, en que se dan sus últimos estertores, con el cambio de García Escudero por Robles Piquer, en 1967, y los años que vieron nacer el máster.

4.5.- Finales del franquismo en Barcelona: vanguardia, rupturas.

Los últimos años del franquismo vivieron un recrudescimiento del control sobre el cine que se hacía en Cataluña, lo que llevó a algunos de los directores de la EdB a reorientar su trabajo hacia una mayor comercialidad, caso de Camino o Aranda, a emigrar – Jordá, Esteva después – o a pasar a la clandestinidad, como hiciera Portabella.

Pero ello no fue óbice para que siguiera habiendo tentativas de experimentación y distanciamiento frente al cine de Madrid, con mayor o menor fortuna de público o de calidad. Algunos creadores empezaron en esos años a realizar trabajos que podrían considerarse videoarte, si bien, en algún caso (como en el corto *Topical Spanish*, del fotógrafo Ramon Masats, realizado en 1970 y en el que aparecen imágenes documentales de los pescadores de un pueblo de la Costa Brava recogiendo sus redes, en claro contraste con los primeros turistas que buscaban sol y playa) se acercaron a lo documental. Además de Masats, Leopold Pomès o Juan Bufill fueron algunos de esos pioneros en la experimentación audiovisual, en fechas anteriores a los primeros trabajos de Ceesepe, El Hortelano y compañía, ya dentro de la “movida” madrileña. Uno de esos directores - ya de cine - arriesgados y experimentadores fue Jesús Garay, quien, por otro lado, tentó en algunos momentos de su aún hoy vigente carrera profesional los caminos del documental (su último trabajo, *Mirant al cel*, 2008, explica los bombardeos que sufrió la ciudad condal durante la Guerra Civil, sin ir más lejos). Garay habla sobre el panorama creativo de la ciudad en esos primeros setenta:

“Para los que al principio de la década de los setenta teníamos la imprudente fantasía de dedicarnos al asunto fílmico, el panorama barcelonés proporcionaba dosis bastante equivalentes de frustración y estímulo. (...) Las expectativas cinematográficas de la época estaban bajo los efectos producidos por los movimientos rupturistas de los sesenta, especialmente la *Nouvelle Vague* y el *Underground USA*. (...) Las películas agrupadas bajo el reclamo “Escuela de Barcelona” eran consecuencia de todo ello. Constituyeron una traca de escaso eco. Y en la época de la que hablo su humo ya había comenzado a disiparse. Quedaban francotiradores como, igual que hoy, el incombustible José M^a Nunes. Pere Portabella también seguía en la brecha. De su entorno, aún era latente la sombra, sugestiva por imprecisa, de un cineasta aragonés y maldito, Antonio Maenza. (...) Resumiendo, el paisaje era un tanto raquítico. No existían escuelas con un mínimo rigor, y los elementos industriales eran de orden ínfimo (el emporio Iquino, una especie de invento entre los métodos hollywoodienses y el espíritu “botigué” y poco más),

(...)

Imagen de época nº 1: los grises de la cercana jefatura de Via Laietana poniendo orden en la inmensa cola formada ante la entrada de la Filmoteca. No era la Revolución, era la primera proyección barcelonesa de la felliniana “Roma”. Desde Carmelo Bene y su provocadora “Salomé”, hasta documentalistas como Robert Kramer o la recién llegada al mundo del cine Marguerite Duras y su “India Song”, o autores más inclasificables como Dwoskin, Garrel o Rosa von Praheim (*el cineasta alemán y activista gay Rosa von Praunheim*), fueron apareciendo con sus películas bajo el brazo . Se establecían coloquios, debates y una modesta línea de publicaciones sobre cineastas de obra desconocida hasta entonces.

(...)

El catalán Toni Padrós no le iba a la zaga (*se refiere a Syberberg*) como iconoclasta reventador de mitos. Artífice de un imposible underground vallesano – Padrós realizaba sus películas en Terrassa – culmina la que es su obra, hasta hoy, con un film disparatado, desmesurado también con sus más de cuatro horas de duración, “Shirley Temple Story”, con la que destripó los códigos de buena parte del cine americano en su apartado musical.

(...)

Imagen nº 2: la actriz Rosa Morata, habitual protagonista y musa del cine padrosiano, corre por un enorme basurero perseguida por el operador Carles Gusi (posteriormente ha sido director de fotografía de cinco de mis largometrajes; espero que lo sea de alguno más), Bolex en mano.(...) En todo caso, fueron unos tiempos de cine en dieciséis milímetros, rodado con negativo de sonido y su agresiva imagen, en los que el soporte aún dotaba a los trabajos de un rigor que comenzaría a menguar con la aparición del vídeo y sus incontenencias. Pero esto ya es otra historia.” (Garay, 2004:154)

Carles Gusi, además de los trabajos realizados para Garay, fue, por ejemplo, habitual operador de Jordá. Y las cámaras ligeras Bolex son las que años antes comenzara a utilizar Cassavetes en Nueva York, entre otros. Pere Portabella usaría también los negativos de sonido para alguno de sus trabajos.

La influencia de Duras es bien visible en el trabajo de Guerin y en la primera película de Isaki Lacuesta, *Cravan vs Cravan* (2002). Guerin es uno de los asiduos asistentes a las sesiones de la Filmoteca por aquellos años.

Antoni Padrós y Jesús Garay son los dos nombres que con más insistencia aparecen entre los que en esos años setenta intentaron un cine experimental, o underground, como ellos mismos prefieren llamarlo. Maenza también está entonces por Barcelona. Y Portabella y Nunes siguen trabajando, cada uno a su manera, si bien la EdB, como indica Garay, ya se ha extinguido. Otro de los nombres que empieza a aparecer en esos momentos es el de Josep (Pep) Salgot.

La *Filmoteca de Catalunya*, primero como una sección barcelonesa de Filmoteca Española y, más adelante, como *Filmoteca de Catalunya*, con sedes sucesivas en diferentes lugares de la ciudad, desde la inicial situada en la calle Mercaders, ha sido, junto a otros centros e instituciones, lugar de reunión y discusión de cinéfilos y profesionales de la ciudad. Fue, por otro lado, uno de los principales caballos de batalla con el gobierno central, hasta que fuera traspasada al autonómico en 1981. Sus fondos se nutren de donaciones y colecciones privadas, además de lo que poco a poco se está recuperando. En el momento actual se está a la espera de que se inauguren en próximas fechas las nuevas dependencias. Debe decirse que, entre los muchos colaboradores con

que ha contado esta institución, uno de los más asiduos ha sido Jesús Garay y que su actual director es Roc Villas, persona vinculada al cine desde los setenta, tanto desde el amateurismo como desde la crítica especializada, hasta pasar por la Dirección del Festival de Cine de Sitges, antes de ocupar el cargo que ahora (2009) ocupa.

Pero ya antes existieron otras instituciones que proyectaron cine o realizaron otras muchas actividades para impulsarlo a espaldas del cine comercial permitido por la política franquista. Una de ellas fue la tienda de material fotográfico *Aixelà*, donde, por ejemplo, impartió Portabella algún curso de cine, al que asistieron aficionados e intelectuales varios (como el escritor Quim Monzó, en compañía del incipiente cineasta Albert Abril), antes de llevarse sus clases al *Institut del Teatre*, entonces dependiente de la Diputación de Barcelona, o Miquel Porter-Moix llevó a cabo diversas actividades en relación con él, como sesiones pedagógicas para un público infantil. El Instituto Alemán o el Francés fueron también importantes centros de impulso del cine, al organizar ciclos de cine de directores no conocidos en España, cursos, conferencias, etc. Es en esos primeros setenta cuando surge, además, una de las más interesantes iniciativas para impulsar el cine, desde la creación. Pepe Ribas, director de *Ajoblanco* por esos años, nos explica así su nacimiento:

“Enrique López era un chaval larguirucho y enjuto que hablaba con un ligero deje francés y una insistencia enfermiza. Había estudiado audiovisuales en la Sorbona y en Vincennes, había asistido a festivales europeos de cine en Súper 8 y nos había escrito a la revista. Apareció y decidió quedarse. ¡Qué testarudo era! Estaba obsesionado con estimular la creatividad popular y democrática ante la catastrófica situación del cine español. ‘Hay que poner el cine no controlado al alcance de todos aquellos que los deseen para minar el franquismo’, repetía cada tarde hasta la saciedad. También se comprometió a organizar una muestra nacional e internacional de cine en Súper 8. ‘Me tenéis que ayudar a encontrar una institución que acoja la idea hasta crear una red que difunda esta forma de hacer cine independiente fuera de las directrices de las élites artísticas que hacen como si fueran de izquierdas y son burguesas’. Fernando, que es quien decidió apoyarlo, publicó una entrevista al joven realizador Pep Salgot, que con su primera película *Olvidar esas horas*, rodada en Súper 8, había sido la sorpresa en el Festival de Súper 8 de Suiza. La crítica de Ginebra la había puesto por encima de autores tan consagrados como Sydney Pollack y Alain Tanner. Así nació la

fama de Pep Salgot como joven promesa y la del Grupo Abierto de Diseño, un grupo de cineastas, fotógrafos, pintores y diseñadores que tenían un chalet en la falda del Tibidabo, al que también estaba adscrito nuestro Pep Rigol, quien por aquellos días seguía exponiendo sus fotografías en la galería Spectrum. Enrique, que siempre iba en compañía de Nacho Nuart, consiguió apoyo del cineasta Pere Portabella y acabó en el Institut del Teatre, dependiente de la Diputación, en la sección cinematográfica Fructuós Gelabert que dirigía Miquel Porter Moix. Porter Moix había sido uno de los fundadores de la *Nova Cançó* catalana y era un cinéfilo empedernido. Para el profesor que más cineclubs montó en Barcelona, la obra cinematográfica no sólo debía producir placer estético, tenía que ser además una fuente documental del pasado y del presente. Y éste fue el hombre que permitió a Enrique López montar la Primera Semana Nacional de Súper 8. Un año después, Enrique, que había conseguido un pequeño sueldo del Institut, fue quien con dinero de su bolsillo trajo a un joven tan obseso como él por el cine en este formato que trabajaba en la Telefónica de Madrid: Pedro Almodóvar. El festival duró diez años y fue el aglutinante de los que empezaban a hacer cine contracultural.” (Ribas, 2007: 297-298)

Los nombres son siempre los mismos: Portabella, Porter-Moix... Esa *Semana del Cine en Super 8* de Barcelona se realizaba en diversos lugares, uno de ellos fue *Màgic*, antro que estaba – y sigue estando - en los bajos de una casa del barrio del Born barcelonés, y era un local contracultural fundamental para entender el panorama de los setenta en Barcelona, por el que se movían personas como Pau Riba, quien también fue impulsor de otras muchas iniciativas contraculturales catalanas, como los festivales musicales de Canet de Mar. Uno de los conciertos de Riba fue precisamente filmado por Jordá y sus amigos.

Y es precisamente en esas *Semanas del Super 8*, como se verá en otro apartado, donde se vieron también los primeros cortos de un jovencísimo José Luis Guerin. El propio Guerin (en entrevista personal, en diciembre de 2008: ver anexo 2) me confirmaba que sí había sido el Súper 8 el instrumento que su grupo de amigos (Juan Bufill, Eugènia Balcells, Eugeni Bonet, Manuel Huerga y él mismo) había escogido para realizar sus primeros pinitos cinematográficos, aunque más tarde había llevado a sus compañeros por derroteros creativos distintos. Ese Súper 8 con el que jugaban

intentando diferenciarse muy claramente del uso que del mismo hacían los cineastas amateur, a los que consideraban tradicionales y poco innovadores.

Juan Bufill, videoartista, crítico y programador en el CCCB, insiste en la importancia que ha tenido para la ciudad de Barcelona la creación del Archivo *Xcèntric* en el año 2001 y pinta así el panorama que ofrecía la ciudad antes y después de su existencia:

“Durant molts anys, Barcelona era una ciutat on era molt més fàcil veure quaranta magnífiques exposicions de Miró i d’Antoni Tàpies que cap projecció dels quaranta autors de cinema experimental més reconeguts o importants del món. Havia aterrat a aquesta ciutat després de la mort del dictador Franco: entre el 1976 i el 1978 es va poder veure molt cinema d’autor i bastant cinema experimental a la Filmoteca del carrer Mercaders, a l’Institut d’Estudis Nord-americans i a l’Institut Alemany. Durant els anys de la transició, a falta d’una escola de cinema o facultat de la imatge, apreníem cinema sobretot a la Filmoteca. Werner Nekes va impartir un curs de cinema el 1978, a distància, perquè va emmalaltir i el seu col·laborador va llegir les seves conferències. Els del FVI (Film Video Informació) vam organitzar algunes activitats excepcionals, com la presentació de *Line Describing a Cone*, d’Anthony Mc Call, a l’estiu del 1977, una obra que al segle XXI ja és en museus com el MACBA (*Museu d’Art Contemporani de Barcelona*), o una projecció de Philippe Garrel amb música de Nico en directe (a l’estiu de 1978). FVI era un grup obert fundat pels pocs que aleshores (el 1977) féiem cinema experimental. Bàsicament, els mateixos que vam ser seleccionats per la Bienal de São Paulo del 1981 (Eugeni Bonet, Eugènia Balcells, Manuel Hueriga i jo), més Ignacio Julià i menys Iván Zulueta, que va mostrar les seves millors obres en la molt desigual *Setmana del Súper 8*, com Julià, Carles Comes, o Serra Fornells. També va ser memorable la projecció al *Màgic* dels Súper 8 de Pedrito Almodóvar, que improvisava la *banda sonora*, en directe, de viva veu. Amb l’auge de la burocràcia autònoma, del videoart i dels infragenis de la pintura matèrica, els anys vuitanta van ser fatals per al cinema experimental. No hi havia suport de cap mena, ni ambient, ni res. Balcells es va passar al vídeo i la instal·lació. Hueriga i jo, a la televisió

(*Arsenal*⁴²) Els cicles de cinema experimental han estat des d'aleshores excepcionals en les successives seus de la Filmoteca, i la falta de difusió ha coincidit amb la falta de creació, o amb la desviació cap a altres mitjans o disciplines. Llevat d'excepcions, es pot dir que els temps no van tornar a ser bons per al cinema experimental fins el 1999 (potser per influència de la Documenta de Kassel), quan Eugeni Bonet va poder presentar el cicle *El cinema calculat* a la Fundació Tàpies. Al final de l'any 2001 naixia Xcèntric: per fi una programació estable de cinema experimental (i també documental i narratiu independent). Durant els primers cinc anys d'Xcèntric s'han donat molts aspectes positius i moments intensos. (...) Crec, a més, que veure les meravelles del cinema experimental és una experiència que incita a tornar a filmar; a fer cinema o videoart (és gairebé el mateix encara que no és el mateix) Ara, amb Xcèntric al CCCB (*Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*), amb la nova programació a l'Auditori del MACBA, més el que puguin aportar la Mediateca de La Caixa, la SGAE (Societat General d'Autors i Editors) i fins i tot fundacions com la Tàpies o la Joan Miró, és molt possible que a Barcelona es produeixi un ressorgiment del cinema experimental també en l'aspecte creador.”⁴³

Algunos de los puntos que toca Bufill son remarcables. Habla de unos años en los que en Barcelona sí podían verse – con grandes dificultades, y sólo si uno estaba “puesto” en el ambiente, y, por ejemplo, compraba revistas como la editada por él mismo, junto a Ignacio Juliá, Eugeni Bonet y demás: la revista de poca tirada *Star*, dirigida por Juan José Fernández ⁴⁴ y Karmele Marchante, y en la que colaboraban, además de los ya citados, Ouka Lele, Jaime Gonzalo, Ceesepe o Manuel Bosch – algunas cosas de cine de vanguardia. La nº 38 informaba precisamente del cine de Werner Nekes, a propósito de su visita y curso impartido “a distancia” en Barcelona, que antes citaba Bufill, y decía de él, que “además de cineasta es teórico, de hecho sus films son ensayos de filosofía formal, la teoría de la imagen hecha mediante la imagen.” (Bufill, 1978:32-33) Definición que parece muy acertada, en una época muy prematura

⁴² Programa de música de TV3 que fue todo un referente cultural para algunas generaciones.

⁴³ Del catàleg de la exposició commemorativa de los cinco años de la existencia de Xcèntric: (2006) *Xcèntric.45 pel.lícules contra direcció*, Barcelona: CCCB, 20-23.

⁴⁴ Cuya familia es precisamente en la actualidad propietaria de *Filmax Entertainment*.

en España para tal reflexión, de lo que podría ser un “film- ensayo”, como designan tal género los franceses.



El cartel anunciador del acontecimiento ⁴⁵

La revista nº 44, de febrero de 1979, explica cómo transcurrió la Semana del Súper 8, en la que pudieron verse creaciones de Ivan Zulueta, Pedro Almodóvar, Manuel Hueriga, Eugeni Bonet, Ignacio Juliá, o el mismo José Luis Guerin . El artículo acaba con una frase reveladora: “La única ventaja del Súper 8 es que uno se lo puede pagar incluso con los salarios que pagan en esta revista”. (Bufill, 1979:11-13). El número 45 hablaba de otro de los iconos del cine experimental, en este caso, no alemán, como el anterior, sino americano: Michael Snow.

El número 50, de septiembre del mismo año, incluía, además de las críticas de películas nacionales, como *Caniche*, de Bigas Luna, una crítica bastante acertada de *India Song*, de Marguerite Duras, a la que más adelante se hará referencia, y en la que Juan Bufill decía que “está basado completamente en la idea de ausencia. No sólo del espacio que queda fuera del encuadre, sino de *todo* lo que no está presente en el film.” (Bufill, septiembre de 1979: 45)

La segunda mitad de los setenta vio nacer también otras iniciativas importantes para comprender el panorama cinematográfico de la ciudad. La *Central del Curt*, creada en la primavera de 1974 “com a resultat directe dels debats que esclataren als cine-clubs més evolucionats, a la recerca d’una alternativa davant la crisi que s’evidenciava. Es constitueix en principi com una distribuïdora que aplega una sèrie de films marginals, molt caracteritzats políticament, que inclou des de títols com *La rage* d’Eugeni Anglada, fins a les obres de Llorenç Soler i algunas produccions estrangeres inspirades en plantejaments similars.” (Balló, Espelt, Lorente, 1990: 97) La Central del Curt tuvo

⁴⁵ *Star*, 45, 62.

un momento de máximo esplendor en 1976 y fue más tarde absorbida por la Federación Catalana de Cineclubs. Su brazo de producción era la *Cooperativa de Cinema Alternatiu*, que amparó la realización de algunos trabajos documentales al margen de los cauces al uso, durante los años 1975-1977, sobre todo.

La *Central del Curt* ha sido para muchos una iniciativa clave en el ambiente cinéfilo y alternativo de la ciudad. Llorenç Soler, documentalista y uno de los protagonistas de esos momentos del cine de la ciudad, explica que “nacía en noviembre de 1974 con la decidida vocación de crear un cauce organizado para la distribución de películas alternativas. En el núcleo de la idea coincidieron Josep Miquel Martí i Rom y Joan Martí i Valls. A su alrededor se cohesionó un grupo procedente de otras experiencias de producción alternativa, especialmente los integrantes de la Cooperativa de Cinema Alternatiu (CCA) : Joan Simó, Bartomeu Vilà, Josep Viusà y otros. Desde su origen coincidieron en intereses la CdC y la CCA, fusionándose en un equipo común que presentaba dos frentes de lucha: la producción y la distribución de cine independiente.” (Romaguera y Soler, 2006: 102) El mismo autor explica que Martí i Rom procedía del influyente Cine-Club de la Escuela de Ingenieros, y Martí i Valls del Cineclub Informe 35. Ambos eran cineastas amateur. A ellos se les unió Viusà, que procedía de la Vocalía de la Federación Catalana de Cineclubs, buen conocedor del posible mercado para estas películas y, finalmente Mireia Pigrau y Edmon Amill.

La iniciativa, sigue explicando Soler, conoció un éxito insospechado, a pesar de su funcionamiento al margen de toda legalidad, y llegó a distribuir filmes en Euskadi, Galicia o Castilla. Gracias a ella se pudieron ver películas prohibidas en España, como *Tres cantos a Lenin* (1934), de Vertov, *Noche y Niebla* (1955) de Resnais o *Un perro andaluz* (1929).

A pesar del pequeño desajuste de unos meses en cuanto a las fechas de nacimiento de la *Central del Curt* entre las fuentes consultadas, ambas coinciden en señalar su importancia, pues no sólo impulsó la distribución de corto o medimetrajés que se proyectaban en los cineclubs y otros centros culturales antes del largo o largos correspondientes, sino que fue además impulsora de la creación independiente, hasta su extinción en 1982, cuando sus fondos (73 títulos, señala Soler) son traspasados a la Federación Catalana de Cineclubs y depositados en la Filmoteca de Catalunya. Tal

como sus creadores mismos explican⁴⁶, la *Central del Curt* se extinguió precisamente cuando pasó a la legalidad y dejó de tener tanto sentido, pues el público, en buena medida, dejó de acudir a esas salas y circuitos alternativos en los que se proyectaban este tipo de cintas realizadas muy frecuentemente fuera de los sistemas normales de producción.

La *Central del Curt* se encargaba de distribuir precisamente algunas producciones de carácter social, político o simplemente experimental que tenían cabida en lo que entonces recibía, entre otros muchos calificativos, los de “cine alternativo”, o “cine independiente”. Eran producciones realizadas por cineistas (cineastas amateur) o por cineastas que combinaban su trabajo profesional, dentro del ámbito de la publicidad, el cine educativo o el cine profesional, con un tipo de trabajos personales, experimentales y, frecuentemente, prohibidos. Entre ellos, Llorenç Soler. Películas que eran, en muchos casos, de carácter documental, entre otros motivos, porque resultaban más baratas y, además, porque su fuerte carga ideológica, del lado de las izquierdas proscritas por el régimen, se prestaba lógicamente a ser un registro o una visión personal de la realidad contemporánea o histórica. Títulos que deben incluirse, por tanto, dentro del cine documental y que, por ello, ya han sido tratados en el apartado anterior. Es importante volver a insistir en que ambos conceptos (documental y cine independiente) han ido en Cataluña, con su epicentro en Barcelona, de la mano y que es imposible estudiar el uno sin el otro en esos años e, incluso, en los momentos actuales.

4.6.- La política de la Generalitat: el cine catalán.

El advenimiento de la democracia supuso un reajuste importante de lo que estaba ocurriendo en Cataluña en torno al cine. Las autoridades políticas del momento se pusieron manos a la obra para regularizar una situación anómala. Las soluciones y pasos dados por unos y otros en torno al cine en Cataluña han sido frecuentemente asunto de controversias. Uno de los puntos que ha guiado los comportamientos institucionales en ese sentido ha sido la cuestión lingüística.

⁴⁶ En el capítulo 6 de la espléndida serie realizada por Canal 33 y dirigida por Manuel Barrios (2004) *Crònica d'una mirada. Història del cinema independent 1960-1975*, que en buena medida basó su estructura en las memorias que constituirían el libro entonces aún inédito de Romaguera y Soler, ya citado.

Guerin decía en 1992 que “antes que normalizar el catalán debe de normalizarse el cine. En mi opinión, antes de que sea catalán, debe de ser cine. Cine catalán, muy bien; Pero ¿dónde está?”⁴⁷ La cuestión de la lengua ha sido objeto de manifestaciones de muchos de los profesionales y estudiosos del cine en Cataluña. A principios de octubre del año 2008 se estrenaba un trabajo documental del director Antoni Verdaguier, con el significativo título de *Cinematocat.cat*. En él se plantean todos los temas que gravitan hoy en día sobre lo que se podría considerar cine catalán. Los entrevistados, directores, productores y hasta el Presidente de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas Catalanas, recientemente creada, el actor Joel Joan, muestran las diversas opiniones y consideraciones que uno se pregunta ya desde el propio enunciado. Aunque se echan en falta algunas presencias importantes, las voces son lo suficientemente plurales para tomarlas en consideración. Parece que, salvo ciertas excepciones, la lengua, la procedencia del director o la temática más o menos “catalana” de lo que el filme explica no son razones suficientes para que dejemos de considerar una película como tal. Sí, en cambio, se ve de forma muy patente el malestar que produce en muchos de los directores la premisa lingüística tanto a la hora de conceder subvenciones como en cuanto a los doblajes.

¿Qué política ha seguido la Generalitat de Cataluña respecto del catalán en el cine? Y, en relación con ello, ¿qué se considera propiamente “cine catalán”?

Intentar una respuesta definitiva a estas cuestiones es tarea imposible, además de inútil, pero sí es interesante a los efectos que ocupan este estudio - pues, en realidad, el asunto es una cuestión de dinero: las subvenciones que la Generalitat da a una película en función de su grado de “catalanidad” - resumir en un vuelo los diferentes acuerdos y medidas catalanas y estatales en relación con la producción cinematográfica de Cataluña.

Tanto Porter-Moix como Balló, Espelt y Lorente refieren los diferentes acuerdos que se pactaron a lo largo de los años sobre qué se consideraba “cine catalán”.

⁴⁷ *Nosferatu* (junio 1992) 9, 78.

En 1975 se crea el *Institut de Cinema Català (ICC)*, entidad constituida como sociedad anónima que tiene la función de promover el cine y la industria cinematográfica en los Países Catalanes. Como resultado de su labor, nacerá en 1977 el *Noticiari de Barcelona*, financiado por el Ayuntamiento de la ciudad, donde no sólo se estimulará la creación, sino que será también escuela de formación de numerosos técnicos de la ciudad. En 1981, debido al crecimiento del ICC, sus responsables iniciarán un *Noticiari de Catalunya*: de los primeros ocho será responsable el productor Pérez Giner, uno de los que aparece como tal en algunas de las películas del máster. Surgirán también, ya en los ochenta, la *Agrupació de Productors* y, a partir de 1985, el *Col·legi de Directors*, como ramas del ICC.

En 1977 se convoca un *Congrès de Cultura Catalana* en el cual, gracias a la iniciativa de intelectuales relacionados con el cine, como Román Gubern o Porter-Moix, entre otros, aparece una sección dedicada al cine. La cuestión de la lengua suscita un enfrentamiento entre dos visiones, y dos partidos políticos: PSUC, representado por Gubern y otros, y ERC, representada por Porter-Moix, Romaguera y otros. No se llega a un acuerdo sobre qué se considera “cine catalán”, cuestión capital a la hora de conceder subvenciones, y se proponen dos definiciones distintas. Mientras para los primeros la realidad socio-lingüística y la historia de los Países Catalanes⁴⁸ son complejos y, por tanto, no se puede obligar al uso del catalán, aunque es deseable que se llegue a una situación de normalización lingüística impulsada por medidas estatales, para los segundos un filme es catalán si es producido o realizado por ciudadanos que vivan o trabajen en los Países Catalanes, que refleje directa o indirectamente la realidad nacional de esos países (catalanes) y que utilice el catalán, aunque pueda reflejarse la realidad diglósica de los mismos.

Años después, en 1981, se celebran las *Converses de Cinema*, en las que se habla de la problemática industrial y comercial, el conflicto social y profesional del trabajador del cine en Cataluña, los problemas culturales, la normalización del catalán, etc. Destaca la reivindicación del traspaso del Fondo de Protección a la Cinematografía en función del porcentaje que le corresponde a Cataluña, hecho que no se produce en estos

⁴⁸ Recordemos que a menudo el término “Países Catalanes” (*Països Catalans*) aparece en boca de unos y otros para designar todos los territorios de habla catalana, en una comunidad que tiene la lengua como nexo de unión.

momentos en que, bajo el gobierno de Jordi Pujol, Porter-Moix es nombrado Subdirector General de Cinematografía, sino en 1986, cuando tras la vuelta de éste a la actividad universitaria es sustituido por el director Josep M. Forn y se cuenta con la complicidad de Méndez-Leite desde Madrid, quien consiente en la creación de una sucursal de ese Fondo de Protección en Barcelona, que él mismo preside.

Esteve Riambau da datos sobre las subvenciones en esos años cruciales:

Año	LM	Subvenciones Generalitat	Subvenciones ICAA	% Cat.
1984	18	14,0	54,4	8,3
1985	13	12,3	149,6	14,7
1986	16	128,0	232,1	14,7
1987	19	177,8	536,3	28,4
1988	19	200,0	495,7	23,0
1989	13	301,0	592,0	30,7
1990	17	259,0	632,5	33,5

Datos tomados de *Historia del cine español* (Gubern y otros, 1995: 419)

Se observa, sin duda, un aumento de las subvenciones tanto del gobierno central como del autonómico, aunque el número de películas no haya crecido en igual proporción. Ello es debido a la política iniciada por la Ley Miró (1983) que intentaba ayudar a producciones de calidad, a menudo con presupuestos más elevados, lo que lógicamente iba en detrimento de la cantidad.

En el año 2000 se celebra en Sabadell, ciudad de gran tradición cineclubista, el *I Cicle de Cinema Català*. Se organizan entonces unos interesantes coloquios en los que profesionales de las diferentes ramas de la industria (directores de cine, productores...) y personas provenientes de la administración conversan sobre algunos de los asuntos relativos al cine catalán y a las medidas que la Generalitat ha adoptado hasta entonces en relación con el cine. En la Generalitat de Cataluña aún gobierna *Convergència i Unió* y el Presidente de la Generalitat sigue siendo Jordi Pujol. El máster, como quien dice, acaba de nacer. Félix Riera, uno de los miembros entonces del *Consell Audiovisual de Catalunya* (CAC), afirma que:

“Entenc per cinema català, aquell cinema que es fa a Catalunya en català. Malgrat això, el nostre passat històric ens ha sotmès a un procés de desgastament que al mateix temps ens ha posat en contacte amb tres grans realitats històriques

i culturals que han influït en la nostra identitat cultural i idiomàtica, com són el món hispànic, el món mediterrani i el món europeu.

Aquestes tres realitats han anat conformant, amb més o menys intensitat, el nostre caràcter cultural. En aquest procés sorgeix una altra obvietat molt més propera a la nostra dinàmica cultural diària, com és incorporar a l'etiqueta de cinema català aquell que també es fa a Catalunya, però en castellà, sempre que la temàtica que ens planteja formi part de la nostra realitat social i cultural.”

(*I Cicle de Cinema Català*, 2000: 33)

Isona Passola, productora (al frente de su productora *Massa D'Or*, con la que ha producido trabajos de Jordá – *De nens* -, Villaronga o Recha) y una de las personas vinculadas al máster desde su comienzo, pintaba así el panorama del cine catalán en aquel momento:

“Tot reconeixent que Pujol és un gran estadista que ha resistit molts dels embats del nacionalisme espanyol, crec que no ha fet una aposta forta per la cultura. Crec que la podia haver fet més forta, però que en un moment determinat no va prioritzar la cultura com a eina identitària i diferenciadora com hauria d'haver-ho fet. És simptomàtic comprovar com s'han fet tots els traspessos de Cultura, menys el cinema. (...) Això obliga els productors a agafar molt el pont aeri i viatjar. Aquest retret l'he de fer perquè es demostra que el cinema, en comparació amb la literatura o la pintura, és una eina de propaganda identitària fortíssima al món.” (...)

Hi va haver unes polítiques de grups de premsa, amb Prisa donant suport al cinema espanyol a través de les seves aliances, i es van fer unes campanyes de prestigi que, juntament amb lleis proteccionistes, van fer que passéssim de l'espanyolada a la pel·lícula espanyola, i que els joves anessin a veure cine espanyol, quan la franja de gent que va més al cine està, precisament, entre els 16 i els 23 anys.” (*I Cicle...*, 2000: 37)

Su visión de la realidad del cine catalán, en comparación con el español en esos años, precisamente los de mayor afluencia de público que acudía a ver películas españolas (Almodóvar, Trueba, León de Aranoa, Méнем, Bajo Ulloa son sólo algunos de los nombres del cine español en esos momentos) es clara: el triunfo del cine español se debe fundamentalmente a la apuesta de los políticos en combinación con una hábil

política de colaboración con grupos económicos entonces muy fuertes. Se podría recordar, por ejemplo, la estupenda colección de cine español que sacaba por aquellas fechas *El País* en vídeo y que permitió a tantos españoles conocer muchas películas desconocidas hasta entonces para ellos. En contraposición con esa realidad halagüeña, los políticos de la *Generalitat*, afirma Passola, no parecieron darse cuenta de la importancia de la cultura como instrumento identitario y, menos aún, del cine, por lo que ni siquiera se tomaron la molestia de conseguir el traspaso de competencias sobre el cine. Todo ello no hace más que dar la razón a las palabras de Balló que aparecían al comienzo de este capítulo en las que explicaba la inexistencia de una industria potente del cine en Cataluña.

Ya entonces, Oriol Ivern, productor de Cromosoma Prod., empresa dedicada a la animación, una de las más importantes en Cataluña, veía también la necesidad de crear una industria fuerte del sector y hablaba de lo que ya hoy es una realidad, la presencia en Barcelona de Media-Pro: “Per mi, (...) cinema català és el cinema fet a Catalunya, es faci o no en català. (...) A partir d’aquí, jo voldria fer un apunt potser més industrialista del sector audiovisual en general i del cinema en particular. Crec que avui mateix a la premsa sortia una notícia important, d’una productora ubicada a Madrid, que decideix posar en marxa un nou projecte de l’audiovisual al Poble Nou; em refereixo a Media-Pro. Aquest és un fet esperançador, perquè crec que al sector li falta mentalitat industrial.” (*I Cicle...*, 2000: 39)

Sobre la realidad de ese proyecto que con tan buenos ojos veía entonces Ivern, se hace eco un capítulo posterior de este estudio.

Es necesario, llegados a este punto, entender cómo funciona el sistema de subvenciones al cine catalán por parte de la Administración, en ese año 2000 en que se empiezan a producir los primeros filmes del máster, aún bajo gobierno de *Convergència*. Es importante recordar que las subvenciones catalanas son necesarias pues al no existir competencias autonómicas sobre el cine, el gobierno catalán se ve obligado a impulsar - o a ayudar, más bien - a las producciones propias, entendiéndose siempre como complementarias de las subvenciones concedidas por el gobierno español (las del ICAA) , entre las que hay un muy pequeño porcentaje dedicado a impulsar

proyectos en lenguas cooficiales con el español, como corroboran las cifras dadas por Riambau en esos últimos ochenta y referidas antes.

Roc Villas, Director de la *Filmoteca de Catalunya*, explica el funcionamiento de las subvenciones y los tipos de ayuda al cine, en ese año 2000. Una primera ayuda es para las producciones de largometrajes en versión catalana, a los que se exige un mínimo de “catalanidad” consistente en valorarla sobre unos baremos en los que entran aspectos como que el director sea catalán, que lo sea su director de fotografía, los actores de reparto, etc. En este caso, la subvención podía llegar a los cinco millones de pesetas para ayudar a los gastos de la película y otra de hasta el 17% sobre la inversión del productor. En segundo lugar, otro tipo consistía entonces en ayudar a los largos de nuevos realizadores, destinado no sólo a las películas de nuevos realizadores sino también a las que comportan una mayor dificultad; en este caso, y revisado el grado de “catalanidad”, se concedía una ayuda que solía oscilar entre los doce y los quince millones de pesetas. También había otras ayudas a cortometrajes, a preparación de proyectos cinematográficos (un máximo de tres millones de pesetas, con la condición de que el productor se gaste una cantidad como mínimo equivalente a ésta). Otra ayuda era para los exhibidores: el 15% de la recaudación en taquilla de las versiones catalanas de las películas. También existía una ayuda de dos millones de pesetas destinada a distribuidores de películas estrenadas exclusivamente en catalán. Otras ayudas se destinaban a las televisiones que encargan producciones de películas a productoras catalanas, que puede llegar al 40% del coste de producción. Por último, añade Villas, hay ayudas para guionistas, concedidos por la *Institució de les Lletres Catalanes*, y un sistema de créditos garantizados y, por último, un sistema de créditos de la *Generalitat* para películas que después tengan versión en catalán.

Es evidente que el catalán es premisa *sine qua non* para obtener ayudas del gobierno catalán aún en el año 2000, por lo que no son de extrañar las discusiones y malestar que ese hecho provocaba en productores y cineastas.

Por otro lado, y a pesar de esa tan precaria realidad empresarial que se ha dibujado brevemente líneas arriba, ha habido siempre en Cataluña, en Barcelona, un tipo de cine marginal, diferente, como ya se ha explicado en diversas ocasiones. Sobre la creación o innovación en esos años, la opinión de Eduardo Rodríguez y Concha

Gómez no es muy alentadora. Hacen un recuento de algunos filmes de interés en esos años, desde el *Noticiari de Catalunya*, y citan los nombres de Camino, Forn (como autor de un cine histórico-político que interesaba en esos momentos y que fue amparado por el régimen catalán), hasta llegar a Bigas Luna, otro de los autores creativos y experimentadores de esos años (baste citar su *Bilbao*, de 1978) que, desgraciadamente, emigró a Madrid, aunque recientemente haya retornado e imparta algún curso en Barcelona o en otras ciudades catalanas, como el que me refería Susana Guardiola, una alumna de la tercera promoción del máster, en conversación mantenida con ella. Rodríguez y Gómez hablan de “un futuro prometedor que pronto se iría marchitando.” (Rodríguez y Gómez, 1997:193)

Casimiro Torreiro y Esteve Rimbau pintan así el panorama de la experimentación en el cine catalán, ya durante la democracia, en los últimos años, anteriores al máster:

“Retrospectivamente, el cine catalán abre un vacío que el cine catalán todavía no ha superado. Tanto desde la política lingüística de la Generalitat como de la reivindicación de un tejido industrial que, objetivamente, nunca existió en Cataluña, aquel movimiento sigue siendo visto con recelos y suspicacias. (...) pero, en cualquier caso, resulta indudable que cineastas como Bigas Luna (*Bilbao*, 1978), Josep Anton Salgot (*Mater Amatísima*, 1980), o Agustín Villaronga (*Tras el cristal*, 1985) han seguido la tradición vinculada a una determinada estética situada en la órbita de aquel movimiento. Contra la hegemonía de las reconstrucciones históricas de cartón-piedra o un cine novelesco de escritura cinematográfica clásica, una parte de los films producidos en Barcelona han seguido reivindicando una tradición plástica y cosmopolita, con vocación rupturista. Ya sea a través de la poesía de J.V Foix (*És quan dormo que hi veig clar*, 1988) del mundo mágico de Joan Brossa (*Entreacte*, 1988) o de una falsa biografía de Gaudí (*Gaudí*, 1988), cineastas como Jordi Cadena, Manuel Cussó-Ferrer o Manuel Huerga han regresado a las mismas fuentes de inspiración vanguardista en las que bebió la EdB. Otros, como Jesús Garay (*Més enllà de la passió*, 1986), Gerardo Gormezano (*El vent de l'illa*, 1988) o José Luis Guerin (*Innisfree*, 1990), se interrogan sobre la naturaleza del cine desde una conciencia lingüística equivalente a la de algunos de sus precursores”.

(Rimbau y Torreiro, 1999: 360-367)

Algunos de los últimos nombres citados, aparte de Guerin, tienen clara relación con el máster, sobre todo a través de éste. Gerardo Gormezano, alicantino, ha sido director de fotografía de varios de los filmes de éste y de algún trabajo de Lacuesta, además de haber impartido algún seminario dentro del máster. Por otro lado, ha realizado, además de la película que Torreiro y Riambau citan, más trabajos que se podrían incluir dentro de la experimentación de que hablan. Huerga es también figura importante dentro de la creación audiovisual de la ciudad, tanto desde su trabajo en diversos programas televisivos como como realizador de filmes documentales y de ficción. Hay que tener en cuenta, no obstante, que el estudio al que pertenecen estas palabras fue publicado en 1999, y que las primeras películas del máster estrenadas oficialmente, tras la breve pasada de *Buenaventura Durruti, anarquista* de Comolli, en 1999, por alguna sala, fueron *Monos como Becky* (Joaquín Jordá, 1999) y *En construcción*, de José Luis Guerin (2000), que probablemente no tuvieron ocasión de ver los autores antes de que su trabajo fuera llevado a imprenta.

En los años noventa, ya comienzan a aparecer nuevos nombres de directores experimentadores y arriesgados y que, además, usan el catalán de forma natural. Sería el caso de Marc Recha, uno de los directores más valorados en el panorama internacional que, por otro lado, ha realizado una película dentro del máster, *Dies d'agost* (2006) y es, además, profesor en el Departamento de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra, aunque no propiamente en el máster.

A los nombres citados por Torreiro y Riambau, Porter-Moix (Porter-Moix, 1992: 400-401) incorpora alguno más: Héctor Fáver, productor además de alguna película de Guerin, Raúl Contel o Carles Balagué. Y, tras denominar al epílogo final en que incluye estos y otros nombres “La mania d’experimentar”, concluye diciendo que “No totes, però sí moltes d’aquestes produccions han tingut dificultats per estrenar-se, i fins algunes no ho han fet o ho han aconseguit d’una manera gairebé marginal, i això, en un país que encara no ha pogut ni molt menys amb el mercat interior, resulta si més no preocupant.” Palabras que, viniendo como vienen de un ex-Subsecretario General de Cinematografía no dejan de ser, como dice él mismo, preocupantes.

La política del Departamento de Cultura de la Generalitat en torno al cine, una vez traspasadas las competencias, ha ido siguiendo líneas de actuación variadas a lo largo de sus ya casi cuarenta años de existencia. Tal como certifican las memorias consultadas del *Departament de Cultura*, el grueso de sus presupuestos ha ido siempre destinado a los doblajes de las películas al catalán y al impulso de trabajos realizados por autores catalanes, preferentemente en catalán, lo que ha suscitado, ya se ha recordado, agrias polémicas y el disgusto de muchos directores y productores. También ha habido importantes partidas para el *Festival Internacional de Cinema de Sitges* (antes Festival de Cinema Fantàstic). Destacan, además, algunas partidas extraordinarias, como los diez millones de pesetas que se destinaron en el año 2000 para la organización de la entrega de los Premios Goya en Barcelona. Ya en ese año comienzan a aparecer películas catalanas que son enviadas a festivales internaciones, ayudadas por el Departamento de Cultura de la Generalitat.

Todos estos datos, en los que no hace falta entrar en detalle, corroboran, como indicaban Balló, Espelt y Lorente, que el grueso del dinero que la Generalitat destinaba , y destina, al cine, son muy inferiores a los destinados al teatro y que, además, de los que sí van a parar al primero, la mayor parte son para doblajes al catalán y para promoción institucional (festivales, Premios Goya...) y una cantidad menor va realmente a ayudar a la creación cinematográfica.

En el año 2001 se constituye el ICIC (*Institut Català per a les Indústries Culturals*), que se encarga directamente de las subvenciones para películas aunque, en realidad, frecuentemente, es necesario para que se realice un filme que se obtenga la doble subvención, la del ICIC y la del ICAA. En ese mismo año comienza a aparecer el programa europeo MEDIA, del que se hablará más adelante, en las memorias del ICIC.

Y ya a partir del año 2002 se comienzan a ver con cierta frecuencia títulos de películas del Máster a las que se da dinero, tanto para su realización como para su ulterior promoción en festivales de todo el mundo.

En 1997, cuando Jordi Balló, tras su conversación con Garrel, decide poner en marcha su ambicioso proyecto, el panorama del cine catalán, como se ha recordado a través de sus palabras al inicio de este capítulo, y se ha intentado describir con datos

concretos a lo largo de todo él, presentaba claras deficiencias que lo hacían muy inferior al realizado entonces en Madrid. La política de la Generalitat, sobre todo porque se invertía casi todo el grueso del presupuesto en la protección de la lengua, era una de sus causas. A este respecto, será interesante ver, unas líneas más adelante, cuál es la postura del mismo Balló.

Uno de los puntos clave es la inexistencia entonces de una industria de producción cinematográfica de envergadura en la ciudad, un hecho ya constatado: “ tot i existir un nombre suficientment ampli de productores inscrites durant aquest període (1975-1986) o que hagin desenvolupat una activitat (prop de les 275) només la meitat han realitzat algun film, i molt poques es poden considerar com a productores estables (...) la tònica industrial predominant a Catalunya, amb contades però exemplars excepcions, ha marcat un tipus de producció amb infraestructuras mínimes i poc tendent a consolidar-se.” (Balló, Espelt y Lorente, 1990:113) Recuerdan los autores que la producción catalana ha sido frecuentemente unipersonal, o “física”, como ellos llaman al hecho de estar todo el control de la productora en manos de una sola persona, que solía ser el alma de la misma. Destacan, en ese panorama, dos nombres: Pérez Giner, uno de los productores que posteriormente produciría alguna de las películas del máster, o Pepón Coromina, auténtico visionario que apoyó el cine más experimental, el de Bigas Luna o una de las primeras producciones de Almodóvar, pero que acabó pronto con su prematura muerte en 1986.

4.7.- El Máster en 1997: las televisiones.

En 1997, el panorama de la producción no había cambiado demasiado. Ello obliga a que las películas del máster necesiten forzosamente de varias fuentes alimenticias: el ICAA, el ICIC, alguna productora independiente y, en todas, las intervenciones de las televisiones.

A lo largo de la entrevista mantenida con Jordi Balló, sobre la que se basan algunas de las informaciones que aquí se incluyen, se trató de manera especial la cuestión de la producción de las películas del máster, en la que entraban en juego productoras, subvenciones públicas y televisiones, y, de forma colateral, aparecía también aquí el asunto de la lengua.

Sorprende que en todo este proyecto entraran televisiones privadas (ARTE, Canal +), que hubiera una intención de distanciarse de Madrid (descartando, además, en un principio, a TVE) y que, en cambio, no se buscara de forma clara la entrada de la televisión pública catalana (TV3) en él, algo que, en cambio, sí ocurrió después, película a película, y en la actualidad de forma mucho más importante. Yo planteo el asunto a Jordi Balló y le sugiero si no se trata de rechazar de forma abierta la imposición lingüística de la cadena catalana. De hecho, Jordi Balló ha escrito más de un artículo en el que defiende la naturalidad en el uso de la lengua, frente a la exigencia en aquellos años por parte de algunas instituciones públicas de que sea el catalán la única con derecho a ser protegida. Enfatizaba que “En el cinema del real la credibilitat és fonamental. I la llengua és un instrument més, però mai pot ser la causa final. Puc dir que a les pel·lícules del màster, quan surt el català, és a aquells llocs on ha de ser-hi, de forma natural, sense cap motiu burocràtic...”. Todo ello radica en la concepción de que no debe obligarse al uso del catalán, debe ser natural. Y uno de los medios de que se dispone para hacerlo es aprovechar precisamente el catalán para demostrar cómo en situaciones reales de la vida en Cataluña pueden convivir perfectamente las dos lenguas, y que es habitual encontrarse con usuarios que usan el castellano, y con otros que usan el catalán, y que, a veces, incluso, alguien habla en catalán a otro que contesta en castellano, sin que ello suponga ningún problema de comunicación para nadie. Algo que lleva años intentando explicar en prensa. Un artículo de abril del año 2004, a propósito de los comentarios que, por lo visto, algunos representantes de *Convergència i Unió* habían hecho en la CCRTV (*Corporació Catalana de Ràdio i Televisió*) sobre la inconveniencia de emitir en TV3, en la Semana Santa de ese año, un documental del catalán Jordi Call, titulado *Costaleros* (2002), sobre los sentimientos de los andaluces emigrados en Cataluña en torno a la Semana Santa, en que éstos los explicaban al periodista y director de la película en castellano, sin que se hubiera superpuesto sobre sus palabras “una voz en off en catalán, neutral, razonable y bien escrita (...) que iría puntuando lo que vamos viendo” (Balló, 2004:40) refuerza ya entonces todos los argumentos que sigue defendiendo hoy a capa y espada: “el cine de lo real en Cataluña es el mejor situado para retornar a la lengua catalana su fuerza dramática en las salas de cine. Porque estas películas comprometidas con la realidad tratan la lengua como sale, sin las estrategias de oportunismo que en su momento acabaron con ella. Porque si el catalán en cine no acaba de funcionar es a causa de aquella nefasta política de apoyar la

producción de filmes de cualquier calaña con tal de que fueran en catalán. Aquella política condujo al descrédito de la lengua – y del imaginario catalán – para el público y para los directores incipientes que se iban a rodar al fin del mundo con tal de hacer algo distinto a la mediocridad imperante. Ahora hay que volver a empezar, con prudencia y austeridad, buscando que el catalán, aunque sea escaso, sea sentido como verdadero y por ello resulte de lo más significativo, natural, reivindicable y compartible. El caso de *Costaleros* es extremo: ni una palabra en catalán, pero sólo en catalán se puede saborear su complejidad.”

De hecho, el catalán es siempre usado con naturalidad en las películas del máster, y no aparece en todas. Y ejemplifica lo que dice (entrevista personal: ver anexo 2) citando dos casos: cómo Isaki Lacuesta usa un catalán hermoso, muy literario, cuando hace hablar en *Cravan vs Cravan* (2002) a algunos de los poetas y artistas catalanes, de ambos lados de las fronteras pirenaicas, sobre el poeta Arthur Cravan, a la orilla de un agitado mar de invierno de alguna playa desierta de la costa catalana: Carles Hac Mor, Enric Casasses, Esther Xargay...usan el catalán porque es su lengua, sobre todo para la creación literaria; en cambio, el mismo Lacuesta rechaza por completo el uso del catalán en su segunda película, *La leyenda del tiempo* (2006) pues transcurre en Isla de San Fernando (Cádiz), y trata sobre el espíritu de Camarón de la Isla, por lo que no hubiera tenido ningún sentido una impostación lingüística; otro ejemplo, Joaquín Jordá usa indistintamente catalán y castellano, y hasta portugués u otras lenguas cuando toca, según sus personajes las usen, con la excepción de la confesión de una de las enfermas del hospital psiquiátrico de Malgrat de Mar , en *Mones com la Becky* (2000), que, a pesar de ser habitualmente catalanoparlante, usa el castellano. En opinión de Balló, quizás porque la lengua que uno utiliza a veces para referir una historia, o para la fabulación, puede no ser la propia, sino la segunda lengua de uso habitual, fenómeno que los que usamos varias lenguas de seguro hemos constatado alguna vez. Recuerda también que en *De nens* (2003) el juez usa castellano para dirigirse al acusado (de pederastia), a pesar de haber hablado éste en catalán y ser el juez también catalanoparlante, para mostrarle así que no lo considera su igual, mientras que emplea el catalán con un conocido escritor (Armand de Fluviá), aunque éste esté, hasta cierto punto, defendiendo la libertad sexual sin violencia, incluyéndose aquí la pederastia, argumentando la antigüedad de tal práctica, hoy vista como reprobable. De algún modo,

Balló intenta que en el cine se refleje una realidad, no que se aduldere o tergiversar por motivos políticos o los que sean.

En el año 2007 ha habido cambios significativos en cuanto a las televisiones que colaboran con el máster. Mientras Canal+ disminuye la aportación económica a las películas del máster, Balló logra en febrero de ese año un acuerdo con TVE que implica su colaboración en la producción de las tres películas que se realicen durante dos ediciones consecutivas y con posibilidad de que el acuerdo sea prorrogable. Como explica él mismo, en ese momento, probablemente por ser el catalán Xavier Pons el nuevo director de la entidad pública o, sencillamente, por haber un mayor grado de sintonía con él, debido a los cambios en el poder político, se llega a ese acuerdo, que supone una inesperada inyección de dinero, y de confianza, en un momento, 2007, en que, como se verá más adelante, las cosas no estaban saliendo como se esperaba.

En las jornadas celebradas en Santiago de Compostela sobre enseñanza del cine documental, en el año 2005 (septiembre), en las que participaba Balló en representación del máster de la UPF, los demás asistentes (representantes de universidades portuguesas, gallegas, inglesas y catalanas donde se imparten cursos de enseñanza de documental) planteaban las enormes dificultades que suponían esas colaboraciones, por motivos diversos. Sobre ello se insistirá más en apartado posterior. Lo que interesa ahora es constatar cómo Balló explicaba el caso del máster de la Pompeu Fabra:

“La fórmula de Ledo es la misma que nos inspira en la UPF. La fórmula tiene que implicar a las productoras y las televisiones, porque la universidad no puede ser productora.

En este sentido, ya hemos trabajado con 13 productores distintos. Lanzamos la idea de realizar alguna película profesional en el máster con el principio de que no se podía hacer formación de alto nivel sin películas de referencia. Así que había que construir esa tradición al mismo tiempo que lanzábamos la propuesta formativa. Abordamos cadenas de televisión que estuviesen cercanas ideológicamente a este cambio: Arte – que lo vio claro – y Canal +, que aceptó tras un tiempo de reflexión y estableció un acuerdo perdurable. Al principio, Arte no entendía que el socio no fuese TVE, pero para nosotros estaba clarísimo que la apuesta fuerte debía ser con Canal +. A partir del momento en que Arte y Canal + se comprometen en la producción, significó una garantía para posibles

productores. Así, nuestro plan era impulsar proyectos creativos, acordar el proceso con el director y llegar a un acuerdo con un productor independiente que podía contar, de antemano, con la participación de Canal + y de Arte. Además, el Máster dedicaba una cantidad para pagar a los directores hasta que la película no se pusiera en marcha, un pago en concepto de la dedicación que ese director debía tener con los estudiantes que iban a trabajar con él. Esto permitió un tiempo de espera esencial, que sirvió para que directores como Guerin y Jordá se comprometieran con su proyecto hasta que se culminó la financiación. Para que este principio penetre, se necesita a los productores. Hay que encontrar un equilibrio entre lo que hace la universidad y la producción externa.”

(Ledo, 2005: 55)

Lo dicho hasta ahora permite dibujar con cierta claridad cómo se gestó el proyecto que definitivamente cuajó a partir del curso 1997-1998 en lo que sigue hoy vigente con el nombre de *Máster en Documental de Creación*, en el seno de la Universidad Pompeu Fabra, en la ciudad de Barcelona.

La intuición y el apoyo de Thierry Garrel, como representante de la cadena franco-alemana ARTE, hacia una persona que había estado metida años atrás en la producción de diversos proyectos de creación cinematográfica y documental y que, por tanto, merecía ya para él ese voto de confianza que impulsara la creación de cine de lo real en otros lugares de Europa, Jordi Balló. El apoyo de otras personas en suelo español, como Manuel Villanueva. El respaldo académico de la propia Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Todo ello, junto a la respuesta generosa de los profesionales que fueron llamados a impartir docencia y a hacer realidad esa idea de aprendizaje mediante la realización de una película documental y de creación de una tradición de cine documental de autor, propició que fuera realidad tal proyecto.

Uno de los que fue convocado enseguida por Balló fue José Luis Guerin, quien daba ya clases de cine en alguna otra escuela de cine de Barcelona (concretamente, en el CECC – *Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya* -) y había realizado algunos filmes “de autor”, más conocidos y premiados casi fuera que dentro del suelo español (*Los motivos de Berta*, 1983; *Innisfree*, 1990; *Tren de sombras*, 1997) . Guerin aceptó colaborar en el proyecto brindándose generosamente a realizar una película documental

con un equipo de alumnos de la primera promoción del máster: Marta Andreu, Núria Esquerra, Mercedes Álvarez..., personas que estuvieron dos años trabajando en un proyecto que implicaba también la investigación sobre aquello de lo que se iba a hablar. Experiencia de la que todos ellos hablan con agradecimiento y con pasión, pues el proceso llevó no sólo a que efectivamente se hiciera el filme, que fue premiado en numerosos festivales, sino sobre todo a que todos aprendieran mucho y a instaurar una cierta manera de trabajar en la universidad.

Esta idea de aprender y trabajar a la vez o, lo que es lo mismo, aprender a hacer cine haciéndolo, no sólo “viéndolo”, es la gran novedad que todo el proyecto aporta. Y de ello se siente especialmente orgulloso su director: “...això al Guerin li agrairé sempre: la seva disponibilitat que va tenir amb *En construcció*”. (entrevista personal: ver anexo 2)

El propio Guerin, en conversación con él (diciembre de 2008: ver anexo 2) , insistía en el carácter excepcional de esa primera promoción de alumnos brillantes (“eran todos muy inteligentes”, me dice) que se ha consolidado en la actualidad como una importante cantera de profesionales del cine: Amanda Villavieja, afirma Guerin, es “la mejor sonidista del cine español” , pero también estaban, junto a ella, Núria Esquerra, que no ha parado de montar películas desde entonces, o Mercedes Álvarez, alumna aventajada y actualmente directora y profesora de cine en diversos centros docentes, junto a otros.

Pero no sólo estaba Guerin. También Jordá fue persona generosa, de quien todos aprendieron mucho. Lupe Pérez, Isaki Lacuesta, Ariadna Pujol...todos hablan de él como de alguien sumamente entrañable, cordial, diferente del anterior, pero también con una gran capacidad de comunicación. En páginas posteriores se aclara cómo fue esta colaboración y de qué manera enseñaba el profesor Joaquín Jordá.

Y Ricardo Íscar, apuesta personal y arriesgada de Balló, ha sido siempre alguien dispuesto a colaborar con los anteriores si hacía falta, con gran capacidad para enseñar, y con un entusiasmo y honestidad profesionales que todos sus alumnos reconocen. Coordinador de la segunda promoción y actualmente uno de los profesores con más presencia en el máster.

Sin olvidar, evidentemente, al primero de los profesores y directores, Jean-Louis Comolli.

Porque en todo ello hay algo que era totalmente nuevo en suelo español: la idea de crear unos estudios universitarios de posgrado que implicaran que, a la vez que los alumnos recibieran clases teóricas y prácticas sobre el cine documental, pudieran participar en un proyecto, de los tres-cuatro que se hicieran cada año, de realización de una película, bajo la dirección de un director de cine, reconocido o novel. E, incluso, que algunos de los proyectos que los propios alumnos presentaran a principio de curso, dentro del proceso de selección entre los candidatos para cursar el máster, pudiera más adelante, en promociones posteriores, llevarse a la práctica.

Se trataba, por un lado, de impulsar. O más bien, crear, generar, una tradición de cine de lo real en España. Por otro, de crear unos estudios universitarios de alto nivel comparables a otros de otros lugares de Europa. O, incluso, totalmente nuevos. Y, también, de promover la creación cinematográfica, tanto por personas ya conocidas en ese ámbito, como por parte de creadores noveles, en quienes Balló depositaba su confianza.

Junto a la docencia, debe tenerse muy presente la importancia de la producción. Balló insistía en la necesidad de que la producción fuese ajena a la universidad y diferente en las distintas películas. El máster no es una productora, no puede serlo, aunque hayan surgido algunas empresas de producción de personas que están muy cercanas o provengan de él (*Estudi Playtime*, de Marta Andreu, o *El Kinògraf*, de Neus Ballús y otros), pero las películas realizadas en el máster no hubieran existido sin la presencia en la ciudad de otras muchas iniciativas, sobre todo de producción, distribución y exhibición de cine documental, que han coincidido en el tiempo con él. Sobre todo ello se hablará en el capítulo siguiente, aunque ya se hayan dibujado algunas pinceladas en párrafos anteriores.

5.- Otros márgenes: más centros de enseñanza de documental, la producción, los festivales, otras iniciativas de la ciudad.

Desde el comienzo de este estudio se está insistiendo en que el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra no es la única iniciativa o institución a la que se deba la existencia en la ciudad de un importante movimiento de creación de cine de no ficción. Otros elementos deben tenerse en cuenta, pues sin ellos estos estudios de postgrado hubieran sido un intento estéril. A esos otros elementos, que conforman lo que algunos llaman “ecología”, otros “boom”, “escuela”, etc. dedico unas breves líneas, dejando claro desde ahora que frecuentemente los meridianos entre ellos se cruzan, que en muchos de ellos aparecen los mismos nombres, los mismos impulsores que, conscientes de la necesidad de crear esta red de docencia-producción-distribución-exhibición, llevan años propiciando que exista, en muchos casos con la ayuda de las instituciones públicas y privadas, léase ayudas oficiales, televisiones públicas y privadas, museos, salas de cine.

Está claro, por otro lado, que las cosas han cambiado mucho desde aquel año 1997 en que se comenzó a gestar el máster, y que ya se han dibujado en capítulos anteriores. Se ha insistido en la preocupación que parecían tener muchos de los profesionales del cine (directores, productores) en torno a la inexistencia de un mercado fuerte que amparara el cine catalán, como certificaban las palabras de algunos de ellos en los coloquios celebrados en Sabadell con motivo del *I Cicle de Cinema Català*, en el año 2000, cuando las cosas parecían estar a punto de cambiar.

Entonces afirmaba Oriol Ivern, de Cromosoma Producciones: “I cada vegada estarà més abandonat si no som capaços de fer un sector audiovisual potent.” (*I Cicle...*, 2000: 52) .

También se constataba entonces la importancia, junto a la producción, de la distribución: “Aquesta qüestió és bàsica per continuar insistint en la pèrdua de relacions amb els sistemes d'accés al mercat que debiliten no l'essència del cinema català, sinó la seva existència. En aquest sentit, empreses com Lauren Films o Filmax són importants per mantenir aquesta relació d'accés al mercat.” (Fèlix Riera, del *Consell del Audiovisual de Catalunya*, en *I Cicle...*, 2000: 50)

Y Francesc Bellmunt, director, decía sin ambages que: “A Catalunya encara no ha passat res d’això. Encara no hi ha hagut un moviment seriós amb un balanç global.” (*I Cicle...*, 2000: 70).

M^a Teresa Fontanet, productora, iba aún más allá al constatar el poco interés de la televisión pública catalana por el cine: “El dia que TV3 decideixi que ha de ser el motor del cinema català i hi inverteixi el que ha d’invertir no hi haurà dubtes, perquè no invertirà en pel·lícules castellanes, oi? (...) Hi ha una normativa europea que diu que les televisions públiques han d’invertir el 5% de tots els ingressos en producció aliena europea. En el cas de TV3 això no es compleix...” (*I Cicle...*, 2000: 72).

Es interesante comprobar cómo, en estos últimos diez-doce años, han cambiado las cosas significativamente para el cine catalán y, dentro de éste, de manera muy importante para el cine documental hecho en Cataluña. Intentaré explicar, si ello es posible, qué elementos, qué plataformas, qué “ventanas” – como dicen los especialistas en eso que se ha dado en llamar el “audiovisual” - han surgido en la ciudad de Barcelona que permitan hablar con seguridad de un movimiento de cine documental en la ciudad, dentro del cual una parte fundamental ha sido el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, espoleta más que probable, junto a algunas otras iniciativas simultáneas (Programa MEDIA, *Paral·lel 40...*), de lo que vendría después.

5.1.- Los festivales:

En muchas ocasiones se consigue exhibición, promoción, para una película antes ignorada, “moviéndola” en festivales y certámenes. Más aún, en el caso de la no ficción.

Los festivales suponen un empuje fundamental para el documental, tanto en España como en el resto del mundo. Sólo en España ya existen en estos momentos al menos siete festivales consolidados en los que el documental ocupa toda o buena parte de la programación: *Zinebi*, de Bilbao; *Punto de Vista*, de Navarra; *Documenta*, en Madrid; *L’Alternativa* (que dedica alguna sección o proyección de su programación al cine documental, y tiene quince años de historia), *In-Edit* (festival de cine documental musical con ya seis ediciones), *Docs* y *Docupolis* en Barcelona; el Festival de Cine de

Málaga y el de Las Palmas de Gran Canaria; y están surgiendo otras iniciativas que apuntan en la misma línea en otros lugares de la geografía española. Además, otros muchos extendidos por la geografía española están dedicando cada vez más atención al cine de lo real, como ocurre en el Festival de Cine de Sevilla, o en el Festival *Alcances*, *Muestra Cinematográfica del Atlántico*, en Cádiz. Sigue siendo, no obstante, Barcelona la punta de lanza del festival de cine documental en el estado español. El festival *Memorimage*, de Reus, muy joven aún (sólo lleva tres ediciones), se dedica a las producciones para cine y televisión en las que, de algún modo, intervenga el material de archivo, de modo que en buena medida, si no todas, muchas, de las piezas que se presentan deben considerarse documentales.

La función de los festivales, afirma Carlos Muguiro, ex-director de *Punto de Vista* de Navarra – recientemente ha sido sustituido por Josexo Cerdán - , uno de los festivales más renovadores de los últimos años en España, es reunir, enfrentar, poner a dialogar las películas, por lo que la actitud del programador “no debería ser muy distinta de la del cineasta: porque uno y otro son oficios invocatorios.” (*DOCS Observaciones de lo real...*, 2, 2007: 41). El Festival Internacional de Cine documental *Punto de Vista* es organizado por el Gobierno de Navarra, a partir de su primera edición, en 2005, y tiene una sección competitiva y otras informativas. El nombre, *Punto de Vista*, constituye un recuerdo al cineasta francés Jean Vigo, cuya obra fue objeto de un homenaje especial en la primera edición del Festival – 2005- , con ocasión del centenario de su nacimiento. El festival apuesta desde su creación por el cine de lo real, en sus más variadas formas, a veces cercanas a la experimentación o al ensayo; ha editado varios volúmenes con estudios de diferentes especialistas. Una de sus secciones, *Heterodocsias*, se preocupa de las formas del cine de lo real que difieren o se desvían de las formas más usuales.

Programar un festival con filmes que interesen a los que a él acuden implica conocer muy bien el material con que se está tratando, tener curiosidad por conocer cosas nuevas, apostar por ellas, tener intuición, poner pasión.

Algunos opinan, en cambio, que aún falta que los festivales españoles tengan un conocimiento más profundo de la realidad documental del mundo, para ponerse el nivel de los festivales de otros lugares.

Lo que está claro es que los festivales son a menudo casi la única opción para algunas películas. Lars Henrik Gass, director del Festival Internacional de Cortometrajes de Oberhausen, afirma que “algunos síntomas indican que los festivales de cine, junto con Internet, emergen como las más importantes plataformas públicas para las películas, de manera que asumen el papel tradicionalmente asignado a las salas de cine y a la televisión. Mientras en el pasado los festivales ofrecían un mercado para las películas, estableciendo las condiciones de distribución comercial de éstas y llegando sólo a un número relativamente pequeño de personas, ahora generan publicidad y se han convertido en parte de la cadena de comercialización, a menudo la única.” (Gass, 2009:XXVII)

Loris Omedes es productor de Bausan Films. Bausan Films es una empresa catalana que produce filmes de ficción, cortometrajes y documentales. Ha producido algunos de los documentales de más éxito de los últimos años, como *Balseros* (2002), codirigida por Carles Bosch y Josep Ma Domènech, con guión del primero y de David Trueba y nominada a los óscars de ese mismo año. Otras películas documentales producidas por la empresa, son *3055 Jean Leon* (2006), dirigida por Agustí Vila, *Septiembre* (2007), dirigida por Carles Bosch, o *Bucarest, la memoria perdida* (2008), por Albert Solé. En enero de 2009, en entrevista personal (ver anexo 2), me explicaba que en los festivales es donde fundamentalmente se hacen los contactos. Y que los *pitchings* de algunos de ellos, como el de *DOCSBarcelona*, pueden ser los lugares donde se hace el negocio, donde se venden las películas, si bien ello depende de las personas que integren ese *pitching*, del escalafón que ocupen dentro de la empresa de televisión a la cual representan.

A las sesiones de *pitching* del último festival DOCS (que tuvo lugar entre el 27 y el 31 de enero de 2009) asistí como observadora. Era necesario constatar qué ocurría en realidad allí. En dos días se presentaron veinticuatro proyectos de diferentes países del mundo (Finlandia, Polonia, Francia, Alemania, Italia, Turquía, Israel, Portugal, Holanda y España). Entre ellos, nueve españoles, en algunos casos en coproducción con otros países. La mayoría de proyectos, de países mediterráneos, quizás porque los proyectos de territorios del norte de Europa (las grandes potencias del documental son Holanda, Bélgica, Alemania, Francia, Gran Bretaña) se presentan en el gran Festival de Documental de Ámsterdam (el IDFA), pero probablemente también porque Barcelona,

tal como me decía (entrevista personal:ver anexo2) Joan González (su empresa *Paral·lel40* es la organizadora del festival), tiene vocación de consagrar su capitalidad en el campo del documental en la Europa del sur. Algunas opiniones de personas con las que hablé en el festival así lo confirman. El público que asiste a los *pitchings* es variado, pero casi todos – con alguna excepción, como yo -, son profesionales del medio – productores, directores- que acuden allí para observar qué está pasando en el mundo del documental o para establecer contactos que les permitan obtener financiación o distribución de su trabajo, abrirse camino.

Los proyectos se presentan en siete estrictos minutos, en inglés, a los *commissioning editors* (representantes de cadenas televisivas o distribuidores internacionales), entre los que se incluye un tráiler de lo que será la película que presentan y para la que piden inversión y distribución. Los *pitchers* - personas que presentan el proyecto – suelen ser uno o dos y siempre es alguien que representa a la producción y, en muchos casos también, el mismo director. Un dato interesante es que algunos directores no son los encargados de presentar su proyecto, sino sus productores, lo que demuestra que realmente se trata de un mercado, en el que hay que “vender” el producto. Los proyectos españoles fueron variados y, entre ellos, dos de directores vinculados de uno u otro modo al Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra: Ricardo Íscar, con su película *The Dance to the Spirits*, que coproducen *Únicamente Severo Films*, la compañía de Dària Esteva, y *Films 59*, de Pere Portabella; y el joven gallego Pela del Álamo, que cursó el máster en su cuarta promoción, y que dirige y se autoproduce – con su empresa *Diplodocus Produccions* - su interesante proyecto *N-VI; Portrait of a Road*. Casi todos los otros proyectos españoles eran también catalanes - con la excepción de alguno procedente de Sevilla - con importante intervención en la producción de TVC (*Televisió de Catalunya*).

Los *pitchers* y los *commissioning editors* se encontraban en un escenario ante el público – observadores - . Los *commissioning editors* de DOCS 2009 representaban a diversas cadenas y distribuidoras europeas y americanas: *TV3, SVT, France3, Sundance Institute* – que recientemente ha iniciado actividad en el sector del documental -, *RAI, Humanist Broadcasting Foundation, ITVS, Clap, MDR, Taskovsy Films, Sogecable, Lichtpunkt, ARTE*, etc. Tras la presentación de siete minutos por parte del *pitcher*, se dedican otros siete minutos a que los *commissioning editors*, arbitrados por dos

moderadores, hagan comentarios, sugerencias, etc., sobre el proyecto presentado. Muchas de estas sugerencias son posibles citas para las entrevistas de trabajo, más extensas, que tienen lugar en los *meetings*, que se realizan, ya en privado, por la tarde. Las sugerencias y comentarios de todas estas personas son un interesante barómetro que permite conocer las últimas tendencias del documental, claro está, del documental que tiene un destino de más audiencia: la televisión. No se trata de documental cinematográfico, aunque, en muchos casos, el proyecto se presenta para la tele (con sus 52-55 minutos estrictos de duración) y, tal y como algún *commissioning editor* afirmaba, si tiene interés y fuerza, puede acabar convirtiéndose en un documental de noventa minutos para las salas de cine. Algunos, no obstante, ya se presentaron con ese formato cinematográfico, y, en cambio, las sugerencias de los especialistas apuntaban a un recorte en el metraje para hacerlo más “vendible” a las televisiones. Los representantes de cada cadena europea conocen los intereses de su audiencia, por lo que es habitual que se interesen sólo por aquellos productos que consideran que pueden ser del agrado de su público, o que desaconsejen ciertos productos por la necesidad de doblarlos en sus países respectivos – lo que ocurre mucho más en los países del sur que del norte de Europa- con lo que se perdería el sabor de la lengua original. Una de las sugerencias más repetidas era la de que el producto que se intentaba vender tuviera algún elemento que lo hiciera universal o lo pusiera en contacto con el tiempo presente. Parece que los documentales “históricos” son ya reservados a cadenas del tipo “Canal Historia”, mientras que los que más interesan en las cadenas generalistas son aquellos en que hay una aproximación al individuo, en que se explican historias de seres humanos auténticos que, en su singularidad, son perfectamente universalizables: nos podemos sentir identificados con ellos. Ello podría ser “el efecto positivo de los *reality shows*” – me decía alguno de esos directores jóvenes que acuden a *DOCSBarcelona* - : estamos tan acostumbrados a ver las intimidades, las vidas, de la gente corriente, que hemos perdido el pudor, a la vez que sentimos gran curiosidad – perfectamente sana – por conocer al otro, algo que quince años atrás hubiera sido con toda probabilidad imposible.

En *DOCS* se tiene la impresión de que realmente se está haciendo negocio, como demuestra la cantidad de personas asistentes como observadores, de muchos países del mundo, y la presencia de representantes de muy importantes cadenas televisivas, a pesar de que probablemente la crisis está afectando también al medio. A pesar de ello, algunas

voces divergentes afirman que en realidad es una forma de promoción de la propia ciudad y de las televisiones, cuyos representantes acceden a formar parte de los *pitchings* porque ello es también una forma de promocionar la cadena que representan. Quizás podría tenerse esa impresión de “escaparate” o de “espectáculo mediático” en algunos de los *pitchings*, pero, vistos desde fuera, y, sobre todo, a través de los opiniones que algunos de los que formaron parte en ellos espontáneamente me brindaron, se constata que efectivamente no sólo en el momento concreto del *pitching* público, sino sobre todo a partir de las negociaciones privadas que los *pitchers* hacen con los representantes de las televisiones interesadas en sus proyectos, y que tienen lugar por la tarde, se hace negocio, se vende. Claro está, a las televisiones. No se trata en absoluto de cine para salas comerciales, sino del necesario paso previo de la compra o participación de las televisiones y distribuidoras – públicas y privadas - en la financiación de un producto que, de otro modo, no podría llevarse a cabo.

Marta Andreu recuerda cuáles son, dentro del amplio panorama hoy existente en el ámbito internacional, los que tienen para ella más interés por presentar opciones algo diferentes: *Doclisboa*, que tiene lugar en octubre y está dirigido por Ana Isabel Santos Strindberg; el ya citado *Cinéma du Réel*, (en marzo) en París, con ya casi treinta ediciones y dirigido en la actualidad por Marie-Pierre Duhamel-Müller, una de las tutoras de los proyectos de los alumnos del máster; otro festival francés que está surgiendo con gran pujanza, el *Visions du Réel*, dirigido por Jean Peret en Nyon (Suiza), que tiene lugar en abril y al que acudió, por ejemplo, Lupe Pérez a presentar su *Diario Argentino* o, recientemente, Ricardo Íscar, como miembro del jurado; *Infinity Film Festival*, en Alba (Italia), dirigido por Luciano Barisone, en marzo; *Punto de Vista*, en Pamplona, dirigido antes por Carlos Muguiro y ahora por Josetxo Cerdán, en febrero; y el *Shadow Film Festival* de Ámsterdam, que se celebra en noviembre a pocos metros de donde se celebra otro, el *IDFA*, y dirigido por Stefan Majakovski. (Andreu, 2007: 14-17).

Una de las iniciativas que no ha sido aún citada, y que merece la pena recordar, dado que tiene ya catorce años de existencia, y que podría considerarse cercana al germen del propio máster, es el *Miniput*, festival de televisión de calidad, que organiza la misma Universidad Pompeu Fabra, en colaboración con TV3, capitaneado por profesionales de ambas entidades, y que se desarrolla en el *Centre de Cultura*

Contemporánea de Barcelona. En *Miniput* han tenido cabida desde su mismo nacimiento – en 1994 – las corrientes más actuales, las propuestas más innovadoras, tanto desde el ámbito del cine de ficción como desde el cine de lo real, y algunos de los trabajos de media o corta duración realizados por alumnos del máster se han presentado aquí, como *Las tres Elsas* (Elsa Casademont, 2002). Se muestra también aquí un resumen de *Input* (*International public television screening conference*). De nuevo, una de las personas al frente de la iniciativa vuelve a ser Jordi Balló. *Input* es una asociación de representantes de las televisiones de muchos países del mundo (sobre todo europeos y norteamericanos), así como un importantísimo archivo de programas documentales y de creación de las televisiones públicas, que tiene su sede física en la Biblioteca – ahora Mediateca - de la UPF, algo que se consiguió en el año 1994, gracias a la gestión personal del entonces rector Enric Argullol, en Canadá ⁴⁹, como explican también Marta Andreu e Isaki Lacuesta. *Input* fue creado en el año 1977 y ha ido incorporando con el tiempo países y continentes nuevos. En palabras de Claude Guisard: “est tout sauf une institution; c’est una association internationale de professionnels qui ont en común le même intérêt pour une télévision de qualité respectueuse du public et désireuse de tenir toute sa place dans la vie d’una société démocratique”. (Guisard, 1994: 123) No puede olvidarse que muchos de los productos realizados por directores de cine documental, tanto del máster como procedentes de otros ámbitos, son de media o larga duración, pensados por tanto para ser emitidos por alguna cadena televisiva, práctica que no se pueden permitir desdeñar, como me recordaba Lacuesta: “las ventanas de exhibición tienen que ser muchas” (entrevista personal: ver anexo 2)

Por otro lado, deben tenerse presentes algunos encuentros o mercados de cine documental, dirigidos exclusivamente a profesionales del sector. *DOCSBarcelona* comenzó siendo sólo eso, para pasar a ser lo que en la actualidad es: festival y mercado. Pero existen otros, como *MediMed*, que tiene lugar en paralelo al *Festival Internacional de Cinema de Catalunya* (antes *Festival de Cinema Fantàstic*) de Sitges, en octubre, que siguen siendo sólo un mercado de productos documentales. En la ciudad se reúnen entonces profesionales del cine documental en una iniciativa amparada por el ICAA, el

⁴⁹ En Permanyer, Marc (2001) *La Pompeu Fabra. La construcció d’una universitat*. Barcelona: Quaderns Crema, 181. Ya entonces se incorporaron más de 3000 documentos, sobre todo cintas de video, que se han ido incrementando con los años.

ICIC, el programa MEDIA y el Ayuntamiento de Sitges y que está alcanzando en los últimos años gran resonancia internacional.

5.2.- MEDIA y EDN:

Se ha citado en varias ocasiones el programa MEDIA, de ayuda a la producción audiovisual. Se creó en 1991 con fondos de ayuda al audiovisual dentro del marco de la Unión Europea (Francés, 2003: 165-171) y se organiza en planes quinquenales de desarrollo (1991-1995, 1996-2000, 2000-2005, 2006-2010) con objetivos concretos en cada uno de ellos. En el primero se planteó ya de forma clara su objetivo fundamental de ayudar a la cooperación entre países para evitar la fragmentación en el mundo audiovisual existente entonces entre los integrantes de la Unión Europea. Se organiza en torno a 19 líneas de actuación y el soporte a los documentales se sitúa en el área denominada “*Documentary* “. En el segundo de estos planes se contemplaron ya ayudas a películas españolas, de autores como Rioyo-López Linares – *Asaltar los cielos*, de 1996, fue una de las primeras en recibir esa ayuda - , Javier Corcuera y otros. Las ayudas consisten en préstamos a las empresas productoras y a la difusión televisiva. El programa MEDIA tiene abiertas oficinas en Madrid, Barcelona, Sevilla y Bilbao. En el año 2005 ⁵⁰ el programa otorgaba ayudas a veinte empresas españolas, de las cuales ocho eran catalanas. Y, entre todas ellas, cinco eran para trabajos documentales, con cantidades que oscilaban entre los 20.000 y 30.000 euros.

El mismo programa MEDIA amparó en 2004 el nacimiento de *Cinema Net Europe*, una asociación de salas de cine en diferentes países europeos en los que se habilita el sistema de reproducción digital mediante ADSL o discos duros en lugar de las tradicionales bobinas de 35 mm y ahorra de este modo los elevados costes de conversión a 35 mm del formato digital original de tantas películas documentales, sobre todo si han surgido de ámbitos más o menos independientes. La página web de la organización (<http://cinemanet.vbvb.nl>) indica que hacia finales del año 2006 los cines europeos con este tipo de tecnología alcanzarían los 180. No se han encontrado datos actualizados, pero todo hace suponer que la cantidad de salas de cine con este tipo de tecnología irá creciendo paulatinamente. Los países miembros de esta asociación eran

⁵⁰ (noviembre 2005) *MEDIA News, Notícies de l'Audiovisual Europeu*.

ya en su nacimiento Austria, Alemania, Países Bajos, España y Reino Unido. Tal como se leerá líneas después, a través de las palabras de Joan Gonzàlez, España (Cataluña, concretamente) se ha integrado ya dentro de los países del norte de Europa, en los que el cine documental es una realidad importante de producción y taquilla.

En cuanto a la producción, varias empresas catalanas han iniciado ya su andadura dentro del campo del documental, con exclusividad o en combinación con proyectos de ficción. Todas se han servido de ayudas e iniciativas europeas, estatales y autonómicas para llevar adelante sus proyectos. De hecho, el impulso fundamental ha venido, como ya se ha dicho líneas antes, de iniciativas internacionales, como EDN.

EDN (*European Documentary Network*), con sede en Dinamarca, es resultado del programa MEDIA I y se constituyó como tal en MEDIA II. En palabras de Francés (Francés, 2003: 171) “es un *lobby* de productores, distribuidores y otros profesionales o instituciones vinculados a la producción de documentales en el ámbito europeo. En este sentido, tiene ayudas del programa MEDIA a la promoción y formación (foros, talleres, congresos, presentaciones, DocsLisboa, DOCS Barcelona...)”. EDN inició su andadura, como su página web aclara (<http://www.edn.dk.com>), también en 1996, año de intensa labor fundacional. Colabora, como explica Francés, en la realización de *DOCSBarcelona*.

5.3.- *Paral·lel 40*:

Ricardo Íscar, a quien preocupa mucho no sólo la creación, sino también la producción, explicaba que, para entender realmente el alcance de la producción documental de la ciudad, de la que el Máster es indudablemente uno de los puntos capitales, había que tener muy presentes también otras realidades: una es, claro está, el mismo festival *DOCS*; otra, la existencia en algunas televisiones de programas dedicados al documental, programas que impulsa y gestiona *Paral·lel 40*. Destacaba Íscar precisamente la figura de Joan Gonzàlez, director y fundador de esa productora, *Paral·lel 40*, que se ocupa tanto del desarrollo y producción de documentales, como de la formación de profesionales del campo audiovisual y de la gestión de televisiones locales (*Barcelona Televisió – BTV-*, *Canal Obert –* televisión local de la ciudad de Barcelona, promovida por la *Fundació Palau de la Música Catalana_Orfeó Català -* ,

Badalona Televisió y Manresa Televisió) y de otras producciones audiovisuales. Además, esta productora colabora con el IDEC (*Institut d'Educació Contínua*, dependiente de la Universitat Pompeu Fabra), del que depende a su vez el Máster de Documental de Creación, en la edición de un Diploma de Postgrado, *El Reportaje de Televisión*, que ya lleva doce ediciones – una más que años tiene el máster -, y en la del Curso de Posgrado de Videoperiodismo, que lleva diez ediciones y es un curso de verano. Por último, gestiona también “Documental del Mes”, programa que se encarga de la distribución y exhibición en diversas salas barcelonesas, de otros puntos del estado y de otros países, de documentales de todo el mundo, y que surge de *Cinema Net Europe*.

Joan González aclaraba ya en el año 2005 su intención de aumentar la oferta de festivales de documental en Barcelona, creando un gran festival en el año 2007, que ya es una realidad. De hecho, *DOCSBarcelona* era en realidad un encuentro entre medios y productoras y creadores, una especie de congreso del documental y de acceso restringido a profesionales, si bien con algunas actividades paralelas de acceso libre. Anteriormente había centrado su actividad en la formación de profesionales del sector - lo que en estos últimos años está haciendo en otros países, sobre todo en Latinoamérica - en la misma línea que Balló defendía (en entrevista personal, en enero de 2008) de creación de una “tradición”, una “cultura” del documental, que pasa necesariamente por la existencia de un buen ámbito de profesionales, a lo que el Máster ha contribuido de manera importantísima. Lo que quería instaurar González para la ciudad era un festival al estilo del de Ámsterdam o Toronto: “L’objectiu és fer que aquest festival serveixi per difondre transversalment els documentals, per tal que veure documentals sigui una activitat social de lleure més, com anar al teatre, veure una ficció, anar a un concert...”

⁵¹ Este tipo de festival abierto al público es lo que ahora ofrece *DOCSBarcelona*. Insistía también entonces en que la producción de documentales “de calidad” en Cataluña en los últimos diez años era algo ya reconocido a escala internacional. Afirma que ya no hay necesidad de establecer cuotas de producción catalana en los *pitchings*, pues los proyectos catalanes de calidad en los últimos años ya sobrepasan las cuotas establecidas.

⁵¹ En (noviembre de 2005) “Entrevista a Joan González”, *Media News*, año IV, 10, 4-5.

Además, González, como Íscar, fueron miembros fundadores de la asociación DOCUS, creada, tal como ambos explican, en 1997, y cuya finalidad era promover la creación documental, desde el suelo español. La asociación parece haber ido a menos en la actualidad pues –explica Íscar – otras asociaciones e instituciones han venido a sustituirla en su inicial objetivo.

5.4.- Las subvenciones y la producción.

Por otro lado, el mismo González insiste en la dificultad que tienen hoy en día los productores españoles. Ya en el año 2002 opinaba que el reto de los productores era encontrar el equilibrio entre la originalidad de las obras audiovisuales y que sean rentables. (González, 2002: 93). Sobre esa rentabilidad, Omedes piensa que hay que ser realistas: el documental, para él, no es rentable, sólo permite vivir, aunque, en su caso, como cabeza de una empresa más bien pequeña, la filosofía es producir los suficientes documentales que le permitan controlar, intervenir en el trabajo, poner su parte de creatividad personal, pues hace documentales por pasión, como muchos otros.

Las películas documentales en Cataluña necesitan de las subvenciones públicas, fundamentalmente de las que proporciona el ICIC, ya explicadas en otro apartado, y de las del ICAA (Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, dependiente de Ministerio de Cultura del estado español). Hay varios tipos de subvenciones del estado a la producción, desde el año 2002, en que el Real Decreto 526/2002 las fijó. Ha habido alguna pequeña modificación, pero, en esencia, siguen funcionando. Una de ellas es general y consiste en el 15% del total recaudado en taquilla durante el primer año de su exhibición. La segunda, que se suma a la primera, va destinada a las películas que hubieran recaudado un mínimo de 330.000 euros, aproximadamente, y consiste en un 33% del total recaudado en taquilla en ese primer año, pero, en el caso de los documentales, sólo hace falta haber recaudado más o menos la mitad, unos 150.000 euros. Si la película es en catalán, son necesarios 120.000 euros para obtener este segundo tipo de ayuda. Además, hay una tercera ayuda a proyectos de nuevos realizadores (realizadores que no hubieran rodado aún más de dos largometrajes), obras experimentales de contenido artístico o cultural, películas de animación o documentales, de modo que aquí entran algunos creadores por varias vías (nuevos realizadores , proyectos experimentales culturales o documentales) ; en este tercer caso, la ayuda es de

un máximo del 60% del presupuesto, nunca mayor que la inversión del productor y en total con un máximo de 500000 euros. De este modo, hay películas que pueden beneficiarse de varias ayudas (a priori y a posteriori). También hay ayudas para documentales coproducidos con la televisión: igual que en el primer caso, el 15% de la recaudación.

De lo anterior se deduce que las subvenciones, cuando se producen en función de los ingresos de taquilla, y teniendo en cuenta al gran descenso de la asistencia del público a salas, no son suficientes, y se debe acudir a coproducciones con televisiones.

Mallerich Films es una empresa especialmente vinculada al máster. Su director, Paco Poch, del que ya se ha hablado en algún apartado anterior, es uno de los pocos productores españoles que ha apostado claramente por el cine independiente y el cine documental. Insiste en que para la producción documental es necesaria, como para la ficción, la ayuda de las instituciones: “Cuando en los ochenta hice el documental *Gaudí* con Manuel Huerga no había ninguna ley para el documental de una hora, nada, cero. Ahora en Catalunya el documental ya tiene garantizado un mínimo de treinta y seis mil euros de TV3, un mínimo del ICIC de unos quince mil, por lo cual ya tienes cincuenta mil euros y los otros los buscas por otras televisiones. Cuando en los noventa hice *Innisfree* para el cine la tuve que vender como una película de ficción. Estamos en una primera etapa de introducción, pero se avanza. Así como el cine de ficción está en una etapa de saturación, el documental y el cine de autor tienen un amplio margen para crecer. (...) Mi productora, *Mallerich Films*, es una productora de guerrilla. Movemos cinco proyectos al año, pero sale uno, y hasta que éste no sale no empezamos con el siguiente. En cada película siempre trabajo con otras productoras.⁵² Nos asociamos, pero siempre intento ser el socio minoritario. Es mi manera de hacer lo que me gusta, que es hacer cine con gente creativa e intentar realizar sus proyectos. (...) En este momento es difícil (*vivir de producir documentales*). Habrá que pensar alternativas.”⁵³ Entre las que sugiere, asociarse varias productoras pequeñas para optimizar recursos, como se ha hecho en Francia (como *Films de Ici*, que produce cincuenta películas al año). Explica también la importancia que tienen los festivales, pues suponen un punto

⁵² Necesidad que tiene tanto él como productor, como el propio Máster, para poder realizar al menos tres películas cada dos años.

⁵³ (primavera 2007) “Entrevista a Paco Poch”, *DOCS* Observaciones de lo real..., 1, 24-27.

de encuentro entre personas con intereses y sensibilidades cercanos y posible mercado para exportar productos. Asimismo recuerda la importante función que, dentro del mundo del documental, están realizando algunas televisiones europeas, como *Channel Four*, que depende de la BBC inglesa, alguna cadena alemana o MK2 en Francia, que produce y distribuye a la vez.

En los contenidos extra de la edición en DVD que *Intermedio* ha sacado de *La leyenda del tiempo* hay una entrevista con Poch, en la que explica el proceso de producción, y de posproducción, de la película. Insiste en que dio a Lacuesta un voto de confianza, pues lo consideró una joven promesa, ya desde el primer momento, cuando, dentro del máster, en el que ese año Poch llevaba el seguimiento de los desarrollos de proyectos de un grupo de alumnos, Lacuesta le propuso colaborar en sus películas y vio el talento y la capacidad de trabajo del joven cineasta. Para *La leyenda del tiempo*, Poch prefirió dejar libertad al equipo y ocuparse de lo que él considera que es la función del productor en este tipo de filmes: apoyo necesario durante el rodaje, sin interferencias, y trabajo de posproducción y publicidad posteriores. En este último aspecto, la estrategia fue nueva: hablar con críticos, mostrarles la película, con la presencia del director o del montador (Domi Parra) y, así, conseguir que valoraran la calidad de un filme en el que él confiaba enormemente. Las portadas de la prensa el día del estreno fueron dedicadas a la película y se sustituyó así la inversión en publicidad por una estrategia más directa, quizás más efectiva, en tanto se conseguía que, ya desde el principio, la crítica fuera favorable. Y, sobre todo, más barata.

También se siguió política parecida en los festivales: se escogieron aquellos que iban a dar a la película prestigio internacional y se presentó allí, pues interesa, opina Poch, conseguir una buena crítica fuera del país, que permita después poderla estrenar en ciudades como París, o Nueva York.

Paco Poch es, como se ve, un director a quien interesa sobre todo el trabajo a largo plazo: “las películas de este tipo tienen un recorrido largo”. “Que sea un paso en una trayectoria, para todos” Ese “para todos” habla sin duda de la confianza en un cine que no ha hecho más que empezar a abrir sus puertas a la experimentación y, sobre todo, al público, al menos en España.

Eddie Saeta es otra de las empresas catalanas de producción, con interés creciente en la no ficción. Su productor, Luis Miñarro, que acaba de lanzarse a la aventura de dirigir él mismo documentales, explica el funcionamiento del sistema de producción de cine documental en Cataluña (Villamediana, 2007:13-17) :

“Aquí en Cataluña hay dos vías. Está la posibilidad de hacer documentales específicos para la televisión – que como sabes son de cincuenta y dos minutos - , y que tienen dos salidas: una para su exhibición en TV3 y otra la que tú encuentres. (...) Este es un camino, el otro es el documental para cine como *Fuente Álamo*. (Pablo García, 2001). El sistema para financiarlos es el mismo: ventas a televisiones, ayudas solicitadas al ICAA (Ministerio de Cultura), al ICIC, y después puedes buscar alguna ayuda de la región donde se rueda el documental. Aunque sea poco dinero, todo suma. Además, es muy importante conseguir que no se dispare la producción y la postproducción. Pero ya dependes de la habilidad del equipo para que no se desmadren los números.

Y de cara a la exhibición es muy problemático. De hecho, es cada vez más difícil. Las televisiones te compran los derechos para pasar el documental un año después de ser estrenado comercialmente. Es una condición sine qua non. Pero lo que ocurre es que nadie quiere distribuir el documental porque no aporta dinero comercialmente. Entonces lo que se hace es intentar llegar a un acuerdo con un distribuidor para que al menos la tenga una semana en pantalla. Así el trámite queda cubierto y un año más tarde puede ser programada por televisión. También se puede vender a otras televisiones. (...) Es importante que un documental haga carrera previa en los festivales para que así vaya cogiendo cuerpo. (...)

Pasar de digital a 35 mm conlleva un coste muy elevado, pero algunos festivales, al menos los más importantes, siguen pidiendo, para poder concursar, una copia en 35 mm. Y, por supuesto, si quieres estrenarla comercialmente, la mayoría de las salas sólo están habilitadas para la proyección en cine, lo cual obliga, en muchas ocasiones, a muchas productoras pequeñas que han realizado documentales o filmes arriesgados, a gastar más de lo que ha costado la realización del filme ¿Vale la pena dejarse el dinero en este proceso cuando además el formato original es el digital? (...)

En lo que sí que estoy de acuerdo es que las televisiones se mojen, algo que sólo hace TVE y las que son públicas.”

Como se ve, los problemas con el cine documental no son sólo los que producción, sino también, en muy gran medida, los derivados precisamente de sus características propias: menor coste de realización por la utilización casi siempre de las nuevas tecnologías digitales que no sólo abaratan considerablemente los costes, sino que son, además, más manipulables y fáciles para nuevos creadores. Esa inmediatez, casi urgencia, que algún director independiente reclama para su trabajo.

Susana Guardiola, ex-alumna del máster, directora y creativa en *Bausan Films*, está en el presente en fase de producción de su último trabajo, un largometraje documental sobre el poder político de la mujer africana, que se rodará en Mozambique, y en codirección con Françoise Polo, compañera suya en el máster. Cuando le sugerí (entrevista personal: ver anexo 2) que quizás, en la actualidad, esa vía del documental estaba ya demasiado explotada y no había mercado para tanta producción, me contestó que:

“Eso, por supuesto. Existen numerosas fuentes de financiación y ayudas para el cine documental pero no se pueden producir todos los guiones. Para nuestra película de Mozambique, vamos a solicitar la ayuda del Ministerio de Cultura ICAA, a la *Generalitat*, ICIC, a MEDIA y a presentarlo a TVE, TVC, etc... Pero, incluso en el caso de que obtengamos toda la financiación, que es difícil; después, la distribución y la difusión de estos productos, es muy complicada. Las películas duran dos semanas en las salas de cine y, por supuesto, no son rentables. Y, como se han estrenado en salas, las televisiones tienen que esperar un año para poder emitirlos. Por lo tanto, toda la pequeña campaña publicitaria que se ha hecho antes del estreno, para cuando se emite en TV, ya nadie se acuerda. Es decir, que este tipo de cine es de minorías y eso es una realidad. En Francia es distinto, pero en España todavía no existe una cultura real y consumidores de cine documental.”

Carmen Cobos es una productora de origen español, pero que vive y trabaja actualmente en Holanda, donde a través de su productora *Cobos Films*, que produce

documentales para cine y televisión, ha producido películas de la directora Heddy Honigmann. Actualmente, además, como me explica Eva Vila (noviembre de 2008, entrevista personal), coordinadora del máster junto a Marta Andreu, está colaborando con ellos, en diversas tareas de tutorización de proyectos y docencia. Afirma Cobos que “Si bien hoy las fuentes principales de financiación siguen siendo las televisiones, que necesitan llenar sus horas de programación, algo está cambiando (por suerte) ; hay un aumento del interés alrededor del cine documental, lo que ha llevado a que surjan en estos últimos años más fondos públicos nacionales e internacionales.” (Cobos, 2007: 23) .

Para González, una de las apuestas más interesantes, y rentables, pasaría por la coproducción internacional, algo que otros ven como un asunto difícil de llevar, pues se necesita una infraestructura importante, que permita tener contactos o delegados en el extranjero, que puedan encargarse allí de gestionarlo. Le planteo la cuestión a Omedes, quien responde que sí, es una opción sin duda interesante, pero lleva mucho esfuerzo y sólo pueden permitírselo los que tienen una gran empresa con infraestructura suficiente, mientras que para los productores pequeños, como él, resulta muy complicado, pues deben delegarse funciones en agentes y personas de otros países en los cuales confiar resulta cuando menos arriesgado. “Es una feina de formigueta”, dice, refiriéndose a que hace falta estar en todos los festivales, establecer contactos, conocer gente, y eso lleva mucho esfuerzo y tiempo. Hay algunos que sí lo hacen, afirma.

5.5.- Otras formas de producción:

Frente a esta visión de la producción documental catalana – y europea - en la que se están dando pasos de gigante, surgen opiniones divergentes. Un caso extremo es la autoproducción. Producción “independiente” es un eufemismo habitual para designar el hecho de que el creador se guise él solito todo el proceso, desde la filmación, hasta la producción y promoción del producto creado por él mismo. Las tecnologías contemporáneas podrían permitir que esto ocurra, si bien el hecho de que después llegue al público es otro cantar.

Chema Rodríguez es autor de *Estrellas de La Línea* (2006), película que explica cómo unas jóvenes prostitutas guatemaltecas deciden ganarse su dignidad personal

creando un equipo de fútbol femenino. El autor explica cómo consiguió realizar su película con la sola ayuda desinteresada de unos cuantos amigos que le prestaron dinero para poderla realizar, pues ningún productor de verdad apostó por su película. El trabajo, resultado de la ilusión y la voluntad de su autor, obtuvo finalmente el Segundo Premio de la Crítica en el Festival de Berlín de ese año, lo que le valió la confianza del productor que inicialmente había rechazado su participación en su proyecto, para la realización de una nueva película. “Em convertiria ara, per fi, en un *director de cinema de debó*.”, afirma con humor. (Rodríguez, 2007: 43-47)

José González Morandi, ex-alumno del máster y coautor y coproductor de dos películas de no ficción, *Troll* y *Can Tunis* (ambas de 2006) explica cómo sintió la necesidad de realizar ambos trabajos de espaldas a la producción convencional, pues eran proyectos que requerían la urgencia de la filmación. La primera, explica su autor: “Era un filme hecho desde la inmediatez: conoces a la protagonista y te lanzas con la cámara a seguir su estela por las calles, sin tiempo de planear y ni siquiera pensar, un cine absolutamente directo.” La historia, la de una mujer drogadicta por las calles de la ciudad de Barcelona, no parecía adecuada para su emisión por la televisión, dada la gran dureza de las imágenes, a pesar de que, como dice González, hay horarios de exclusión infantil en las parrillas televisivas. Por ello, no obtuvo su respaldo económico. La segunda, *Can Tunis*, explica el proceso de remodelación de dicho barrio de la ciudad -marginal, conflictivo, lleno de drogaditos y traficantes-, que ya había sido objeto de otro trabajo documental (*Xavó, Xaví*, cortometraje de Óscar Pérez sobre la escuela con dicho nombre del mismo barrio, realizado en 2002), para instalar allí el moderno barrio que es ahora. “Si hubiésemos esperado a encontrar financiación el barrio habrá desaparecido y hubiésemos perdido la oportunidad de grabar el documental” (González, 2007: 26-27) Hay proyectos que deben filmarse con urgencia, no se puede esperar a seguir el proceso habitual de producción, lento, costoso. La industria no está preparada aún para afrontar la inmediatez, el “documental de guerrilla”, que algunos reclaman.

Esa inmediatez que se señalaba líneas arriba en la producción-exhibición coincide con la que varios señalan a propósito de la realización del documental. Marta Andreu, en el texto ya citado, cree que hoy en día es sumamente fácil realizar un documental: con una video-cámara de mini DV y un ordenador se puede realizar algo bastante digno; sólo hay que tener ideas y algunos conocimientos técnicos. Hecho que

ella también relaciona con la poca calidad y falta de ideas de muchas de las cosas que se están haciendo, también hay que decirlo. Daniel Villamediana aún va más allá al recordar que muchas de estos trabajos que se intentan vender como novedosas y fantásticas, no lo son en absoluto, dados los pocos conocimientos de historia del cine que muchos de sus autores tienen. Autores que creen haber realizado algo muy original o novedoso, sin saber que treinta o cuarenta años atrás personas procedentes del cine experimental – como Brackage o Michael Snow – o del videoarte – como Nam June Paik o Bill Douglas – ya lo había hecho, y mucho mejor. (Villamediana, 2007: 18-21)

Patricio Guzmán, documentalista fundamental en el panorama internacional, reclama la necesidad de producir documentales en España y América Latina. Aduce para ello razones como el crecimiento de la población universitaria en los países latinoamericanos - lo que deviene lógicamente en una mayor demanda de productos culturales de este tipo -, el aumento de las televisiones con canales temáticos o la mayor facilidad para la realización de una película documental, dado su bajo coste de producción. Constata, en cambio, que la mayoría de películas documentales sobre asuntos españoles o latinoamericanos, provienen de países nordeuropeos, como Bélgica, Holanda o Alemania, con una tradición y una infraestructura empresarial mucho más importantes en el campo del documental que los países latinos.

A Guzmán cita precisamente González cuando insiste en la necesidad de un país por tener su propio acervo documental: “El documental sol ser poc rendible econòmicament mentre que sí que és una gran inversió social” (González, 2002: 93), lo que corrobora las palabras de Ricardo Íscar que se citaban al comienzo de este estudio, cuando éste reclamaba más ayudas para al documental, pues constituyen la historia, la cultura propia, la identidad, de un país.

Parece, por tanto, que la producción es tanto una necesidad como una realidad crecientes en España, y, sobre todo, en Cataluña. Ello no obstante, han surgido diversas pequeñas empresas de producción, en estos últimos años, gestionadas por algunos ex – alumnos del máster. Probablemente no tenga conocimiento de todas ellas, pero sí de algunas, que pueden servir como muestra evidente de que en este sentido están también cambiando las cosas. Neus Ballús, por ejemplo, es una de las propietarias de *El Kinògraf*, que se dedica a la producción documental. También Rosa Rydahl y

Margherita Morello, alumnas de la última promoción, junto con dos personas más, han dado un nuevo impulso a la empresa que la segunda ya tenía, *Oroboros Films*. O Pela del Álamo, propietario de *Diplodocus Produccions*, en Galicia. Sin olvidar *Estudi Playtime*, la empresa de Marta Andreu. También las que algunos alumnos-cineastas han creado para autoproducirse su propia película, normalmente en coproducción con otras productoras, como ha ocurrido con Abel García (*Una cierta verdad*, 2008)

Cabría destacar aquí, para cerrar estas notas referentes a la producción, el proyecto 22@, ya una realidad, un gran complejo de producción audiovisual que se sitúa en el antiguo barrio fabril de *Poble Nou*, en la franja costera de la ciudad, y que alberga la sede de grandes empresas de producción, como MEDIAPRO, gran consorcio de empresas que colabora con otras importantes empresas españolas, como las de Elías Querejeta o Pedro Almodóvar, *El Deseo Films*. Dentro del ámbito catalán, una de ellas es *Ovideo TV*, encargada de llevar a las pantallas televisivas diversos productos de consumo. En 22@ tendrá posiblemente cabida la nueva sede del Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra. MEDIAPRO en Barcelona es esa realidad que veía en el año 2000 con palabras esperanzadas Oriol Ivern, productor de *Cromosoma*, empresa catalana de animación. El proyecto pudo tener un posible origen en el que en su momento presentó la Universidad Pompeu Fabra: la *Estación de la Comunicación*, encabezado por Jordi Pericot, así llamado porque había de situarse en la Estación de Francia, como se explica en el capítulo siguiente. El proyecto se desechó y fue sustituido por el actual 22@.

5.6.- La docencia de documental en la ciudad:

Los estudios de la Universidad Pompeu Fabra no son los únicos que se dedican a la enseñanza del cine documental. La oferta ha crecido en estos últimos doce años de forma espectacular, al amparo de los pioneros estudios de la UPF.

La *Universitat Autònoma* de Barcelona ofrece asimismo otro Máster de Documental Creativo del que hasta este año 2008 era coordinador Josexo Cerdán, junto a Josep Ma Català.

La entrevista mantenida el 18 de octubre del 2007 con el primero me permitió conocer con bastante claridad la estructura, los planteamientos y el funcionamiento general del otro máster universitario de documental de creación de la ciudad, que nació en la *Universitat Autònoma* de Barcelona de forma paralela, y coetánea, al de la UPF.

De hecho, el profesor Cerdán, coordinador entonces de esta institución, aclara que su creación se debió a una iniciativa del *Col·legi de Directors de Catalunya*, que la propuso a Román Gubern, Profesor Emérito de Historia del Cine en dicha universidad, y a Gonzalo Herralde, director de cine. También estaba implicada la productora Media Park, si bien después entraron en juego alianzas con algunas televisiones, como BarcelonaTV o Canal Historia, como explica Català (Ledo, 2005: 64) Ellos ponían el dinero y la universidad ponía instalaciones, docentes y alumnos.

El mismo año (1997) surgía precisamente una iniciativa muy similar en otra universidad de la ciudad, la *Universitat Pompeu Fabra*, de la mano de Jordi Balló, también profesor en dicha universidad, como ya se ha explicado convenientemente.

En la *Universitat Autònoma*, la iniciativa partía desde dentro, como algo propio, y se ofrecía al público el mismo año que el de la otra, lo que originó, en palabras de su coordinador, que no tuviera suficiente matrícula, por lo que, incluso, hubo que encaminar a algunos de los alumnos ya matriculados hacia la otra institución, como fue el caso – más conocido – de Isaki Lacuesta.

Al año siguiente, en cambio, y teniendo en cuenta que los estudios, a diferencia de los de la UPF, son anuales, mientras que los de aquella son bianuales, cosa que negaba la posibilidad a los alumnos nuevos de iniciar sus estudios ese año en la UPF, sí que hubo alumnado suficiente para iniciar el proyecto. Lo que ya se ha repetido en cada una de las once promociones hasta la fecha.

El número de alumnos de cada curso suele ser de unos 36, que abonan una cantidad aproximada de unos 5000 euros, aunque en ese año 2007 se pudo becar a tres de ellos, a los que se les abonaría el 40% del total del precio de matrícula.

La procedencia de los alumnos habla de una mayoría de extranjeros, latinoamericanos fundamentalmente (en un porcentaje cercano al del ochenta por ciento, en palabras del coordinador) , por lo que, aunque las clases se imparten en la lengua que el profesor decide utilizar (y la mayoría de profesores proviene de universidades españolas, entre las que destaca la Carlos III, de Madrid, la Autónoma de Madrid, la del País Vasco, y, de forma importantísima, de diferentes universidades catalanas), lo que implica que algunas serán en catalán, la lengua de trabajo será aquella que resulte más natural, entendiendo este concepto dentro de una comunicación fluida entre los equipos de trabajo, tutores y profesores.

Entre octubre y febrero tiene lugar el cuatrimestre teórico en que se imparten materias como *Historia del Documental* (General del documental, Documental en España, Documental y vanguardias...), *Estética* (Análisis del documental, Límites y fracturas del documental, La representación de la realidad, Les escuelas realistas y el documental...), *Narrativa* (Introducción al guión, Guión documental, La entrevista en el documental, Literatura y documental...), *Géneros* (Antropología visual, Documental social y vanguardia...), *Figuras en su contexto* (La escuela realista y el documental, Buñuel: *Las Hurdes*, Metadocumentales: Chris Marker...). Las clases tienen lugar de lunes a jueves en horario de cuatro a ocho, dejándose los viernes para las tutorizaciones, de las que se hablará más adelante.

Para seleccionar a los alumnos de cada promoción, se tienen en cuenta tanto sus currículums como los proyectos que presentan. De todos estos proyectos se realiza una primera criba a mediados de noviembre, en la que se preseleccionan veinte, y a mediados de enero se realiza la segunda, en que quedan ya los seis-siete que definitivamente se llevarán a cabo. La obligatoriedad de que estos proyectos se acaben – con la sola excepción de un par que tropezaron con algún tipo de problema legal, y un tercero, en que su autor se echó atrás en mitad del proyecto – es una de las características más importantes de este máster. Hay que decir que el acuerdo con las televisiones es que los proyectos tendrán una duración máxima de 25 minutos, por lo que entran dentro de la consideración de corto o mediométrajes. Para su realización, el máster cuenta en la actualidad con convenios de colaboración con la cadena pública catalana TV3 y con TVE, así como colaboraciones puntuales con otras entidades productoras. Ello no obstante, no se garantiza su emisión por televisión.

El hecho de que estos siete proyectos deban acabarse no garantiza que todos tengan igual calidad, como bien recuerda Cerdán, ya que resulta muy difícil conseguir anualmente siete buenas piezas. Pero sí, dice, se garantiza que los alumnos aprendan, principal función de los estudios.

Las clases comienzan en octubre, y tienen lugar todas las tardes, excepto los viernes, en que se trabaja en grupos de cinco o seis alumnos, con tutores, entre los que se encuentran Cuqui Pons – que había sido productor de las películas de Manuel Hueriga – o Harmonía Carmona, la directora de la controvertida *Muerte de una puta*⁵⁴. Además, a lo largo del período de docencia (que acaba en febrero) se producen también tutorías puntuales que llevan a cabo diferentes personas del mundo del periodismo y el cine, como Gerardo Gormezano, director de fotografía.

La selección de los siete proyectos definitivos tiene lugar, como ya se ha indicado, en torno a mediados de enero en un *pitching* formado por los dos directores del máster (Gubern y Herralde), dos personas del mundo de la producción o del mundo audiovisual y un representante de cada una de las dos cadenas televisivas que participan en el máster (TV3 y TVE).

En cuanto a las productoras y televisiones que han colaborado con este máster, igual que ocurre con el de la Universidad Pompeu Fabra, han ido cambiando a lo largo de su existencia. Se empezó con Mediapark, que producía cuatro piezas, y BTV (*Barcelona Televisió*), que producía una; al año siguiente fue sólo BTV la que producía, y parece que ese mismo año entró Canal Historia o lo hizo al siguiente. Estos estuvieron tres o cuatro años coproduciendo, no fue algo puntual. Luego se colaboró sólo con BTV uno o dos años y, a continuación, ya entró TV3. Al poco de eso, se cambió BTV por Localia, que ha estado unos tres años hasta su desaparición (2009), cuando ha sido sustituida por TVE. En estos momentos (2009) el pacto es con TV3 y TVE. Además, hay empresas o asociaciones con las que se tienen acuerdos puntuales (preferenciales) para cuestiones de producción, distribución, intercambio de materiales... si bien no están en la producción de las películas.

⁵⁴ Película documental que en el momento de su estreno y emisión por TVE, en el programa *DOCUMENTOS TV* de Pedro Erquicia, el martes 23 de mayo de 2006, ocasionó un sonado escándalo mediático.

Una vez seleccionados esos seis-siete proyectos, los alumnos se organizan en grupos de cinco o seis en torno a éstos, y se reparten las funciones específicas necesarias para desarrollar los proyectos. Este proceso, recuerda Cerdán, no es fácil, como tampoco era – me había explicado en su momento Marta Andreu – en el máster de la Pompeu. Igual que no es fácil acabar con las expectativas de los autores del resto de proyectos presentados, que deben, por fuerza, integrarse en un proyecto ajeno.

A pesar de esta última apreciación, debería recordarse que los coordinadores de ambos estudios siguen con interés los posteriores trabajos de algunos ex-alumnos, incluso incluyéndolos dentro de proyectos personales en productoras en que ambos están implicados. La implicación de los coordinadores en el trabajo de los alumnos es, en los dos casos, verdaderamente remarcable y va mucho más allá de los límites de una mera enseñanza académica, pues, en realidad, todos (alumnos, coordinadores, tutores, profesores) comparten idéntico amor por el cine.

Los seis-siete trabajos que se llevan a cabo anualmente se realizan en el segundo cuatrimestre, y se presentan en torno a comienzos del curso siguiente (octubre-noviembre), editándose un DVD con todos ellos. DVD que no se comercializa, pero queda en el archivo de la propia universidad.

De hecho, recuerda Cerdán, algunos autores de estos proyectos deciden incorporar subtítulos en castellano, si se han realizado en catalán, algo que parece casi obligado al tener convenio con la televisión pública catalana. O a la inversa, si el trabajo se ha realizado en castellano. Algunos se pasarán por la tele, quizás; otros, no.

En cuanto al género o filiación estética de los trabajos, el coordinador recuerda que no hay líneas marcadas: “No, yo diría que no. Tenemos trabajos que siguen más la línea francesa, otros más americanos...hay algunas que pueden seguir más ese modelo más contemplativo, como *In crescendo*, hay otros más de montaje, más tipo película-pastiche, otras a base de entrevistas...Nuestra opción siempre ha sido la heterogeneidad. Plantearnos hacer cosas siempre diferentes.” (Entrevista personal: ver anexo 2⁵⁵) Así que lo de “documental de creación” no parece tener exactamente el mismo sentido que

⁵⁵ El resto de entrecorridos correspondientes a opiniones de Cerdán proceden de la entrevista citada, por lo que no se aclara la fuente en cada caso, para no hacer más lenta la lectura.

tiene en la Pompeu, en la que se intenta acercar lo que se realiza a la creación, en ese sentido próximo al cine de autor francés, o europeo, desechando hasta cierto punto todo aquello que suene a demasiado periodístico, demasiado televisivo. En el máster de la Autònoma, en cambio, ha habido años en que los trabajos tenían bastante de “reportaje”, mientras que en los dos últimos parece haber un mayor atrevimiento y experimentación formales, tal como destaca Cerdán: “en principio el modelo es más cinematográfico, en el sentido de un cierto interés por el lenguaje, dentro de lo posible. Evidentemente, nos han salido piezas más conservadoras. También ha habido algunas piezas más periodísticas hechas con mucha gracia, como una del año pasado que se llamaba *Tinta y voz*, que estaba muy bien.”

Los profesores son frecuentemente compartidos por ambas instituciones, y, así, Ricardo Íscar o Isaki Lacuesta lo son de ambas.

Una cuestión delicada era la supuesta rivalidad existente entre las dos escuelas, algo que Cerdán no niega, pero insiste en que siempre se trata de una “es una rivalidad que yo tampoco creo que sea malsana. Todos sabemos donde estamos”, fruto de la coexistencia pacífica en la misma ciudad y en el mismo tiempo de dos estudios universitarios similares en cuanto al planteamiento, si bien sus frutos difieren en varios puntos. En primer lugar, en su extensión: veinticinco minutos los trabajos de la Autònoma, frente a la duración de hora y media a casi cuatro que tiene la más larga de las producciones de la Pompeu (*De nens*, de Joaquín Jordá). En segundo lugar, la finalidad de los dos tipos de producciones es radicalmente distinta: mientras las películas de la UPF son cine para salas comerciales, los cortos y medimétrajes de la otra sólo podrán tener la finalidad de ser pasados en la televisión o llevados a festivales de tal tipo de productos, por lo que, evidentemente, el eco mediático será mucho menor.

En cuanto a este último aspecto, es otra de las diferencias entre ambas escuelas: así como en la UPF se deja siempre un hueco para la asistencia a festivales con los alumnos (a los que acompañan sus coordinadoras o director) , y se intenta la difusión en festivales de todo el mundo de sus producciones, la Autònoma impulsa, en la medida de lo posible, los trabajos de los alumnos, dándoles la mayor visibilidad posible, si bien, en el caso de ser seleccionada alguna pieza para un festival, son los propios autores quienes se encargan de asistir. Ahora bien, a menudo los propios alumnos se preocupan,

si tienen interés, de difundir aún más sus propios trabajos, llevándolos a otros festivales, por ejemplo.

En Barcelona hay otra escuela privada de cine documental: *El Observatorio de cine*, donde dan clases Ricardo Íscar, Mercedes Álvarez, Lupe Pérez o Adán Aliaga, entre otros. Este centro es el origen de la publicación DOCS. *Observaciones de lo real. Revista de documental*, con su correspondiente edición digital (<http://www.revistadocs.com>), que ha editado ya dos números, el segundo dedicado precisamente a la producción. Lupe Pérez García, ex-alumna del máster y autora de *Diario argentino* (2007), película realizada dentro de la cuarta de sus promociones, ha sido durante un par de años coordinadora de la Sección de Documental de la escuela, que tiene otra sección de Crítica Cinematográfica. Con ella mantuve una interesante conversación en marzo de 2008. Me explicó que se trata de una escuela totalmente privada, gestionada por dos directores argentinos que ya tienen otra similar en Buenos Aires, y que su público es mayoritariamente europeo; de ahí el uso exclusivo del castellano para las clases. Sus ambiciones no son comparables, lógicamente, con las de un máster universitario, por lo que van tirando adelante como pueden, aunque el hecho de llevar ya entonces cinco años de existencia habla de un éxito relativo. Tienen, además, un pequeño centro de producción, desde el que se han producido fundamentalmente cortometrajes (entre ellos, *Postal desde Buenos Aires*, de Ricardo Íscar, en 2008), y algún largo, como *Caja cerrada* (2008), de Martín Solá, que ha obtenido buenas críticas. Colaboran, afirma, con otros centros de producción, como, por ejemplo, con *Estudi Playtime*, la productora de Marta Andreu. Además de los cursos de larga duración tipo máster, organizan seminarios sobre temas concretos con críticos y profesores cinematográficos, directores, etc. Hay que decir, no obstante, que la escuela no sólo se dedica a la enseñanza del cine documental, sino también a la docencia de la crítica cinematográfica.

También la ESCAC (*Escola Superior de Cinema i Audiovisual de Catalunya*), que depende de la *Universitat de Barcelona*, dedica grandes esfuerzos a la enseñanza de cine documental. De hecho, ha puesto en marcha no hace mucho un *Master en Documental i Societat*. Iñaki Lacuesta, es profesor en todas estas instituciones, como me explicaba no hace mucho (en entrevista el 5 de marzo de 2009).

El CECC (*Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya*) es una escuela privada, con más de veinticuatro años de existencia y en la que imparten – o han impartido - docencia José Luis Guerin o Ricardo Íscar, entre otros.

5.7.- Las televisiones y el documental en España:

Las subvenciones públicas son necesarias no sólo para poderse realizar una película en España, sino también en el resto de Europa, señala Joan Gonzàlez. Las ayudas del ICIC y del ICAA permiten asegurarse una garantía de realización de un filme, pero, junto a ellas, las propias productoras o, en el caso del máster, el propio máster, tal como se ha explicado en capítulo anterior, buscan convenios con las televisiones que garanticen económicamente su realización y su emisión por televisión, que es, de hecho, como señala Isaki Lacuesta o el propio Balló, donde se registran índices de audiencia más elevados.

Varias cadenas públicas y privadas españolas o europeas cuentan ya entre su programación con algún o varios programas dedicados al documental de corto o largo formato, y, según recuerda Isaki Lacuesta, los datos de audiencia son mucho mayores que los de asistencia a salas comerciales.

La cadena pública de televisión, TVC (antes TV3), lleva muchos años dedicando media hora de su programación a un tipo de reportajes que se acercan mucho en algunos casos al estilo del cine documental. Se trata del programa *30 minuts*, conducido durante muchos años por Joan Salvat, y del que Omedes habla como de uno de los más importantes programas, dada su antigüedad, en crear una audiencia, un público fiel a este tipo de productos. En TVC la figura que todos citan, y que colabora también con el máster es Jordi Ambròs, jefe de documentales de la cadena, y verdadero motor de programas relacionados con el documental. Como el que desde el año 2004 lleva emitiendo la cadena *Canal 33*, dependiente de Televisió de Catalunya, el programa *Taller.doc*, en que se emiten documentales de media hora de duración de nuevos creadores. Aquí han tenido cabida alguna de las piezas de los alumnos del máster (como *El moviment FLOPS*, de Ignasi Llobera o *L'avi de la càmera*, de Neus Ballús, ambas de 2005, entre muchas otras). El programa ha sido concebido por *Paral·lel40*, y está dirigido por Antoni Tortajada, otra de las personas que colabora asiduamente con el

Máster, tanto en la selección de proyectos (*pitchings*) como en docencia. La misma cadena emitió también durante unos años el programa *El documental*, destinada a trabajos de mayor duración. Últimamente, además, ha puesto en marcha un programa dedicado al cine catalán, *Sala 33*, conducido por el crítico Àlex Gorina, en el que han tenido cabida tanto películas de ficción como de lo real. En el primero de ellos, precisamente, en abril de 2009, se emitió la película de Lacuesta, con un coloquio entre el conductor del programa, el director del filme y el director del máster, Jordi Balló; a partir de junio de 2009 el programa ha cambiado para convertirse, durante todo el verano, en *Sala33Documental*, en el que se emitirán catorce películas; la primera de ellas, *En construcció*. Por otro lado, la primera cadena catalana, TVC, en su programa *Sense ficció*, emitía el 1-05-2009 *Memòria negra*, de Xavier Montanyà, si bien a medianoche.

TV2, segunda cadena de TVE, emitió también una serie de setenta documentales de larga y media duración de diferentes creadores españoles, en el programa *Documenta2*, dirigido y presentado por Diego Mas Trelles, desde el 13 de enero de 2006. Aquí tuvieron cabida, por ejemplo, trabajos de Pere Joan Ventura, director catalán que había colaborado con Llorenç Soler, una de las referencias inexcusables del documental en Cataluña, o de Isaki Lacuesta, Joaquín Jordá o Mercedes Álvarez.

Algunos de los trabajos de estos y otros creadores han sido emitidos en programas de gran audiencia, como *Sesión Española*, el programa conducido por Cayetana Guillén Cuervo.

También *Canal+* emitió durante algunas temporadas algunas de las películas del Máster, como resultado del convenio inicial de la cadena con Balló. A pesar de ello, debe recordarse que las ayudas de esta cadena han disminuido considerablemente, para pasar de los varios millones – de pesetas - que se concedieron a algunas de las primeras producciones del máster, a los 15.000 euros, y el monopolio de emisión durante un año, que funcionan en la actualidad.

5.8.- Revistas, salas comerciales, museos:

Asimismo, se sitúa en Barcelona alguna revista digital dedicada al cine de lo real como *Blogs and Docs*, dirigida por Martí Freixa (<http://www.blogsandocs.com>)

También en Barcelona ha surgido alguna empresa dedicada a la edición de vídeo, como *Intermedio*, de Dídac Aparicio. *Intermedio* nació en el año 2005 y desde entonces ha editado los trabajos de cineastas de todo el panorama internacional, con especial interés en el cine europeo de autor, como las excelentes ediciones de Bresson, Angelopoulos, Garrel o Lacuesta. Además de editar las películas, los packs suelen presentar unos contenidos extra muy interesantes y, a menudo, inéditos, junto a unos cuidadísimos textos informativos escritos por directores, críticos o estudiosos de prestigio. Parecida iniciativa ha seguido también alguna otra empresa de la ciudad, como los propios Cines Verdi, que se han atrevido con la edición de video, a través del sello Sherlock Films. Tal como su web explica, se dedican al cine de calidad, “destacando entre las grandes producciones con contenidos vanguardistas, apostando por la cultura, por las nuevas y distintas maneras de expresión del cine, por la remasterización de clásicos, por un cine que interesa al público que pide más, pero sin llegar a ser exclusivo para nadie” (<http://www.sherlockfilms.com>).

Otras empresas están apuntándose en los últimos tiempos a la idea de la edición en DVD de documentales – como de ficción – con unos contenidos extra inéditos o poco conocidos, o con materiales nuevos creados para su edición digital. Es una de las nuevas formas de dar visibilidad al cine de autor o documental, en unos momentos en que, como se ha dicho en varios momentos en este estudio, la asistencia a salas ha caído en picado y, por tanto, deben buscarse nuevas formas no sólo de público sino también de rentabilidad. Lo cierto es que muchas de estas ediciones – a veces con tiradas pequeñas, que a menudo se reeditan – se agotan enseguida.

El apoyo de los cines de Barcelona ha sido motor importante en el impulso que recibe el documental en la ciudad. Si, tal como se explicaba en un capítulo anterior, parece haber sido la proyección en 1996 de *Asaltar los cielos* (Rioyo-López Linares, 1996) en los Cines Verdi de la ciudad uno de los tres elementos clave que Joan González señalaba para el despegue del género, son estos mismos cines los que, ya

desde hace muchos años, mantienen en cartelera una programación estable de cine documental, en parte gracias a la iniciativa *El documental del mes*.

Pero en la ciudad en estos años (2008-2009) hay al menos tres o cuatro salas que incluyen programación de cine documental de forma estable. Los Verdi, pero también los Casablanca o los Alexandra son algunos de los que se podrían incluir aquí, y las películas duran normalmente un mínimo de dos o tres semanas, a diferencia de los escasos días que duran algunas de ellas en otras ciudades del estado.

Otra de las iniciativas que se ha llevado a término durante esta última década; de hecho, en los últimos siete años, es *Xcèntric*, una programación de cine experimental dependiente del *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona* – del que es Director de Exposiciones Jordi Balló - que ha ofrecido a la ciudad una serie de programas de un tipo de cine realmente difícil de ver hasta el momento. Juan Bufill, de quien se ha hablado en un apartado anterior, es uno de los programadores, junto a Núria Esquerra, por ejemplo. Esta última se encarga precisamente de la sección *Variacions del real*. *Xcèntric* es un archivo de libre acceso, aunque no de préstamo, en el que, por otro lado, se pueden ver ciclos de películas experimentales, documentales o de otros géneros más o menos alejados de la comercialidad y que, muy a menudo, no han sido comercializadas de forma normal, que no están necesariamente dentro del archivo. La sala para ver las películas es, además, acogedora y silenciosa, dentro de ese nuevo concepto que configura ya los museos en la actualidad como centros no sólo de almacenaje de obras artísticas sino de creación y difusión culturales, en ese sentido que el mismo Martín Patino tan claramente ha comprendido.

Igualmente, *Caixafórum* tiene en Barcelona una espléndida mediateca de libre acceso, con una sección específica dedicada el cine documental de autor.

Si bien todas estas iniciativas, cursos e instituciones tienen elementos divergentes: proyecciones en salas de cine o en televisiones locales, ámbito televisivo o cinematográfico, festivales, cursos...todas ellas confluyen en espacio y tiempo: Barcelona y los últimos once-doce años. Lapso de tiempo que puede ser lo suficientemente largo para poder echar una cierta mirada retrospectiva y valorar los alcances y dimensiones reales de todo ello, sin perder de vista, por otro lado, que es algo

que sigue en funcionamiento y hay que permanecer por tanto atentos a lo que se va produciendo.

A pesar de ello, hay algunas opiniones algo disidentes, en cuanto a la distribución de películas, por ejemplo. Alejandro Calvo, programador de los cines Casablanca de Barcelona, salas de gran tradición independiente y alternativa de la ciudad, además de fundador de la revista *on-line Miradas de Cine*, opina que, a pesar de alguna iniciativa, como las arriba mostradas, la situación en la distribución del cine documental ha llegado a un extremo en que, como las distribuidoras no compran películas documentales extranjeras – imaginemos qué harán con las nacionales – se ha obviado este paso, saltando directamente de la producción a la exhibición. “Las productoras cierran directamente con los cines los estrenos de los documentales, dada la imposibilidad de convencer a una distribuidora para que apueste por la película. Los lanzamientos se ven entonces afectados por el corto presupuesto que las productoras poseen de cara a la exhibición cinematográfica, y en un mercado dominado por la publicidad más agresiva, acaban saliendo como claros perdedores”. (Calvo, 2007: 22-23) Añade, además, que para obtener una subvención pública hay una necesidad en España de estrenar en una sala comercial, con lo que el problema se convierte en un gato que se muerde la cola de difícil solución. Aun así, podría argumentarse que el público de un documental cinematográfico – tal como me insistía Ricardo Íscar – nunca llegará a las cifras del cine comercial de ficción, por lo que pensar que al menos estas películas se estrenarán puede consolar un poco. Además, los costes de producción son muy inferiores.

Una ventana de exhibición que cada vez tiene mayor importancia, y no sólo como posible salida para el cine documental, son los museos. Los museos, o las salas de exposiciones, están siendo, cada vez más, concebidos como espacios culturales en los que puede tener cabida todo tipo de manifestación artística. Será interesante constatar cómo este tipo de espacios, propios de las grandes ciudades, aunque empiezan a surgir también en localidades más pequeñas, están desplazando o sustituyendo a otros cauces de exhibición desde hace unos años. Al final del presente estudio, se dedicará un capítulo a tomar en consideración cuál es, cuál puede ser, el futuro del cine de no ficción. Será aquí donde tendrá cabida la reflexión en torno a lo que ya hoy es una realidad creciente. De hecho, se ha tenido muy presente esta consideración al entrevistar

a algunas de las personas – cineastas, coordinadores del máster, alumnos – cuyas palabras han servido para nutrir este estudio. A muchos de ellos se les ha planteado la realidad del audiovisual (el cine de no ficción, el videoarte, el cine experimental y tantas formas fronterizas) en los museos y otros centros culturales de exhibición. El apartado en cuestión se hará eco, pues, de las consideraciones que unos y otros han hecho en torno a ello.

A pesar de que estas opiniones parecieran contradecir, al menos en apariencia, lo que algunos productores defienden (como González, cuya empresa cuenta ya con un volumen importante de producción), él mismo insiste en que hace falta invertir mucho más aún, sobre todo en promoción, pues el problema radica en que buena parte del público general, potencial consumidor de este tipo de cine, lo desconoce por completo. Hace falta, afirma, un pensamiento global, por parte de todos, que acabe de dar ese impulso fuerte y necesario al cine documental. En su opinión, las cosas se están haciendo de forma un poco errática y debería acometerse un planteamiento general y con perspectivas de futuro sobre qué es exactamente lo que se quiere conseguir: “Què estem volent fer ara? Volem crear un imaginari col·lectiu? Complir amb que s’ha de finançar un projecte, perquè, per llei, s’ha de fer? Per què estem fent les coses que fem?” (entrevista personal: ver anexo 2) A sus planteamientos yo arguyo que quizás se trata, en definitiva, de decisiones casi políticas. Él contesta reconociendo que sí, pero – añade – no únicamente. Es decir, se trataría de un planteamiento global, que incluya a todas las partes interesadas, directores, productores, distribuidores, la administración pública. Aunque sus palabras no dijeran exactamente algo así, se lee entre ellas el reconocimiento implícito de que, al hablar de un cine que toma la realidad como materia de creación, y, frecuentemente, la realidad inmediata, contemporánea al creador, tiene un valor documental, testimonial, innegable, que lo hacen de gran importancia social y política. Es algo que, por muy “de creación” que sea la forma que adopte, no se puede obviar. Y ello hace, como ha ocurrido en algunas de estas películas, incluso dentro del máster, que algunos trabajos puedan ser potencialmente inconvenientes para ciertos sectores de la sociedad. Y, del mismo modo, deban ser vistos como necesarios para el patrimonio histórico y cultural de un país. Y es este país el que tiene la obligación de ampararlos. Opinión que defendía también Ricardo Íscar, o Joaquín Jordá.

Omedes opinaba lo mismo, insistiendo sobre todo en la necesidad de crear un público, un público que quiera ver películas documentales en las que se le expliquen las cosas de forma diferente a como se las han explicado, cuando venían de las cadenas públicas, mediatizadas por tanto por las ideologías del partido que las controlaba. Para él, el público debe acostumbrarse a tener la necesidad de escoger la opción que más le interese, no la única posible, y eso ocurrirá quizás con la llegada de la TDT y, sobre todo, con la educación en la pluralidad.

Susana Guardiola también creía muy importante potenciar esa cultura documental que el público español, a diferencia del de otros países, no tiene.

Tanto Cerdán y Català como Balló y otros profesores reunidos en el Encuentro Internacional *O Ensino no documental. O documental no ensino* (Santiago, septiembre de 2005) insistían en que era necesario separar claramente la producción de la enseñanza universitaria. Esta, para producir películas, necesita obviamente de la primera, y también de las ayudas institucionales y de las televisiones, pero sería deseable – para todos ellos – que hubiera una consideración de la enseñanza de cine documental en la universidad como si de un trabajo de investigación se tratara. Las administraciones públicas tendrían que entender – creían ellos entonces – que la creación documental dentro de la universidad se está encontrando con algunos problemas importantes: falta de financiación o, por el contrario, la consideración por parte de algunas productoras o, sobre todo, de ciertas televisiones de que lo que hacen los alumnos es una fuente de material de calidad muy barato, lo que implica para ellos un gran ahorro. Es decir, la sensación de que quizás se está produciendo un aprovechamiento cercano a lo inmoral de un trabajo universitario, en el que, además, se pueden vulnerar los derechos de autor (que tiene, lógicamente, su director, y no la universidad). La universidad, por otro lado, como tal – recuerda Balló – sólo puede difundir el trabajo de los alumnos en ámbitos universitarios. Una paradoja ciertamente difícil de resolver.

6.- La Universidad Pompeu Fabra de Barcelona y el Máster de Documental de Creación.

Para entender la existencia y el funcionamiento del máster objeto de este estudio hay que tenerlo en cuenta tanto a partir de la mirada sobre él de la propia universidad que lo ampara, como desde la mirada interna, la del equipo de profesionales que hacen posible su existencia, o de los alumnos que lo cursan o lo han cursado, o, incluso, desde la mirada que desde el exterior – la propia ciudad, el resto del estado, el extranjero – se tiene de él. El Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra ha sido pionero en la ciudad, pero ha sido seguido en poco tiempo por otras iniciativas parecidas en varias de las restantes universidades de Barcelona, tal como se ha explicado en un punto anterior, así como en otras ciudades y países, de lo que se hablará en otro apartado.

Debe insistirse, por tanto, en que, con el tiempo, se ha convertido en una más -la primera - de las muchas iniciativas en torno al cine de lo real – y también al cine experimental, o al de ficción – existentes hoy en día en la ciudad y que, por tanto, este estudio se centra en uno de los aspectos de una realidad compleja, que requiere un acercamiento más amplio y profundo.

6.1.- La Universidad Pompeu Fabra:

La Universidad Pompeu Fabra⁵⁶ surgió como una iniciativa de la propia Generalitat de Catalunya, bajo la presidencia de Jordi Pujol y con la intervención constante del *Conseller d'Educació* Josep Laporte. A partir de la primera reunión en noviembre de 1989 entre Laporte, Pujol y los que serían profesores clave - y el primero de ellos primer Rector - Enric Argullol y Andreu Mas-Colell, entonces en Estados Unidos, se fue gestando la que sería la cuarta universidad catalana, después de la *Universitat de Barcelona*, la *Universitat Politècnica de Catalunya* y la *Universitat Autònoma de Barcelona*. El crecimiento de la población universitaria catalana, así como

⁵⁶ Para la información general sobre la propia universidad sigo: Marc Permanyer (2001) *La Pompeu Fabra. La construcció d'una universitat*. Barcelona: Quaderns Crema.

la fuerte demanda social propiciaron la inquietud por crear esta cuarta universidad pública. Las universidades periféricas (la *Rovira i Virgili*, de Tarragona, la *Universitat de Girona* y la de *Lleida*) dependían entonces de la *Universitat de Barcelona*; y aún no habían nacido otras, como la de Vic, o las universidades privadas, como la Ramon Llull, ni de educación a distancia, como la UOC (*Universitat Oberta de Catalunya*) .

Lo cierto es que Argullol y Mas-Colell , con la aquiescencia de Laporte (de *Convergència i Unió*) y, más adelante, del Ayuntamiento de la ciudad (con su alcalde Pasqual Maragall a la cabeza, pero, sobre todo, con la colaboración del entonces teniente de alcalde Joan Clos, que lo era del distrito de *Ciutat Vella*, donde la universidad finalmente se ubicaría), con mayoría socialista, hubieron de superar múltiples dificultades de todo tipo y, sobre todo, la creciente oposición del resto de las universidades catalanas, que veían en ella unos privilegios económicos y de trato de los que ellas carecían , y que Permanyer justifica por razones de puesta en marcha de una universidad nueva, con las dificultades que ello conlleva. La propuesta que los fundadores hicieron tomó en principio como modelo la recientemente creada (en 1988) Universidad Carlos III, de Madrid, si bien enseguida se desmarcó de algunas de las líneas que la definen, para tomar su propio rumbo. Algunas de las características distintivas de la Universidad Pompeu Fabra, que inició en 1991 el primer curso académico, con alumnos de Derecho y Ciencias Económicas, fueron la apuesta por las entonces nuevas tecnologías, la dedicación exclusiva de los alumnos o la contratación de profesores de fuera de la universidad, que debían pasar un período de prueba antes de su contratación fija. También es importante la apuesta por la internacionalidad, tanto en el cuadro de sus profesores – permanentes o invitados - , de fuera del país, como en el uso de las tres lenguas oficiales en ella (castellano, catalán e inglés) o la procedencia del alumnado. Los alumnos, por otro lado, debían permanecer muchas horas en ella, dada la máxima optatividad de las materias que se ofrecían, uno de sus rasgos distintivos, y que hacía imposible la compaginación con un trabajo exterior a la universidad, algo que los alumnos, con los años, han pretendido cambiar, y que, obviamente, provoca que el coste de los estudios deba ser afrontado por los padres o tutores. Todo ello no tenía más finalidad que evitar el fracaso: no querían sus fundadores tener la gran bolsa de repetidores que arrastraban otras universidades y que, como consecuencia, suponían un elevado coste económico a las administraciones. Lo cierto es que el grado de éxito de los estudios es el más elevado de Cataluña, así como el porcentaje de alumnos que en un

máximo de tres años obtienen un trabajo relacionado con su profesión, una vez terminados. Ello hace que la demanda sea también probablemente la mayor de Cataluña, en algunas de sus especialidades, por lo que las notas de corte que los alumnos que acaban la selectividad deban obtener para entrar en ella sean asimismo las más altas, en la mayoría de sus especialidades, sobre todo en Traducción e Interpretación (en el año 2008, para entrar a Traducción Internacional en Inglés se requería un 6,4, además de una prueba de nivel previa) , Comunicación Audiovisual (una de las notas más altas de toda Cataluña: 8,48, para 80 plazas y 286 solicitudes) , Derecho (6,75), Administración y Dirección de Empresas (8,03) o Biología Humana (8,15), datos que son públicos. Así, parece claro que la selección natural debía tener consecuencias evidentes en el rendimiento académico. En definitiva, parece que el objetivo de tener una universidad de prestigio, que se pueda incluir entre las mejores universidades europeas, que sus fundadores perseguían, se ha logrado con creces.

Si en sus inicios fue concebida como una universidad fuerte en el campo de los estudios sociales, a los que contribuyó también la creación de instituciones como el *Institut Jaume Vicens Vives*, de Historia, enseguida se planteó la necesidad de incrementar la oferta de estudios que incluyeran algunos de ámbito científico. Es este planteamiento precisamente el que más enfrentamientos y malestar generó en las otras universidades catalanas, si bien se consiguió finalmente disponer de estudios de Biología Humana, Enfermería o Medicina, estrechamente ligados al *Parc de Recerca Biomèdica*, creado en la zona litoral de la ciudad, justo al lado del Hospital del Mar, de propiedad municipal.

El prestigio va además unido a una apuesta por algunas características que en muchos sentidos avanzaban lo que después vendría con la Declaración de Bolonia (1999) : la promoción de la movilidad de estudiantes y profesores, la adopción de un sistema basado en dos ciclos principalmente, el primero de los cuales no más largo de cuatro años, el aprendizaje permanente, el establecimiento de un sistema de créditos bancarios que permitan al estudiante afrontar los gastos elevados que supone una enseñanza superior (posibilidad que se ofrece a los alumnos, pero que, inexplicablemente, no tiene demasiado éxito) son sólo algunas de las bases de la nueva universidad y que, pocos años después de su puesta en marcha, aparecen en la Declaración de Bolonia.

Una de las consecuencias inmediatas del Proyecto de Bolonia será, si realmente se puede llevar a cabo, la reducción de la ratio alumnos/profesor, con el fin de obtener un trato mucho más directo, una atención más personalizada al alumno: la Universidad Pompeu Fabra admite ochenta alumnos por promoción en casi todas sus especialidades, pues sus aulas están preparadas para esa cantidad máxima. Ello, unido a la gran opcionabilidad de materias que se ofrecen a los alumnos, tiene como consecuencia evidente que los grupos hayan sido hasta ahora menores que en muchas de las otras universidades en el momentos de su creación. La atención del profesor debe ser, por tanto, más cercana al alumno.

Una de las características más interesantes para el estudio presente es la ubicación de la universidad. Si en un principio se consideraron varias posibles, y casi todas ellas en la periferia de la ciudad, lo cierto es que finalmente la universidad está en su corazón, entre los barrios de *Ciutat Vella* y el *Born*, además de la expansión que a finales del año 2008 se ha realizado hacia el barrio del *Poble Nou*, donde precisamente se han ubicado los estudios de Comunicación Audiovisual, y donde parece que se situará también el Máster de Documental de Creación. Precisamente las Ramblas, la Estación del Norte y las proximidades del *Parc de la Ciutadella*, y del zoo, son las sedes más importantes de la universidad, junto a algunos edificios diseminados por la ciudad, como el del IDEC, del que se hablará después, situado en el *Eixample*, en la calle Balmes. Es decir, una universidad profundamente urbana, sin un campus al uso, sino con una serie de edificios relativamente cercanos que implican un constante ir y venir de alumnos, de las aulas a la biblioteca o a algún otro de los edificios. Y ello precisamente en la zona tradicionalmente conocida como Barrio Chino, donde los clubs, la prostitución y los ambientes más callejeros de la ciudad tenían su punto caliente. Este hecho, que Permanyer explica con humor, provocó, por ejemplo, que algunos de los edificios que albergan actualmente la universidad, hubieran en otros momentos albergado prostíbulos o *meublés*. Lo cierto es que las prostitutas se han desplazado tan sólo unos metros más al oeste de las Ramblas y la zona donde está la universidad está llena de vida, con cafeterías, librerías y otros lugares que suelen rodear por naturaleza las universidades de cualquier ciudad. Esta imbricación con la propia ciudad se puede ver también con claridad en algunas de las películas realizadas en el seno del máster, pero ello será asunto de uno de los capítulos finales de este estudio.

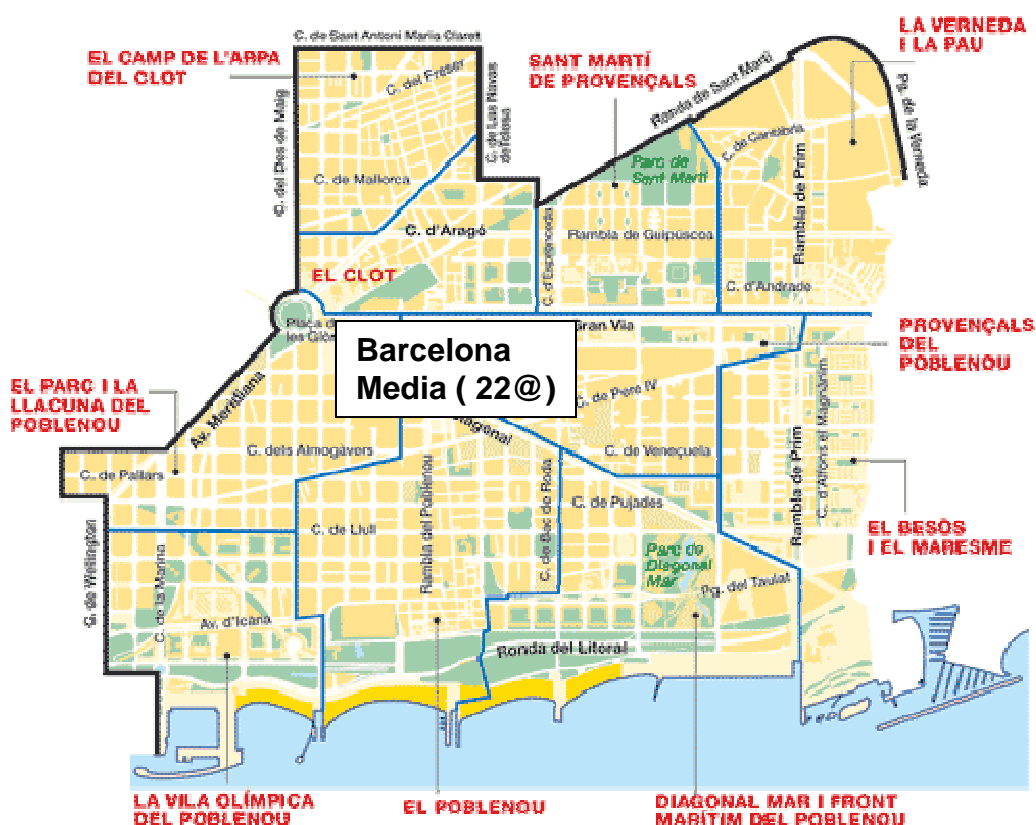
La Universidad Pompeu Fabra apostó desde el principio por la creación de un gran complejo audiovisual, concebido en un primer momento para ser albergado por el Mercado del *Born*, en ese momento en desuso, aunque más adelante se pensó en situarlo en el edificio de la Estación de Francia, que ya ocupaba la universidad en calidad de alquiler a RENFE (actualmente ADIF) desde hacía algún tiempo. El proyecto, que después se denominó “Estación de la Comunicación” (EC), fue encabezado precisamente por el profesor Pericot, con el que tuve una larga entrevista, ya citada, y consistía en un ambicioso “espacio de debate, de investigación y de reflexión en el emblemático edificio de la Estación de Francia” (Pericot, 2004: 101-103). Hubiera combinado la docencia, con la investigación, la producción y el espacio urbano, abierto a los ciudadanos. Allí hubieran tenido cabida los estudios de Comunicación Audiovisual, Periodismo, Ingeniería Técnica en Informática de Sistemas, Ingeniería en Informática especializada en Comunicación, Ingeniería en Informática especializada en Telemática, Diseño industrial y comunicación y Lingüística computacional. La combinación de la docencia e investigación con la producción es lo que finalmente se ha producido en el proyecto que ya es una realidad, en la Zona 22@, o *Parc Barcelona Media*, como se llama en la actualidad, en el barrio del *Poble Nou*, otro de los barrios de la ciudad que, como *Ciutat Vella* o el *Born*, están sufriendo un proceso de cambio fundamental impulsado tanto por la ubicación de la universidad como por el apoyo que el Ayuntamiento de la ciudad está proporcionando. Es otro de los barrios de la ciudad en transformación, otro barrio “en construcción”. Allí se ha situado la empresa productora *Mediapro* y, tal como me explica el Profesor Pericot, a quien visité precisamente en su despacho en el edificio nuevo que Comunicación Audiovisual tiene ya en esa zona, la empresa productora tiene un convenio con la universidad para permitir que los alumnos de la facultad de Comunicación Audiovisual o Periodismo realicen allí sus prácticas, en los platós de que disponen, si bien no tiene nada que ver con el Máster en Documental de Creación, que tendrá también allí su sede en un corto plazo.

A pesar de la realidad actual de este ambicioso proyecto, Permanyer recuerda las dificultades por las que hubo de pasar hasta que finalmente se consiguió lo que existe en la actualidad. Afirma que “les dues administracions que governen el país i la ciutat van ser absolutament insensibles a la construcció d’un complex audiovisual, mentre competien per crear dos grans centres de teatre públic: el Teatre Nacional de Catalunya,

i la Ciutat del Teatre, al Mercat de les Flors, dues decisions polítiques sorprenents des d'un punt de vista cultural i de viabilitat en el futur.” (Permanyer, 2001: 61) Sigue explicando cómo se intentó contar con la colaboración de la SGAE, que optó finalmente por participar en la creación de la Escuela de Cinematografía de Madrid y cómo se estimó oportuno ubicar en el *Mercat del Born* la *Filmoteca de Catalunya*, para lo que se pidió incluso al artista Miquel Barceló que interviniera con una gran cúpula. Todo ello quedó en agua de borrajas y la Filmoteca se ubicará, cuando se acabe de construir su emplazamiento definitivo – que está aún en una fase muy inicial – en la zona del Raval, al otro lado de las Ramblas, muy cerca precisamente de los lugares que sirvieron de escenario a *En construcció*. La ceguera de la administración catalana hacia el cine o el audiovisual en general durante ciertos momentos es algo que, como se ha visto en capítulos anteriores, ya denunciaban el propio Balló, o productores, como Isona Passola.

El plano que aparece a continuación muestra el distrito - *Ciutat Vella* - que incluye cuatro zonas diferentes: el *Raval*, *Barri Gòtic*, la *Ribera* y *Santa Caterina* y la *Barceloneta*, separadas por la gran arteria central de las Ramblas, donde se sitúan la mayoría de los edificios de la universidad hasta el año 2008, en que algunos de ellos se han trasladado a Barcelona Media, o 22@, en el Poble Nou, zona que se ofrece en el siguiente plano.





6.2.- El Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra. Los DESS franceses de enseñanza de cine documental.

El Máster tiene en estos momentos su sede física en el IDEC, o *Institut d'Educació Contínua*, otra de las instituciones creada desde la universidad, pero con un patronato formado a partes iguales por altos cargos de empresas e instituciones privadas y la otra mitad miembros de la universidad. Está situado en la calle Balmes, en un edificio cuyo sótano ocupan las dependencias del máster - tras pasar unos cuantos años en otro de los pisos del edificio - en espera de su definitivo traslado a Barcelona Media, en el Poble Nou.

El vestíbulo de entrada a este edificio está en estos momentos adornado con los carteles de cada una de las películas realizadas dentro del máster, y estrenadas hasta la fecha. Junto a cada uno de ellos, aparece una pequeña información sobre ellas. Esta “galería cinematográfica” – que se muestra a continuación - hace más patente la presencia en la universidad de unos estudios de alto nivel de cine documental, que ya han dado sus frutos, y de los que se siente muy orgullosa.



Carteles de las películas en el vestíbulo del IDEC.

En el capítulo correspondiente se tratará con más detenimiento la interacción con la ciudad de las películas realizadas dentro del máster, así como la influencia bidireccional del cine documental de la ciudad y el ámbito geográfico que lo ampara, siempre teniendo muy presente que se trata de un cine que toma como su sustancia de creación la realidad, muy a menudo la más cercana, el barrio, las gentes que lo habitan, los cambios que experimenta, y ello es fundamental en el caso de Barcelona, ya desde los inicios de su historia fílmica, en aquellos lejanos primeros años del siglo XX que vieron nacer el cine español.

6.2.- Los DESS franceses de enseñanza de cine documental:

La presencia de Jean-Louis Comolli en la primera edición del máster, así como la decidida apuesta de Balló por un cine documental “de creación”, siguiendo así la tradición francesa, lleva a considerar, antes que nada, la relación o comparación de la institución barcelonesa con las similares existentes en el país vecino, pionero en Europa en este tipo de propuestas de formación. Comolli había impartido algunos talleres de cine documental de creación en la Universidad *Paris 8*, donde también lo ha hecho la realizadora Claire Simon – profesora invitada al máster en su cuarta edición - . En Francia existen varias universidades que ofrecen estudios similares, si bien todos presentan diferencias importantes respecto del de la Universidad Pompeu Fabra. La revista *Images documentaires*, en cuyo comité de redacción se encuentra el director y crítico francés, dedicaba en el año 2001 un número especial (40/41) al cine documental en la universidad, para lo que entrevistaba a los directores de varios de esos estudios. Los datos que daba entonces la revista se han intentando contrastar con otros más recientes, proporcionados, sobre todo – pero no únicamente - , por las páginas web de dichas instituciones universitarias. Se ha comprobado, por ejemplo, que esos estudios siguen vigentes en este año 2009, y que, en algún caso, se han modificado ligeramente algunos aspectos.

Los estudios franceses presentan elementos comunes con los de Barcelona, pero también divergentes. La más importante de estas diferencias es que todos ellos son anuales – excepto los estudios de Grenoble, que duran dieciocho meses - , mientras el máster de la UPF es bianual. Otra diferencia sustancial se refiere a los trabajos prácticos (películas) que los alumnos realizan en las universidades francesas: no exceden en

ningún caso los 30 minutos de duración. Ambas características se acercan más a lo que el *Máster de Documental Creativo* de la Universidad Autónoma de Barcelona propone. El número de alumnos que se admiten por curso oscila entre 12 (en los estudios de Poitiers) y 15 (en los de Nancy), cifras ciertamente muy alejadas de los 30 que se admiten en el Máster de la Universidad Pompeu Fabra.

Todos los estudios franceses universitarios especializados en Documental son del tipo DESS. Un DESS es, según explica la web (<http://www.parisetudiant.com>) un “Diplôme d'Études Supérieures Spécialisées” y, continúa la página:

“s'obtient en un an et sanctionne une formation appliquée de haute spécialisation, préparant directement à la vie professionnelle. Un DESS est généralement composé d'un stage en entreprise d'un minimum de 3 mois qui permet de se lancer activement dans la vie active.

(...)

Le nombre de place est limité à une trentaine d'élèves pour chaque promotion, il est donc par conséquent assez difficile d'y accéder. Les mentions, stages ou expériences à l'étranger sont très appréciés par les directeurs de DESS lors du recrutement qui se déroule le plus souvent par entretien et rédaction d'un dossier”.

El pionero de los estudios franceses fue el DESS *Filmer le Réel* de la *Université Nancy 2*, dirigido por Roger Viry-Babel y Régis Latouche, que fue creado en 1997, un año antes del de la UPF. El más reciente, el co-gestionado por la *Université Stendhal* de Grenoble y Ardèche Images, dirigido por Marie-Pierre Duhamel – una de las tutoras del máster objeto de este estudio, y directora del festival parisino *Cinéma du Réel* -, que nació en el año 2000. Este último es el que más tiene en común con el de Barcelona, por su decidida vocación de dedicarse con exclusividad al documental de creación. Su título deja clara esta premisa: *Documentaire de création*.

En cuanto a los criterios de admisión, coinciden en parte con los que se siguen en Barcelona, y que son los correspondientes a un DESS francés: los alumnos que quieren ser admitidos, y que han realizado previamente los estudios mínimos requeridos para su admisión, deben presentar – en todos los estudios – un dossier con su

currículum, un proyecto de realización personal, y, además, son entrevistados por los directores de cada uno de los estudios. Es un proceso idéntico al que se sigue en la UPF. En el caso de los estudios franceses, se insiste en que la entrevista sirve, sobre todo, para delimitar aspectos como si realmente el futuro alumno “tiene ganas de filmar”, algo que sigue muy de cerca las propuestas teóricas de Comolli. Afirma precisamente éste que “Les écoles documentaires seront des écoles du juste danger ou du nécessaire risque qu’il y a à filmer, non pour ceux qui sont filmés, mais pour qui filme: on ne filme ni ne regarde impunement.” (Comolli, 2001:19). También a través de la entrevista se valoran otros aspectos fundamentales, como la capacidad de trabajo en equipo, necesaria en cualquier realización cinematográfica, y más aún en el caso de un trabajo universitario, en que se debe colaborar forzosamente con los compañeros; este es, por ejemplo, el punto que prima la Universidad *Denis Diderot (Paris 7)*, cuyo DESS *Ecritures des Mondes Contemporains*, dirigido por Françoise y Jean-Louis Berdot, y en cuyo desarrollo interviene muy activamente Thierry Garrel – otro de los que ha participado alguna vez como docente en el máster de la UPF - , considera el cine documental desde una visión antropológica e histórica, característica que lo diferencia de otros en suelo francés.

En cuanto a los contenidos docentes, son muy similares. *Paris 7*, Poitiers, Nancy, Evry, Grenoble y el taller que Claire Simon coordina en *Paris 8* ofrecen contenidos de tipo teórico, organizados en seminarios, talleres o clases magistrales sobre historia del género, cine e historia, cine y etnografía, estética, fotografía... En aquellas que tienen una orientación ideológica más marcada, los contenidos teóricos abarcan también áreas del conocimiento tangentes, como la de Evry, que propone un DESS llamado *Image et Société* y, por tanto, los contenidos sociológicos son parte de su oferta docente. También en *Paris 7*, como se ha sugerido antes, los contenidos se acercan mucho a los estudios histórico-antropológicos. Los estudios de Grenoble, dirigidos por Marie-Pierre Duhamel, ofrecen dos opciones diferentes, acordes con la futura salida profesional de los alumnos: Realización y Producción; son los únicos en ofrecer esta subdivisión.

Los contenidos teóricos se basan sobre todo en el análisis detallado de filmes concretos, de modo que la vertiente crítica se desarrolla de igual modo a como se hace en Barcelona. Ello conduce a veces, como indican algunos de los directores de esos

DESS's a acercar la afición de los alumnos, el interés, desde el cine de lo real, al de ficción, dado que a menudo sus conocimientos cinematográficos son ciertamente pobres, y como el análisis en profundidad de filmes incluye también, en muchos casos, algunos de ficción, además de comprobar cómo las dos tradiciones – cine de ficción, cine de la realidad – han ido muy a menudo de la mano, casi sin quererlo comienzan a surgir cinefilias, donde antes había más bien desconocimiento.

Los contenidos prácticos lo son más o menos en función del DESS de que se trate. Así, Grenoble insiste mucho más en la teoría, en un ejercicio de reflexión, y de escritura cinematográfica, pues la estancia en la universidad dura diez meses, pero luego hay ocho más en Lussas, en la escuela de cine documental que tiene Ardèche Images, en los que se enfoca más el estudio hacia la práctica.

En el DESS de Poitiers se busca un tema dominante, un eje temático, para cada curso (el cine de montaje, la ficción documental...), algo que conduce la reflexión – y las prácticas – de los estudiantes.

Algunos DESS ofrecen prácticas de edición de imágenes con programas informáticos diversos, como *Avid* o *Final Cut*, y otros, como Poitiers, que admite sólo a doce alumnos, ya los distribuye desde el principio en cuatro grupos especializados (sonido, imagen, edición...).

La diferencia, sin embargo, fundamental, respecto de los estudios de Barcelona – tanto de los de la Pompeu como de los de la Autònoma – reside en las prácticas en empresas: todos los DESS franceses incluyen una fase de *stage* en una empresa de producción, de duración variada, en función de cada uno de ellos. Eso no ocurre en los estudios barceloneses, algo que, por otro lado, algunos de los alumnos entrevistados echan en falta: no hay casi trabajo práctico, si no es el desarrollo del trabajo personal dentro de la universidad, por lo que el contacto con el mundo real de la producción casi no existe. Esta diferencia responde al sistema universitario español, aún muy lejano del de otros países europeos, y en el que realizar prácticas en empresas es poco frecuente, sobre todo en ámbitos de humanidades y ciencias sociales, si bien en los últimos años se está haciendo un esfuerzo importante en esa dirección.

Los trabajos de final de curso son proyectos personales, y se realizan todos, algo que tiene que ver con el menor número de alumnos por curso y la menor duración de las piezas y que, por el contrario, aleja los estudios franceses de los catalanes: en la Pompeu los alumnos trabajan en una película de otro director, mientras desarrollan su proyecto personal – que casi nunca se materializará dentro del máster -, y los de la Autònoma participan en una de las seis-siete películas que se hacen, por lo que aproximadamente cuatro quintas partes de los alumnos deben adaptarse al proyecto de otro. Hay que recordar, no obstante, que las realidades de la producción documental en Barcelona y en Francia siguen siendo aún bastante lejanas, el menos en cuanto a cantidad de películas producidas y existencia de productoras, por lo que sería difícil concebir en Cataluña unos estudios en que los proyectos de los alumnos tuvieran siempre su materialización durante el proceso de aprendizaje.

Los trabajos de los alumnos de Grenoble son programados en marzo, dentro de los *Etats généraux du film documentaire*, de Lussas, una vez acabado el período de estudios, que precisamente habían comenzado dos agostos atrás, con la asistencia de los alumnos al gran festival que tiene lugar entonces en Lussas. Las temáticas y propuesta formales de los trabajos son variadas, si bien algunas líneas importantes, dentro de la línea clara de “documental de creación”, de mirada personal, se dirigen a la historia íntima o familiar, o a los asuntos sociológicos, de forma muy próxima a lo que se hace en el Máster de la Pompeu.

Françoise Berdot opina que “Le documentaire a l’Université, c’est aussi un champ de recherches qui relie l’univers de l’art – le cinéma, la photographie, la musique, etc.- et l’univers de la pensée.” (*Images documentaires*, 2001:34), en un sentido muy cercano, como se verá, a como ven el máster de la Pompeu algunos de los alumnos entrevistados. Susana Guardiola, por ejemplo, dirá que se trata de “una cuina de pensament” (entrevista personal: ver anexo 2). Por ello, algunos - profesores, alumnos, coordinadores, de estas instituciones de enseñanza de documental - insisten en reclamar mayor atención institucional al cine documental, porque se trata de un laboratorio de pensamiento y de crítica fundamentales para la sociedad contemporánea. El cine de la realidad puede ser un barómetro de su misma materia de expresión, por lo que es necesario para una sociedad libre.

El coste de estos estudios es un dato que no se ha podido encontrar más que en el caso de *Paris 7*, cuyo DESS vale en torno a los 5600 euros.

A pesar de la mayor abundancia en el país vecino, se puede observar que estos estudios franceses son más o menos coetáneos de los de Barcelona y que comparten con ellos muchos aspectos. La especificidad de los de la Universidad Pompeu Fabra, como se verá, radica en el tipo de trabajos que se realizan: largometrajes de cine de lo real de creación, con la finalidad de crear una tradición de un tipo de cine casi inexistente en España.

6.3.- El funcionamiento del Máster de la UPF:

El funcionamiento del máster ha ido variando a lo largo de su historia, desde su nacimiento en enero de 1998 (curso 1997-1998). Todos los entrevistados – profesores, director, coordinadoras, alumnos – coinciden en que una de sus características definitorias es precisamente esa capacidad de irse adaptando a las nuevas circunstancias que han ido apareciendo. Algunas, desafortunadas, como la muerte de uno de los más emblemáticos profesores: Joaquín Jordá; otras, surgidas al hilo de los cambios de la propia sociedad, del sistema universitario español o de la propia Universidad Pompeu Fabra. La última, el cambio de ubicación, de la muy céntrica en el edificio central del IDEC, entre las calles Provença y Balmes del barrio del Ensanche barcelonés, a la más alejada en el nuevo centro de comunicación que es todo el complejo 22@, un cambio que aún no se ha producido. Esta adaptabilidad a los cambios debe ser intrínseca a todo estudio universitario, como antes se ha señalado.

El Máster en Documental de Creación es parte de la Universidad Pompeu Fabra y de ella adopta algunos elementos definitorios: el número reducido – aunque menos que en Francia, por ejemplo - de estudiantes que admite por promoción bianual – 30 -, la atención lo más personalizada posible a esos alumnos, a través de las tutorizaciones directas de los profesores-tutores y de los coordinadores (de uno solo en la primera edición se ha pasado a los dos actuales que, además, tienen una tercera persona que les ayuda, ya en la última promoción) o la internacionalidad de procedencia, tanto de sus profesores como de sus alumnos, que se manifiesta en las lenguas utilizadas en las clases.

El Director es Jordi Balló, y los coordinadores han sido: en la primera promoción, Anna Duran y Mercè Ibarz, profesoras de la Universidad Pompeu Fabra, que dio paso ya en el segundo año a la coordinación de Ricardo Íscar, junto con Anna Duran, para entrar ya en el tercero (segunda promoción) Marta Andreu, que había sido alumna del máster en la primera de sus promociones, en sustitución de aquél, y junto a Anna Duran. Más adelante se incorporó –en sustitución de la última - Eva Vila, que había sido alumna de la Universidad Pompeu Fabra, donde había estudiado Económicas y Humanidades, para cursar después un Máster en la Universidad de Gerona en Comunicación y Crítica de Arte, para cuyas prácticas entró como crítica musical en el periódico *La Vanguardia*, donde entabló contacto con Balló, al que ya conocía con anterioridad como profesor y que, más adelante, le propuso entrar como coordinadora para ayudar en ese trabajo a Marta Andreu. Últimamente (2008), además, se ha incorporado Carlos Vázquez, que trabajaba como cámara y había cursado el máster el año anterior, de modo que los treinta alumnos se pueden repartir mejor entre los tres coordinadores a la hora de desarrollar los proyectos que a final de curso deben presentar a los profesores-tutores, a los que habrán ido viendo a lo largo del curso en diversas ocasiones. De este modo, se puede ayudar mucho mejor a ese desarrollo, en los períodos de tiempo que pasan entre las reuniones con los tutores.

Los tutores son siempre personas procedentes de la producción o de los festivales. También han ido variando. Algunos de ellos han sido Marie-Pierre Duhamel Müller, ex-directora del festival parisino *Cinéma du réel*, con sede en el *Centre Pompidou* y que precisamente en el año 2005 se dedicó al cine documental español, con la presencia en su programación de varias de las producciones del máster. También personalidades como Luciano Rigolini – *commissioning editor* de *La lucarne*, programa de ARTE - o Eckart Stein – productor y programador de *Das kleine Fernsehspiel*, programa de la ZDF alemana y una referencia ineludible para el cine documental - han sido algunos de sus tutores. Últimamente se han incorporado nuevas personas para realizar esta labor (Luciano Barisone, por ejemplo, director del *Festival Dei popoli*, de Florencia). Eva Vila habla con apasionamiento de Carmen Cobos, quien , aunque de origen español (sevillana, de hecho) vive y trabaja en la producción en Holanda, donde es productora, por ejemplo, de la documentalista Heddy Honigmann, a quien dedicó la *Filmoteca de Catalunya* un ciclo no hace mucho.

Conviene recordar ahora lo que el Máster propone. A partir del objetivo inicial de “formar realizadores y productores” - como se especifica en su página web - se explica el procedimiento que se seguirá para ello: “Para ello, el máster prepara y forma documentalistas jóvenes y ofrece mayores perspectivas a los profesionales. Al acabar el curso, cada participante habrá participado en el proceso de desarrollo o producción de un largometraje documental y trabajado en un proyecto propio que habrá sido evaluado positivamente por productores y difusores del panorama audiovisual europeo” (<http://www.idec.upf.edu>) . Es decir, después de una primera fase o módulo (tal como explica la propia oferta de la entidad) en que se revisa estética e históricamente el documental, centrándose sobre todo en la obra de algún creador reconocido – lo que algunos sugieren como “eje temático” de ese curso -, los participantes desarrollan sus propios proyectos creativos, en un segundo módulo, mientras que en un tercero se llevan a cabo tres proyectos diferentes en los que participan tanto los alumnos como los profesores. Guerin, Íscar y Jordá como profesores más o menos fijos – pues por las cinco ediciones del máster hasta la fecha han pasado muchos profesores , la mayoría de ellos, especialistas en documental, como Patrice Barrat, Jean-Louis Comolli, Basilio Martín Patino, Patricio Guzmán, Víctor Kossakovsky, Frederick Wiseman o Johan van der Keuken - intervienen tanto en la fase teórica inicial de introducción al género documental como en la fase posterior de realización de documentales a partir de proyectos propuestos por los mismos alumnos o por profesionales.

Para entrar en el Máster de Documental de Creación, además de todos los requisitos necesarios – ser Licenciado en Periodismo, Comunicación Audiovisual o Bellas Artes o, excepcionalmente, en alguna otra especialidad, pero con “reconocidos conocimientos” en el mundo de la comunicación audiovisual - , los aspirantes deben presentar un proyecto documental propio, que tienen que explicar, en entrevista personal, a los coordinadores. Ello implica, ya *a priori*, que se contempla la posibilidad de que este proyecto pueda llevarse a cabo en el seno del máster que se inicia, o en otros posteriores, o que no se lleve nunca a cabo, porque es imposible producir tantas películas. Este hecho, como nos explica tanto la coordinadora Marta Andreu, como otros profesores y alumnos, es el que puede producir en ciertos momentos algún malestar, al generar unas expectativas que evidentemente no siempre, o casi nunca, se pueden ver colmadas. Por otro lado, la presentación de este proyecto implica, asimismo, la consideración del máster como una actividad que combina desde el primer momento

un componente educativo, de aprendizaje, con otro de creación personal. Además, cada alumno, una vez admitido, debe escoger en cuál de las tres películas que se realizarán a lo largo de esa edición del máster, y que se presentan a los alumnos en los primeros días de clase, quiere participar. Estas películas suelen corresponder a tres directores diferentes; uno, a alguien ya consolidado (Guerin, Jordá, Recha...); el segundo, correspondiente a algún alumno de promociones anteriores del máster (Álvarez, Lacuesta, Pujol, Pérez...); y un tercero – en la medida de lo posible – a un alumno de la promoción inmediata anterior. De hecho, frecuentemente sólo una de las tres-cuatro que se realizan cada promoción corresponde al proyecto de algún ex - alumno que no sea profesor, pues varios de ellos se han convertido con el tiempo en profesores, como Isaki Lacuesta o Mercedes Álvarez. Estas películas no tienen por qué coincidir exactamente con los proyectos que en su día presentaran dichos alumnos al entrar a cursar el máster, si bien suele ser lo más frecuente. De esta manera, los alumnos también realizan prácticas colaborando – en muy diversas formas y grados – con los directores. Esta colaboración puede variar en función de la preparación técnica de cada uno - que no es requisito para entrar en el máster, aunque algunos sí la tengan -; de las posibilidades reales, pues, en algunos casos, el rodaje y producción de las películas tiene que hacerse con posterioridad a las fechas consideradas en un primer momento, por lo que algunos alumnos ya no están en esos momentos “disponibles” (son extranjeros, están trabajando...) y de otros factores de última hora. Ello no obstante, los casos de alumnos que finalmente no pueden estar en ninguna de las producciones de cada promoción son más bien pocos.

Ese proyecto que los candidatos presentan puede ser muy variado. Así, Susana Guardiola - alumna de la tercera promoción - me explicaba (entrevista personal:ver anexo 2) que el suyo era un proyecto que tenía que ver con la vida que uno de los miembros de la realeza española, hermano del Rey, Alfonso de Borbón y Battenberg, había llevado en la Cuba precastrista, adonde había acudido por amor a una cubana, renunciando para ello a sus derechos dinásticos. El proyecto de Susana Benito, de la promoción siguiente, la cuarta, era, en cambio, un relato titulado *Ana la china*, sobre la vida de una amiga suya, una curiosa *bailaora* de flamenco de padre alemán y madre china afincada en Ginebra, que se hacía pasar por andaluza: a Susana Benito siempre le ha interesado la cuestión de la identidad. Otro alumno, el gallego Pela del Álamo, presentó un proyecto sobre la vida de las gentes y lugares que flanquean la carretera

Nacional VI, proyecto que en la actualidad está produciendo y dirigiendo en solitario. Rosa Rydahl presentaba un proyecto sobre las historias de amor de su familia, sueca, como reflejo de los cambios culturales de la propia sociedad de su país: un proyecto muy personal, quizás poco elaborado aún, que finalmente cambió por otro menos cercano. Germán Berger presentó uno que acabaría siendo, ya fuera del máster, su película *Viaje a Narragonia* (2003). Raúl Cuevas presentaba lo que sería *Bell Viatge*, producida por TV3, sobre los habitantes de los barrios periféricos de las grandes ciudades (en este caso, Bellvitge), un tema que le ha interesado siempre. Los proyectos son, por tanto, muy diversos, además de proponer formas de llevarlos a la práctica totalmente diferentes, sin que una determinada manera de entender el documental pueda ser óbice para la exclusión de alguno de ellos. Sin embargo, hay quien afirma que las películas largas que se realizan la promoción siguiente suelen seguir una determinada línea estética, ese “cine de autor” o “de la mirada” que califica los filmes de Guerin o de Álvarez, por ejemplo. Frente a ello, se puede argüir que otros filmes son ciertamente divergentes de esta propuesta, como las películas de Jordà, por ejemplo.

Esta primera fase de selección, entrevistas personales, etc, se realiza durante los primeros meses del año lectivo (de septiembre a noviembre), para que las primeras clases, o talleres, puedan dar comienzo en enero del primer año lectivo (y segundo natural).

Cada edición admite treinta alumnos, que se pueden reducir algo si se tiene en cuenta que debe reservarse plaza para los repetidores (dos o tres, a lo sumo). Normalmente hay muchas más solicitudes que plazas. De los muchos que se quedan fuera, algunos optan por apuntarse a algún otro máster similar de la ciudad. Por otro lado, el coste de la matrícula (unos seis mil euros) es lógicamente uno de los motivos que cierran la puerta a los alumnos cuya situación económica no les permite abonar semejante cantidad. Marta Andreu me indica que existen ciertas becas –sin indicar la cuantía– para alumnos de la UPF con calificación máxima en el trabajo final de carrera, si es documental (entrevista personal: ver anexo 2).

En cuanto a la procedencia de los alumnos, cada promoción es diferente. La primera fue excepcional por su misma condición de primera, ya que entonces los alumnos – y los profesores – iniciaban algo que era totalmente nuevo en España y, por

tanto, no se había generado aún el nivel de expectativas, de exigencia que, lógicamente, tienen unos estudios cuando ya tienen una tradición. Por otro lado, la experiencia de *En construcción* – también la participación en las otras películas, pero sobre todo en la de Guerin – fue un proceso que, de alguna manera, sirvió para sentar unas ciertas bases de funcionamiento que sirvieran para ediciones futuras, si bien se han ido incorporando modificaciones: ha habido cambios, en las siguientes. Es decir: en la primera promoción, el grado de energía, de entusiasmo, que alumnos y profesores pusieron fue, según insisten todos los entrevistados, enorme, sobre todo en el desarrollo de *En construcción*, para la que, no lo olvidemos, se dedicaron dos años, de trabajo y colaboración de todo el equipo que tomó parte en ello. Además, esta primera promoción tuvo una mayoría de españoles, muchos procedentes de los estudios de Comunicación Audiovisual de la propia ciudad, tanto de la *Universitat Autònoma*, como de la propia *Universitat Pompeu Fabra*. Por otro lado, fue cursada por algunos de los que actualmente son profesores o coordinadores del propio máster, como Marta Andreu, Mercedes Álvarez o Iñaki Lacuesta, o por algunos de los profesionales que siguen colaborando con proyectos de los otros en diferentes tareas: montadores (Núria Esquerra), sonidistas (Amanda Villavieja), etc. José Luis Guerin, Núria Esquerra y Marta Andreu coinciden en la excepcionalidad de esa primera promoción, en la que a unas enormes ganas de aprender y colaborar con un proyecto que entonces era totalmente nuevo en España se unió – son palabras de Guerin en entrevista personal (17/12/2008), que se transcribe como anexo – “un enorme talento”.

Algunos datos facilitados por la propia universidad, me permiten llegar a aproximaciones que pueden resultar interesantes, como la procedencia de los alumnos, los estudios que habían realizado anteriormente, sus edades o, incluso, por qué habían decidido cursar el máster. Así, los de la primera – diferente, ya se ha dicho –, que transcurrió entre enero de 1998 y finales de 1999, son casi todos españoles, sobre todo catalanes, y, además, de edades bastante próximas (todos han nacido entre 1967 y 1975), por lo que probablemente sus afinidades sean también mayores. Los de la segunda (1999-2001), en cambio, ya comienzan a presentar más diferencias: más extranjeros (cuatro procedentes de países iberoamericanos, algo que en cada promoción irá al alza; y tres europeos: un/-a belga, un/-a francés/-a y un rumano/-a), además de una mayor variedad en los españoles, que provienen tanto de Cataluña como de Andalucía, el País Vasco, la Rioja o Baleares. Asimismo, el abanico de edades y de estudios

previos se hace mayor: son nacidos entre 1954 y 1977 y han estudiado carreras relacionadas con la Comunicación o la Comunicación Audiovisual, pero también hay alguno que hizo Bellas Artes o Filosofía y Letras. Y un alumno ya dice que ha venido a estudiar al máster porque “tiene buena fama”.

En la tercera promoción (2001-2003) vuelve a haber muchos extranjeros, sobre todo iberoamericanos (nueve) y europeos (un/-a griego/-a, un/-a belga y un/-a alemán/.a). En cuanto a los españoles, de nuevo, procedentes de casi todos los lugares de la geografía española, si bien con una mayoría de catalanes. En esta tercera promoción, había muchos licenciados en Periodismo, frente a otros tantos licenciados en carreras como Bellas Artes, Historia del Arte o Comunicación Audiovisual, con formaciones sobre Historia del Cine muy diferentes, algo que repercutió en su visión del documental. Además, el abanico de edades vuelve a ser bastante amplio, pues los alumnos han nacido entre 1964 y 1979. Aquí ya empieza a aparecer un importante porcentaje (un tercio: 10) de alumnos que han acudido por la fama de los estudios.

En la cuarta (2003-2005) se volvía a producir esa abundancia de alumnos iberoamericanos (cinco) y había también alumnos europeos: un francés/-a y un alemán/-a. En cuanto a los españoles, también eran de procedencias diversas, si bien con una mayoría de catalanes (14), que representaban más o menos la mitad del total de los alumnos. La franja de edades volvía a ser bastante amplia (eran nacidos entre 1964 y 1981) y sus estudios anteriores ofrecían de nuevo una amplia gama. Este último dato también comenzaba a ofrecer una novedad interesante respecto a las promociones anteriores, y es que ya se encontraba uno que había estudiado “Documental” y dos que habían cursado anteriormente “Cinematografía”, con lo que posiblemente ya se pueda hablar de una cierta “especialización”, aún muy tímida. Por otro lado, de nuevo hay siete alumnos que declaran haber acudido porque “les habían recomendado” los estudios.

La quinta promoción (2005-2007) es muy numerosa (36 alumnos). Está formada por personas de edades también variadas (desde los nacidos en 1964 a los nacidos en 1983) y con unos estudios previos que también son diversos: Comunicación Audiovisual y Periodismo en su mayoría (16 en total) , pero también hay uno que ha cursado Derecho; otro, Geografía; otro, Historia; cinco que han estudiado

Humanidades...; en cuanto a los que se podrían considerar más “especialistas”, hay ya un licenciado/-a en Cinematografía, otro que cursó Dirección Cinematográfica, y dos más que habían estudiado, respectivamente, Producción Audiovisual y Realización Audiovisual. Aquí ya son nueve los que han acudido por la “fama” de los estudios. En cuanto a su procedencia, vuelve a haber cinco iberoamericanos y cinco europeos (de Portugal, Italia, Bélgica y Alemania), frente a los quince de Barcelona y el resto de diversos lugares de España.

La sexta (2007-2009), y última hasta la fecha, vuelve a presentar variadas procedencias: cinco iberoamericanos, siete europeos y un canadiense, que conforman la más numerosa en extranjeros de todas. Sus edades, no obstante, se acercan algo más, son más jóvenes: el mayor nació en 1972 y el más joven en 1983. Y sus estudios vuelven a ser variados, si bien con predominio de los relacionados con Comunicación Audiovisual-Periodismo. Nueve personas afirman haber venido por la fama de los estudios.

Aunque quizás de forma algo subjetiva, lo que evidencian estos datos es que acuden personas de fuera del país a cursar estos estudios y, entre ellos, muchos proceden de países iberoamericanos: la lengua es, lógicamente, uno de los motivos, pero también el hecho de que algunos de estos países están viviendo también un importante momento de producción documental, sobre todo Argentina, Chile o Colombia, lo que explicaría en parte el interés de ciudadanos de estas procedencias. También hay que recordar cómo alguna de las empresas productoras de la ciudad de Barcelona está poniendo mucho interés en el mercado iberoamericano, sobre todo *Paral·lel40*. Y que en el máster de la Universidad Autònoma, tal como aclara Josep M. Català, uno de sus coordinadores, hay también un gran porcentaje de alumnos sudamericanos (Ledo, 2005:64). Alguno de ellos me explicaba que había podido cursar el máster gracias a unas becas de la Agencia Europea de Cooperación Iberoamericana (caso de Germán Berger Hertz, por ejemplo). Ahora bien, que vengan alumnos procedentes de países del norte de Europa (Alemania, Bélgica o Gran Bretaña), donde la tradición documental es tan importante, es ya un síntoma de que la fama de los estudios se ha extendido. En todo caso, esta última posibilidad habrá que concretarla más, en apartado posterior.

También es interesante constatar cómo, sobre todo a partir de la tercera promoción, hay muchos que acuden a la ciudad a cursar unos estudios de los que han oído hablar.

Los criterios para realizar esta selección de estudiantes, pues no todos los que solicitan entrar lo consiguen, según explican las coordinadoras tienen que ver, sobre todo, con los currículums que presentan y con los proyectos que pretenden realizar, además de valorarse algunos de esos aspectos a través de la entrevista inicial previa, que tienen en septiembre con coordinadoras y director. Algunos motivos que podrían determinar la admisión podrían ser, como opina, por ejemplo, Susana Guardiola (cuarta promoción), si tienen experiencia en la producción; o trabajos documentales previos, como afirma Rosa Rydahl (de la última promoción). Con todas estas informaciones se establece una selección, en la que se incluyen algunos que quedan en lista de espera, que podrían ser finalmente admitidos en un segundo momento, como le ocurrió a Susana Benito, en la quinta promoción.

El idioma de las clases puede ser el catalán, pero más a menudo el castellano, el inglés y, en ocasiones, el francés u otra lengua, si hace falta. De hecho, todos (profesores, coordinadoras, alumnos) insisten en que precisamente el idioma no debe ser un obstáculo para nadie.

El Máster en Documental de Creación tiene un funcionamiento bianual; es decir, cada edición consta de dos años que se reparten del modo que se detalla a continuación y que corresponde a lo que se explica en su programa y yo completo con la información que entresaco de lo que dicen las personas a las que he entrevistado.

Hay un primer módulo, tal como en párrafos anteriores se ha mencionado, que tiene la finalidad de que “los participantes profundicen en el conocimiento teórico y estético desde la tradición documental al documental de creación contemporáneo, de las aportaciones de la fotografía documental, de la práctica documental y los procesos de producción y exhibición” ([http:// www.idec.upf.edu](http://www.idec.upf.edu)) Para llegar a estos objetivos, el módulo propone tratar estos temas a través de diversos seminarios, estudios de caso y proyecciones. Como se ve, el método de trabajo general en este primer módulo se plantea de tres formas distintas: seminarios o “talleres”, en los que un profesor centra su actividad pedagógica en un tema concreto; estudios de caso: estudio detenido de alguna

película o producción de algún director o bien al trabajo que los alumnos puedan realizar, de modo teórico, sobre alguna propuesta hecha por los profesores; y, en tercer lugar, proyecciones. Y, por último, en algunos casos, *masterclasses*, clases magistrales que da algún profesor invitado (cineasta, productor, crítico...) un día concreto. En todo caso, toda esta actividad pedagógica de tipo teórico se construye a veces en función de las novedades, de aquello que director y coordinadoras consideran interesante: propuestas cinematográficas o de producción que se han conocido en festivales internacionales o en otros ámbitos y que podrían resultar aportaciones novedosas o interesantes para los alumnos. Por otro lado, se intenta que cada año la actividad docente gire en torno a un eje temático, normalmente asociado a la propuesta o actividad cinematográfica de un determinado creador (Van der Keuken, en la segunda promoción; Patricio Guzmán, en la tercera; Kossakovsky, en la cuarta; Claire Simon y otros, en la quinta; Avi Mograbi, en la sexta...), lo que no es óbice para la intervención de otros posibles invitados, en la misma promoción.

La construcción más “teórica” de la actividad docente tiene diversos componentes que van acercando al alumno a los diferentes aspectos que tienen que ver con el documental. Este primer módulo se desarrolla de enero a julio en horario de tardes (de 16.00 a 19.00). Se aclara también que los viernes hay proyección y que eventualmente algunas clases pueden tener lugar por la mañana. En cuanto al contenido de estos talleres, los títulos son claros: “Historia y Estética del cine documental”, “Aproximaciones a la mirada documental”, “Análisis del documental contemporáneo”, “La fotografía documental, escuela de la mirada”, “Las imágenes documentales en la actualidad”, “El sonido en el documental de creación”, “La construcción fílmica a través del montaje” y “Producción, distribución y exhibición del proyecto documental”.

Los términos que aparecen en las entrevistas mantenidas con unos y otros son “seminarios”, “talleres”, “tutorías”...alguna vez “conferencias”, incluso *masterclass* (“clase magistral”). Algunos de los alumnos hablan de “Retakes” que, según explica la normativa para la próxima promoción, la que dará inicio en enero de 2010 (séptima ya), son seminarios intensivos de una semana con un especialista - normalmente un cineasta – reconocido, que “trabaja durante una semana en torno a una situación dramática propia a su universo creativo”, a partir de la cual “se abordarán los problemas planteados por el dispositivo fílmico puesto en cuestión”

(http://www.idec.upf.edu/es/seccions/oferta_formativa/masters_programes/curs/contingutsAcademics.php?curs=005319)

Uno de estos “retakes”- el primero, de hecho - fue el que tuvo lugar durante la tercera promoción con el cineasta ruso Victor Kossakovsky. La experiencia fue tremendamente interesante y sobre ella me han hablado varios de los alumnos que tomaron parte. Como explican dos de ellos, Cristóbal Fernández y Susana Guardiola (en sendas entrevistas en octubre y diciembre de 2008, respectivamente), el director vino durante ese primer curso de su promoción a impartir un seminario a los alumnos. Parece que quedó muy contento con el grupo y les propuso colaborar en la realización de un experimento: volvería, al cabo de unas semanas – aprovechando que había sido invitado al festival de INPUT de ese año - , para realizar una película, *Panorama*, en la que todos participarían. “Nos encargó, a cada uno, grabar tres panorámicas y, en cada una de ellas, teníamos que contar una historia. Tenía que ser de izquierda a derecha y con una duración desde 8 segundos a 3 minutos. Claro, y ahí te planteas el porqué de una panorámica: que tienes que empezar por blanco y acabar en negro y, durante ese tiempo, se tiene que poder explicar una historia (...) Entonces, hicimos tres panorámicas cada uno, y cuando vino él, las mostramos en clase y empezamos el montaje con él. Duró cinco días. Fue duro y hubo sonrisas y lágrimas... Pero fue toda una experiencia ver cómo crea un cineasta como Víctor” (S. Guardiola: entrevista personal; ver anexo 2). Helena Fernández explica en un artículo la propuesta, cuando fue hecha pública, en rueda de prensa, y antes de comenzar: debían rodarse planos en panorámica en los que “se perciba la transformación” (Fernández, 2004), si bien el tema, las ideas, eran totalmente libres. Con esas imágenes, el director quería construir un filme que tuviera sentido, fuera coherente, pero no perteneciera a nadie. Los alumnos se entusiasmaron con el proyecto, aunque parece que no acabaran de entender exactamente qué pretendía el director. La experiencia fue muy interesante, en tanto supuso un esfuerzo de colaboración y creatividad muy grandes, y en un período de tiempo limitado, demasiado corto quizás, según afirman algunos de los participantes.

Iñaki Lacuesta opina que este tipo de propuestas, tengan o no fruto real en alguna producción fílmica, son interesantes en tanto contribuyen al desarrollo de los proyectos, fomentan la creatividad y, sobre todo, la reflexión personal sobre todo el

proceso de creación. Se trata de una más de las actividades conducentes a buscar las formas personales de aproximación a la realidad.

En paralelo con este proyecto, el propio Fernández, junto a dos amigos, decidieron realizar el *making of* de todo ello. El resultado es *Filmmaker*, una película de 50 minutos que explica el proceso de gestación de un filme – *Panorama* - que supuso



un enorme esfuerzo para alumnos y profesor. Sobre *Filmmaker*, como de otras interesantes producciones paralelas a las que el propio máster ofrece, pero realizadas por alumnos de él, se hablará más adelante.

Presentación de la futura película a los medios: Balló, Ambrós, Kossakovsky (de dcha a izda)

Del último de los talleres prácticos, el realizado en la última promoción (2007-2009) me hablaba con entusiasmo una de sus alumnas, Rosa Rydahl, para quien poder realizar este tipo de puesta en práctica inmediata y directa, con el realizador israelí Avi Mograbi, supuso una experiencia muy interesante, en tanto finalmente podría materializar una forma de trabajar con la realidad que supone no sólo un ejercicio de reflexión profunda, objetivo esencial del máster, según unos y otros dicen, sino ese mismo tratamiento de la realidad con la cámara. Filmar, comprobar, qué se ha filmado, hablar sobre ello, volver a filmar. En definitiva, un trabajo real y directo, necesario – opina ella - , tras un proceso de reflexión, de búsqueda.

El segundo módulo se titula “Desarrollo de producciones propias”, se va realizando de manera paralela al primero y tercero. Se orienta a la evolución de los proyectos personales de cada participante hasta el momento en que están preparados para su realización. Se aclara también que, en caso de realizarse, deberá constar en los créditos finales de dicha producción que ha sido realizado en el marco del Máster de

Documental de Creación. Se dice que las sesiones se organizan en tutorías (cada alumno tiene asignado un tutor desde principio del máster), seguimiento individual, sesiones colectivas, trabajo de documentación individual, *pitchings*, etc.

La estructura de este segundo módulo tiene por objetivo fundamental el desarrollo de los proyectos personales de cada uno de los participantes. Sin dejar de lado la posibilidad, antes sugerida, de que alguno de ellos no pueda llevarse a cabo, lo que puede implicar insatisfacción o decepción en alguno de los alumnos, los talleres o actividades que tienen cabida en esta parte se presentan como “De la idea al desarrollo narrativo del proyecto”, “La presentación del proyecto”, “*Pitching* y evaluación del proyecto” y “Diseño y estrategias de producción”. A través de ellos, los alumnos pueden adquirir conocimientos o técnicas que les permitan no sólo desarrollar su proyecto sino intentar “venderlo” a una empresa productora, en uno de esos *pitchings* que tienen lugar a lo largo de este segundo módulo y en el que participan diversos *comissioning editors* de varias cadenas de televisión locales, nacionales o extranjeras. Así, dentro del cuadro de “profesores” o “personas participantes” en el máster – donde aparecen todos los que lo han hecho a lo largo de los ya doce años de su existencia – figuran nombres como Jordi Ambrós, actualmente jefe del Área de Documentales de Televisió de Catalunya, Patrice Barrat, director de la Agencia de Prensa Audiovisual *Article Z*, fundada por él mismo; Toni Camín, consejero delegado de la productora *Ovideo TV*, Thierry Garrel; hermano de Philippe y Director de la Unidad de Documentales *Sept-Arte*; Joan González (ya mencionado); Yves Jeanneau, fundador de la productora *Les Films d’Ici*, una de las más importantes y reconocidas en la creación de documentales artísticos y políticos y actualmente director de la Unidad de Documental de *France 2*; Isona Passola, directora de la empresa de producción *Massa d’or* ; Paco Poch, productor de cine y televisión y productor de algunas de las más importantes películas documentales españolas – que ya se ha citado anteriormente -; Luciano Rigolini; Eckart Stein, director de *Das kleine Fernsehspiel*, taller de programas de investigación en televisión y cine y participante en infinidad de programas y medios de producción documental, de los que ya se ha hablado con anterioridad. Otros nombres del mundo de la producción que han colaborado o colaboran en la actualidad con el máster son Stefano Tealdi, turinés impulsor desde Italia del documental, Carmen Cobos, de quien también ya se ha hablado, o Joan Úbeda, responsable de *Media 3.14*, empresa del grupo MEDIAPRO dedicada al mundo del documental. El elenco es realmente

extenso. No todos ellos colaboran con todas las ediciones del máster, pero sí han participado en alguna de ellas como profesores, como tutores o como *comissioning editors* en los varios *pitchings* que se han realizado en los años de su existencia. La larga nómina es prueba más que evidente de la doble vertiente de los estudios: creación y producción; y ambas en simbiosis tanto pedagógica: los productores imparten también talleres de producción y edición, como de la pura producción de los proyectos de los alumnos o de las tres películas que son “Iniciativa Máster”.

Este desarrollo de los proyectos personales es probablemente lo que genera más expectativas en algunos de los alumnos y, también, más desencuentros. Los tres tutores internacionales asignados a los proyectos (entre ellos; Marie-Pierre Duhamel, Luciano Rigolini, Luciano Barisone, pero antes había estado también Eckart Stein, por ejemplo) se reúnen en un par de ocasiones con los alumnos cuyos proyectos deben seguir, con la finalidad de ayudarles a desarrollarlos, hasta que puedan, al final del primer año (en septiembre), presentarlos en un *pitching*. Algunos de los alumnos reclaman mayor seguimiento de sus proyectos, incluso poder mantenerse en contacto con sus tutores, más allá de las citas estipuladas. Ello a veces no se produce, si bien esos mismos alumnos también reconocen que son conscientes de que esas personas tienen muchos compromisos y de que se les ha informado, al principio del máster, de que deben espabilarse por sí mismos, intentar llevar adelante sus propios proyectos, como puedan. El mundo del cine es duro, es competitivo, reconocen, y probablemente el propio funcionamiento del máster les está enseñando también esa misma realidad. Sobre esa misma dureza de ese mundo insistía algún alumno, recalcando que incluso las tácticas empleadas por esos tutores eran así, llegando a provocar en ellos una especie de crisis, que bien podía desembocar en un cuestionamiento personal o en un replanteamiento del proyecto.

Por otro lado, el desarrollo ulterior, más concreto y directo, de los proyectos, se sigue llevando día a día, mediante las tutorías con los coordinadores (Marta Andreu y Eva Vila, el último año, con el apoyo de Carlos Vázquez), durante el primer curso. En este sentido, la mayoría habla del entusiasmo, del trabajo constante que despliegan todos ellos, y que agradecen. Marta Andreu explica en qué consiste el seguimiento de los proyectos personales, la parte que, para ella, es fundamental:

“Aquests tutors aborden els projectes per tal de construir la pel·lícula, de trobar la millor forma per elaborar aquella història...entre què vull explicar i des d'on ho vull explicar, és a dir, què vull posar de mi en aquella història, trobar l'equilibri entre el món que vull representar i la mirada que l'edifica. No treballem en canvi el que seria una part més informativa del documental (...) El desenvolupament de projecte va passant, es va escorrent per tot. És a dir, s'inicia al llarg d'aquest període de temps, però va creixent. Les trobades entre els grups de taller es van continuant de forma més o menys esporàdica, confiant en les necessitats dels participants, en la seva capacitat de col·laborar els uns amb els altres, de compartir la seva pròpia feina i participar en l'evolució dels projectes dels companys.” (entrevista personal: ver anexo 2)

Muy frecuentemente alguno de los proyectos presentados por los alumnos, que no tiene cabida dentro del propio máster, sí la tiene en alguno de los programas o empresas que los antes citados gestionan. Así, algunos de los proyectos de alumnos del máster se han desarrollado paralelamente en programas de la televisión catalana, como *Taller.doc*. Es lo ocurrido, por ejemplo, con *L'avi de la càmera* (2005), de Neus Ballús, que se presentó también en el foro INPUT – donde también se presentó *Las tres Elsas* (2003), de Elsa Casademont -, ya citado, o *Flops* (2005), trabajo de Ignasi Llobera. Es una posibilidad que su mismo Director, Jordi Balló, apoya de forma clara.

A todo ello cabría añadir la presencia en la nómina de profesores de personas que vienen de otras universidades, como Jean-Louis Comolli (del que ya se ha hablado), director de documentales, de revistas fundamentales de cine, teórico de *Ateliers Varan* y profesor en la Universidad de La Sorbona, o Marie-Pierre Duhamel Muller, productora y realizadora así como programadora de diversos festivales de cine, como el de Venecia, DocLisboa, DocumentaMadrid o, sobre todo, y por encima de todos los anteriores, directora del Festival parisino Cinéma du Réel, organizado por el *Centre Georges Pompidou*, tal como se apuntaba líneas antes. Marta Andreu explicaba que la relación que tenían con ella era muy fluida y que la colaboración no se limitaba a la docencia en el máster sino que también, por ejemplo, siempre guardaba acreditaciones para que los alumnos pudieran acudir a dicho festival, algo que era muy importante para su formación.

El tercer módulo se titula “Participación en los proyectos Iniciativa del Máster” y propone el desarrollo de tres proyectos documentales en colaboración con empresas productoras diferentes. Los alumnos deben escoger uno de ellos para colaborar en su gestación., tras la presentación conjunta por parte de los tres directores, ante todos los alumnos, lo que se produce cuando los proyectos están suficientemente claros, no necesariamente al inicio mismo del curso. Una vez escogido el proyecto en el que se desea participar, ya es cuestión de cada director ponerse en contacto con los alumnos y comenzar a trabajar. Las formas de trabajo y la relación con los alumnos del equipo dependen lógicamente de cada director. “El tercer mòdul, per contra, està dedicat a les produccions del màster. Els tres documentals que el màster llença com a iniciativa. Cada edició del màster proposa tres pel·lícules, que els alumnes ja saben des de l’inici. El primer dia o el segon dia de presentació del màster els tres directors que les tiraran endavant, les presenten als alumnes i ells escullen un dels tres. Són ells qui les escullen. (...) I a partir d’aquí durant l’any van havent-hi trobades amb el director...formen com una mena d’equip de direcció, d’acompanyament, d’aprenentatge i participació activa. Els alumnes fan el mateix que fa el director, avancen amb ell, discuteixen, comparteixen, llegeixen el mateix que està llegint el director, visionen, es documenten...” (Marta Andreu, entrevista personal: ver anexo 2)

A pesar de ello, también ocurre en contadas ocasiones que alguno de los alumnos no puede integrarse plenamente en esta fase – igual que ocurría con los proyectos personales que no podían finalmente llevarse a cabo – por problemas de calendario tanto propio como de los tiempos de las películas. Las películas que ya se han realizado en las anteriores ediciones del máster dentro de este apartado se detallan en anexo, junto a los premios y nominaciones obtenidos por cada una, datos que amablemente me ha proporcionado Eva Vila. Todos los alumnos colaboran en la “gestación” de la película y, además, después pueden incorporarse, según la naturaleza de cada uno de los proyectos y el perfil del alumno, en su producción. La película en la que participan se escoge voluntariamente, aunque a veces hay algunas con más demanda que otras, y ello lleva a reajustar los grupos. Para este último momento se tienen en cuenta, insistía M. Andreu, los conocimientos y preparación técnica de cada uno, pues, al no ser un requisito para entrar en estos estudios de posgrado, se hace patente que algunos carecen de ellos. Ella repetía que estas carencias “no podían ser un

obstáculo, pero que cada uno debía espabilarse por su cuenta”⁵⁷; es decir, la parte técnica, aunque se ve en el máster, no es el asunto central en ningún momento como tampoco hay exigencia alguna de conocimiento de idiomas, pero los cursos pueden impartirse indistintamente en inglés, francés o español y los alumnos (hablamos de cursos de posgrado) deben espabilarse. Varias personas, no sólo alumnos de este máster, me explican que una de las diferencias entre los másters de las diferentes universidades – sobre todo entre el de la *Universitat Autònoma* y el de la *Universitat Pompeu Fabra*, casi coincidentes en su momento de creación - era que los otros insistían quizás algo más en los aspectos más técnicos del proceso de realización de un documental, mientras el de la Universidad Pompeu Fabra era más un proceso mental, de creación, de ideación de proyectos (*brainstorming*), trabajo en el que las coordinadoras ponían mucho interés, dato que confirman todos los alumnos entrevistados.

Dentro de este tercer módulo las fases de realización de las películas aparecen secuenciadas de la siguiente manera: “Preproducción, guión y documentación”, “Producción y rodaje” y “Montaje y posproducción”

Se trata, como se deduce de todo lo anterior, de un proceso que dura aproximadamente dos años en el que se simultanean más o menos las tres partes o módulos, si bien el primero es el único que queda limitado a los seis meses iniciales de cada segundo año natural de cada edición, y los otros dos se van entremezclando en función de las características de cada año, de los profesores y *pitchings*, de las películas que se hagan, etc. Esta naturaleza algo heterogénea hace que cada edición sea diferente y que se hayan ido introduciendo diferentes novedades al hilo de las necesidades que se hayan ido detectando. Marta Andreu me explicaba alguna de ellas: la primera, iniciada ese año (2007), era la de poder amparar algún otro proyecto no previsto dentro de las tres películas “oficiales” (“Iniciativa Máster”) de cada promoción, hacer como “de paraguas”, según su propia expresión, ayudando a alguna iniciativa que no se pudo llevar a cabo en su momento, pero que, por el propio interés que pueda tener, se decide impulsar desde el propio máster. Se trata de proyectos en cuyos créditos aparece “Con la colaboración de...”, sin que sean realmente “Iniciativa de...”. Así, el abanico de producciones es realmente grande, si se consideran también aquí este tipo de trabajos,

⁵⁷ Reproduzco sus palabras traducidas y de forma aproximada. La literalidad aparece ya en el anexo correspondiente.

de muy distintas clases y duración. Tanto, que realizar un bosquejo de todas ellas, sin dejar ninguna, es empresa arriesgada y complicada. También confesaba que hay otras necesidades que, desgraciadamente, aún es imposible cubrir, como la creación de una página web activa en la que pudieran tener cabida diversas propuestas e iniciativas individuales, que pudiera ser también una auténtica bolsa de trabajo para personas relacionadas desde todos los ámbitos posibles con el mundo del documental.

Intentaré dar cuenta, en capítulo posterior, de todos los trabajos de los que tengo noticia, tanto los que son “con la colaboración de...”, como de aquellos en los que han participado alumnos del máster y se han beneficiado, directa o indirectamente, del máster, de sus instalaciones o de las personas que allí trabajan. Aquí debe incluirse forzosamente la productora de Marta Andreu, *Estudi Playtime*, pues acoge y desarrolla algunos de los proyectos que no han podido realizarse en el máster. También se intentará dedicar algunas líneas a aquellos que han surgido de la colaboración entre alumnos del máster, aunque no en su seno ni en *Playtime*. Todo ello configura una red realmente tupida que se hace cada vez mayor y llega a otros ámbitos.

Jean-Louis Comolli es una figura clave para el máster, no sólo como autor de la primera de las películas de su primera edición, sino también como impulsor de varias iniciativas encaminadas fundamentalmente a la reflexión sobre el acto de filmar la realidad. Sobre ello se insistirá en capítulo posterior.

Otra de las propuestas prácticas que muchos alumnos han considerado interesantes han sido las clases de “montaje en rodaje”, como Ariadna Pujol – entrevista en anexo - las denominaba, propuestas por Ricardo Íscar, en las que el alumno debe filmar de forma que no haga después falta montar las imágenes. Para ello, deben preverse los movimientos, la duración, etc. de los planos.

Junto al trabajo en Barcelona, a los alumnos se les ofrece la posibilidad de acudir a festivales y a otros acontecimientos en torno al mundo del documental, lo que ayuda a profundizar aún más en ese mundo y a establecer conexiones con productores y otros realizadores. Los alumnos son en ocasiones acompañados por las coordinadoras, quienes gestionan también algunas cuestiones de tipo práctico: acreditaciones, etc.

En definitiva, se trata de unos estudios de posgrado en los que la flexibilidad es grande, y en los que, a pesar de tener unos contenidos marcados y ofrecer unos determinados talleres, a menudo los acontecimientos pueden sobrepasarlos. Están expuestos frecuentemente a que un posible profesor no pueda acudir o, por el contrario, a una actividad o “retake” que no estaba prevista en el programa inicial. Ello hace que en cada promoción se hayan ofrecido seminarios y talleres diferentes, lo que, unido a la distinta naturaleza de los grupos de alumnos de cada promoción, ha generado funcionamientos, dinámicas, diferentes, algo que se puede ver con toda claridad en lo que sus alumnos me han ido explicando; y que, por otro lado, es habitual en todo proceso de enseñanza: nunca un profesor se enfrenta a dos grupos de alumnos iguales y es su deber intentar que todos aprendan, de modo idéntico a cómo los alumnos deben saber obtener de cada profesor aquello que pueda darles.

Mercedes Álvarez (entrevista personal: ver anexo 2) insiste en lo que, en su opinión – y en la de otros – verdaderamente se aprende en el máster: cómo abordar la realidad, cómo crear estrategias, formas, que permitan que la película de lo real que se está realizando explique en imágenes lo que su director pretende y, a la vez, conseguir que eso sea diferente en cada una de ellas. Para ello, además de la preparación teórica previa y el desarrollo de los proyectos personales, durante el primer año docente, es fundamental – como lo fue para ella y para los otros que trabajaron en *En construcción* durante la primera promoción- el trabajo en una de las tres películas del máster, la colaboración con el equipo que integra esa realización, en un ejercicio que, tal como explica, es colectivo, dialéctico y muy abierto. Durante el proceso de producción del filme, ella pide a sus colaboradores una disponibilidad total (como también había pedido Guerin), que no todos están dispuestos a dar: estar preparado, por ejemplo, para rodar los días que sea necesario en horarios irregulares y a horas diferentes, en función de lo que esa realidad que va a ser capturada precise. También hace falta estar muy atentos a esa realidad, abiertos al azar, a los cambios, a los imprevistos y posibilidades que ofrezca y que, evidentemente, son totalmente imprevisibles. Mucha curiosidad, repite, para poder percibir qué historias, qué elementos merecerá la pena capturar con la cámara, con el equipo de sonido. O, ya en el montaje, qué vías permiten construir la historia.

Pero esta curiosidad, interés y permeabilidad que se necesita para crear una película de este tipo no se consiguen de la nada. Está claro que, primero, se tiene que haber visto mucho cine. Mucho cine de un tipo determinado: ese cine abierto, nuevo, que sabe crear construcciones de significado a partir de la realidad. Ese cine que ya intuía Renoir, pero que más tarde cultivaron Rouch, Depardon y tantos otros, referencias todas ellas de su propio imaginario, y del de muchos de los alumnos del máster. Álvarez, Guerin, Lacuesta, Íscar, alumnos de todas las promociones, todos repiten que es muy importante que se vean muchas películas, que se analicen con profundidad, como ejercicio de reflexión que permite buscar las formas personales, los modos de aproximación a la realidad. Algo que, como se ha visto, es también fundamental en los DESS de documental de las universidades francesas.

Además, sigue diciendo Álvarez, la construcción de la película se hace en equipo: se pueden sugerir vías, dar ideas, que serán escuchadas y valoradas por el director. Por otro lado, el material rodado se va viendo después, en grupo, y es ella la que explica por qué determinada manera, qué implica la opción escogida, qué significa tal secuencia, etc. El aprendizaje, así, deviene continuo, dinámico, abierto.

A pesar de lo dicho, Balló, como ya Comolli sugería cuando hablaba de que hacer una película es cada vez desaprender lo aprendido y plantearse otra vez todo de nuevo, es consciente de que, a menudo, trabajar junto a un director de cine no es garantía de que haya realmente una transmisión (Ledo, 2005:59). Ello es algo que constatan a menudo los alumnos entrevistados, sobre todo en el sentido de que cada director tiene su propia manera de hacer las cosas y frecuentemente el grado de empatía, o de capacidad de transmisión, o el “buen ambiente” deseado en el trabajo, no son iguales.

En cuanto a los equipos que integran cada realización, se ha dicho que estaban formados por aquellos que libremente los habían escogido, como corroboran las palabras de todos los alumnos. Además, se tienen en cuenta otros factores, como la disponibilidad en el momento del rodaje o del montaje o la preparación técnica. Ello no obstante, hay que decir que a lo largo de la trayectoria del máster se han producido algunos cambios en cuanto a la formación de estos equipos: si al principio estaban integrados casi totalmente por personas inexpertas, con algunas diferencias entre los

directores que participaron - Guerin hizo *En construcción* de esta manera (o Mercedes Álvarez, después) , pero Jordá tenía un equipo mixto, formado por técnicos de su confianza y por alumnos - . En ediciones posteriores, en cambio, cuando ya se había formado un nutrido grupo de técnicos muy acostumbrados a trabajar en este tipo de cine (montadoras como Núria Esquerra, sonidistas como Amanda Villavieja, ayudantes de dirección como Abel García o cámaras como Diego Dussuel), los directores de promociones siguientes tienden a combinar en su equipo a personas experimentadas, como los técnicos ya citados, con alumnos de la promoción correspondiente que libremente han escogido participar en su proyecto y que se encargan de tareas variadas, como documentación, ayudantes de montaje, de sonido, etc. Es lo que pasa en la actualidad, por ejemplo, con Isaki Lacuesta, quien tiende a confiar en algunos técnicos concretos, que son complementados por algunos alumnos.

El grado de satisfacción de los alumnos con el máster es diverso: algunos se muestran encantados y muy agradecidos porque han podido aprender mucho o, incluso, porque han podido llevar a cabo sus propios proyectos, mientras otros manifiestan que, en algunos sentidos, esperaban otra cosa. La posibilidad de encontrar colaboradores, contactos que permitan el desarrollo de los proyectos es lo que más subrayan unos y otros. También la idea de realizar un proceso de reflexión “hacia adentro”, de “búsqueda” de unas formas de aproximarse a la realidad, como tantas veces se ha dicho. Todos afirman que la propuesta del máster es única y que la propia ciudad, además, está viviendo un momento de creación – no sólo documental – singular. Expresan, también sin excepción, su agradecimiento a las personas que desde la institución están velando, con dedicación y entusiasmo, por que las cosas se puedan llevar a cabo. Las quejas más repetidas, lógicamente, tienen que ver con la imposibilidad de realizar sus propios proyectos – a pesar de que todos recuerdan que el Director del Máster les dejó claro desde su inicio que no todos llegarían a ver sus películas realizadas - o, con una cierta decepción respecto de algunas clases de algunos profesores. Y es que no es lo mismo ser un creador que transmitir la capacidad de creación. El entusiasmo se puede contagiar, pero no todo el mundo es capaz de hacerlo. También hay alguna persona que hubiera deseado poder seguir manteniendo el contacto con su tutor durante más tiempo, a fin de seguir desarrollando su proyecto, con ese apoyo que ve como necesario. Todos, sin embargo, opinan que dentro del máster han creado lazos, con los compañeros, con las coordinadoras; lazos que no son sólo de amistad, sino también, y sobre todo, de

colaboración, que están aún muy vivos y contribuyen a que los proyectos creativos de unos y otros se sigan realizando, pues participan en las películas de otros, una vez acabado el máster. Ello, junto a otras personas e instituciones de la ciudad, está generando un enorme, casi inabarcable, corpus de creación documental en la ciudad. Y ello se debe, en buena medida, a lo que el propio máster se propone: crear una tradición de cine documental de creación.

Uno de los comentarios más interesantes sobre lo que el máster ha aportado a sus alumnos vino de Germán Berger, realizador chileno, de cuyos trabajos se hablará más adelante, y que cursó la segunda promoción, tras obtener una beca de la AECI (Agencia Europea de Colaboración Iberoamericana). Él opina (entrevista personal: ver anexo 2) que el máster supuso, en aquel momento, años 1999-2001, una entrada en España de ideas, líneas nuevas de creación que por entonces no existían, pues – opina – el cine español de los noventa, dos mil, estaba atravesando un momento de anquilosamiento en unas formas superexplotadas por los productores con la única finalidad – en su opinión - de obtener beneficio económico. Se refería, sobre todo, al exceso de comedias que se producían en aquellos momentos y que estaban ya cansando al público. De alguna manera, afirma, estas nuevas propuestas se concentraban en el máster, de la mano de creadores ya reconocidos como Guerin, o de otros que llevaban un tiempo sin trabajar, como Jordá, pero que de pronto se pusieron al servicio entusiasta y muy generoso de un proyecto nuevo, abierto, en que los alumnos eran parte fundamental para la producción cinematográfica. Insiste también en que, por otro lado, Ricardo Íscar, que venía de estudiar en Alemania, supuso la entrada en el país de la obra de unos creadores a quienes por aquel entonces casi nadie conocía aún. Creadores como Mekas y otros, de los que me hablaba el mismo Íscar. Íscar, dice Berger, “aportó una formación sólida”, fundamental para el máster.

En cuanto a las formas de trabajar, Susana Guardiola – ex-alumna – opinaba (entrevista personal: ver anexo 2) que se trataba de una comunidad de formas de entender el documental que hacían que, cuando ellos colaboraban entre sí, no tenían necesidad de explicarse demasiado las cosas, pues ya estaban claras de antemano. Pela del Álamo, de la siguiente promoción, disientía algo de estas afirmaciones y afirmaba que “yo no estoy seguro de que empleemos un mismo lenguaje todos. Lo que sí que tenemos en común es que nos necesitamos y nos ayudamos y eso genera un núcleo de

trabajo que yo, por ejemplo, en Galicia, donde vivo, no tengo. Es la riqueza humana, el no sentirte solo en el camino”. Él es uno de los que se siente tremendamente agradecido al apoyo y entusiasmo de Marta Andreu, por ejemplo: “La energía que lleva a esta persona a desarrollar lo que desarrolla viene de la fuerza que te da creer en algo de verdad y eso es incombustible”.

Un elemento interesante, por último, y del que ya se ha hablado en otro capítulo, es el nacimiento de diversas productoras – pequeñas, casi todas – en las que, en su mayoría o en su totalidad, los integrantes son alumnos del máster, que han decidido así sumar esfuerzos e impulsar aún más la creación documental en la ciudad, o en lugares distantes. Algo que sólo se ha comenzado a producir en los últimos años, pues en un principio, como apuntaba, por ejemplo, Cerdán (Ledo, 2005: 67), no se había producido aún ese interés entre los jóvenes alumnos (de los másters tanto de la UPF como de la Autònoma) por crear productoras jóvenes que den salida a sus creaciones. En los últimos años, sin embargo, han surgido varias, integradas total o parcialmente por alumnos del máster de la UPF: Es el caso de *El Kinògraf* (Neus Ballús), *Oroboros Films* (Margherita Morello, Rosa Rydahl, entre otros) o *Diplodocus* (Pela del Àlamo), además de las productoras de personas como Eva Serrats o la que Abel García ha constituido para poder realizar su película *Una cierta verdad* (2008), además de *Estudi Playtime*, de Marta Andreu, entre otras iniciativas de los últimos cuatro o cinco años.

El mismo Jordi Balló consideraba en el año 2003 que en todo este fenómeno de la creación documental de Barcelona se está produciendo algo que hacía muchos años que no se producía en Cataluña y es que “els creadors se n’alegren que als altres els vagi bé, perquè saben que això és bo per tothom”⁵⁸. Crear un ambiente, una tradición que constituyen los trabajos de unos y otros. Aquello que Gonzàlez denominaba una “ecología del documental”.

Frente a todo ello, cabría apuntar si la abundante producción, que en su inicio era para Balló y otros necesaria, pues había sido hasta entonces muy escasa, no ha llegado a un cierto punto de saturación, produciéndose, precisamente porque ya hay una

⁵⁸ En la mesa redonda (7 al 28 – 05- 2003) “Documental de creació: noves visions de la realitat”, Barcelona: Caixafórum; con la participación de Jordi Ambròs, Jordi Balló, Marta Guiu y Jacobo Sucari. (palabras obtenidas de la grabación sonora del acontecimiento)

tradición, y una buena escuela de personas formadas en este y otros centros de formación de cine de lo real, tantos trabajos que el mismo exceso podría llevar a una crisis, en el sentido de no encontrar salida, financiación (subvenciones, producción), como algunos apuntan, distribución y, posteriormente, público. Una crisis que, a su vez, podría estar obligando a unos y a otros a efectuar replanteamientos, cambios, sobre las propuestas iniciales. Susana Guardiola, por ejemplo, que además trabaja en la producción, decía que “existen numerosas fuentes de financiación y ayudas para el cine documental pero no se pueden producir todos los guiones (...) Este tipo de cine es de minorías y eso es una realidad. En Francia es distinto, pero en España todavía no existe una cultura real y consumidores de cine documental” (entrevista personal: ver anexo 2).

Cómo considera este aspecto el máster será asunto de algún punto posterior. También en apartados posteriores se explicará con más detenimiento el fruto del trabajo de alumnos y profesores, dentro del máster.

7.- ¿Un cine “de autor”? Referentes.

7.1.- ¿Un cine de autor catalán?

En un artículo en *La Vanguardia*⁵⁹, a propósito del recientemente desaparecido Ermengol Passola, gran impulsor de la cultura catalana, y padre de la productora Isona Passola, Jordi Balló elogiaba el anonimato de aquél, el haber sido capaz de trabajar tanto desde la humildad de la sombra; pero, a la vez, recordaba un concepto de suma importancia: el autor. El autor - “auteur” dicen los franceses, quienes acuñaron el término - se refería en esos ya lejanos años sesenta, y durante muchos años siguió siendo así, a aquellos artistas, cineastas fundamentalmente, que se consideraban verdaderos creadores y responsables de su obra, igual que un pintor lo es de la suya, algo que aún no parecía claro para muchos. Pues bien, Balló afirma que “la política de los autores en el campo del cine ha sido atacada a causa de su mayor logro, el hacer sentir que es reivindicable y positivo entender la obra como expresión natural de la persona que la ha concebido, que el estilo de un creador es un valor y que, por tanto, se debe favorecer su obra futura preservando que responda a sus propias intuiciones. Será discutible, pero esa fortaleza sigue garantizando la continuidad de una parte de la mejor creación singular contemporánea”. El concepto de autor es así visto como algo que sigue vigente, a pesar de todos los cambios que la industria y, sobre todo, la recepción, del cine, ha experimentado en los últimos tiempos.

De hecho, ya en 1981, las Converses de Cinema de Catalunya concluían que:

“Si en qualsevol indústria que vulgui ésser competitiva, la innovació, la inversió en creativitat (la investigació) és vital, en les indústries de la cultura, la comunicació i l’esbarjo – i el cinema n’és el cas paradigmàtic – són consubstancials a la indústria mateixa. (...) Per que hem dit, creiem que cal establir per part dels organismes competents una política d’estímul a l’autor – que avui no existeix en absolut- i una política de protecció a l’autor ia la sseva obra – que aquesta sí que és sobre el paper i les lleis, però que en la pràctica es troba no tan sols sense desenvolupar en el que són les seves possibilitats sinó

⁵⁹ Balló, Jordi (7/1/2009) “Los sin nombre”, *La Vanguardia*, 8.

que, tot i trobant-se la situació tan degradada, ni les mateixes lleis es compleixen”⁶⁰

Y Balló es quien precisamente apuesta por los “autores” que considera que debe ayudar a consolidar al proponer para estas últimas ediciones del máster - la ya finalizada en 2008, y la que comenzó meses después - como películas propias las nuevas creaciones de Mercedes Álvarez - en fase de postproducción -, de José Luis Guerin, de Isaki Lacuesta – que tiene su película ya finalizada, como él mismo me explica, en entrevista personal: ver anexo 2 - y de Ricardo Íscar, directores todos ellos que ya habían realizado otras en ediciones anteriores. En palabras de su director: “S’ha d’ajudar a la carrera dels directors” (entrevista personal: ver anexo 2). Para Lacuesta, la apuesta de Balló suponía - dice con humor- “doble o nada”, aludiendo así al *impasse* que representó que las últimas películas que se propusieron en su momento en la última promoción ya finalizada no se llevaran a cabo, por motivos diversos, lo que llevó al director del máster a plantearse una reformulación muy importante de todo el proyecto, y a apostar por valores seguros, lo que, por otro lado, está siendo muy criticado por alguno de los alumnos, que hubieran preferido posiblemente propuestas de nuevos creadores.

Carlos F. Heredero (Fernández Heredero, 2008) hacía, pocas semanas antes, una radiografía del estado del cine español y destacaba, entre otros puntos, la emergencia del cine documental, junto al crecimiento tanto del “cine de autor” como la aparición de lo que él llama “radicalidad y depuración”. Tres corrientes con caminos que se entrecruzan y en los que algunos nombres y una ciudad – Barcelona – son comunes. Dentro de la línea documental , que él considera “la novedad más pujante de finales del siglo XX en todo el mundo”, aparecen *En construcció* (2001) y *La pelota vasca*, de Julio Médem (2003) como los grandes hitos que marcan un nacimiento en el cine español - aunque ya se haya indicado en otro apartado que ese nacimiento podría retrotraerse a 1996, con *Asaltar los cielos* – y , para él, “tiene una cantera de hondas raíces en el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, donde – bajo la influencia de Joaquim Jordá y José Luis Guerin - emergen trabajos tan destacados como los de Mercedes Álvarez (*El cielo gira*) e Isaki Lacuesta (*Cravan*

⁶⁰ Romaguera i Ramió, Joaquim (Ed.) (1981) *Converses de Cinema a Catalunya*. Barcelona, 71.

contra Cravan, La leyenda del tiempo), las dos piezas que señalan lo más esperanzador de esta corriente. En esta misma línea aparecen, entre otras muchas, las realizaciones de Adán Aliaga (*La casa de mi abuela*), Ariadna Pujol (*Aguaviva*) y Pablo García (*Fuente Álamo, la caricia del tiempo*). En cuanto a eso de “cine de autor”, incluye aquí a Erice y, de nuevo, a Guerin, con sus últimos trabajos. Y el punto que titula “Radicalidad y depuración” sirve para designar un tipo de cine más bien poco comercial, ciertamente minimalista, sin concesiones y muy arriesgado, en el que militan desde hace muy pocos años algunos cineastas casi más valorados fuera que dentro de nuestras fronteras, como Albert Serra, José Luis Orbe, Jaime Rosales, Rafa Cortés o Pedro Aguilera, casi todos radicados en la ciudad de Barcelona. Las dos primeras líneas tienen, como mínimo, un nombre común (José Luis Guerin), mientras que la última comparte con buena parte de las dos anteriores su ubicación. La idea, por tanto, de “autor” podría, de alguna manera, asociarse también a conceptos con los que en principio no había tenido tanto que ver, como el de “documental de creación” o los términos “radical”, “depurado”.y, además, situarse, en estos momentos, en Barcelona.

Pocos días después, la misma revista ofrecía otro artículo que su autor, Juan Sardá, titulaba “Las vanguardias agitan las salas de proyección” (Sardá, noviembre 2008) y hablaba sobre las nuevas promesas del cine español afirmando que “Barcelona es, sobre todo, el punto de unión de unos artistas que, venidos de todas las puntas del país e, incluso, de otros, están apostando por un tipo de cine muy apartado de lo que convencionalmente se entiende como ‘cine español’.” Incluía aquí su autor los nombres de Albert Serra, Jorge Tur, Carla Subirana, Pere Vilà, Daniel Villamediana, Lluís Escartín, a los que, afirma, se podrían haber sumado otros nombres, como los de Andrés Duque, Javier Rebollo, Pedro Aguilera, Pablo Llorca. Y atribuye el papel de “guías espirituales” de todo este supuesto movimiento barcelonés al “ínclito (*sic*) José Luis Guerin”, Marc Recha y Jaime Rosales. Y, remontándose más lejos en el tiempo, a los que él considera “referentes históricos” Pere Portabella y Joaquim Jordá. Las características de este nuevo cine, que no necesariamente va de la mano de un éxito de público en suelo español, eran, para él: “filmes muchas veces contemplativos, de una lentitud suprema en muchos casos, cuyo punto de unión más evidente es la utilización de la cámara para realizar una indagación personal que muchas veces linda con una nueva idea de espiritualidad.(...) Hay más elementos, como la vocación de realizar cine sin guiones previos que generen ataduras o, desde un punto de vista práctico, la

dificultad para financiar los proyectos”. Algunas de estas ideas aparecerán de nuevo al analizar con detenimiento las películas surgidas del máster: “indagación personal con la cámara” o, lo que es lo mismo, “cine de la mirada”, como tantas veces se ha calificado el cine de Guerin, o de Álvarez; o “cine sin guiones previos”, elemento directamente aportado por el documental, que aparecerá en la mayoría de los filmes objeto de este estudio. Las dificultades de financiación hablan evidentemente de un cine arriesgado y poco comercial o, como mínimo, poco conocido entre el público español acostumbrado a otra clase de cine; así como de una infraestructura empresarial precaria y poco desarrollada, que parece, no obstante, estar comenzando poco a poco a despegar.

Si se extrapola de las afirmaciones de ambos críticos lo que pudieran tener de excesiva subjetividad, parece evidente que eso de un “cine de autor barcelonés”, o de la “nueva vanguardia”, o como antiguamente leíamos, un “cine de la mirada”, es una realidad ya plenamente aceptada por buena parte de la crítica nacional y extranjera. Y, dentro de ella, una pieza fundamental es el cine del máster, o, mejor, la propia existencia del máster. Un reconocimiento que ha traspasado ya nuestras fronteras, como se verá en algún capítulo posterior. Y en este máster algo que todos subrayan es esa voluntad de autoría, que Balló ayuda a fomentar.

Un reconocimiento, además, que ya hacía años reclamaban algunos críticos como Àngel Quintana, Gonzalo de Lucas o Carlos Losilla. De hecho, Quintana hablaba ya de ello en el año 2005, en relación con lo que para él habían sido las líneas seguidas por el cine catalán en tiempos de la democracia. A saber: una línea patrimonial-identitaria y en catalán con grandes presupuestos, pero que no tuvo éxito; una segunda línea, que sucedió a la primera, de cine de género, que tampoco lo consiguió, arruinando incluso a algunas pequeñas productoras que habían apostado por él; y una tercera que pretendía crear un imaginario con el que el público se identificara, pero que sólo tuvo éxito en la televisión, fundamentalmente a través de los largos seriales de sobremesa. A estas tres líneas, afirma Quintana (Quintana, 2005:18), está sucediendo en estos últimos años, un cine precisamente antiidentitario, fuera de la industria y lejos del imaginario catalán; es decir, en contra de los tres principios que habían vertebrado el cine que la *Generalitat* pretendía auspiciar. Un cine, por otro lado, que surge de formas de producción ajenas a las habituales. Y, entre ellas, Quintana señala precisamente el

Máster de Documental de la Universidad Pompeu Fabra: “donde se promueven y gestionan los productos antes de la participación final de un productor tradicional.”

Otros críticos, incluso desde la crítica internacional, como se verá más adelante, algún tiempo después, han dado la razón a Quintana.

El propio título del máster es ya suficientemente explícito: “documental de creación”, de creadores, hecho por “autores”. Una asociación de términos, esa de “documental” con “creación”, que el profesor Pericot no acababa de encontrar aceptable y así lo manifestó a Balló en diversas ocasiones: “quan va presentar la idea de ‘documental de creació’, jo li vaig dir vàries vegades...jo era una mica escèptic amb aquest terme i amb la idea...i jo creia que hi havia una mena d’antagonisme entre ‘documental’ i ‘creació’: no acabaven d’ajustar...i amb el temps, m’ha demostrat que ell tenia raó, en certa manera...” (entrevista personal: ver anexo 2) Claro, para una persona que viene del mundo de la Comunicación Audiovisual, en ese sentido más cercano al periodismo, parece que ambos términos no pueden “ajustar”, si bien la clarividencia del profesor me hacía notar que el gran logro del máster había sido precisamente negar la capacidad de objetividad del periodista al plantear un estudio de postgrado de esas características: “És reconèixer públicament que els periodistes, els cineastes...no hi ha una informació objectiva, com a ideal de comunicació. I tot això és bo.”

En ese sentido, conviene recordar que la denominación – “documental de creación” - , además de por Comolli, ha sido ampliamente utilizada por otros críticos; entre ellos, quizás el más significativo es Guy Gauthier, quien recuerda que “Les frontières entre film narratif, film documentaire et film expérimental sont parfois incertaines, dans la mesure où les trois domaines participent de la création; de même les frontières entre film documentaire et film didactique sont délicates à établir car l’un et l’autre relèvent de la connaissance. On associe généralement les deux références – création et connaissance –sou l’appellation ‘documentarie de création’.” (Gauthier, 1995:243) Un apelativo que usan también otros estudios universitarios de postgrado, como el Máster de Documental Creativo de la Universidad Autònoma de Barcelona o el DESS de Grenoble de “Documentaire de création”.

Ahora bien, ¿quiénes son los referentes para estos nuevos autores de cine documental “de creación”?

Se han recordado en un capítulo anterior los que podrían considerarse antecedentes españoles; todos aquellos que, de un modo u otro, nosotros, como receptores de una obra situada en un determinado país, podemos considerar así, aquellos que estarían antes que los actuales en nuestra secuencia temporal de cine documental o de ficción español. Pero los profesores-directores entrevistados, así como los mismos alumnos, han insistido en que sus referentes, sus verdaderos modelos, aquellos en quienes se miran para crear, porque han nutrido su propio imaginario, no son, en su mayoría, españoles, con las excepciones, en función de en boca de quién vengan, de Víctor Erice o Basilio Martín Patino - o, incluso, Buñuel - nombres - con la excepción del último - que, por otro lado, el mismo Carlos F. Heredero cita para indicar que siguen siendo innovadores y modernos.

Cada persona de las entrevistadas, ante mi pregunta sobre sus posibles referentes o influencias, daba varios nombres. Muchos de ellos eran comunes a la mayoría: cine europeo de autor, Flaherty, cierto cine oriental, desde Ozu a Jia Zhang-ke, cine independiente americano, desde Mekas a Kramer, y algunos directores contemporáneos.

El propio profesor Pericot insistía en que “si ha hagut un cinema que mira cap a Europa, aquest ha estat sempre el cinema català, per semblança cultural, per tot” (entrevista personal, enero de 2009: ver anexo 2) Las relaciones entre el cine catalán y el cine europeo vienen de antiguo. La tradición, ya durante el franquismo, de viajar hacia Francia para ver cine, o de pasarlo, muy a menudo de forma clandestina, en cine-clubs y centros diversos ha sido siempre muy importante en Cataluña; de ahí que la influencia europea y, sobre todo, francesa, sea muy patente.

7.2.- Jean-Louis Comolli:

El primer nombre que debe citarse, lógicamente, es Jean-Louis Comolli, uno de los que en su momento puso precisamente el concepto “autor” en entredicho. Comolli ha intervenido, además de como realizador de la primera de las películas del Máster, *Buenaventura Durruti, anarquista* (1999), en alguna otra edición del máster y en

diversas actividades de tipo documental realizadas en los últimos tiempos en la misma ciudad de Barcelona, como la clase magistral dada en el ámbito de algún *Docs Barcelona*. Comolli entiende el cine documental como una plasmación del concepto de alteridad: el “Otro” que, desde el momento en que es filmado, interactúa con el filmador y hace que éste “desaprenda todo lo aprendido” (en palabras de Marta Andreu) en ese juego iniciático que es siempre la filmación de otro, que es desconocido y que empieza a ser conocido cuando empieza a ser filmado. “El trabajo del documentalista será, entre otras cosas, encontrar aquellas astucias narrativas que, precisamente, van a posibilitar que esa negociación se produzca.” (Vilches, 2001: 295) Ese ejercicio de desaprender para volver a aprender implica un enorme esfuerzo para el que, además, intenta transmitir sus conocimientos a unos alumnos pues, si cada filmación de otro es un “desaprender” para conocer al otro y saber cómo filmarlo, parece no haber pautas que puedan servir de manera general para todo el que filma. Para Comolli los límites entre ficción y realidad son inexistentes: “Toda ficción puede devenir un documental y viceversa” (Vilches, 2001: 294). Habla también Comolli de la ausencia del guión: “La imprevisibilidad no implica que no exista escritura, sino que esa escritura se produce de forma distinta. La escritura en el documental no pasa por lo escrito, sino por las maneras de hacer.” (Vilches, 2001: 296)

La ausencia de guión es uno de los postulados que los directores del máster reclaman y con el que juegan, en mayor o menor grado, desde lo que Íscar llama un “guión de exploración”, en que la cámara, sin texto escrito previo, va construyendo la historia, al trabajo de Guerin, mucho más meticuloso y con presencia, en ocasiones, de notas tomadas en video o fotografías como trabajo documental previo al filme. O el de Jordà o Lacuesta, en que sí hay un guión escrito.

Una reflexión fundamental de Comolli tiene que ver precisamente con el concepto de “autoría”, sobre lo que él ha escrito mucho. Desde los años sesenta Comolli ha sido uno de los críticos más influyentes del panorama internacional. Sus opiniones, a través de *Cinéthique* o *Cahiers du cinéma*, entre otras, han servido en muchos momentos para cuestionar los modos imperantes y proponer nuevas formas de aproximación a la materia fílmica. Reflexiones en torno a los modos de producción, a la función del espectador o a la construcción de la sustancia fílmica, desde la ficción y desde la no ficción. En una muy famosa mesa redonda sobre el cine norteamericano, en

que se comenzaba a cuestionar ya el concepto de “autor”, propugnado por los redactores de Cahiers, Comolli manifestaba que: “Quizás es indispensable, en efecto, en el punto en que nos encontramos, hablar de cine en términos de invención formal. Ya que no hay que engañarse: si tal película nos concierne, es porque propone un *tono* nuevo, lo que Céline llamaba “una pequeña música”. Pero, ¿qué es una “pequeña música” sino el arte de ensamblar en un discurso personal, por medio de metáforas y metonimias, formas tradicionales y formas nuevas?” (Baecque, 2003: 126)

Al reflexionar sobre el autor de cine documental – se está tratando en este estudio de un cine “documental de creación”, no hay que olvidarlo – Comolli afirma que “el problema general del cineasta documentalista es el hecho de perder la autoría, de no ser dueño de la filmación; en cambio, toda la formación que el cineasta ha recibido le induce a ser él el maestro de la puesta en escena. El papel del documentalista sería precisamente cuestionar todo lo que ha aprendido para ponerse a disposición de la situación, de la gente que viene y organiza la puesta en escena, que cada participante del filme organice la suya. El documentalista, entonces, se pone en una situación de debilidad, que es la única posible.” (Vilches, 2001: 301) Del mismo modo, opina que la “manipulación” que supuestamente realiza el documentalista sobre la realidad es la misma que la que opera cualquier escritura sobre la materia que trata. Y, ante la saturación de imágenes que llena el mundo contemporáneo y que, según Derrida o Foucault – afirma – provoca la pérdida del valor de éstas, propone la capacidad de escuchar: si todo el mundo habla, en el sentido de “producir textos”, aunque sea con imágenes, la única solución es centrarse en la escucha.

No es Comolli muy partidario de la voz *en off*, si no es al modo de Marker, un comentario dubitativo que cuestiona las propias imágenes.

En síntesis: “Comparo el documental con la poesía. En la poesía se puede jugar con las palabras que están a disposición de todo el mundo para hacerlas suyas y que luego vuelvan a ser de todo el mundo. Eso es también el documental.” (Vilches, 2001: 308).

Jean-Louis Comolli es un nombre capital para el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, sobre todo desde el punto de vista teórico,

más que como referente práctico. Han tenido con seguridad sus principios teóricos mucha más influencia en sus alumnos que su propio trabajo como creador. Aun así, su película, la menos conocida quizás en suelo español de todas las realizadas dentro del máster, presenta ya una concepción estructural, un planteamiento narrativo y documental que es ya toda una declaración de principios, un verdadero tratado teórico-práctico sobre qué quiere decir exactamente eso de “documental de creación”. De ella se hablará en el vol.2 de este estudio.

Se ha explicado en un capítulo anterior cómo surgió el máster, a partir de la propuesta de su Director, Jordi Balló, apoyado por diferentes personas y estamentos, de la universidad y de fuera de ella, y en comunión con uno de sus primeros autores y profesores, Jean-Louis Comolli.

En el curso 1995-1996, Comolli puso en marcha una experiencia en la Universidad Pompeu Fabra, en la que participaron, por ejemplo Marta Andreu o Núria Esquerra, alumnas entonces de los estudios de Comunicación Audiovisual y autoras cada una a su vez de dos de los cortos a que dio origen la experiencia y que el propio Comolli utilizó en la conferencia que pronunció al terminar el curso y que tenía por título *Filmar l'altre*. Detengámonos en la experiencia, vale la pena. Se trataba, como explica el propio Comolli ⁶¹, de “Proveir-se d’una petita càmera de video, d’una cinta, d’un trípode potser, per anar a filmar durant unes desenes de minuts aquell o aquella a qui s’havia tingut ganes de filmar i, en tots els casos, aquell o aquella a qui s’havia aconseguit de comunicar les ganes de filmar i de convertir aquestes ganes en ganes de ser filmat...Després tornar i mostrar sense muntar. (...) Es tractava d’aplicar a escala real les nocions centrals de la reflexió sobre el documental que són la inscripció-veritat, l’escena cinematogràfica i l’autoposada en escena, de verificar-ne l’aplicació pràctica, la posada en forma concreta. Passar de la idea a l’acte, i, en l’acte, retrobar la idea (...) Amb Mercè Ibarz – profesora en la Universidad Pompeu Fabra -, que m’ha volgut assistir al llarg de tot el curs, vam proposar als estudiants de filmar una entrevista, un monòleg i un diàleg. En qualsevol cas, fer almenys dues d’aquestes tres formes de cinematografia de la paraula que impliquen la participació activa i conscient d’un o més

⁶¹ Información obtenida del resumen de dicha conferencia, en la que se proyectaron fragmentos de los cortos documentales realizados por los alumnos, como *La pintora*, de Núria Esquerra, o *L’actriu*, de Marta Andreu, que puede consultarse en la web <http://www.iaa.upf.es>

personatges, escollits el més lluny possible de l'entorn immediat del realitzador.”⁶² El trabajo académico de Comolli, ya en esa primera edición, presentaba un aspecto de aplicación práctica muy innovador. Las ideas que ese gran pensador de la imagen cinematográfica planteaba entonces serían de capital trascendencia, a saber: la noción de inscripción-verdad o, lo que es lo mismo, la “verdad” de lo que la imagen documental muestra y sobre lo que discuten tantos teóricos (sólo un dato: en la presentación de esta actividad académica, en la que tuvo cabida, entre otras, la conferencia de Comolli, Balló no pronunció ni una sola vez el término “documental”, prefiriendo en cambio el de “cinema de la realitat”); el concepto de “autopuesta en escena”, que tiene que ver indudablemente con el hecho de entrar en cuadro, hacerse presente, de alguna manera, en la propia imagen documental – en línea con esos tipos de documental que Nichols llama “interactivo” y “performativo”, en los que la presencia del autor en cuadro es muy importante - o la idea de “escena cinematográfica”, uno de los principios básicos en cualquier película.

7.3.- José Luis Guerin y el cine de autor:

De los actuales profesores, José Luis Guerin es, sin duda, quien más ha hecho públicas sus reflexiones sobre el cine, sobre el suyo y sobre el de quienes le anteceden.

Cuando es preguntado por sus referentes inmediatos, por los directores que llenaron su mundo desde su infancia, su adolescencia, enseguida salen a la luz algunos nombres: Chaplin, Orson Welles, Dreyer, Bresson, John Ford.⁶³

En primer lugar, parece claro que lo que le interesa de un director no es tanto la capacidad de realizar alguna buena película, o incluso alguna obra maestra, sino la

⁶² Respeto la traducción que alguien ha hecho al catalán de las palabras de Comolli, tal como aparece en la página web citada.

⁶³ “los más importantes de esos faros decisivos permanecen aún hoy también como los más luminosos y claros. Serían Chaplin, el más lejano en la infancia, Dreyer y el más tardío, Orson, porque en Orson se da la circunstancia que aunque alguna película te pueda impresionar mucho, su grandeza, su esplendor se percibe verdaderamente viendo la obra, el conjunto. Mi auténtica gran revelación cinematográfica fue el poder asistir a todas las proyecciones de toda su filmografía en la Filmoteca, mientras hacíamos *En construcción* nos íbamos todo el equipo cada día a la Filmoteca. Así vimos todas las películas de Orson. Y la mayor parte de ellas las vimos dos veces...La luz de Bresson me cegó durante una etapa de mi juventud, me parecía inconcebible ver películas que no fueran de Bresson...Y Ford...” En: Carrión, Jorge (octubre de 2003) “Entrevista con José Luis Guerin”, *Lateral*, 106, (<http://www.circulolateral.com/revista/revista/indice/106.html>)

creación de una obra de conjunto, de algo que se va generando poco a poco, que va creciendo y condensando cada vez más una forma personal de mirar y de mostrar. Parece que se trata de la posibilidad de crear una obra propia, personal, que aporte algo, que no se repita, a partir de filmes muy meditados, que pueden complementarse, mientras que parece opinar que la producción elevada podría ser menos meditada, menos encaminada a progresar en la creación de un mundo visual propio.

En segundo lugar, de sus declaraciones se extrae una no menos importante revelación: Guerín es un hombre de filmoteca, de “clásicos”, mucho más que de cines o videoclubes. Manifestará así – sigue la entrevista - cómo “no hay tiempo para estar al corriente de las novedades, así que prefiero concentrarme en los clásicos.” Claro está, en los que él considera “clásicos”. Además, parece tratarse de un espectador casi compulsivo, que mira todas las películas de un director que le interesa para, de esta forma, penetrar más aún en el espíritu global, en la obra completa del cineasta. A veces, dirá en algún otro momento, dos veces la misma película. Guerín se considera, a la manera de Bazin, otro de sus grandes admirados, un “espectador” que se alimenta de lo que ve, más que un teórico que se nutre de libros y teoría.

Víctor Erice, el director español que reconoce admirar ⁶⁴ más, dice de él que “Se puede haber dirigido una o varias películas y, sin embargo, no ser un verdadero cineasta. José Luis Guerín es de esta última especie, sin duda alguna. (...) En fin, quiero con todo esto decir que José Luis Guerín es el cineasta con el que más he hablado e intercambiado experiencias en estos últimos ocho años.” (Erice, 2002:51) Para Erice, un cineasta, a diferencia de un director normal y corriente, es aquel para quien “el cine no es – como sí lo es para un director – algo que se vive exclusivamente como una profesión, sino, ante todo, una experiencia primordial que vertebra todas las demás; es decir, una forma de estar en el mundo, lo que Jean Eustache entendía cuando hablaba, en este sentido, de relación existencial, designando así una suerte de compromiso superior.” Jean Eustache, otro de los directores citados a menudo por Guerín. Como también “Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Ermanno Olmi, Gianni Amelio, Eric Rohmer y algunos más tomados de un pasado lejano, como Robert Flaherty y su *Nanuk*

⁶⁴ “En mi caso, el único director español del que indudablemente he sacado cosas es Víctor Erice, el único que trabaja cimentándose con la tradición de modernidad”, en Montinari, Mazzino (26 de junio de 2003) “Entrevista con José Luis Guerín”, (<http://www.cineuropa.org>)

el esquimal”, según explica a Mazzino Montinari. Todos ellos, y algunos más, hombres de cine, cineastas, personas que vivieron o viven por y para el cine, igual que José Luis Guerin.

Guerin se reclama a sí mismo cineasta respetuoso con sus precedentes, de la misma manera que un escritor que no respeta a los que han escrito antes que él no merece ser respetado. Para él, un cineasta tiene la obligación moral de conocer a los que le han precedido, porque, si obrara de otro modo, sería arrogante. A través de ese conocimiento de aquellos que han tratado los mismos asuntos, se puede llegar a saber cómo tratarlos de nuevo para que resulten diferentes. Además, el cineasta debe conocer el mundo que le rodea, pues siempre establecerá un diálogo con él; no se puede vivir ajeno a lo que ocurre, no en un sentido de “denuncia social”, ni nada similar, sino más bien en un sentido humanista, de aquel que se preocupa por los otros seres que habitan el mismo espacio.⁶⁵ De hecho, considera que debe haber siempre un diálogo constante con los anteriores y los contemporáneos.

De sus directores admirados dice, como en otros momentos de Dreyer, de Ford, de Buñuel, que son “capaces de devolverte la emoción de lo primigenio, el primer contacto con las cosas.”⁶⁶ Y son, también, aquellos, los verdaderamente cinéfilos, amantes del cine, pero creadores de una mirada única, capaz de generar una emoción en el espectador, como resultado de la contemplación de sus imágenes, pues han sido ellos los que previamente han sabido captar la singularidad de un momento, de un rostro, de una imagen. Es, por tanto, la mirada aquello que hace de un director de cine un verdadero y único cineasta, un clásico. La mirada debe ser diferente, única, no puede remitir a otras miradas pues ya entraría en el género de lo repetido, de lo ya visto. La verdadera mirada debe ser siempre nueva, como la de un niño: debe descubrir las cosas como si nunca antes hubiesen sido vistas.

⁶⁵ “un cineasta dialoga desde luego con la realidad que le rodea, que le circunda, pero también con su propio medio; a mí me parecería un gesto de arrogancia hacer una película sobre un determinado asunto y no sentir curiosidad por quienes han abordado ese mismo asunto con tus mismas herramientas. Yo creo que la conciencia de ese pasado mal asimilado puede ser una ceguera absoluta, ¿no?, el cineasta que sólo sabe ver citas cinéfilas, se produce un cortocircuito, se corta el vínculo que lo entronca con la vida, entonces es indispensable volver a Lumière, olvidarse de todo y volver al primer contacto de la cámara de los Lumière con las calles”, (Carrión, 2003)

⁶⁶ Fernández, Cristóbal y Abián Molina (2001) “Conversación con José Luis Guerin”, *Cabeza Borradora*. (<http://www.pulpmovies.org/entrevistas/guerin.html>)

Una de las películas a las que más veces se refiere es a *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922). Ese primer documental en el que Flaherty retrata con cariño a la familia de Nanook en su vida diaria, es para Guerin una de las primeras en que la mirada del director – aquí, en realidad, un científico al que le interesaba lo que filmaba desde una postura en principio científica, antropológica, para, más adelante, adoptar un criterio diferente en función del resultado de su filmación – se muestra como tal, nueva, diferente, fresca; y esa mirada se transfiere íntegramente, en toda su virginidad, al espectador que mira a través de sus ojos. La referencia a Nanook viene de antiguo. Ya para Bazin, continuo modelo de Guerin, se trataba de “una obra maestra” (Bazin, 1966: 44), mientras que para otro de los maestros reconocidos, Rohmer, es “la más bella de las películas” (Rohmer, 2000:74)

“Cuando veo, en concreto, *Nanook el esquimal*, y veo a los niños de Nanook, me parece que veo por primera vez en la pantalla a unos niños. Y cuando veo a Nanook sonriendo a cámara me parece que nunca antes había presenciado una sonrisa en el cine. También si pienso en ejemplos más próximos, pues veo *El sol del membrillo* y me parece que nunca antes había visto un fruto en la pantalla. Es una sensación que me transmite también Ozu. Veo *Primavera tardía* y creo que nunca antes había visto una manzana.”(Fernández y Molina, 2001)



Robert Bresson: *Au hasard Balthazar* (1966)

De Buñuel confesaba en otro momento que “Me parece que pertenece a un grupo de cineastas inimitables, que crean un sistema, códigos que les sirven a ellos pero a nadie más.” (Carrión, 2003) Lo único, lo inimitable, de nuevo.

La admiración por Bresson se manifestó de forma más acusada en la primera de sus películas (*Los motivos de Berta*, 1983, en la que se detectaba una clara influencia del cineasta francés, sobre todo de *Mouchette* (1966). Para Guerin, Bresson, como Godard, son “como un buen libro” (García Ferrer y Rom, 1994: 85)

En otra ocasión, más recientemente, vuelve a insistir sobre la magnitud del cine del director francés: “Bresson es inimitable. Basa su experiencia en la teoría del modelo del cinematógrafo. El modelo es ese icono bressoniano que fuera de él es casi imposible utilizar sin hacer el ridículo. (...) Ver una película de Bresson es siempre muy estimulante porque te das cuenta que siempre sobran cosas, que hay que eliminar para que lo que queda tenga una presencia más fuerte. Pero yo estaba loco – y lo sigo estando – por *Au hasard Balthazar*, fue una conmoción...Bresson es inimitable, pero sí hay una poética bressoniana, un poso, una manera de crear tempos y emociones a través de imágenes y sonidos que puede marcar.”⁶⁷

Salpicadas por las diferentes entrevistas y textos de Guerin aparecen repetidas referencias, explícitas o no, tanto a las obras cinematográficas de Bresson (especialmente a *Mouchette* – 1967- y a *Au hasard Balthazar* – 1966 - , a propósito del uso del sonido y los actores en *Los motivos de Berta*) como a la obra teórica, el texto *Notas sobre el cinematógrafo* (*Notes sur le cinématographe*, de 1975) donde el director reunió sus notas escritas en diferentes períodos de su vida, entre 1950 y 1974.

De Bresson toma, sobre todo en *Los Motivos de Berta*, ideas como la utilización de actores no profesionales, o no conocidos, a los que pide que no interpreten, que se muestren prácticamente como máscaras (término de Bresson); también la importancia de mostrar sólo lo esencial, nunca lo accesorio, a través de un proceso de simplificación, de despojarse de lo que sobra.

El sonido es otro de los elementos clave: “Saber bien qué va a hacer allí ese sonido (o esa imagen)” (Bresson, 1975: 50); “Un grito, un ruido. Su resonancia nos hace adivinar una casa, un bosque, una llanura, una montaña. Su rebote nos indica las distancias.”(Bresson, 1975: 78) Esa asociación ruido-distancia es especialmente

⁶⁷ Ràfols, Ferran (junio 2000) “Els paradisos perduts de J.L. Guerin”, *Projeccions de cinema*, 2, 21.

interesante: no hace falta, como dirá en otro momento, “mostrar” con la imagen lo que sugiere el sonido. “Imagen y sonido no deben prestarse ayuda, sino trabajar cada uno a su vez, en una *especie de relevo*.” (Bresson, 1975: 51) “EL CINE SONORO HA INVENTADO EL SILENCIO”. Bresson, como Tati, otro de los directores referenciales para Guerin, dan tanto valor semántico a los sonidos, y a los silencios, como a las imágenes. Son grandes exploradores de las posibilidades semánticas del sonido y de la ausencia del mismo, como sus palabras y sus películas demuestran. El sonido, en sus tres posibilidades: ruidos, voces y música, debe ser medido, controlado. Los ruidos sirven a Bresson para hacer comprender lo que las imágenes no muestran, en un claro rechazo de la innecesaria redundancia significativa. Las voces, las palabras, pueden llegar a crear casi músicas, o pueden servir para penetrar en el alma de los personajes; los pocos diálogos de muchas de las películas de Bresson son siempre de una condensación semántica difícilmente equiparable a los de cualquier otro director. En cuanto a las músicas, aunque manifiesta en su tratado teórico un rechazo de la música extradiegética, él mismo debe rectificar más adelante pues lo cierto es que la usa, si bien con una función inusual: crear el extrañamiento o la ironía por contraposición con lo que la imagen nos muestra. Procedimientos todos estos con los que en breves momentos experimenta el director catalán. Sobre el valor de los sonidos se extiende siempre Guerin cuando le preguntan sobre sus películas, en especial a propósito de *Los motivos de Berta* (García Ferrer y Rom, 1994: 83-95). Insiste Bresson: “Reorganizar los ruidos desorganizados (lo que crees oír no es lo que oyes) de una calle, de una estación de tren, de un aeropuerto...Retomarlos uno a uno en el silencio y dosificar la mezcla.” (Bresson, 1975: 45) Nada más lejano, por tanto, de la toma directa de sonido – propia del cine directo -, igual que cuenta Guerin que debió hacer con los infinitos sonidos que en sus imágenes filmadas en video de las obras y de la calle para *En construcción* aparecían de manera caótica, sucios; ello le obligó a limpiar y reorganizar todos esos sonidos para que la película adquiriera el color sonoro que él quería darle. Junto al sonido, el silencio. En palabras de Bresson: “Silencio absoluto y silencio obtenido por el *pianíssimo* de los ruidos.” (Bresson, 1975:41). Un silencio total, que se hace a veces difícil de soportar, y un silencio de música y de diálogos, que potencia los ruidos; algo que Guerin conoce y maneja perfectamente.

En este punto, una reflexión que ahora recuerdo. Un amigo, Pep Robuster, estudió hace quince años cine en el CECC (*Centre d'Estudis Cinematogràfics de*

Catalunya), donde tuvo como profesor a José Luis Guerin. Recuerda que, en cierta ocasión, Guerin no tenía preparada ninguna película para comentar con los alumnos, de modo que se fue a la videoteca del centro y trajo una de Godard (mi amigo no recuerda exactamente cuál), la puso e iba parando para hacer notar a sus alumnos diferentes aspectos; en cierto momento, paró la película y les preguntó a los alumnos si habían oído, ellos no entendían a qué se refería y se miraban extrañados. Quería saber si habían oído el “silencio” de Godard.

El trabajo con el sonido y con el silencio es una de las aportaciones sin duda más innovadoras e interesantes que ofrecen todas las películas realizadas en el seno del máster. Con ello tiene mucho que ver la extraordinaria sonidista que es Amanda Villavieja, que comenzó a aprender su oficio a raíz de la experiencia de *En construcción*.

También la idea de la “puesta en situación”, parece obtenida directamente de Bresson: “Provocar lo inesperado. Esperarlo.” (Bresson, 1975:78). Guerin dirá, cuando hable de los actores de *En construcción*: “Ahí está lo que yo denomino *puesta en situación*, que es parecido a la *puesta en escena* pero tiene matices distintos; se trata de crear una situación y elegir a los personajes...”⁶⁸ para explicar cómo, si se tiene paciencia, ocurre algo que la cámara capta y es interesante para el director. Sobre la puesta en situación Jean-Louis Comolli hace también algunas reflexiones, que ya se han citado.

Y el montaje, aquello que para Guerin crea verdaderamente la película: “Montaje. Paso de imágenes muertas a imágenes vivas. Todo florece de nuevo.” (Bresson, 1975:70) Las imágenes tomadas de la realidad, rodadas, deben ser compuestas, montadas, para que por composición y asociación con otras, adquieran su verdadero sentido, el que el cineasta quiere darles. Ideas que Zunzunegui explica con gran claridad en su estudio sobre “el sistema Bresson”. (Zunzunegui, 2001)

Podría concluir estas notas sobre Guerin y Bresson insistiendo en que los más admirados directores son, para el primero, aquellos que realizan un cine dogmático,

⁶⁸ Arroba, Álvaro (2002) “Conversación con José Luis Guerin”, *Letras de Cine*, 6, 70.

fundamentalista, aquellos que proponen nuevas formas y las llevan a la práctica de manera absoluta, aunque para ello no tengan por qué poner sus presupuestos estéticos por escrito – con la excepción de Bresson- , pues sus propias películas, su obra completa, en su conjunto, ya son verdaderos manifiestos estéticos. El cine de Ozu es un buen ejemplo de ello.⁶⁹

También lo es el cine de Dreyer: “Ahí están *Ordet* o *Gertrud*. Son impresionantes, y lo son por el trabajo con esas unidades espaciotemporales. Ese gusto por la secuencia es muy difícil encontrarlo en el cine actual.” (Fernández y Molina, 2001) La secuencia que permite al espectador mirar demoradamente el plano, y mirar con el director, o con el personaje.

Charles Tesson comparaba precisamente a Bresson y Dreyer en su estudio sobre el segundo con estos términos: “Bresson, igual que Dreyer, constituyó su cine en contra del teatro. Bresson se resiste al teatro, escapa de él, gracias a los cuerpos partidos, los objetos parciales, los ángulos de las tomas, los puntos de equilibrio del encuadre y, sobre todo, de un montaje corto, seco. Nada que ver con Dreyer. (...) La respuesta del cine al teatro (de este último) será, por el contrario,



C. Th. Dreyer: *Gertrud* (1964)

el movimiento horizontal, el ritmo encadenado, la fluidez y la soltura de la cámara.”⁷⁰

⁶⁹ “...los grandes cineastas, los que más admiro son precisamente los que tienen una práctica fundamentalista y absolutamente dogmática, sin la necesidad de escribir y hacer públicos esos dogmas con la excepción del propio Bresson-, ¡Quién hay más dogmático que Ozu! Ellos no se imponen los dogmas de manera artificial como los del Dogma’95, sino que van surgiendo, los van encontrando. Bresson comenzó trabajando con actores, utilizando música, etc, y luego va renunciando a todo y va descubriendo sus dogmas.” (Arroba, 2002: 72-73)

⁷⁰ Dreyer, Carl T. (1999, 1º ed.: 1997) *Reflexiones sobre mi oficio. Escritos y entrevistas*. Barcelona: Paidós, 23.

Guerin admira por igual a ambos creadores, quienes, por otro lado, trabajaban de forma radicalmente diferente pero en una dirección común: huir de las formas teatrales de la creación cinematográfica de su época en busca de unas formas propias del nuevo arte del siglo XX. En realidad se trata de crear, y de una forma muy personal en ambos casos, lo que a Guerin interesa por encima de todo.

“Los cineastas que más me gustan practican eso. *Gertrud*, por ejemplo, es la película más minimalista que hay: cuatro localizaciones, una cohesión espacio-temporal máxima...” (Ràfols, 2000: 22) La esencialidad del cine es lo que Guerin busca, y ha aprendido de maestros como Dreyer, o como Bresson.

Otra de las características significativas de Dreyer con la que Guerin coincide, es su necesidad de trabajar con actores con los que haya un puente de comunicación. Dreyer le explicaba a Michel Delhaye en 1965 que “Sólo puedo trabajar con gente con la que pueda llegar a un cierto tipo de acuerdo. (...) Lo que me interesa, más aún que la técnica, es reproducir los sentimientos de los personajes de mis películas.”(Delhaye, en Bazin y otros, 1991: 35). Sabemos que Guerin necesita estar en consonancia con sus actores. En más de una entrevista ha manifestado que ha hecho algunas películas, sobre todo las primeras - los primeros cortos y el largo *Los motivos de Berta* - como una forma de expresar su amor hacia la persona - actriz que tiene ante sí, en un modo de declaración de amor sin palabras. Evidentemente, Dreyer, persona austera y muy seria, no decía exactamente lo mismo, pero la intención de establecer comunicación con los actores es bastante parecida y muy diferente, por otro lado, de los planteamientos distantes y casi fríos de Bresson respecto de sus “modelos”. En cambio, Guerin habla en algún momento de “modelos” para referirse a sus actores, quizás con la intención de explicar no su forma de aproximación a ellos sino su deseo de conseguir que su expresión sea poco expresionista, casi hierática, y la ausencia de diálogos, ideas que se ven claras en sus primeras películas, pero que a partir de *Innisfree* parece haber dejado de lado. Es decir, Guerin parece haber aprovechado dos modos diferentes de trabajar con los actores en películas y momentos distintos y tomados de dos de sus maestros preferidos.

Por último, y siguiendo con Dreyer, el interés por el primer plano. Ya se ha recordado el gusto por la secuencia larga, pero se debe añadir que para el maestro danés

“El diálogo debe constituirse, por así decirlo, en primeros planos para el espectador.”
(Delhaye, en Bazin y otros, 1991:44) Dreyer buscaba el personaje, la emoción, llegar al corazón del espectador.

Si *Gertrud* es una obra maestra para Guerin, *Ordet* es la película que pondrá como ejemplo del cine que le apasiona, que le conmueve.⁷¹

Y es en todos estos sentidos en los que igualmente proclama su admiración por Ozu: “...De película en película han ido quitando elementos y han culminado su arte cuando han reducido la gama de colores de su paleta.” (Ràfols, 2000: 22) Ozu le sirve, por ejemplo, para indicar a sus alumnos dónde debe ponerse la cámara para filmar a los personajes en *En construcción*.

Todos los anteriores, Flaherty, Dreyer, Ozu, significan para el director barcelonés lo mismo que Bresson: supresión de lo accesorio, búsqueda de la esencia.



Eric Rohmer: *Le beau mariage* (1981)

Para Guerin, la *Nouvelle Vague* es una “policromía de escrituras salvaje”
(Ràfols, 2000: 31)

No se sustrae José Luis Guerin a los encantos de los directores franceses: “Es curioso, pero la generación de la *Nouvelle Vague* sigue siendo el cine joven. Cada vez

⁷¹ Gasull, J y J. Molas (1991) “Entrevista con José Luis Guerin: Una cierta mirada”, *Film-Historia*, Vol.I, 2, 131.

que voy a París, busco en el Pariscope, con mirada ávida, si hay algún nuevo Rivette, algún nuevo Jean Rouch, Godard, Resnais, Rohmer... Además, son tan distintos... ¿Qué tiene que ver Rivette con Godard y con Rohmer? Nada. Es una policromía de escrituras salvaje. Es curioso. Son un grupo de amigos, de la misma generación, que empiezan a hacer películas muy jóvenes, que actualmente hacen el cine más vitalista y a la vez más diverso, más singular.” (Ràfols, 2000:32)

De Godard ya se ha contado que, para él, como las de Bresson, sus películas son “como un buen libro”.

Por Rohmer siente absoluta devoción: es un director de obra de conjunto, no de películas sueltas; sus películas deben verse teniendo en cuenta que forman parte de una estructura mayor que es el total de la obra, algo que queda aún más claro si tenemos en cuenta que van agrupadas en series: por otro lado, sigue Guerin, es un cineasta al que interesan cosas en apariencia banales, sin importancia, pero a las que sabe conceder la suficiente atención para hacerlas mayores; de alguna manera, su postura moral es extraordinariamente tolerante; no quiere juzgar, prefiere mostrar.⁷²

Hay algunas de sus palabras que vuelven sobre cuestiones que ya se han visto cuando Guerin hablaba de otros de sus directores preferidos. La mirada personal, única y “educativa” de una obra que es la suma de muchas, y no la individualidad de cada una. Es el conjunto de la obra lo que la conforma como tal, en el caso de Rohmer, como en el de Bresson, según había manifestado anteriormente.

⁷² “Es que Rohmer es uno de los directores más complejos que hay. En los años 80 surgieron diversos émulos suyos que basaban su cine en una cierta espontaneidad, en el sonido directo y en cierto naturalismo cutre que no tiene nada que ver con él. Como en Ozu o en Bresson, difícilmente se goza con una sola película. Es la suma de sus obras la que te suministra una dirección de la mirada. Sus *Cuentos Morales* me entusiasman – también las *Comedias* y *Proverbios* - , hay que ver las series completas para entenderlo, y para que te eduquen y dirijan la mirada. Para comprender sus claves no basta con un par de ellas. En esa división bastante útil de cineastas que hacen películas y cineastas que hacen obra (en el sentido de filmografía), Rohmer sería de los segundos. Plantea cuestiones apasionantes desde la narrativa y asimismo desde la moral, por ejemplo cómo a menudo se interesa por personajes y circunstancias que tradicionalmente se juzgarían como banales o simplonas y que desde la nobleza de su posición no lo son. Él no juzga a sus personajes y deja un espacio casi inédito para el espectador. Recuerdo la incomodidad de más de un crítico ante *Le Beau mariage*. Se planteaban si merecía la pena perder el tiempo ante una muchacha que no acababa de decidirse sobre si casarse o no. Es un conflicto que a mí me es ajeno y sospecho que a Rohmer también; su mundo está alejadísimo del de sus personajes pero en el modo de interesarse por ellos sin prejuzgarlos - con una humildad que en cierto modo le emparenta con Ozu - se revela una nueva forma de humanismo para el cine.” (Arroba, 2002: 69)

Por otro lado, ese humanismo, esa forma de acercarse al personaje “sin juzgarlo”, que – siente Guerin – tan próximo está a la sensibilidad de Ozu.

De Rohmer le interesan asimismo otros aspectos, como la atención que muestra en la representación del pasado, que contrasta con la mostración del presente, algo que parece sugerir que deben seguirse diferentes caminos estéticos para explicar lo que pasó o lo que está pasando, ya que lo último es más cercano al espectador; también la tosquedad, casi el poco cuidado o la aparente ineficacia técnica de otras, que las hacen más frescas en su mismo descuido. Tosquedad que se podría seguramente identificar con sencillez, espontaneidad, frescura...cualidades todas asociadas indudablemente a buena parte de las obras de los cineastas de la Nouvelle Vague, y que podrían oponerse quizás a ciertos artificios o experimentaciones osadísimas que algunos de los componentes de este grupo llevaron también a cabo en sus películas y que, a lo que parece, no son lo que más atrae a Guerin. Algo que podría confirmarse aún más si tenemos en cuenta que la película de Truffaut que prefiere, por ejemplo, es *L'enfant sauvage*.⁷³

Otros cineastas importantes son Kiarostami y Dovjenko: “Kiarostami me interesa mucho. *¿Dónde está la casa de mi amigo?* fue una de las revelaciones de esta década. También me gustó *Gabbeh* - película de 1996 del director iraní *Mohsen Mahmalbaf* - que además me parece un buen ejemplo de cine popular, un poco en la línea de Dovjenko, al que tengo como modelo de un determinado cine popular, en la medida en que era un campesino ucraniano, su cultura está hecha de tradiciones ucranianas. Su cine sale de ahí, de esa tierra y esas leyendas. *Gabbeh* me parece una película de hondas raíces populares, que parte de la expresión plástica naíf del campo, para desarrollar las historias de dentro de la tierra.” (Ràfols, 2000:32)

⁷³ “La representación del pasado (*Perceval...La marquesa...La inglesa...*) contrasta de manera ostensible con la representación del presente, y dentro de esto cabría distinguir películas de una sofisticadísima puesta en escena frente a otras que van construyéndose en el trabajo con los actores como las magníficas *Cuatro aventuras de Reinette* y *Mirabelle* y *Le rayon vert*. *La boulangère de Monceau* es una película bellísima que me entusiasma con locura, y mira que es tosca técnicamente pero da igual; él, que había hecho con caligrafía absoluta *El signo del león*, tiene que hacer esa película y la hace con lo que tiene, con un espíritu que me interesaría muchísimo reivindicar, me parece lo más positivo de la Nouvelle Vague. (...) Me gustaría reivindicar la belleza tosca de *La boulangère de Monceau* que tiene también que ver con la tosquedad de Jean Vigo en *L'atalante*. ¡Viva la tosquedad!” (Ràfols, 2000: 21)

Ese cine que sale de la tierra, muestra, para Guerin, como para Kurosawa – como el primero recuerda que el segundo manifestara en los últimos años de su vida en entrevista para *Cahiers* - “una mirada limpia, inédita sobre las cosas”. Esa mirada que es ni más ni menos que la pura esencia del buen cine, repite una y otra vez el director barcelonés.

En este sentido, en el de saber retratar la tierra, la propia tierra y sus gentes, Dovjenko es equiparable a Ermanno Olmi. Pone para ello un precioso ejemplo de la película *El árbol de los zuecos* (1978) en que, en cierto momento de la película, los espectadores sabemos que la mujer embarazada ha dado a luz cuando el marido sale de casa, se va al bosque, corta un árbol, luego una rama y empieza a trabajarla con su navaja hasta que descubrimos la forma de un zueco muy pequeñito. Estos momentos son, para Guerin, arrebatadores. (Gasull y Molas, 1991: 127)



Víctor Erice: *El espíritu de la colmena* (1973)

Espanoles, sólo Erice. Parecía esperable que a los intereses claramente definidos de Guerin por un cine “de mirada”, poético, un cine que es como “un buen libro”, escritura de imágenes, más que narración filmada de acciones – es bastante reveladora a este respecto la terminología que usa Guerin en torno a la escritura: caligrafía, escritura...- se deba ineludiblemente incorporar el más poético de nuestros directores:

Víctor Erice, con quien le une desde hace años, como ya se ha explicado, una entrañable amistad.

Dice del director vasco que “Conecta con una tradición del cine con la que me siento totalmente identificado. Incluso como interlocutor tenemos referentes comunes, Podemos pasar horas hablando de cine, vamos a la filmoteca o hacemos viajes para ver una película que consideramos importante. Me parece un cineasta tan importante como Kiarostami, Angelopoulos o Rivette.” (Ràfols, 2000: 32)

En algún momento, habla de la “austeridad” del cine de Montxo Armendáriz, si bien cree que no alcanza la sutileza de Erice. (Gasull y Molas, 1991: 128)

De hecho. Guerin asistió hace unos años, ante la sorpresa de Erice, pues conocía sus primeras obras, a un curso sobre cine que éste dio; de ahí nació esa amistad que ambos reconocen y que se fundamenta sin duda en una comunidad de gustos y de propuestas estéticas evidente. Han concedido en ocasiones entrevistas juntos y las palabras que ambos se dirigen son siempre elogiosas. Erice, además, es uno de los más exquisitos escritores con que nuestro cine cuenta, y no sólo en un sentido fílmico, sino también en el literario, algo que lo acerca aún más a Guerin, a quien la literatura interesa tanto como el cine. De ello dan muestra las múltiples referencias literarias que aparecen en sus películas, y de forma muy especial en el díptico formado por *En la ciudad de Sylvia* (2007) y *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2008). Rasgo que comparte con tantos otros de los directores del máster: Jordá, Lacuesta...

Y Bazin: “Me gustan desde siempre los supuestos bazinianos de que el cine parta de un cierto pacto de la realidad, para a partir de ahí trascenderla” (Ràfols, 2000: 19). Aunque no se trate de un director de cine, la obra escrita de Bazin está muy presente en sus palabras: cine que debe partir de la realidad, cultura de espectador, no de lector de tratados teóricos...son ideas que defiende también Guerin, siguiendo de cerca a uno de los más apreciados críticos del cine de todos los tiempos. Las referencias a los artículos del primero aparecen salpicando las palabras de Guerin, de forma explícita o meramente sobreentendida.

Otro nombre que Guerin me da (entrevista personal: ver anexo 2) es el de Santiago Álvarez: “me interesa mucho el cine político”, afirma. El nombre del director

cubano no deja de sorprenderme, pues no había aparecido en ninguna de las entrevistas que había leído. El autor, junto a Tomás Gutiérrez Alea, de *Muerte al invasor* (1961) defendía en 1964: “Poner al servicio de los propósitos de un Noticiero de cine el propio lenguaje del cine...”⁷⁴ Rechazar, por tanto, el mero periodismo para construir verdadero cine documental.

7.3.- Joaquim Jordà:

En este punto, hay que dejar constancia de que todas esas referencias anteriores no lo son sólo para Guerin. Jordá, aunque decía que la verdadera vocación de crear “escuela” pertenece a Guerin, a través de Erice, reconoce exactamente los mismos gustos cinéfilos que su compañero de trabajo: Rossellini, Rohmer, Godard, Bresson.⁷⁵ A ellos añade otros que podrían ser quizás algo más personales: Vertov o Nicholas Ray. También alude, como Guerin, a Bazin para hablar del cine como “arte del tiempo”, si bien rechaza hasta cierto punto ser considerado un director obsesionado por su transcurrir o por “apresar ese paso del tiempo”, como sí reconoce Guerin. También Ricardo Íscar coincide en muchas de estas referencias fílmicas.

Algo que diferencia radicalmente las personalidades de Guerin y de Jordá es cómo ambos se plantean el cine. Mientras el primero dedica su vida entera a ello, por lo que a menudo opina, da cursos, reflexiona sobre el cine – y su reflexión es extraordinariamente profunda: intenta entender y definir la esencia de en qué consiste eso del cine –; el segundo habla a menudo, pero casi siempre de su vida, que fue muy rica, sus intereses han abarcado campos más amplios que en el caso del primero, desde la traducción a la literatura, al cine, pero visto todo ello desde un prisma que estuvo muy mediatizado por una postura política fuertemente comprometida. Diríamos que, mientras el primero ha dedicado siempre todas sus fuerzas al cine, desde todas las formas posibles, el segundo ha diversificado más sus energías y la intensidad de su vida es lo que propiamente ha llenado más páginas, claro está que con un peso importante de dedicación a la creación y escritura cinematográficas. Es algo que sus alumnos destacan

⁷⁴ Álvarez, Santiago (1964) “La noticia a través del cine”, *Cine cubano*, 23-24-25, recogido – fragmentariamente – en Romaguera y Alsina, 1989: 173-175)

⁷⁵ Rimbau, Esteve, Glòria Salvadó y Casimiro Torreiro (2006) “Un largo encuentro con Joaquín Jordá” *Nosferatu*, 52, 72.

siempre, de forma repetida. Todos valoran la “extraordinària joventut” (Carla Subirana, entrevista personal: ver anexo 2 ⁷⁶), o “entusiasme” (Ariadna Pujol, entrevista personal: ver anexo 2) con que afrontaba la vida y el trabajo, el suyo y el de los alumnos, con quienes compartía también trabajo y vivencias.

La cultura cinematográfica de Jordá es incuestionable. Recordemos – ya se ha visto con anterioridad – que se codeó, en ciertos momentos de su vida, con algunas de las inteligencias de la crítica del momento (Sadoul, Aristarco...) y que su colaboración como crítico con las revistas de cine de la época fue constante.

En buena medida, sus directores más apreciados coinciden con los de Guerin, como se ha señalado antes. Sus aficiones se inician nada menos que con el visionado de muy niño de *Nosferatu* (1922), de Murnau: hasta treinta veces lo vio en el cine de su pueblo. Y parece que le impresionó bastante.

Le gustan los viejos musicales americanos de los años cincuenta, aunque reconoce odiar *Siete novias para siete hermanos*, de Stanley Donen, de 1954.

Defiende sobre todo a los cineastas que abren nuevos caminos, entre los que destaca especialmente a Dziga Vertov, a quien homenajea ya en *Dante no es únicamente severo*, en la secuencia de la operación del ojo (el “ojo-cámara” de Vertov, pero también el ojo de *Un chien andalou*: Buñuel es para él un director algo irregular, que tiene momentos excelsos pero otros no lo son tanto) Cita también a Buster Keaton, Roberto Rossellini, Eric Rohmer, Jean-Luc Godard, Robert Bresson y Nicholas Ray. Con la excepción del último, en todos los demás coincide totalmente con Guerin. Pone como primero de la lista a Vertov, un director que ya en su momento rompió de manera innovadora y arriesgada los límites entre documental y ficción, por un lado; y, por otro, un director que realizó un importante y muy temprano ejercicio de reflexión sobre el lenguaje del cine. Metalenguaje que, obviamente, también intentan los directores que en este estudio aparecen. Además, conviene no olvidar que Vertov es autor de una película titulada *Tres cantos a Lenin*, de 1934, otro de los puntos coincidentes con la filmografía de Jordá, como se verá.

⁷⁶ Aunque ella no fuera alumna del máster, sí fue colaboradora de Jordá como ayudante de cámara y como guionista, además de su amiga, y el director aparece en su película *Nedar* (2009).

También habla favorablemente de João César Monteiro o de Cronenberg, aunque reconoce que este último, a raíz de la enfermedad sufrida hace unos años, y que le ha ocasionado, como se ha visto, diversas secuelas (alexia: imposibilidad de asociar gráfica y sonido en la escritura, y agnosia: falta de memoria) le cansa mucho. Podemos imaginar que la violencia y oscuridad de algunas imágenes de Cronenberg debían dañar su sensible retina.

En cuanto a los españoles, aparte de Buñuel, reconoce haberle fascinado *Las horas del día*, de Jaime Rosales, del año 2003. En cambio, y no sorprende, dadas sus reticencias hacia el Nuevo Cine Español, Basilio Martín Patino no le gusta. De él dice literalmente que “de hecho, lo que no me gusta de Basilio es Basilio. El cine que hace a veces me gusta más que lo que él dice. O sea, que lo que no me gusta es lo que dice: la teoría que acompaña el cine de Basilio me parece desfondada, anacrónica y más vacía que un saco de aire. En las películas a veces tiene aciertos y tiene cosas que están bien, muy bien.” (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006:57) Ricardo Íscar, que es paisano y amigo de Martín Patino, me recordaba que la antipatía es mutua, pues ambos representan tendencias coincidentes temporalmente pero antagónicas en muchos sentidos: el cine más social y comprometido con un cierto tipo de visión política que sería el Nuevo Cine Español (el cine “mesetario”, para los de Barcelona, amparado por García Escudero y centrado en figuras como Martín Patino), frente al cine aparentemente más superficial, más arriesgado formalmente, también más vanguardista, y con fuerte influencia francesa que sería la llamada “Escuela de Barcelona”.

Alaba a Guerin, de quien dice envidiar la “mirada”, esa misma mirada de la que él reconoce carecer.⁷⁷

De Marc Recha afirma que “posee una de ellas (una mirada única), una mirada directa, y a la vez fronteriza, con una excelente y muy física dirección de actores, por una parte, y una muy vigilante atención a la creación del clima adecuado a cada plano, por otra. Marc Recha es un director que sabe trabajar el *off* auditivo de cada escena y, cosa muy excepcional, sugerir el *off* visual. Marc Recha consigue, a medida que su

⁷⁷ En declaraciones en la película, realizada por García Ferrer, J. M. y Martí Rom, *Joaquín Jordá y...* (2001)

filmografía avanza, romper el corsé del texto, sugerir lo que no está escrito, aprovechar el azar que depara cada incidente del rodaje.”⁷⁸ Todas estas cualidades, que Jordá alaba de Recha, coinciden aproximadamente con los presupuestos que el primero marca para el cine: mirada, dirección de actores, intervención del azar, sugerencia...

Cabría añadir aquí una nota sobre algo que en cierto sentido diferencia a Guerin de Jordá. Si para el primero, lo importante de un director, o cineasta, es la obra de conjunto, esa que se va construyendo poco a poco, hasta formar un universo personal y único, como era el caso de Bresson, o de Rohmer, para Jordá el cine está construido de grandes momentos, a veces más duraderos, a veces menos, pero puntuales. Quizá su interés va más hacia los brotes de genialidad que en ocasiones se manifiestan en forma de ciertas películas de algunos autores, teniendo presente que es muy difícil mantener en todas las películas la misma altura, que hacia la construcción, paso a paso, de una obra personal.

7.4.- Ricardo Íscar: cine y etnografía.

Hablar del cine que Ricardo Íscar defiende es tener en cuenta, *a priori*, dos ideas. La primera, que el director es el único de los tres directores-profesores de los que por ahora se ha hablado que sólo hace documentales, o películas en las que la parte documental es muy importante. La segunda: que, como los otros tres, y todos los demás directores del máster, no se ha educado exclusivamente en el documental. El cine que prefiere Íscar, como Guerin o como Jordá, es el cine de autor, sobre todo el cine europeo de autor, sin desdeñar, evidentemente, el cine experimental americano de los últimos cuarenta años.

Los autores que le interesan aparecen en su propia boca (en entrevista personal, transcrita en anexo).

En cuanto a referencias inmediatas, además de clásicos comunes a todos los directores del máster, como Ozu, Godard o Rossellini, Íscar cita a Pasolini y a Jean Rouch y considera ineludible la presencia en su lista de afinidades de Flaherty, con

⁷⁸ Jordà, Joaquim (junio de 2004) “Acróstico incompleto dedicado a Marc Recha”, *Nosferatu*, 46, 5.

quien comparte sensibilidades, el gusto por el viaje, la investigación. También con Rouch comparte mucho: el gusto por el retrato de lugares, el documental que sigue el rastro de los seres humanos por el mundo que habitan.

Otras referencias son Raymond Depardon, y los autores norteamericanos de la última vanguardia, como Michael Snow o el cine autobiográfico, los diarios filmados de Jonas Mekas, una de las manifestaciones de cine de lo real que más le interesan. Ross Mc Elwee es un director que le hace disfrutar, pues su interés por la vida y, a la vez, por filmar esa misma vida, son coincidentes con su propia concepción del cine. También aparece el nombre de David Perlov o de Naomi Kawase, dos autores que también investigan en el cine desde la primera persona. Explica cómo algunos de estos autores (Mekas, Perlov, McElwee...) eran desconocidos en España, cuando él llegó, procedente de Alemania, y fue él quien trajo sus películas al máster, algo que sus alumnos corroboran.

En algún momento cita a Joris Ivens, cuando defiende con calor la necesidad de un tipo de documental que el máster no ampara por ahora – por muchos motivos, como la necesidad de obtener producción y subvención para los proyectos y, por tanto, la obligación de presentar un guión más o menos claro de lo que se hará – y que a él le encantaría poder realizar: el documental “de guerrilla”, el que corre a los lugares donde hay conflictos o situaciones que el documentalista tiene la obligación de registrar pues su función es primordialmente ésta, tal como se ha explicado en el anterior apartado. Iñaki Lacuesta, en las dos entrevistas que he tenido con él, me insistía en lo mismo como una de las necesidades que el máster no cubre, probablemente porque su propio diseño interno no lo permite.

Artavazd Pelechian , director armenio de formación rusa – era compañero de Sokurov - que trabaja desde los años setenta, pero que ha sido redescubierto a partir de la retrospectiva que en 1992 le dedicó el *Jeu de Pomme* de París, es un nombre que Íscar cita: el interés por el registro de la vida, de los procesos naturales, unidos a un paisaje, con el que los seres humanos se sienten identificados, son sin duda comunes al trabajo de Íscar, así como la atención por los sonidos y las músicas.

En cuanto al cine español, dice haber pasado ya la época de fascinación juvenil por Erice, y reconoce una gran deuda con su amigo y paisano Basilio Martín Patino, de quien destaca sobre todo los primeros trabajos, los de los años setenta, como *Canciones para después de una guerra* (1971), *Mis queridísimos verdugos* (1973) o *Caudillo* (1974). Martín Patino presentó a Íscar en la Filmoteca de Castilla-León, a través de un texto que sobre éste escribió. Coinciden además en la necesidad que ambos manifiestan de registrar la realidad.

7. 5.- Otros referentes:

Mercedes Álvarez sigue la línea de Guerin en defender un cierto “cine de la mirada” y, como él, estudia con detenimiento a sus precedentes, los creadores de ese cine de autor que es referencia clara en que mirarse y de los que habla a menudo. Recuerda así cómo Vertov “ensanchó el cine concibiéndolo como una escritura donde caben el ensayo, el poema visual, el cine-retrato o el documento histórico”⁷⁹; cómo Flaherty “estableció de una vez las posibilidades de una vida puesta en escena”; Vigo “introdujo el punto de vista documentado” y Marker, en su reacción contra la pretendida objetividad del *cinéma-vérité*, “fue uno de los autores que más contribuyó a reducir la distancia entre imágenes registradas e imágenes construidas”.

Añade, además, los nombres de algunos de los que han creado en los estrechos límites entre ficción y realidad, comenzando por Rossellini y Renoir hasta llegar a Pialat, Erice o Kiarostami, sin dejar a los integrantes de la *Nouvelle Vague*.

Añade otros nombres, como Raymond Depardon, Ozu...e, indudablemente, los españoles Guerin y Erice.

En este sentido, insiste en que su interés por Depardon se debe a que le atraen las propuestas cinematográficas de autores que no ocultan su punto de vista. Incluye aquí a Agnès Varda, quien en ese extraordinario documental que es *Los espigadores y la espigadora* (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000), destaca por la valentía al enfrentarse a

⁷⁹ Álvarez, Mercedes (2005) “La mirada navega. *El cielo gira*”, *VI Encuentro de Nuevos Autores 2004*. 50 Semana Internacional de Cine. Valladolid, 13-21.

lo que va a hacer, la libertad de las reglas de su discurso, así como el alto grado de empatía que la autora francesa muestra hacia sus personajes e, incluso, el tono íntimo de confianza al dirigirse al espectador, algo que Mercedes Álvarez ve como más propio de una mirada femenina. Es interesante recordar, por ejemplo, cómo la propia Varda contempla sus arrugas (ya tiene muchos años) en el espejo, antes de emprender su tarea de filmación; contempla detenidamente sus propias manos, surcadas también de arrugas, que no oculta, en un acto de reflexión en que los espectadores las comparamos con las de los espigadores que utilizan sus propias manos ajadas para realizar el penoso trabajo de hurgar entre los restos que unos y otros dejan para poder sobrevivir.

Es curioso que Carla Subirana, cuando hablaba conmigo (entrevista personal: ver anexo2) sobre su película *Nedar* (2008), también me recordaba como una posible influencia el trabajo de Agnès Varda, reconociendo también en ella esa “mirada femenina”. La valentía y el sentido de la libertad de Varda es lo que ambas cineastas reclaman para sí.

También le interesa, afirma Álvarez, lo que Jean-Louis Comolli escribe sobre cine. Dice haber comprado todos los números antiguos de *Cahiers du Cinéma* para poder leer lo que los críticos franceses escribían en esos momentos. (a Imma Merino, en Cerdán y Torreiro, 2007:35)

Una de las actividades que ha ocupado el tiempo de Mercedes Álvarez en los últimos años ha sido la coordinación de un libro sobre Ermanno Olmi, uno de sus cineastas imprescindibles. En la introducción al capítulo que ella escribe, y que incluye una interesante entrevista con él, explica en qué reside el estilo del director italiano: “ha defendido película a película su libertad de discurso. Y allí residiría, de algún modo, el auténtico *estilo* de Olmi; en proyectar individualmente -huyendo de los géneros – cada película, planteándose cada vez los recursos más eficaces para acometer cada asunto y cada tema, sin complejos ni servidumbres, guiado únicamente por la búsqueda de una verdad” (Álvarez, 2008: 202)

La libertad de discurso es lo que Álvarez reclama para su trabajo, como se aprecia en las entrevistas que se le han hecho, y como me decía también a mí (entrevista personal: ver anexo 2)

Marc Recha, aunque no haya sido nunca profesor del máster, sí ha realizado una película dentro de él, *Dies d'agost*. Además, su propio trabajo es ya una referencia para muchos de los alumnos del máster. Sus intereses cinematográficos son, por tanto, interesantes: el cine francés es uno de ellos, sobre todo si tenemos en cuenta que pasó una temporada en casa de uno de los directores franceses más interesantes y, probablemente, más desconocidos, Marcel Hanoun, autor de una obra arriesgada y vanguardista, coetánea a la *Nouvelle Vague*, pero ajena a ella. Curiosamente, Jordi Balló me explicaba en enero de 2008 que la siguiente película de Guerin, en la que actualmente se encuentra trabajando, se basa en *Une simple histoire* (1959), realizada por el director francés. Guerin y Recha coinciden, por tanto, en una filiación europea y, sobre todo, francesa, más que clara.

Linda Ehrlich⁸⁰ sintetiza así las referencias posibles de algunos de los directores del máster, concretamente de Guerin, Álvarez y Lacuesta: “The names of Víctor Erice, Jean Rouch, Jean Eustache, Jean Vigo, Joaquim Jordá, Pedro Costa and Abbas Kiarostami appeared frequently in talks with Mercedes Álvarez and Isaki Lacuesta, and in the writings of Guerin, when they spoke of models and inspiration”.

Isaki Lacuesta es otro de los directores-profesores del máster, y de tantas otras instituciones catalanas dedicadas a la docencia cinematográfica, que recuerda sus intereses y filiaciones fílmicas a menudo.

Demuestra estar verdaderamente al día, y no sólo en el ámbito estatal. Conoce lo que otros documentalistas jóvenes como él están haciendo en todo el mundo, de Portugal (Pedro Costa) a China (Jia Zhang-ke), pasando por Tailandia o Japón (Kore-eda), sin olvidar el cine de Sudamérica (por ejemplo, el del argentino Lisandro Alonso). Su gran cultura cinematográfica abarca clásicos y modernos, desde Segundo de Chomón a Chris Marker.

El joven director argentino Lisandro Alonso coincide en varios puntos con Iñaki Lacuesta: uno de ellos, la edad: ambos, nacidos en 1975; otro, el interés por el viaje y los lugares remotos, aislados de la civilización, como se ve en la película *Los muertos*

⁸⁰ Ehrlich, Linda (2008) “Three Contemporary Spanish Films: Landscape, Recollection, Voice”, *Senses of cinema*, 46. (<http://archive.sensesofcinema.com/contents/08/46/contents.html>)

(2004), probablemente la más conocida del argentino, que a Lacuesta gusta mucho. Alonso ha impartido algún seminario dentro del máster y su trabajo fuera de las convenciones y muy personal puede ser una referencia para algunos.

Lacuesta en algún lugar manifiesta que los directores que se llaman Jean son para él fundamentales: Vigo, Cocteau, Renoir, Eustache, Rouch.⁸¹ Su filiación internacional, como la de sus colegas, es más que clara. Cuando yo le pregunté (en abril de 2007: entrevista personal; ver anexo 2) sobre sus gustos en cine español, contestó que, evidentemente Buñuel, y Segundo de Chomón. También Berlanga, Jordá, Guerin. Le había gustado mucho *Las horas del día*, película que ya se ha citado al hablar de Jordá, y que Lacuesta recuerda que efectivamente la vio con él; *La casa de mi abuela*, de Adán Aliaga (2006), también le pareció una buena película, y algunas otras.

Otro de los referentes inequívocos es Basilio Martín Patino, al que considera una de las más claras influencias para su *Cravan vs. Cravan*. Por otro lado, el interés es mutuo: Basilio Martín Patino me recordó varias veces, cuando hablé con él en noviembre de 2008, el enorme talento de “ese chico, Lacuesta”.

Con Iñaki Lacuesta he tenido dos largas conversaciones. Entre ellas, casi dos años de tiempo. En la segunda, a comienzos de marzo de 2009, volvimos sobre sus gustos o intereses sobre cine y, de nuevo, volvió a salir el nombre de Marguerite Duras, sobre quien escribió un estupendo artículo⁸² en que intentaba explicar cuestiones referentes a dos películas que le fascinan y que forman un díptico: *India Song* (1975) y *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976): el tratamiento del sonido, de los planos vacíos, del espacio, son asuntos que Lacuesta estudia con detenimiento y que, de alguna manera, sirven de referente para su primera película larga, *Cravan vs Cravan*. Por otro lado, reflexiona también sobre lo que se está haciendo en este momento en Barcelona, ese nuevo “cine de autor”, en el que aparecen ciertos nombres, ya de forma repetida. Albert Serra le parece un autor interesante, mientras que le gusta el trabajo de Germán Berger – otro exalumno del máster, autor de una personalísima *Viaje a Narragonia*, de 2003 – o la película *Nedar* (2008), de Carla Subirana, entre otros.

⁸¹ Miralles, Guillem (23-11-2005) “Entrevista a Isaki Lacuesta”, *Paper de vidre*, 34 (<http://www.paperdevidre.tk>)

⁸² Lacuesta, Isaki (2008) “Las voces visibles. Dos voces y un sonido. Sobre *India Song* y *Son nom de Venise dans Calcuta desert*”, *Elegías íntimas. Instantáneas de cineastas*. Madrid: Ocho y Medio, 89-95.

Ariadna Pujol cita dos referentes: Rohmer y Dreyer.

Del primero dice que, aunque no lo parezca, sus películas incorporan muchas técnicas del documental, como la puesta en situación con los personajes o la libertad que deja a sus actores para que escojan ellos mismos su propio vestuario o, incluso, el rodaje en espacios de la realidad. Lleva viendo las películas de Rohmer desde que era pequeña, aunque entonces – cuando sus padres las veían – ella no las entendía.

De Dreyer le interesan los encuadres, esos encuadres tan medidos, tan controlados, con esas ventanas al fondo y las puertas entreabiertas. Reconoce haber visto la exposición que estaba entonces teniendo lugar en el CCCB, en la que se intenta dejar patente la relación entre el director de cine Dreyer y el pintor Hammershoi.

Ambas referencias invocan directamente a Guerin, director que impartió un seminario de dos semanas a los alumnos que entonces cursaban el Máster de Documental – entre los que se encontraba ella – justo cuando ocurrió ese famoso *boom* a propósito del éxito obtenido por *En construcción*. Evidentemente, reconoce la admiración por Guerin, igual que por Erice.

Pero la gran deuda la tiene con Ricardo Íscar, con quien coincide en su forma de entender el cine, desde una mirada honesta, con un gran respeto hacia los seres que filma, y, como él, con el interés de ser ella quien lleve la cámara, si puede.

Cristóbal Fernández es uno de los alumnos de la tercera promoción del máster. Lleva tiempo en Barcelona, trabajando sobre todo como montador de las películas de otros: Marc Recha, por ejemplo; además de realizar sus propios proyectos, más o menos caseros, en colaboración con amigos del mundo del cine, la mayoría también procedentes del propio máster, como Ignasi Llobera⁸³. Cristóbal Fernández, además, está realizando su propia tesis doctoral sobre el cine del holandés Johan van der Keuken, que fuera profesor en una de las primeras ediciones del máster, antes de su muerte, acaecida en el año 2000, pocos meses después del estreno de su última película-

⁸³ Sobre los trabajos de ambos se hablará en capítulos posteriores de este estudio.

testamento, *De grote vakantie* (2000) ⁸⁴. Van der Keuken es indudablemente otra de las presencias importantes en el máster, tanto por su docencia como por su apuesta por un cine honesto, que atiende al personaje, en cuya alma pretende penetrar a través del uso del primer plano, así como por su interés en mostrar la interculturalidad del mundo contemporáneo, en que las personas que habitan las ciudades se agrupan en pequeños microcosmos culturales para salvaguardar su propia identidad y evitar su disolución y subsiguiente desaparición. Para Lacuesta es también una de las referencias necesarias. Y Germán Bénger opina que Van der Keuken, que estuvo en su promoción – la segunda – como profesor invitado, contagiaba honestidad y entusiasmo y que le experiencia de tenerle como profesor fue muy importante para él, más aún si se tiene en cuenta que al año siguiente murió. Además, Van der Keuken fue uno de los primeros directores en ver sus trabajos expuestos en el CCCB, en 1999, como después se verá.

También Victor Kossakovsky es otro de los cineastas-profesores del máster y referencia imprescindible, además de ser el motor de un interesante proyecto, la película colectiva *Panorama*, de la que se ha hablado líneas antes. También sobre el trabajo del director ruso habla Cristóbal Fernández. Insiste en la relación del cineasta con sus personajes, a los que consigue arrancar momentos de una pureza emocional que roza casi lo que dejaría de ser pudoroso, algo que, por otro lado, a algunos les resulta insoportable. Me vienen ahora a la mente los tremendos hermanos Belov, del filme *Belovy*, de 1993: un hermano holgazán y medio filósofo que continuamente bebe vodka, hasta quedar derrumbado y semiinconsciente, y una hermana que realiza las tareas del campo – como la *Maria* de Sokurov, verdadero impulsor del trabajo del otro- y desprecia a su hermano, por lo que las discusiones son siempre duras: la visceralidad y pasión del espíritu eslavo. Fernández hace notar cómo consigue Kossakovsky arrancar un solitario – y desesperado – baile ruso a la hermana, muy cerca del cuerpo alcoholizado de su hermano, que yace exánime en el suelo, sin que ella intente recolocarlo en su banco.

Este cine de los límites del pudor y de las emociones es sin duda común a Van der Keuken y a Kossakovsky, y la influencia de ambos pueden rastrearse en los trabajos

⁸⁴ Fernández, Cristóbal (2008) “Diario de un cuerpo enfermo”, *Elegías íntimas. Instantáneas de cineastas*. Madrid: Ocho y medio, 276-282.

de Fernández y Llobera, como seguramente en alguna de las piezas breves de Lacuesta. El retrato, y el autorretrato, están presentes en el trabajo de Recha y en el de Lupe Pérez, como en otras películas cercanas al máster (*Nedar* es un ejemplo). Para algunos de ellos, la directora japonesa Naomi Kawase, con quien Lacuesta mantuvo una muy interesante correspondencia fílmica, de la que más adelante se hablará, es también una referencia incuestionable.

El director portugués Pedro Costa es citado por Lacuesta. Un cine también de aproximaciones al personaje y de reflejo de la realidad lacerante, en la que es necesario a veces echar mano de la ficcionalización, como ocurre en *No quarto da Vanda* (2000).

Otros nombres que algunos apuntan: Robert Kramer, cineasta norteamericano con una implicación política, desde la disidencia, muy importante. Patricio Guzmán es igualmente referencia ineludible, además de uno de los profesores invitados al máster. O Heddy Honigmann, una de las autoras contemporáneas más personales y cuya actual productora, Carmen Cobos, se ha implicado en el máster de forma importante al colaborar como productora de los proyectos de los alumnos, como se ha dicho líneas antes.

Avi Mograbi, realizador israelí, estuvo presente en la última edición del máster (2007-2009) y la experiencia fue para sus alumnos muy gratificante, como algunos de ellos relatan (Rosa Rydahl, por ejemplo; ver entrevista, en anexo 2). Mograbi representaba para ella la posibilidad de la filmación inmediata, la mirada directa y ágil, sobre la que después opera el montaje. Mograbi es, asimismo, uno de los cineastas que, como Comolli, más profundamente se ha planteado la filmación del otro, incluso del otro que es el enemigo.

En alguna edición del máster ha estado la inglesa Claire Simon, quien une a su condición de realizadora su experiencia como alumna de los *Ateliers Varan*, y como docente de talleres sobre documental en la Universidad *Paris 8*. Para Simon, la realización documental es un ejercicio de mirada. Hay que aprender a mirar la realidad para poder capturarla, y, para ello, antes se debe mirar mucho cine, analizar películas, acostumar la mirada. Técnica que comparte con los profesores del máster. Y, continúa

la cineasta: “je pense que l’enseignement du documentaire est fundamental”.⁸⁵ Susana Benito, alumna de la quinta promoción del máster, recuerda que la experiencia de tener a Simon de profesora, durante un taller, fue “muy buena”.

Se podría citar, para finalizar este apartado, a Jia Zhangke, director chino de cine de ficción y de no ficción, cuyo trabajo ha estado en boca de varios de los directores entrevistados y al que, además, el CCCB ha producido recientemente un cortometraje titulado *Cry Me a River* (2008), en el marco de la exposición *La ciudad china* (2008). Jia Zhangke es uno de los directores actuales comprometidos con una realidad cambiante, en transformación, la sociedad china, del mismo modo que la realidad que los directores objeto de este estudio muestran es frecuentemente una ciudad también en transformación, pero eso será ya asunto de otro capítulo. También Wang Bing, coetáneo del anterior y autor de una obra extraordinaria y muy personal, que muestra, como su compatriota, esas contradicciones que la sociedad china contemporánea está viviendo. Bing mantuvo recientemente (junio de 2009) una interesante correspondencia filmica con Jaime Rosales, en el ciclo *Cinèrgies*, que programa el CCCB, y del que se hablará oportunamente. En la conversación pública que ambos cineastas mantuvieron, moderada por Joana Hurtado, estaba presente, entre el público, José Luis Guerin.

⁸⁵ “Entretien avec Claire Simon” (1er y 2º semestre de 2001), *Images documentaires*. 40/41, 101.

8.- Los maestros.

Cuando en el año 1997 Jordi Balló propuso la creación de esos estudios de postgrado de cine “documental de creación”, de alto nivel, en la Universidad Pompeu Fabra, se planteó también quiénes podrían ser los profesores que pudieran llevar adelante, desde la enseñanza, tal proyecto. Llamó a Joaquín Jordá - antiguo ideólogo de la Escuela de Barcelona, director, guionista, crítico de cine - por entonces en Madrid, como se explicará más delante; propuso la idea a José Luis Guerin, como director muy interesante, con una obra independiente y con vocación experimental, ya conocido en Europa, y que ya estaba impartiendo docencia en algún centro privado de la ciudad (concretamente, en el CECC) ; y, finalmente, aprovechó que Ricardo Íscar acababa de llegar a Barcelona, desde Berlín, con una sólida formación en cine documental , sobre todo etnográfico, que ya entonces era profesor de las asignaturas de documental en la Universidad Pompeu Fabra, para completar la nómina de los que serían profesores más o menos estables en las distintas promociones del máster. Por otro lado, la presencia en la propia universidad, ya ese año, de Jean-Louis Comolli, ya explicada antes, fue asimismo utilizada para poner en marcha unos estudios totalmente nuevos dentro del Estado español. Este último realizó la primera de las películas del máster, de las que se hablará en otro capítulo.

Es necesario acercarse al trabajo – docencia, presupuestos teóricos, obra personal - de todos ellos para entender cómo funciona el máster.

8.1.- José Luis Guerin: el cine de la mirada.

María José Ferris describe así al cineasta:

“José Luis Guerin (...) es, justamente, alguien que se cuestiona de forma constante, estos temas: el paso del tiempo, el enigma de las miradas, los arcanos humanos, la esencia de la realidad, la escritura de la luz. En este aprendizaje continuo que es la vida, Guerin cuenta con dos bazas genuinas: su pasión y su verbo. Con estas características, su destino parecía diseñado: o charlatán o *peliculero*. Guerin es ambas cosas, quizá porque ambas son idénticas. Se constituyen en la palabra *cineasta* (...) Guerin va más allá y es antropólogo, coleccionista, viajero. Como un William Hamilton contemporáneo colecciona, en lugar de vasijas y volcanes, paisajes irlandeses, estíos y otoños normandos, fotogramas de rostros femeninos, películas familiares y canciones de taberna. Sus investigaciones y exploraciones vitales nos las restituye, a modo de *tímidos homenajes de amor*, convertidos en filmes, en textos de lectura plural que, necesariamente, ponen en funcionamiento la inquietud mental del público.”¹

Marsha Kinder relaciona *Asaltar los cielos* (J.L López Linares y Javier Rioyo , 1996) con *Tren de sombras* (José Luis Guerin, 1997) en el sentido de ser ambos documentales “transnacionales”; es decir, documentales que traspasan las fronteras de nuestro país para buscar puntos de referencia en otros lugares, aunque por motivos diversos. Para Kinder, Guerin hace “unconventional documentaries”, en los que “marginality itself becomes his subject”.² Guerin es uno de los pocos directores españoles de películas documentales que también ha traspasado fronteras y es conocido casi más fuera que dentro del territorio nacional.

Pocas películas; últimamente, algunas más, pues vive unos momentos de gran fertilidad creativa, como él mismo me explica - en entrevista personal: ver anexo 2 - porque “de pronto, te das cuenta de algo aterrador, que a mí siempre me ha parecido aterrador...y es que sólo has hecho unas cuantas cosas que no son más que

¹ Ferris Carrillo, M^a José (12- 10- 1998) “La invención de Guerin: retrato sin sombra y con espectro”, *Banda Aparte*, 12, 19.

² Kinder, Marsha (Spring 2003) “Uncanny Visions of History. Two Experimental Documentaries from Transnational Spain, *Asaltar los cielos* and *Tren de sombras*” *Film Quarterly*, vol 52, 3, 13.

bocetos...tengo muchas películas soñadas, que quiero hacer”. Películas soñadas que pueden ser las que en estos momentos está realizando, o las que nunca hará.

Excelentes - y unánimes - críticas. Guerin vive por y para el cine. Las anteriores palabras de M^a J. Ferris hablan de las características más frecuentemente señaladas de la personalidad del director barcelonés: su apasionamiento y su expresión pausada, extremadamente educada, con esa voz grave y demorada que piensa mucho antes de decir, porque en realidad parece pensar siempre, hasta cuando muestra en forma de imágenes, ya que toda su producción es, sobre todo, un ejercicio de reflexión, sobre el cine, sobre el tiempo, sobre la vida.

De hecho, como él mismo explica, se dedica a la docencia desde hace años “...es muy obvio, por necesidades alimenticias (...) Yo verdaderamente no soy profesor, creo que soy cineasta esencialmente, pero puedo verbalizar y comunicar mis preocupaciones en tanto que cineasta a gente que quiere hacer cine, ¿no? y en ese sentido es gratificante estar en contacto permanente con gente joven que quiere hacer cine y seguirle la pista y el pulso y además siempre normalmente cada año hay tres o cuatro a los que les quiero seguir la pista porque me parecen muy interesantes.” (Carrión, 2003) Reflexiona, y mucho, sobre cine. No sólo porque se vea obligado a enseñar a sus alumnos, sino también, sin duda, porque en todas sus películas quiere mostrarnos, de una forma u otra, lo que para él significa el cine. Se trata incluso en ocasiones de cine sobre cine en una suerte de juego metalingüístico que alcanza su más alta cota en *Innisfree* (1990) y *Tren de sombras. El espectro de Le Thuit* (1996), aunque en sus otras películas aparecen también más o menos veladas ciertas referencias al cine; así, la aparición en su primer largo *Los motivos de Berta: Fantasía de pubertad* (1983) de la actriz Arielle Dombasle no deja de ser un homenaje a su admirado Rohmer; y hasta en la menos “metalingüística” de todas, *En construcción* (2001), vemos cómo el encargado de las obras le habla al director de *Tierra de faraones, (Land of the Pharaohs, 1955)* de Howard Hawks como de “la gran película sobre la construcción” lo que mueve al segundo a introducirla en su película como un inserto no diegético pero muy a tono con la diégesis. (Arroba, 2002:71)

Vayamos por partes. Me ocuparé de Guerin en cuanto teórico o teorizador sobre el cine centrándome en dos aspectos diferentes pero muy relacionados: el profesor de

cine que enseña a alumnos que serán directores en el futuro, y el cineasta que hace películas en las que intenta aplicar lo que él piensa sobre el cine. Este último punto, evidentemente, vuelve sobre el primero, ya que cuando Guerin habla sobre cine es muy difícil deslindar de sus palabras lo que se refiere al cine en general, de otros, de lo que él cree que debe ser su propio cine; de hecho, casi siempre es lo mismo.

8.1.1.-De cómo enseñar cine:

“En una clase de treinta alumnos siempre hay uno o dos estudiantes que me estimulan, que me suscitan curiosidad por ver por dónde van evolucionando, qué cortometrajes hacen. Y luego hay una mayoría que está allí despistada. Además es demencial ver que hay tanta gente que quiere dirigir películas, no hay suficiente demanda – incluso en el audiovisual – para abastecer a esa cantidad de gente que, de forma un tanto caprichosa, dice que quiere hacer cine. A veces me siento mal participando en un engranaje de escuelas que genera unas expectativas que luego no se van a cumplir. Y intento resolverlo pensando que, aunque no todos los que están ahí van a hacer cine, puedo intentar ayudarles en su faceta de espectadores – que eso sí van a ser – para que puedan tener más pistas para gozar de las películas. Eso me tranquiliza mucho. Si en las aulas en las que doy clase consigo suscitar un interés, enviar a la gente a la filmoteca a ver determinados ciclos, generar un ambiente de discusión, por lo menos lo que hago puede servir de algo.” (Ràfols, 2000:32)

Insiste Guerin en esa faceta ineludible de espectador: el placer que le produce ver cine es algo que desea transmitir a sus alumnos, como aquel que intenta contagiar a los jóvenes de hoy en día el gusto por la literatura. No es tarea fácil, pero la pasión por algo no se puede esconder, y eso indudablemente lo saben sus alumnos.

¿Cómo trabaja el profesor José Luis Guerin con sus alumnos, sobre todo en el máster de documental? En torno a *En construcción*, que fue un proyecto que surgió de allí y fue realizado en colaboración con esos mismos alumnos, el director explica así su manera de trabajar: “...un año antes de rodar estuvimos hablando y viendo películas juntos, películas que yo necesitaba que conocieran para tener un mínimo de referencias comunes para poder comunicarnos...(...) Muy diversas, de *Hatari* a *Umberto D*, de

Chaplin a Rossellini...Hablábamos de cómo filma las personas éste o este otro, de cómo muestran o eliptizan el mundo del trabajo los cineastas...Cómo lo hace Ford, o Hawks...Sobre todo Ozu. Coincidió con el ciclo y fuimos a ver todas las películas de Ozu, las que podíamos incluso dos veces...Nos ayudó bastante a encontrar la altura de



Ozu, Yasujiro. *Tokio monogatari* (Cuentos de Tokio, 1953)

la cámara adecuada y a descubrir que las frases de nuestros personajes sólo tenían sentido dentro de un encuadre fijo y bien compuesto...” (Ràfols, 2002:11)

Así, parece que el estilo del profesor Guerin es más o menos inductivo: a partir de ejemplos concretos y, por supuesto, muy bien seleccionados por el director, sus alumnos deben ir encontrando las formas adecuadas de filmar. Mercedes Álvarez, alumna aventajada de la primera promoción, subraya que “Cuando veíamos una película, y veíamos muchas, nos preguntábamos cómo había conseguido el director esos momentos tan auténticos, cómo había preparado esa situación...esas eran las cosas que nos preguntábamos. No estábamos estudiando cuál era el método para escribir un guión, sino estar al tanto, estar despierto para captar la realidad y, a partir de eso, hacer un relato de ello.” (entrevista con Mercedes Álvarez: ver anexo 2)

Pero el trabajo con los estudiantes se convierte a veces en una auténtica tarea investigadora que abraza campos muchos más extensos que el propio cine y que, según se deduce de las palabras del director, y de las de sus estudiantes, resulta tan apasionante como absorbente: “Con mi equipo formado de estudiantes leíamos libros de arquitectura, veíamos películas, entrevistábamos a paletas, electricistas, obreros, vecinos, arquitectos...Nos relacionábamos con esa realidad desconocida” (Fernández y Molina, 2001) . Auténtico trabajo de campo que tenía la única finalidad de

documentarse para crear la coherencia necesaria para *En construcción*. Se dirá líneas más adelante en la misma entrevista que los estudiantes, que estuvieron dos años trabajando y filmando en la zona, llegaron a hacerse con la gente del barrio, que incluso les explicaban sus cosas, pues su informalidad y juventud los hacían cercanos a los vecinos. Enseñar cine, por lo tanto, resulta casi un ejercicio de convivencia que, con toda seguridad, llega a objetivos que no son sólo los meramente pedagógicos. Ese colocarse casi en igualdad de plano, como si del tatami de Ozu se tratara, es no sólo una manera de filmar, sino una forma de vivir.

Guerin es profesor del Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra desde hace algunos años, como también lo ha sido del CECC (*Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya*) Pero, además, ha impartido varios cursos y seminarios sobre diferentes cuestiones en relación con el cine y, sobre todo, con el cine documental.

Ha participado asimismo en múltiples festivales y, últimamente, como se verá, en alguna exposición.

Ello habla de esa manera, basada en modelos, de enseñar cine.

Por último, habría que dejar claro que Guerin no es un profesor dogmático: "Eso es algo que veo claro como profesor de cine: no puedo dar clases como si fueran la transmisión de una serie de recetas para puesta en escena o guión, porque lo que funciona y es útil para un cineasta puede ser un desastre para otro." (Carrión, 2003) Es consciente, pues, de que cada uno tiene formas diferentes de vehicular sus ideas, y que quizás todas son posibles, en función de que sirvan para su autor.

Guerin es persona a quien gusta no sólo hacer cine, sino hablar sobre él y transmitir a los otros su pasión. La vocación pedagógica parece bastante clara. Me atrevería incluso a sugerir que, en cierto modo, sus propias películas son una puesta en práctica de sus concepciones sobre el cine. Indudablemente es difícil separar lo que uno piensa sobre cómo debe ser algo de lo que uno efectivamente hace; ahora bien, no son pocos los que, habiendo sentado unas bases más o menos claras o dogmáticas sobre una realización, son incapaces después de llevarlas a la práctica tal y como habían sido

enunciadas. No es el caso de José Luis Guerin, pues teoría y práctica, palabras y películas, tienen para él una existencia común, ya que salen exactamente de la misma fuente: una profundísima reflexión sobre la esencia del cine - ferazmente documentada - y un no menor amor por él.

8.1.2.- Sobre cómo debe ser una película.

José Luis Guerin tiene muy claras las ideas sobre cómo debe hacerse una película. También sobre lo que no se debe hacer. Sus palabras han ido dando pistas a lo largo de las páginas anteriores. Voy, a partir de ahora, a concretar los diferentes puntos que al realizador interesan más. Intentaré explicar esos conceptos siguiendo un orden lógico – o cronológico – en cuanto al proceso creativo se refiere. Tendré, en ocasiones, no obstante, que hacer referencia a las propias películas, ya que a menudo es imposible deslindar de sus afirmaciones lo que es meramente teórico - el cine de los maestros, de los otros - de lo que es una reflexión sobre su propio cine. No es, sin embargo, mi intención realizar un análisis exhaustivo de cada una de sus películas si no es para delimitar el grado de aplicación de sus presupuestos teóricos, pues considero que este análisis exhaustivo ya ha sido realizado, de forma parcial y complementaria, por diferentes críticos. Por otro lado, otros ya se ocupan de este asunto, por lo que espero el resultado de su trabajo.³ Por último, quiero recordar aquí, aunque ya se haya hecho mención de ello en la introducción a todo el trabajo, que el propósito final de todo este estudio es explicar cómo la obra de Guerin, de Jordá o Íscar tanto como directores de películas, como en su trabajo como profesores de cine y en sus múltiples comentarios sobre ello, han servido para crear una escuela o, como mínimo, sugerir líneas creativas o formar nuevos directores, dentro del máster de documental de creación de la UPF:

El propio director puede explicar, antes de dar más detalles de cada uno de sus momentos creativos, cómo concibe a grandes rasgos todo el proceso:

“Antes de encontrarme con esos problemas me he autocensurado. Tengo mucho miedo a volcarme demasiado en un proyecto sin tener la garantía de que se puede hacer. (...) Así que cuando empiezo a soñar un proyecto, antes de elaborarlo demasiado, tiento a ver si es realmente posible llevarlo a cabo. Nunca

³ Me refiero aquí, por ejemplo, a la tesis doctoral que la profesora Myriam Mayer de la Universidad de Aix-en-Provence está realizando sobre el “universo Guerin”, y que ansío leer pronto.

me vienen ideas excesivamente caras, son cosas que mi imaginación descarta. Sólo aprecio aquellos proyectos que entren en esos presupuestos casi en los márgenes de la industria en los que me interesa moverme. Por otra parte, el lapso de tiempo entre una película y otra se debe a su propio tiempo de cocción. Necesito más o menos un año para inventarla: rastrear las localizaciones, el cásting, la fabulación...El rodaje es necesariamente rápido porque es costoso – seis o siete semanas – y luego me tomo la revancha en el montaje. Puedo pasar un año montándola. Así que desde que empiezas a inventártela hasta que la acabas pueden pasar dos o tres años.” (Ràfols, 2000: 19)

Esa películas que, me confesaba, eran primero “soñadas”, toman cuerpo en un proceso largo que, además, precisa de unos intervalos entre una y otra aún más largos, algo que, por otro lado, en los últimos tiempos está acortándose.

Efectivamente, entre *Los motivos de Berta* (1983) e *Innisfree* (1990) han transcurrido siete años, si bien a medio camino entre ambas realizó el director un episodio (*Eulàlia-Marta/Porta de l'Àngel*) de una película colectiva con producción holandesa (*City Life*) de la que no se siente en absoluto responsable, pues el montaje no estuvo bajo su control. Y que entre *Innisfree* y *Tren de sombras* (1996) han pasado otros seis años, mientras que entre esta última y *En construcción* el lapso ha sido algo menor: cinco años. En cambio, en los dos últimos años (2007-2009), ha estrenado dos películas, que se complementan: *En la ciudad de Sylvia* (2007), y *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2008), esta última estrenada sólo en algunos festivales y salas muy concretos y para públicos reducidos, si bien en el pack de DVD que se ha editado recientemente (año 2008) aparece incluida; y, junto a ambas, dos exposiciones también complementarias: *Las mujeres que no conocemos*, primero en la *Biennale* de Venecia de 2008, y, poco después, en el CCCB, con algunas piezas que no aparecían en la anterior. Y, por último, se encuentra en estos momentos en fase de realización de un filme que tiene que ver con el público que acude a los festivales de cine y a punto de realizar la siguiente película para el máster, sobre la que en su momento – entrevista en enero de 2008 - Jordi Balló me explicó que se trataba de un proyecto basado en una película de Marcel Hanoun. De modo que ahora, tal como se ha dicho a través de sus palabras en un capítulo anterior, parece estar recuperando el tiempo perdido en una actividad que se podría calificar de febril.

En primer lugar, el guión. Guerin manifiesta en varios momentos que el guión puede resultar tiránico, pues ha llegado a convertirse en el instrumento de que los guionistas, productores o directores se sirven para conseguir financiación de una televisión o de otra entidad, por lo que ha perdido en buena medida su carga artística y creativa en detrimento de la supuesta comercialidad o, como mínimo, rentabilidad de un proyecto que después es difícil poder controlar. “El cine está viviendo una esclavitud terrible en este sentido. Es un despotismo del guión.” (Carrión, 2003) Palabras que subrayan su deseo de libertad creativa y de control de todo su proceso de creación, lo que más de una vez ha manifestado con acerada acritud, como cuando se quejó, llegando incluso a los tribunales, por el trato recibido por la productora-distribuidora de su primer largo, *Los motivos de Berta*.⁴ Una película, por otro lado, de la que existen en la actualidad muy pocas copias, todas en formato VHS, y en condiciones de conservación muy mejorables.

Y no es del trato recibido con esta película del único de que se queja Guerin. Algo parecido le ocurrió con el Canal ARTE, que es una de las productoras de *En construcción*. Aunque el metraje definitivo de la película son 125 minutos, parece que la cadena emitió en cierto momento una versión abreviada de hora y media, quizás por considerar que era la duración apropiada para un documental para la televisión, algo que indigna a Guerin, pues es él siempre el responsable final de sus películas. (Arroba, 2002:70)

El guión. En varios momentos, el director sugiere que, si no fuera porque las productoras exigen otra cosa, él escribiría guiones filmados, a la manera – dirá también en otra ocasión – de los guiones filmados que Godard ha elaborado a menudo *a posteriori* sobre películas suyas ya filmados, como su *Scénario du film “Passion”*, de 1982, realizado tras su filme *Passion* (1981), en el que el cineasta francés hace una reflexión personal sobre los modos de producción de las películas que, para él, tanto se asemejan a los precisos engranajes que exige el funcionamiento de una fábrica. Guerin no persigue con su idea de “guión filmado” realizar ningún tipo de crítica al sistema de creación, si bien es cierto que es una de sus preocupaciones, evidentemente. De hecho, me recordaba que en España “hay un enorme vacío dentro del mundo de la producción

⁴ Polémica que se puede consultar en la abundante documentación que ofrecen J.M García Ferrer y Martí Rom (1994) *Surcando el jardín dorado...* Barcelona: Associació d’Enginyers de Catalunya.

en este país, no hay ninguna cultura, tradición, de gusto real por el cine...” (entrevista personal: ver anexo 2) Para él, se trata más bien de responder al “lenguaje natural de imágenes” con que el cine por definición se expresa. Así, por ejemplo, dice: “Ahora tengo una pequeña cámara de vídeo con la que tomo notas. Me parece que muchas veces en esas notas se encarnan de una manera más natural muchas ideas que me preocupan. De manera mucho más fácil, fluida, natural, que en la literatura. Creo que a mí me sería mucho más fácil crearme el esbozo de una película sobre notas tomadas por ejemplo en vídeo que desarrolladas en un guión escrito, literario, tradicional”. Pero, además, este sistema, si fuera posible, le permitiría escapar a esa tiranía del guión de que tanto se queja, esa que hace que las productoras puedan tener mayor control sobre los productos fílmicos del que para él deberían tener.

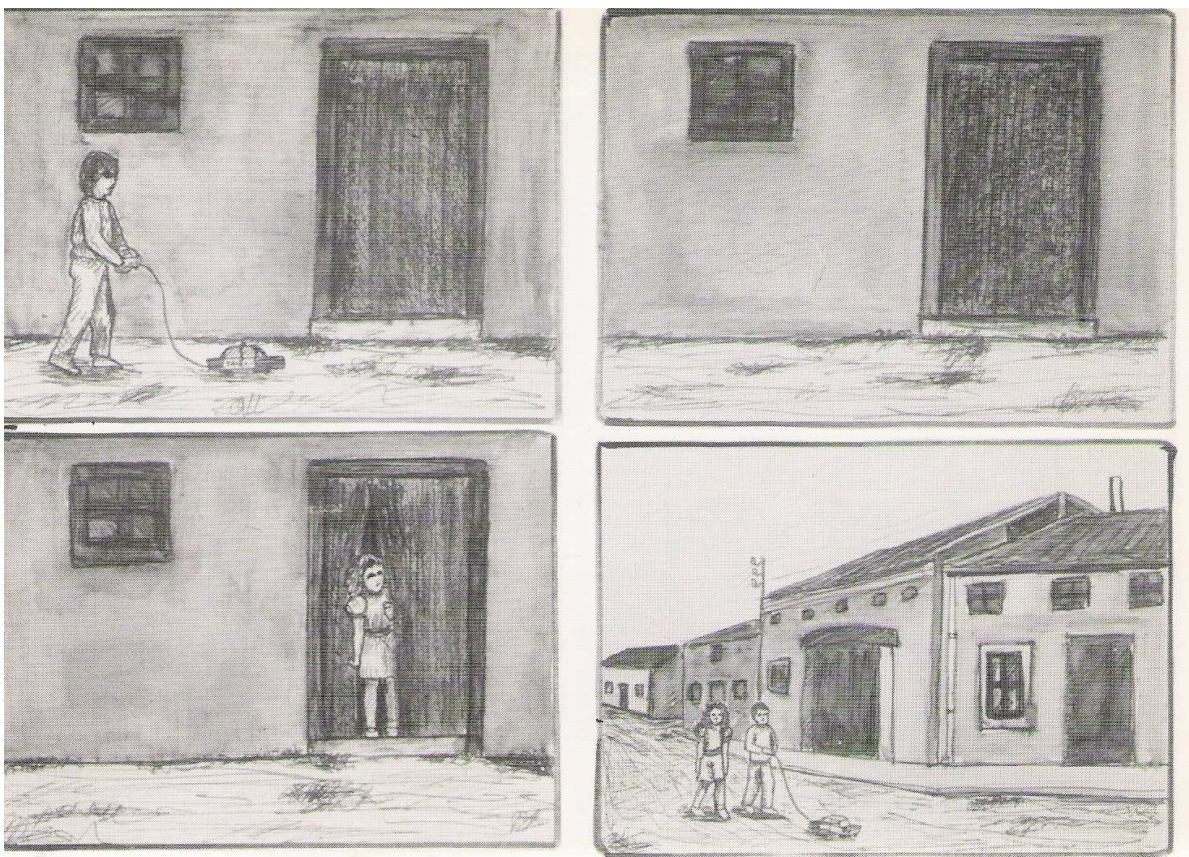
De hecho, la práctica de tomar notas en vídeo antes de la filmación de una película es algo que el director cita a propósito de *Innisfree* : “Lo que hemos hecho con más frecuencia ha sido provocar una situación, prevista por mí de antemano, en base a las cosas que he visto en ese largo período de toma de notas con el vídeo 8, y entonces disponer los elementos cinematográficos para aprehender esa realidad de la manera más cinematográfica posible, utilizando todos los recursos de la fotogenia de cine.”⁵

A pesar de estas afirmaciones, debe recordarse que Guerin trabaja con guión hasta en *En construcción* - en la que el sistema fue otro - y que, además, ya desde su primer largo, es este trabajo detallista y cuidadísimo, como todo lo que pasa por sus manos, pues al director le preocupan mucho los espacios y los encuadres, como se verá en otro de los puntos después comentados. Veamos, por ejemplo, alguna muestra de los dibujos que realizó para el guión (casi *storyboard*) de *Los motivos de Berta*:

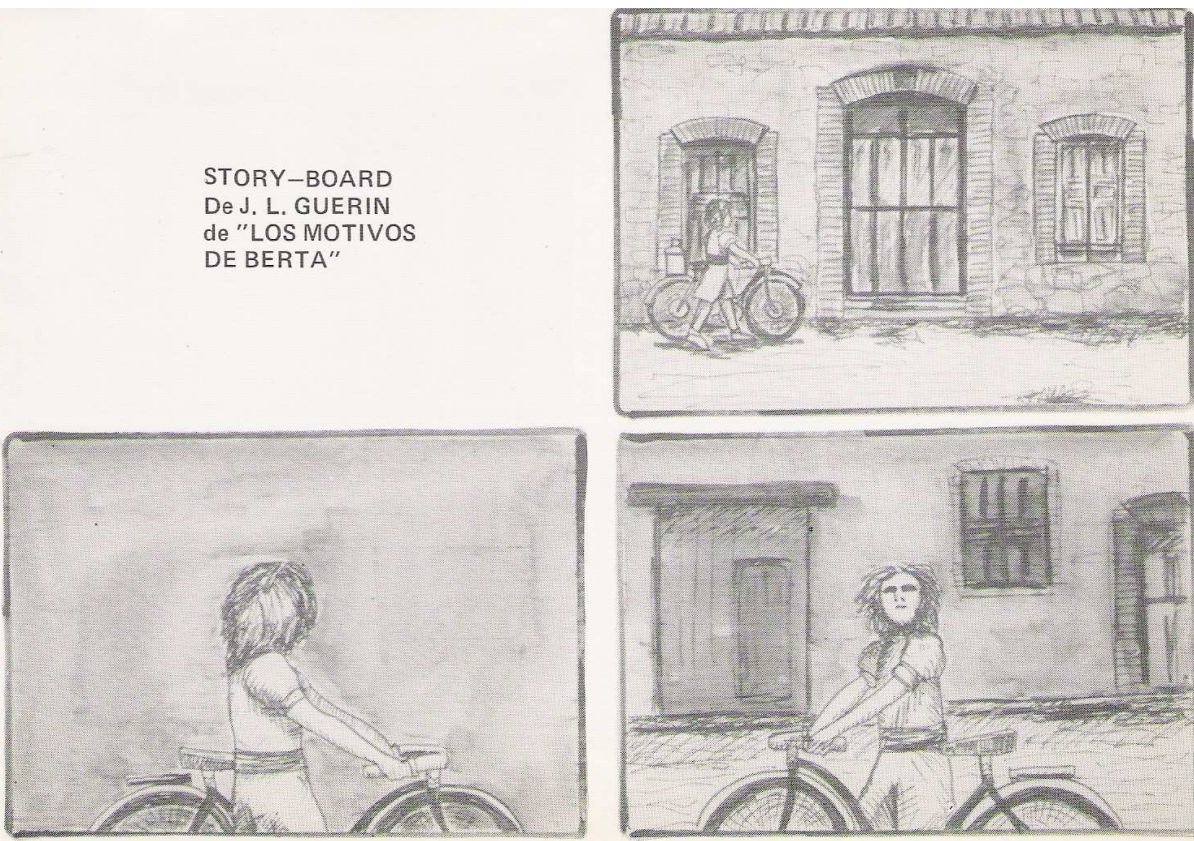
Los dibujos, no exentos de cierto encanto naíf, sugieren ya un espacio fuertemente sesgado – jamás se ve el pueblo entero de Berta pues, tal como dice su autor en la entrevista que el libro incluye, así da más impresión de silencio y de soledad, ese aislamiento en el que Berta parece vivir voluntariamente -, así como un cuidado consciente y marcadísimo hasta la fecha actual, por el encuadre ajustado y medido, muy controlado, que proporcione sentido a los personajes y que permita que los veamos

⁵ Fonseca, Mercedes (septiembre de 1992) “José Luis Guerin, una mirada atenta”, *Viridiana*, 3, 199-200.

en ese espacio determinados rodeados de los elementos que su director quiere que veamos. Se trata siempre de la “mirada” de Guerin, la suya y la que desea para nosotros como espectadores.



STORY-BOARD
De J. L. GUERIN
de "LOS MOTIVOS
DE BERTA"



Las dos secuencias reproducidas en los dibujos (los cuatro primeros corresponden a una y los tres siguientes a otra) reproducen dos momentos especialmente significativos, en el filme. En ambas aparecen elementos simbólicos: la bicicleta, y el coche de juguete, que representa la vida infantil, la que Berta está dejando ya, pero también la comunicación con mundos exteriores, lejanos. La segunda representa una de las muchas salidas que Berta realiza con su bicicleta para llevarle la leche al personaje loco que vive solo en una casa aislada en medio del campo: la bicicleta se convierte así en vehículo de libertad para una Berta que realiza más visitas de las debidas a una casa adonde su madre no le permite ir con demasiada frecuencia por miedo a su morador, pero que a ella, precisamente por ello, aún interesa más. El objeto simbólico, la bicicleta, caerá al suelo en uno de los momentos finales de la película, cuando Berta haya optado por la razón de la edad adulta frente a la libertad irracional de la adolescente al devolver el sombrero de Napoleón de dicho extraño personaje a su viuda.

La bicicleta y las chicas, o las chicas en bicicleta, como se quiera, es una de las imágenes más repetidas del cine de Guerin: Berta se mueve libremente en bici; en *Innisfree*, se recrea varias veces y con dos parejas distintas (la chica del pub y su novio y un niño y una niña) la famosa secuencia en que John Wayne y Maureen O'Hara se escapan en una divertida bicicleta doble de la atenta vigilancia del "carabina" Michaelleen que conduce el coche de caballos que los sigue al trote mientras pasean sin tocarse; y en *Tren de sombras* la joven Hortense Fleury se pasea coqueta en bicicleta ante la atenta mirada de su tío y de quien la está filmando.



J.L Guerin. *Los motivos de Berta* (1983)



J. L. Guerin: *Tren de sombras* (1996)

Las chicas en bici, explica Guerin, son una referencia directa a la literatura, la de Proust: “Y verdaderamente creo que aquella escena de *A la sombra de las muchachas en flor* en que Marcel ve pasar a una bandada de muchachas en bicicletas, desde una playa, un solo instante que ocupa como ochenta, es magistral porque

desearías que no se acabara nunca. Verdaderamente es un trabajo de moviola, porque cada fotograma se va acercando más y ese pelotón de muchachas va teniendo unas revelaciones maravillosas; por lo menos para mí la revelación de la descripción como fuente de acción, de ideas, era algo completamente desconocido.” (Carrión, 2003) La descripción del personaje vendrá de esta manera dada como si fuera un plano general para irse aproximando poco a poco, mediante un *travelling* suave – como todos los de Guerin – al plano de conjunto hasta llegar al primer plano en que, como en las páginas de Proust a las que se refiere (cuatro o cinco, en realidad, pues el escritor describe a las jóvenes como un grupo que se aproxima por el paseo que bordea el mar de Belbec para ir paulatinamente desgranando las diferentes fisonomías, hasta dibujar a la joven morena que mira a Marcel y que él ansía conocer), Guerin deja que tengamos tiempo de mirar e imaginar en un tempo que tiende a la lentitud porque explica emociones e ideas, no acciones.

Y de nuevo en *En la ciudad de Sylvia* o en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* vuelven a aparecer jóvenes europeas en bicicleta, que aparecen ante los ojos extasiados de ese *flâneur* que busca en ellas a la Sylvia que tanto ansía encontrar.

La pasión por el retrato femenino se puede observar también en su exposición “Las mujeres que no conocemos”, para la Bienal de Venecia (en junio de 2007) y, después, para el CCCB, en la que muestra algunos de esos retratos de chicas, de todas sus películas.

Cineasta “de la mirada” es uno de los calificativos más frecuentes para hablar de Jose Luis Guerin. La mirada de Guerin se situa en dos planos diferentes, algo que lo distingue de otros documentalistas, como Wiseman, según el director barcelonés explica. Uno de los planos correspondería a la mirada externa, la del propio irector, quien se coloca fuera de cuadro para “mirar” – lo que en términos genettianos llamaríamos focalización “cero” , o “externa” - , que sería la tradicionalmente más propiamente documentalista; la otra, la mirada del personaje, la “visión con”, o focalización interna. Ese juego plano-contraplano (mirada al personaje que mira, mirada a lo que el personaje mira), que procede del cine de ficción, y que Guerin considera no suficientemente explotado en el cine documental, es empleado también por otros directores del máster, como Isaki Lacuesta. Juego que Guerin utiliza con la conciencia de estar usando un recurso procedente de una tradición diferente pero que, cuando se habla de un “cine de creación”, abierto y multiforme, puede ser perfectamente incluido.

Otra de las cuestiones que se le han planteado a menudo es si realmente algunas de sus películas podrían entrar dentro de eso que los franceses llaman “film-ensayo”, sobre todo en referencia a *Tren de sombras*. Guerin establece lo que él considera diferencia fundamental, entre lo que sí sería “film-ensayo” y sus películas: mientras que en la primera el cineasta (y pone como ejemplo *Octubre*, de Eisenstein) se sitúa por encima de las imágenes, haciendo que el espectador deba esforzarse en buscar las asociaciones lógicas en su mente, pues las propias secuencias no se las proporcionan; él no intenta nunca ese esfuerzo tan grande en el espectador, sólo intenta sugerir de manera más o menos velada, para que el espectador, a través de su mirada, pueda inferir esas asociaciones libremente. (a J. E. Monterde, en Cerdán y Torreiro, 2007: 128-129)

Guerin dibuja los objetos y los enmarca cuidadosamente porque son elementos clave en sus filmes y deben ser captados de un determinado modo.



Flaherty, R. *Nanook of the North* (*Nanuk el esquimal*, 1922)

Las palabras anteriores conducen al siguiente punto, la idea de la “puesta en situación”, que ya ha aparecido en algún apartado anterior. Se trata del mismo concepto que Bresson proponía: “La realidad y las situaciones que ocurren de manera imprevista son más ricas que cualquier tipo de ficción.”⁶

Lo que debe filmarse no debe ser exactamente producto de la absoluta improvisación, ni tampoco algo rígido, estudiado y totalmente previsto, sino que debe ser el resultado de algo que es provocado deliberadamente por el director sobre los actores, o modelos, algo que, como la chispa, encenderá un fuego, una reacción que podrá ser - o no - aprovechada posteriormente por el director en una ulterior fase de montaje. Situaciones provocadas, pero imprevisibles, enmarcadas en unos determinados escenarios que les hagan adquirir el pleno significado que su director quiere que tengan. Ideas muy similares a las que Comolli propone, como se ha visto antes.

Se han citado anteriormente las palabras con que Guerin describía esa manera de lograr que sus personajes se movieran dentro de las situaciones que se creaban para ellos y, de esta forma, surgieran esos momentos que la cámara debía captar. A propósito de la secuencia en que la pareja joven de *En construcción* está absolutamente absorta, ajena por completo a la cámara, jugando a las máquinas de un salón recreativo, Guerin dice:

“Es una situación que parte de su vida cotidiana. Cuando tienen cuatro duros se los gastan en porros y en esas máquinas. No es una situación propuesta desde fuera, artificialmente, sino que orgánicamente me la dan ellos. A diferencia de lo que yo llamo *el legado del gramófono* que es la misma que cuando Flaherty pone el gramófono a Nanook y consigue una expresión maravillosa introduciendo en la película algo que es ajeno a la realidad del esquimal. Él no ha visto jamás un gramófono, entonces tiene esa reacción en directo frente a la cámara. Yo diría que esencialmente la intervención del director donde se hace más visible es en la decisión de que algo se ha de mostrar. Estás haciendo un documental en principio sobre la demolición de una casa y tienes que tomar una serie de decisiones. Tomas muchas notas de fragmentos de realidades, de observaciones... es una película que surge de eso: anotaciones y observaciones.

⁶ Montinari, Mazzino (26 de junio de 2003) “Entrevista con José Luis Guerin” (<http://www.cineuropa.org>)

Entonces la política del cineasta se hace visible porque decide mostrar algo. Por otro lado, en tanto que puesta en situación fue para mí una de las más sencillas de la película. Cuando ellos están tan entregados disparando esas máquinas no precisan de mayores recursos de dirección de actores. Les importa un carajo la cámara. Están absorbidos en la acción de disparar. No hay ni asomo de interpretación. Hay algo enfrente de su mirada que forma parte de su realidad y que focaliza su atención con mucho más poder que la presencia de la cámara ahí. Para ellos en ese momento la cámara se invisibiliza. El trabajo del cineasta consiste primero en la elección de mostrar algo y segundo en la de cómo visibilizarlo, es decir, el desglose, los planos y lo que se ve en esos planos.” (Fernández y Molina, 2001)



La joven pareja de *En construcción*.

Se trata de llevar a la práctica la idea de Guerin sobre la puesta en situación, que a su vez toma del maestro Bresson: “Rodaje. Nada en lo inesperado que no sea secretamente esperado por ti” (Bresson, 1997). Esperar lo inesperado, provocar lo inesperado y captarlo con el ojo que es la cámara. De todo esto habla sin duda su película más “teórica”, *Tren de sombras*, cuando se juega con el punto de vista hasta el extremo de no saber en cierto momento quién filma lo que vemos y sabemos que es producto de la filmación de uno de los personajes.

Por otro lado, la decisión de la que habla sobre el qué mostrar lleva inevitablemente a las palabras de su tan admirado maestro Bresson, que tan a menudo él mismo repite: “Nada que sobre, nada que falte”. Pero también, la capacidad de extraer de los actores-modelos aquello que ningún otro sabría ver: “Haz aparecer lo que sin ti quizá no se vería jamás.”

La “puesta en situación” consiste para Guerin no sólo en provocar o más bien esperar que ocurran determinadas situaciones que la cámara sepa captar, sino también en saberlas encuadrar adecuadamente. Son conceptos inseparables. Las situaciones se deben filmar en sus encuadres bien centrados, controlados, con la cámara a la altura adecuada (normalmente, frente a lo que muestra) y sin excesivos movimientos, sólo los necesarios que exija el correcto seguimiento de lo acontecido dentro del campo visual: “...la altura de la cámara adecuada y a descubrir que las frases de nuestros personajes sólo tenían sentido dentro de un encuadre fijo y bien compuesto. Son frases que son muy bellas, pero que no pueden proponerse al espectador como algo captado azarosamente con una cámara de cine directo que va barriendo: no se vería nada. Si la das con la entereza, la nobleza de un encuadre fijo, no es una frase accidental, sino que está en un marco en el que estás obligado a encontrar sentido en esta pequeña frase de la cotidianidad.” (Ràfols, 2002: 11) Teniendo en cuenta que estas palabras se refieren a *En construcción*, sorprenden aún más. El contenido documental del filme, y de otros anteriores, haría pensar en un estilo de filmación a pie de calle, cámara en mano, con sonido directo y quizás poco pulido...pero el estilo Guerin es muy distinto. Para él, se trata de una película en la que tanto el proceso de rodaje como el montaje deben ser escrupulosamente controlados, por lo que todo lo que es fruto de la casualidad, como las palabras que dicen los personajes no actores de su película, los trabajadores de la obra o los habitantes del barrio que presencian el proceso de construcción del edificio, si bien son “auténticas”, no preparadas, sí son, a diferencia de otros estilos documentales, enmarcadas con cuidado y posteriormente seleccionadas y limadas de impurezas sonoras y visuales, como más adelante se verá. El profílmico, aunque sea la realidad, una vez transformado en cine, ya es narración, diégesis.

La atención prestada al encuadre y a la posición de la cámara, la obsesión por el control de la imagen es idéntica a la que manifiesta Ricardo Íscar, aunque en el caso de este último de manera aún más insistente, pues precisa llevar la cámara él mismo.

Cuando hablaba con Íscar sobre este asunto, me recordaba que era él quien llevaba la cámara en las secuencias de *En construcción* en que se descubría el cementerio. Íscar afirma que Guerin comparte su obsesión, aunque Guerin no es normalmente quien lleva la cámara y él sí.

En relación con este interés casi obsesivo por el encuadre, el plano casi fijo, la cámara quieta a la altura del personaje (como Ozu, dirá Guerin) el director explica su función. ¿Por qué obliga a contemplar durante cierto tiempo a sus personajes, o los objetos que muestra? “En cada encuadre late esa cuestión. ¿Cuánto muestro y cuánto sugiero? Y una película es siempre un diálogo entre esos dos aspectos: lo que está dentro del encuadre y lo que queda fuera. Qué muestro y lo que queda para la sugerencia. Ese diálogo está en la transición de un plano a otro, está en la propia noción del encuadre, del sonido...y es a través de esas formas mediante las que consigues implicar al espectador como correalizador.” (Fernández y Molina, 2001) El espectador que Guerin busca no es el que va al cine sólo para distraerse. “Cada espectador tiene frente a determinadas situaciones una distancia y su criterio y personalidad para vivirlas de muy distintas maneras.” (Ràfols, 2002: 6) Guerin quiere un espectador como él confiesa que le gusta ser considerado: inteligente y sensible y, por ende, activo. No muestra todo lo que quiere decir porque sería tratarle de tonto, así que la sugerencia del fuera de campo o del sonido o de lo que no se dice es tan significativa como lo que se ve. “Me gusta, como espectador, que me traten como a un ser adulto.” (Ràfols, 2000:29) A propósito de *Innisfree* dirá algo más adelante en la misma entrevista: “Ver también el fuera de campo de la película de Ford para intentar dotar también de un nuevo contexto a esas imágenes que yo creo que pueden enriquecerla, desde otras perspectivas.” El cine es comunicación, y una película – repite a menudo – debe ser comunicación en dos direcciones opuestas pero complementarias: la dirección retrospectiva de los anteriores a un director que han tratado el mismo asunto o han abordado el mismo género, y la prospectiva que se dirige al receptor de la película y que, conozca o no los referentes anteriores, debe tener espacio para crear su propia película, imaginar a propósito de imágenes que nunca deben ser del todo explícitas, sólo pueden sugerir.

Al rodar *En construcción*, después de haber iniciado el rodaje en vídeo, cámara en mano, casi a la manera del cine directo, Guerin se dio cuenta de que esa no era la “escritura “ – término con el que siempre designa el lenguaje, la forma de hacer en una

película – adecuada a tal filme, por lo que decidió que esa película debía funcionar con encuadres fijos, como ventanas y puertas, dice (a J. E. Monterde, en Cerdán, Torreiro, 2007). Íscar me explicaba (entrevista personal: ver anexo 2) que, de hecho, se filmó con dos cámaras con trípode.

El cine de Guerin plantea incógnitas, la sensación de saber que no se acaba de entender todo lo que Guerin quiere decir, pues, en muchos casos, hay elementos, imágenes, cuyo poder evocatorio traspasa el mero contexto fílmico de la película.

Los personajes. Ya se ha visto cómo le interesa la descripción del personaje a través de nuestra mirada sobre él. Y en este sentido sigue fielmente a Rohmer, al tratar de no juzgar al personaje; sólo lo muestra, para que el espectador decida sobre él: “Se trata de buscar una manera de contemplar a los personajes que deje al espectador una distancia y un espacio para decidir si los juzga o no, delegar esa labor en el espectador”. Sigue diciendo: “Además, no me interesa nada el discurso que plantea normalmente la televisión de mostrar una serie de monstruos; yo creo que los monstruos no existen, que existe la monstruosidad.” (Ràfols, 2002:5) Se refiere aquí el director a sus personajes de *En construcción*, la joven Juani y su novio falangista, a los que no juzga, sólo los presenta con las imperfecciones y contradicciones de todos los seres humanos. Relaciona esta manera de presentarlos con la forma como Rohmer nos presentaba a esas jóvenes para quienes era una decisión importantísima casarse o no hacerlo en *Le beau mariage*.



Fotograma de *En construcción*, que refleja con claridad la idea de encuadre del que Guerin habla: los personajes aparecen enmarcados con objetos y espacios que les dan sentido, como los vecinos del humilde barrio en el que se construye un edificio y todos observan la evolución de las obras (arriba)

A Guerin le interesa mostrar personas, no personajes. Personas con almas y miradas. Esa forma artística que consiste en saber reflejar de aquel a quien se está retratando aquello que es más significativo, aquello que permite al espectador penetrar en el alma del personaje. Para ello, será importante saber obtener la expresión precisa y enmarcarla adecuadamente, en todo lo que contribuya a darle más sentido.⁷ El proceso, por tanto, es doble: el del pintor o retratista que mira y capta lo relevante, y el del espectador que observa y descifra, penetra en el alma del retratado. Esta función bidireccional es la que parece mostrarse con gran claridad en algunas de las secuencias de *Tren de sombras*, cuando el director juega a engañar y no acertamos a entender quién mira y quién es mirado en esa falsa película familiar que supuestamente filma Monsieur Fleury y que, finalmente, descubrimos que no es más que otro de los juegos metalépticos de Guerin, esta vez con el retrato filmado como asunto central. Asimismo, de lo dicho hasta ahora se deduce que se debe tener tiempo de poder mirar a esas personas que interesan al director, por lo que los quiere mostrar encuadrados en todo aquello que les dé sentido, de forma que la mirada del espectador se dirija, descubra - de la misma manera que él ha hecho - el “gesto revelador”: aquello que constituye de algún modo la esencia de ese ser.

Esas personas deben ser queridas por el director: “...a mí me motiva, desde siempre, desde que empecé a rodar en Super 8, que las personas que filmo me importen, sentirme implicado con las personas que filmo. Quererles. Debe existir alguna relación con el hecho de que empecé filmando a mis amigas, a mis novias.” (Carrión, 2003) Ello conduce sin duda a la preferencia por los personajes femeninos que se observa en todas las películas de Guerin, con la sola excepción de *En construcción*. Ese “misterio de un rostro femenino”, como dirá algo más adelante en la misma entrevista. Interés que

⁷ “El gusto por el retrato; el cine como gran arte del retrato. Cuando filmas a una persona y te preguntas cómo extraer lo más emblemático, singular y bello de ella – sea actor profesional o no -, te haces un poco las mismas preguntas que se hacían los pintores clásicos cuando pensaban cuestiones como dónde situar a esta persona, hacia dónde se debería proyectar la mirada, qué situación crear para captar a la persona que se retrata, qué gestualidad buscar y cómo conseguirla, con qué objetos de atrezzo se cuenta, cómo se disponen en el espacio, etc. (...) El gusto por extraer lo que yo llamo el *gesto revelador*, que es algo que va mucho más allá de fronteras entre documental y ficción. (...) Es el gusto del cine por el retrato, algo que me gustaría desarrollar.” (Arroba, 2002: 69)

comparte sin duda con alguno de sus directores más admirados: Bresson, Dreyer, Rohmer...quizás Godard. El misterio del rostro femenino no es ni más ni menos que el tema central del díptico *En la ciudad de Sylvia* y *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*.

La semejanza con Bresson en la mirada sobre las mujeres es más que evidente. No hay más que ver *Au hasard Balthazar* (1966) o *Mouchette* (1967), a las que a menudo alude Guerin, para percibir de inmediato el paralelismo. La Marie de la primera, o la Mouchette de la segunda, son evidentemente la inspiración para Berta. Mujeres-niñas, o niñas que se convierten en mujeres, para las que dicha transformación supone algo doloroso, traumático. Recuerdo ahora, por ejemplo, cómo Marie le dice a su eterno enamorado Jacques que la vida es algo más, es mucho más difícil de lo que él cree. O cómo Mouchette llega a afirmar que es la amante de Arsène, en una suerte de rebeldía que quizás no pretenda más que esconder la vergüenza que siente por la violación de que ha sido objeto. Las mujeres siempre van por delante de los hombres en la comprensión del verdadero significado de la vida, pues, de algún modo, están más cercanas a ella, parecen sugerirnos ambos directores. Berta, cuando juega con el todavía niño Luisito, insiste en recriminarle que todavía no la ha tocado, expresión que deja atónito al niño y que a ella, cuando se da cuenta de lo que acaba de decir, le hace huir súbitamente para iniciar con esta reacción unos momentos de distanciamiento de un niño que a ella ya no le sirve como compañero.

Y Rohmer, como tantos otros directores franceses de su generación y siguientes, ha llenado muchas horas de sus películas de mujeres, a las que difícilmente parece comprender pero que, sin duda, le fascinan, precisamente por eso; igual que a nosotros, como espectadores, nos intriga esa joven Hortense Fleury, otra niña-mujer que se pasea ante la cámara familiar, y ante nuestros ojos, sin decir demasiado, sonriendo, mirando siempre a cámara, inquietándonos, en *Tren de sombras*. O esa joven irlandesa, trasunto actual en *Innisfree* de la Mary Kate Danaher (Maureen O'Hara) de *A quiet man*, que también mira continuamente de forma directa a la cámara, esperando ser retratada, sin esconderse. Lo mismo que todas las mujeres que pueden ser Sylvia, aunque lo de menos es si efectivamente lo son.

A pesar de este interés por el retrato femenino, en ciertos momentos Guerin manifiesta desearse acercarse a grupos humanos que, según él, han sido “marginados del

cine” (Carrión, 2003), como los niños y los ancianos, quienes, significativamente, aparecen de forma marcada en algunas de sus películas (*Innisfree* y *En construcción*, sobre todo). Coincide aquí con la mirada que en los últimos tiempos han prestado directores contemporáneos a estos grupos sociales (Angelopoulos, Kiarostami, Godard...), así como algunos de sus discípulos del máster de documental; especialmente, Mercedes Álvarez o Ariadna Pujol, quienes centran su interés también en esos grupos sociales. La primera retrata durante casi toda su película – *El cielo gira* – a los ancianos del pueblo de su película, Aldeaseñor; mientras la segunda observa a los recién llegados a Aguaviva, que da título a su filme, y sitúa la cámara frente a los niños de la escuela, al modo de Nicolas Philibert en *Ser y tener* (2004), o frente a los ancianos del pueblo o los inmigrantes que han repoblado la localidad.

Béla Balázs ya había insistido en la importancia que para el cine tuvo el descubrimiento del rostro humano. Para él, “cuando Griffith proyectó, por primera vez, gigantescas cabezas *separadas del tronco*, no sólo nos acercó el rostro del hombre en el sentido espacial, sino que lo sacó de una dimensión del espacio para llevarlo a otra”. (Balázs, 1957: 50) Lo que para Balázs se representaba como fundamental era la posibilidad que el primer plano ofrecía de observar la expresión del rostro. Escrutar en el rostro, sobre todo en el femenino, parece ser una de las funciones más claras del cine, no sólo para Guerin, sino para muchos de sus maestros, como se ha indicado.

Si se incide más en el retrato, parece claro que el ritmo, el tempo, del filme será lo suficientemente demorado para su contemplación. Es necesaria por tanto la secuencia. Una secuencia que, en más de una ocasión, ha manifestado Guerin preferir frente a la tendencia actual hacia la fragmentación, la ruptura narrativa continuada: “He visto últimamente películas que se pretenden *artísticas*, y que encubren un vacío de discurso absoluto. El hecho de ir saltando en múltiples acciones paralelas, eso que a veces muy absurdamente se llama coralidad, lo que encubre muchas veces es una falta de compromiso. Empiezas a conocer a unos personajes...y en lugar de desarrollarlo, se salta a otra cosa.” (Fernández y Molina, 2001) Personajes que hay que conocer para lo que se necesita tiempo. Retrato de personajes en planos que son secuencias.

Al hablar sobre esa preferencia por la secuencia, alude a sus directores de cabecera: “Ahí están *Ordet* o *Gertrud*. Son impresionantes, y lo son por el trabajo con

esas unidades espaciotemporales. El gusto por la secuencia es muy difícil encontrarlo en el cine actual.” (Fernández y Molina, 2001) Sí, en cambio, era instrumento extensamente utilizado por Dreyer. Un director que, como él, presenta secuencias bastante largas que permiten al personaje mostrarse durante un largo período de tiempo. En este tiempo relativamente largo, las emociones que muestran se tornan más llevaderas, pero no por eso menos intensas. Hay tiempo, tanto en Dreyer, como en Ozu, como en Guerin, de asimilar las emociones, interiorizarlas y conseguir que no desborden al espectador, a diferencia de lo que un cine mucho más dramático e impulsivo, como el de Buñuel o Fellini, conseguía. Las emociones que estos últimos suscitaban, equiparables en el plano moderno quizás al cine de Von Trier u otros contemporáneos, eran desbordantes, difícilmente asumibles y, en consecuencia, y gracias a su efecto catártico inmediato, posiblemente más rápidamente olvidables. Bresson también muestra primeros planos largos y silenciosos, aunque hace uso de un montaje mucho más fragmentado, con ese interés por la mostración de detalles, objetos y partes de las cosas, que dan información sesgada del todo, ese todo que el espectador debe reconstruir. Susan Sontag recordaba esa calidad de cine “reflectivo”, capaz de distanciarse del público, negándole cualquier identificación con los personajes a propósito del cine de Bresson, en oposición al mucho más emocional y catártico de Buñuel o Fellini, a quienes consideraba narrativamente inferiores. (Sontag, 1969: 213) Para Sontag, Bresson mostraba planos de partes, de objetos, y también primeros planos de los personajes, pero éstos no aparecían desbordados por la emoción, arrasados por las lágrimas ni desbocados de pasión: su hieratismo demorado y controlado provoca en el espectador un inmediato cuestionamiento de su significado, de modo que la emoción que en él provoca no es inmediata, sino postergada y más duradera. Guerin habla a menudo de cine de sentimientos, de personajes, nunca de cine de acciones ni de arrebatos emocionales.

Guerin aclara aún más la finalidad que tiene para él la secuencia cuando argumenta que “Normalmente se piensa: en este punto un cineasta normal acabaría la secuencia. En la digresión expresiva vemos qué pasa si no acaba ahí y sigues un poco más. Entonces van apareciendo cosas, una densidad nueva, puedes leer entre líneas cosas muy grandes. A partir de una cosa muy leve se tienen connotaciones significantes y de una gravedad mayor, se produce el milagro, lo cual me gusta mucho.” (Carrión, 2003) La duración de la secuencia tiene por objeto provocar la revelación, de la

emoción o de lo que sea. Junto a la idea de la secuencia camina indudablemente tanto la idea de la puesta en situación como la del interés por el retrato, que es siempre, desde siempre, el interés por descubrir la emoción, el sentimiento. Así pues, se trata siempre de un cine con un ritmo demorado, que puede llegar a ser aburrido – diría Susan Sontag – pero que permite la percepción de elementos que, de otro modo, pasarían desapercibidos. Ese término que Guerin usa – la “digresión expresiva” - , tomado de la literatura y que viene a significar una secuencia relativamente larga, que podría llegar a considerarse innecesaria si no fuera porque como resultado de esa misma extensión temporal se hace reveladora.

Este ritmo no se elabora en el rodaje, sino, como aclara el cineasta, en el montaje:

“Pero una película es un organismo vivo, y más una de estas características y aunque tengas una idea de la composición, una imagen, una sensación profunda de lo que vas a tener, la película como tal no adquiere su arquitectura y su intención definitiva hasta el montaje. Es un proceso en el que no dejas de sorprenderte; en el montaje te das cuenta que los materiales rodados tienen vocaciones de discursos muy diversos, que están latiendo muchas películas posibles. No tiene nada que ver con la película de compartimento estanco en la que habría la fase de guión, y ahí se cierra un compartimento y empieza el rodaje como la ejecución de un plan previsto, y luego el montaje. Son fases extraordinariamente vivas, que se van replanteando constantemente todo lo hecho hasta ese momento. Es decir, en el rodaje estás haciendo el guión, cuando escribes el guión estás pensando en el montaje y en el montaje, sigues pensando y reelaborando el guión, cambiando cosas.” (Ràfols, 2000: 24)

En el montaje se crea; la película, como afirmaba Bresson, nace en la fase de montaje, cuando el que controla el proceso – y Guerin controla todos los de sus películas, aunque a ello le ayuden personas de la talla creativa e inteligencia de Mercedes Álvarez o Núria Esquerra – decide cómo asociar las imágenes entre sí para que cobren su verdadero y final significado.

Hace uso abundante del montaje, algo que defiende pues, como explica, “A través del corte y del *découpage* se sustituyen los movimientos de cámara: pero no hay

ningún dogma o decálogo de cómo proceder en la película al nivel del dispositivo. En cada escena hay algo que visibilizar y eso te lleva a decidir si dejas que el personaje salga del plano, y se queda la imagen vacía, o que ese plano le sucede a otro. Pero me es difícil dar principios generales a ese respecto.” (Fernández y Molina, 2001). A propósito del montaje de *En construcción*, que es vital para la película – muchos críticos coinciden en señalar que buena parte del peso de ella se debe al montaje – habla del uso de lo que Noël Burch llamaba en el cine de Ozu *pillow shots*, esos encuadres vacíos, sin personajes, y normalmente exteriores, que marcaban transiciones entre secuencias, puntuaciones. Guerin defiende su uso en su película indicando cómo marcan momentos de “respiración”, que permiten asimilar lo anterior y, a la vez, puntúan ese ritmo tan particular que, en el caso de esta película, viene dado por la materia, el color, el movimiento...La máquina que fabrica el cemento, los materiales de la obra, las paredes con sus pintadas: carentes de seres vivos, pero significativos en su contexto.

Al explicar el proceso de montaje de *En construcción*, da más datos interesantes sobre su concepción del montaje y del valor que éste tiene para él: “había que tenerlo todo y luego enterarse de las cosas en la mesa de montaje, así es que había que sacrificar ese principio de belleza visual (se refiere al uso del video en lugar del cine) por una idea de belleza distinta, más moderna a mi juicio, a o lo que hace referencia Bresson cuando decía *nada de bellas imágenes, imágenes necesarias*. Estos momentos que tienen un plus de verdad, la mirada o el diálogo reveladores vienen muchas veces precedidos de muchos metros rodados a la espera de estar ahí, como un pescador, cuando se produzcan.” (Ràfols, 2002: 11)

En cuanto al “dispositivo”, el cineasta barcelonés afirma preferir siempre la cámara de cine, a pesar de que para *En construcción*, debido a la cantidad enorme de horas de filmación que se tomaron, hubo de recurrirse inevitablemente al video, pues los costes se disparaban.

Por otro lado, también explica cómo en su primera película se sintió fascinado por el blanco y negro, pues “Creía a pies juntillas – y en el fondo lo sigo pensando- que el color raramente tiene un valor semántico en cine, que lo más importante, el alma de la película, es la luz. Pero ahora el color se ha convertido en un estándar y si te sitúas fuera de él se percibe un amaneramiento, una distancia arrogante.” Y más adelante en la

misma entrevista precisa a qué tipo de blanco y negro se estaba refiriendo: “pensaba más en el blanco y negro de las películas de Bresson, incluso de Raoul Coutard, de la Nouvelle Vague, que me eran más próximos.” (Ràfols, 2000:19-20) Aparte de las imágenes de archivo que introduce como prólogo a *En construcción* – en blanco y negro-, vuelve a utilizarlo en su último filme, *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, lo que demuestra que no ha dejado de considerarlo como importante elemento lingüístico sobre el que trabajar.

A pesar de lo anterior, dirá que “las máquinas me importan poco, lo fundamental es la persona que las utiliza.” (Arroba, 2002:73)

En otro momento, manifiesta que le gusta enfocar el proceso de filmación como si de un viaje se tratara: hacer las maletas, descubrir nuevos espacios y nuevas gentes...; de hecho, confiesa que hasta cuando rodaba en su propia ciudad, cogía las maletas y se instalaba en pensiones cercanas al lugar de filmación, pues ello ya era intrínseco a la propia idea del trabajo. Pero, por otro lado, ese interés por filmar a los personajes en su propio entorno, en su lugar vital, tiene que ver sin duda con una concepción espacial que implica captar la realidad tal y como es, en un sentido documental, aunque luego sea modificada en la fase de montaje. Nada de decorados. El cine debe ser captado del mundo real. El viaje es algo en que coinciden también el amigo Erice y la alumna Mercedes Álvarez - también Íscar -, tal como se verá más adelante.

Sobre el tiempo, el director evidencia que el cine, como única forma artística capaz de mostrar su transcurso, tiene la función de “convertir ese presente en pasado, que estás reteniendo lo que será un pedazo de memoria consubstanciada en cine.” (Carrión, 2003) En relación con este concepto evidente, le interesan en especial – es algo palpable en sus películas, en todas – los procesos de destrucción o transformación, como huella que son del transcurso de ese tiempo que sólo una cámara puede apresar. Por otro lado, el cine apresará no sólo el transcurrir de ese tiempo, sino también los cambios que, como resultado de ello, se producirán. Proceso y resultado de ese proceso.

Ese tiempo que será el elemento definitorio del cine de Álvarez, pero que ya lo era en muchas de las películas de Erice e, incluso, de Saura, sobre todo en *Elisa, vida mía* (1977), esa estupenda reflexión sobre el tiempo y el espacio, que tanto recuerda en

algunos de sus momentos a algunas imágenes tanto de Erice como de la primera película de Guerin.

En resumen, para Guerin, el cine implica que antes de la película debe haber un conocimiento y respeto por los precedentes (como la idea, a la hora de encuadrar a los personajes de *En construcción*, tomada de la forma con que Ozu encuadra a sus personajes, situándose a su mismo nivel). Sobre la preparación de una película: investigación y viaje. Viaje que es intrínseco al propio proceso de realización del filme, pero que además es también real, físico, un desplazamiento que implica un estar en tránsito, en proceso, dejar el hábitat propio para instalarse en ese nuevo reino de la historia que se va a explicar, ese reino de las sombras que Gorki inmortalizó.

Sobre el rodaje: puesta en situación, encuadre muy meditado, secuencia. Uso, sin ir más lejos, en *En construcción*, de dos cámaras sobre sendos trípodes, que apenas mueve, más bien encuadra.

Sobre los personajes: naturalidad, retrato (sobre todo, femenino). El “gesto revelador”. Amor al personaje. Lo que se aprecia en todos sus filmes, más quizás en los primeros, que se centra sobre menos personajes, pero también muy claramente en algunos de los de sus últimas películas.

Sobre el montaje: trabajo de moviola, control de todo el proceso. Revelación en el montaje. Como insiste, sin ir más lejos, Núria Esquerra (entrevista personal,: ver anexo 2) , montadora en sus últimos trabajos, o Isaki Lacuesta (entrevista personal:ver anexo 2), Guerin está, si es necesario, ocho o diez horas sentado tomando las decisiones sobre el montaje. Porque en sus trabajos, las películas configuran su ritmo y escritura – tal como él suele decir – en el propio montaje. De hecho, todas ellas tienen un montaje muy significativo: el resultado de tal proceso es lo que les da sentido.

El espacio: real, propio del personaje. A partir, sobre todo, del último filme, el espacio confiere su identidad al personaje.

Sobre el tiempo: proceso de transformación o destrucción que refleje el transcurso, el cambio. Arte de la memoria. Todas las películas son, como se ha visto,

una reflexión sobre el cambio, el transcurso del tiempo: el tiempo que hace que Berta se convierta en una mujer, el tiempo que ha pasado en Innisfree desde el rodaje de Ford, el tiempo que transcurre en Le Thuit, o el tiempo que pasa mientras un barrio se transforma totalmente. O el tiempo que intenta capturar en su díptico *En la ciudad de Sylvia y Unas fotos...*, al pretender descubrir en una joven que pasea por las calles el rostro de una Sylvia a la que conoció muchos años antes, sin tener en cuenta, en principio, que el tiempo ha modificado de seguro ese rostro, que ya no es el que era.

Preferencia por el blanco y negro, pero necesidad del color para evitar el amaneramiento. Las primeras películas usan el blanco y negro (solo, como en *Los motivos de Berta*, o en combinación con el color en las dos siguientes), mientras que en *En construcción*, la necesidad de rodar en vídeo digital y de reflejar una realidad totalmente contemporánea lleva a Guerin a optar por el color aunque, como dice, considere que el cine es luz, más que color. La evolución es exactamente la misma de Bresson. Y vuelta a retomar el blanco y negro en *Unas fotos...*

Preferencia por el cine en lugar del vídeo, aunque lo importante es la persona, no el dispositivo. El cine es lo que usa en sus primeros filmes, pero la cantidad de horas necesarias para *En construcción* le llevan a necesitar la videocámara. Ello no impide que considere que lo importante es la mirada, quién la usa, algo claro en todos sus filmes.

En el documental no se deben rechazar las técnicas del cine de ficción, como el juego plano-contraplano o el punto de vista del personaje. Sobre todo, evidentemente, en su filme más documental, en *En construcción*.

En cuanto a sus principios docentes, el aprendizaje debe hacerse a través de los maestros: visionado de ciclos de películas de directores escogidos. Aprendizaje inductivo, consistente en aprender a mirar, a partir de la mirada fílmica e sus precedentes.

Relación cercana, convivencia con los alumnos, por quienes manifiesta mucho interés, incluso en su trabajo posterior: “En el máster están saliendo algunos cineastas jóvenes a los que sigo con muchísima curiosidad.” (entrevista personal: ver anexo 2) Y,

en referencia a los jóvenes talentos del cine español, afirma que: “para mí el lado más estimulante del cine español está saliendo de este sector”.

8.2.- Joaquín Jordá: cine y política.

8.1.- Cine , vida y enseñanza:

Joaquín Jordá murió en junio de 2006, por lo que, desgraciadamente, no estuve a tiempo de poderlo entrevistar, si bien sus muchos alumnos y amigos me han servido de referentes y guías sobre muchos de los aspectos que tocaré en este apartado. Para todos ellos, sin excepción, Jordá fue una persona – no sólo un profesor- que condicionó sus vidas. La extraordinaria generosidad y honestidad, pero también el fuerte carácter y el apasionamiento, la inteligencia, la enorme cultura, eran rasgos de la personalidad del maestro. “Era una persona molt jove”, afirma Carla Subirana – colaboradora y amiga suya - (entrevista personal: ver anexo 2). Germán Bérger: “me costó mucho hacerme amigo de él, pero, al final, lo fuimos” (entrevista personal: ver anexo 2) . Estando ya muy enfermo, en el año 2005, aún trabajaba en el guión de la segunda película de Germán, *Mi vida con Carlos*, a punto de estrenarse.

Joaquín Jordá es otro de los directores ya presentes desde la primera edición del máster, tanto como profesor como siendo director de una de esas tres películas y que, además, repetiría en esta última función en dos ediciones posteriores y se mantendría, hasta el momento de su muerte, como profesor. Ello no obstante, hay que decir que, según el propio Jordá, la verdadera vocación docente le corresponde más bien a Guerin, aunque él haya influido sin duda en algunos de sus propios alumnos: “En realidad, en la Pompeu Fabra hay dos referencias, una soy yo y la otra es José Luis Guerin, aunque somos muy diferentes. Él, siguiendo un poco el modelo de Víctor Erice, hace una película cada diez años y yo procuro hacer una película cada tres meses (...) Guerin y yo tenemos maneras diferentes de hacer, de forma que hay gente que se apunta a su manera, y otra que lo hace a la mía. La diferencia es que, mientras que la escuela, digamos Erice - Guerin es en el fondo indicativa, seguir un modelo, yo en cambio no inspiro ningún modelo.” (Riambau, Salvadó, Torreiro, 2006:46) No es un asunto de falsa modestia, Jordá insiste en indicar que a él lo que le gusta en realidad es discutir,

conversar con los tres o cuatro alumnos - de los treinta que tiene - , que verdaderamente aportan ideas. De hecho cita a algunos, con verdadero talento para narrar: Laura Mas, Anna Sanmartí (con la que ha trabajado varias veces), Pere Vila y, sobre todo, Isaki Lacuesta. Jordá representaría en cierto sentido la línea más cercana a la literatura y a un cine político dentro del máster. No en vano repetía a menudo que su verdadero trabajo había sido siempre el de guionista y traductor; y fue activista político importante tanto en España como en Italia, desde las filas del comunismo, cercano al anarquismo en algunos momentos.

Igual que tampoco es posible olvidar sus inicios como ideólogo de la denominada Escuela de Barcelona. En palabras del propio Jordá: “Sólo fue un contrapeso a un cine, el Nuevo Cine Español, que se pretendió independiente, pero que como estaba tan atado por las subvenciones y los apoyos estatales, lo fue bien poco. La Escuela de Barcelona fue un intento, muy consciente, de escapar a ese clientelismo, al menos en parte (...) Pero frente al Nuevo Cine Español, ese invento de García Escudero, hubo la respuesta de un cine con mayores posibilidades de evasión y disimulo frente a las presiones de la censura.” (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006:43) Una de las ideas que sobre esa supuesta “escuela” expone Jordá es interesante por cuanto implica también toda su obra posterior: la independencia o, lo que es lo mismo, la libertad creativa.

Nacido en Santa Coloma de Farners en 1937 fue un interesante ejemplo de persona fiel a sí misma, polifacética y altamente comprometida con las ideologías de izquierdas, hasta que, como suele ocurrir a muchos, los entresijos de la política y el desengaño tan godardiano que muchos marxistas sufrieron en los setenta le condujeron a una cierta independencia política escéptica y mucho más distante.

Se podría hacer un recuento de las actividades culturales de toda índole a las que dedicó su vida. Entre ellas, la que siempre le ha dado para vivir: la traducción. Ha traducido desde 1969 del francés, del italiano y del catalán a autores muy diversos, desde Sciascia a Buffalino, pasando por Magris y Baudrillard, sobre todo para la editorial Anagrama, propiedad de su gran amigo Jorge Herralde, quien habla así del trabajo de Jordá: “ A Joaquín le gusta traducir, con los matices de rigor en una trayectoria tan extensa. Por una parte es un *modus vivendi*, le da un cierto sosiego

económico, llena su tiempo y mantiene en forma las neuronas en temporadas azarosas de militancia política o de escaso trabajo profesional como guionista. Por otra, prefiere, claro está, y se nota en su trabajo, aquellos textos con los que está en sintonía ideológica – véase Toni Negri -, o literaria – sus traducciones, por ejemplo, de Gesualdo Buffalino, con quien trabó buena amistad, son extraordinarias -, o política y también literaria – como sucede con nuestro común amigo Nanni Ballestrini.”⁸ En momentos de salud más precaria, de los que se hablará, pues han dado lugar a interesantes trabajos cinematográficos, Jordá confesaba que traducía “de oídas”: después de una grave crisis producida por un infarto cerebral, que le produjo algunas secuelas, como la incapacidad de leer durante un tiempo, o problemas de memoria y de afasia – que hicieron que durante muchos meses tuviera una persona de apoyo, que le hacía una señal cuando se repetía, en la Universidad Pompeu Fabra, donde es profesor de guión - , Herralde le pasaba traducciones cortitas que él podía dictar a otras personas sin necesidad de “ver” o “recordar” lo anteriormente ya traducido.

Con Herralde y Anagrama colaboró también, como el primero explica en el texto arriba mencionado, dirigiendo la colección de cine que se publicó entre 1970 y 1976, en la que se publicaron interesantes textos desconocidos en España, como *Cine de prosa contra cine de poesía* de Rohmer y Pasolini y otros.

Recién acabada la carrera de Derecho, que cursó por presiones familiares (su padre era notario), aunque nunca acabó, marchó a Madrid y se matriculó en el joven IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, la futura Escuela Oficial de Cine), después de aprobar los exigentes exámenes de ingreso junto a su compañero de facultad – y de muchas más cosas en adelante –, Román Gubern. Allí coincidió precisamente con los impulsores del Nuevo Cine Español: Carlos Saura, recién nombrado profesor y, en distintos cursos, Martín Patino, Picazo, Angelino Fons, Eceiza y otros. En estos momentos estuvo vinculado a la UNINCI, la productora cercana al PCE, a la que también lo estuvieron, de distintas maneras, Ricardo Muñoz Suay, Juan Antonio Bardem, Antxon Eceiza, Fernando Fernán-Gómez, Paco Rabal y otros. De una manera u otra, Jordá se ha movido siempre, durante toda su vida, entre las personas de la intelectualidad de izquierdas.

⁸ De *Sin domesticar*, colaboración incluida como apéndice en J. M Ferrer y Martí Rom (2001) *Joaquín Jordà*. Barcelona : Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 133.

Además de su trabajo como traductor, su filiación literaria se ha dejado sentir en el campo de la crítica especializada cinematográfica, como colaborador asiduo de dos revistas de cine: *Cinema Universitario* y *Nuestro Cine*. Desde las filas de esta última revista tuvo contactos importantes con personalidades de la talla de Guido Aristarco o Georges Sadoul.

Por último, y antes de centrarme en su trabajo como profesor de cine y como director, debería mencionar su muy prolífica labor como guionista. Para no alargarme innecesariamente, no voy ahora a citar todos los guiones escritos por Jordá. Sólo recordaré que ha escrito para Germán Lorente, para su compañero de la Escuela de Barcelona Carlos Durán (con quien coguionizó *Cada vez que...* en 1967 y *Liberxina 90*, en 1970), para Mario Camus, para el cual escribió *La vieja música* en 1985; para Chus Gutiérrez y Marc Recha más recientemente – dato interesante – y otros. Pero de todos los directores para quienes ha escrito, Jordá confesaba que con el que más a gusto había trabajado siempre, y para el que había escrito cuatro o cinco guiones, desde *Cambio de sexo*, en 1977, a *Carmen* en 2003, había sido Vicente Aranda, pues la empatía entre ambos funcionó de manera exquisita y siempre se entendieron, casi sin necesidad de hablar: Jordá le enviaba su guión a Aranda, éste lo leía, cambiaba lo que le apetecía; si hacía falta, se lo reenviaba y así hasta que el director quedaba satisfecho. Este concepto de colaboración puede parecer extraño, sobre todo si se piensa cuán distintas obras han dirigido ambos directores. Es evidente que los caminos artísticos de los dos han sido divergentes, pero se puede entender que existiera entre ellos una suerte de pacto de no agresión entre caballeros o personas que se apreciaban sinceramente; Jordá ha repetido a menudo que él entendía perfectamente que el trabajo del guionista no consistía en dirigir una película, sino que siempre estaba sometido a los intereses del director, que era, en definitiva, quien para él tenía la responsabilidad del resultado final, de modo que, una vez entregado el guión, lo que otros hicieran con él no era ya asunto suyo.

Cine, literatura, política y vida se mezclan sin posibilidad de deslindamiento. De hecho, cuando preguntan a Jordá sobre si el cine forma parte de su propia biografía, él responde que “Tot arrenca d’un desig i d’una necessitat, i intento que coincideixin. Allò que jo faig forma part de la meva biografia i, d’una manera o altra, jo hi intervenc.”⁹

⁹ Muñoz, Jordi (mayo de 2007) “Joaquim Jordà, el cinema compromès “, *Illacrua*, 149 (<http://www.illacrua.cat>)

Hacer cine es, afirma con rotundidad en varias ocasiones, una necesidad equiparable a vivir, a escribir o a comprometerse con lo que considera necesario.

Desde estos planteamientos, cuando se pretende sistematizar lo que piensa Jordá sobre el cine, la tarea no resulta nada fácil, menos aún que en el caso de Guerin, quien sí tiene un verdadero corpus teórico sobre esta cuestión, como ya se ha ido viendo en páginas anteriores. Jordá, en cambio, entrelaza vida y cine, literatura y política y todo resulta sumamente interesante y entretenido, pero poco sistematizable.

Inicia su labor en la dirección con un cortometraje documental de 12 minutos, *Día de los muertos*, rodado el día de Todos los Santos de 1960 en el Cementerio de la Almudena de Madrid y producido por la UNINCI, que tenía como asociado a Juan Antonio Bardem. La película recorre tanto las lápidas – algunas de personajes relevantes de la política española en el lado republicano, lo que ocasionó al filme problemas de censura y hubo de ser recortado – como los puestos de flores y las largas colas que se forman ese día a la entrada del cementerio. Se trata más bien de una pintura social, en la que lo que interesa no son los muertos, sino los vivos y sus costumbres. Alguien, de nombre ilegible, de la Junta de Censura de Madrid, escribiría en 1962: “A mi juicio el documental está realizado de modo tendencioso. Tiene una serie de primeros planos tomados todos con mala intención como, por ejemplo, el de la Legión Cóndor. La gran mayoría del público que aparece, va mal vestido, sucio, esta misma suciedad parece en muchos de los planos. Todo lo hace resaltar más como romería que como una sincera y profunda devoción. También hace resaltar de forma muy señalada los propios monumentos funerarios. Son los más pobres y miserables. Por otra parte no creo tenga ningún valor cinematográfico.” (García Ferrer y Rom, 2001: 156) Hay que decir que la película es interesante y apunta unas formas innovadoras, dentro del documental, precisamente porque muestra lo que otros no hubieran mostrado.

En 1967 realizó, junto a Jacinto Esteva, la película que fue considerada por muchos como el manifiesto fundacional de la llamada por Muñoz Suay “Escuela de Barcelona”, tan bien estudiada por Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro¹⁰, *Dante no*

¹⁰ Rimbau, Esteve y Casimiro Torreiro (1999) *La Escuela de Barcelona: el cine de la “gauche divine”*. Barcelona: Crónicas Anagrama.

es únicamente severo. En realidad, se trata de dos partes diferentes de un proyecto inicial de cuatro, en el que también debían entrar la de Ricardo Bofill, que fue al año siguiente desarrollada en una película propia, *Cercles*, de 1966 – aunque no se estrenó hasta años más tarde – ; *Carmen*, de Portabella; *La Cenicienta*, de Esteva, y *+x-* (*Más por menos*), de Jordá. De todas ellas sólo las dos últimas pasaron a formar parte de la película, que resultó una obra innovadora, en la que el “diseño” barcelonés y la presencia de conocidas modelos (Romy, Serena Vergano), se combinaba con una estética tremendamente rupturista respecto de lo que se estaba haciendo en esos momentos en España. La película generó una interesante polémica. Así daba su propia versión Jordá: “Ricardo se separó porque quería rodar *Circles* en pantalla cuadrada. Total que Jacinto y yo rodamos nuestros episodios y una vez terminados pensamos que se podían montar juntos con una historia de enlace y así nació *Dante no es únicamente severo*. En aquella época éramos muy pretenciosos y creíamos que habíamos hecho algo importantísimo, más bien nos sorprendió que no tuviera un éxito comercial inmediato. No nos pareció mal que se convirtiera en bandera de eso que se llamó Escuela de Barcelona.”¹¹ Esa “Escuela de Barcelona” que, según el propio Jordá, se acabó porque Muñoz Suay les embarcó en un proyecto que se llamó *Tuset Street*, protagonizado nada menos que por Sara Montiel y que, para José Luis Guerin ¹², significó un intento de combinar ese tan poco apreciado – por ellos – “cine mesetario” con la Escuela de Barcelona: fue un fiasco absoluto.

En 1969 Jordá realizó otro proyecto en el que volvía sobre el documental: *Maria Aurèlia Capmany parla d’”Un lloc entre els morts”*. En esta película de 52 minutos, la escritora habla con Jordá – en el transcurso de un día – sobre la novela de aquella. Rodada en casa de la escritora barcelonesa, supone una mezcla entre lo documental y la ficción por ella inventada: sus vivencias, su novela, incluso, cuando se acaba el día, ella explica lo que cenará a continuación. Presenta un elemento interesante, que será una constante en el resto de su filmografía: aparece el propio Jordá, no representando un papel, como aparecía en diferentes películas de otros directores de la época (Juan Bosch, Jorge Grau, Vittorio Cottafavi, Paul Leduc, Basilio Martín Patino...), sino en imagen, dejando constancia implícita del propio hecho del cine: sabemos así que

¹¹ Vidal, Núria (junio de 1992) “Joaquín Jordá, el círculo del perverso”, *Nosferatu*, 9, 51-52.

¹² Angulo, Jesús, Quim Casas y Sara Torres (junio de 1992) “Entrevista a Garay, Guerin, Jordá y Portabella”, *Nosferatu*, 9, 73.

estamos viendo una película realizada por un señor que sale en cuadro para autoafirmarse como el creador de esas imágenes. La idea del documental “performativo” de Nichols ya aparece aquí, por tanto. Ello corrobora aún más esa clarísima voluntad de creación que Jordá siempre tuvo, en un sentido que, aunque formalmente diferente del de Guerin, le acerca a él en la finalidad del hecho en sí.

Las siguientes producciones tienen lugar en Italia, donde Jordá vivió unos años de intenso compromiso político con el Partido Comunista Italiano. Se trata de diferentes encargos de tipo documental, realizados a solas o en colaboración con algún director italiano. *Portogallo, paese tranquillo*, de 1969, está rodada de manera clandestina en el Portugal de la Dictadura de Salazar y retrata un país que vive con asombrosa calma y humildad una situación dictatorial. Es un documental tradicional, en el sentido de que, como ocurrirá a partir de ahora en muchos de los filmes de Jordá, prima el contenido, la fluidez de lo mostrado (entrevistas a gente de la oposición, retratos de la vida de los portugueses...) sobre la voluntad estética, entonces dejada hasta cierto punto atrás después de *Dante...* Otra película de la época italiana es *Il perché del dissenso*, de 1969, que explica el encuentro en Roma de un grupo de curas disidentes de la línea oficial del Vaticano.

I tupamaro ci parlano (1969), es una especie de “performance” presentada por el propio Jordá en el Festival de Cine y Resistencia de Porretta Terme; en ella, Jordá leyó unos textos escritos por los guerrilleros tupamaros uruguayos sobre un fondo de una película documental uruguaya: fue un verdadero escándalo, pero sirvió para considerar de nuevo al Jordá rompedor y vanguardista. El propio director explica lo que allí ocurrió: “Aquell estiu vaig conèixer un cineasta italià, Romano Scavolini, procedent del cinema *underground* i que acabava de realitzar el seu primer film comercial. Estava a punt d’emprendre un viatge per Amèrica Llatina, especialment a Uruguai, i convinguérem que des d’allà m’aniria enviant el material que anés filmant perquè jo el muntés a Roma...” (Manresa, 2006: 50-51) Explica Jordá que el material no llegaba, por lo que cogió otro documental uruguayo ya existente (*Liber Arce, liberarse*, de Mario Handler, de 1969), proyectó en el mencionado festival el inicio del mismo, leyó los textos de los tupamaros sobre un fondo negro y, a continuación, proyectó la otra parte del documental. Su visión de la modernidad de semejante acto se observa con claridad en las siguientes palabras. “Al fin y al cabo, se trataba de una película sobre un

grupo clandestino, y ¿qué mejor clandestinidad que la oscuridad absoluta? Tuvo un éxito considerable.” (Vidal, 1992: 59) Otra vez estamos ante un producto tan efímero por sus propias características que es evidente que nunca más volverá a tener lugar. Me hubiera gustado mucho poder presenciar semejante acto en que provocación, militancia y vanguardismo se mezclan de forma tan inusitada, pero, desgraciadamente, ello no será ya posible.

Es evidente ya, a estas alturas de este somero recuento filmográfico, que en la personalidad de Jordá militancia e innovación, tanto conceptual como formal, no han estado nunca reñidas. Sus películas habrán tenido poca o ninguna resonancia; gustarán o no, pero es patente su capacidad de creación, de “idear” nuevos planteamientos para el cine. Algunos creen que quizás no tuvo la visión “de la imagen” que otros tuvieron, como el mismo Guerin, y que, por ello, su trabajo ha sido menos valorado internacionalmente. Pero sus ideas, su talante innovador y su independencia ideológica y estética son claves para entender lo que sus alumnos pueden haber aprendido de él.

Jordá era muy consciente de todo ello, y con esa impresionante lucidez que siempre caracterizó su vida, manifestaba que “José Luis (refiriéndose a Guerin) tiene un talento especial, de ver las cosas y entenderlas. Yo esa mirada no la tengo.”¹³ Poco antes, en el mismo documental, Guerin manifestaba su respeto al amigo Jordá diciendo que, a pesar de la pobreza y excesivo esquematismo que suele presentar el cine militante, la película (se refiere a *Numax presenta*) es rica. Es muy revelador y casi simbólico el plano final de la filmación de García Ferrer y Martí Rom, cuando Jordá y Guerin salen a la calle, en el Barrio Gótico de Barcelona y Jordá, aún convaleciente de la gravísima enfermedad que le había aquejado no hacía mucho, se apoya amistosamente en el alto y parsimonioso Guerin y ambos caminan por la calle. El plano frontal los muestra desde detrás: Jordá habla – todos coincidían en afirmar de él que era un gran conversador – y Guerin le escucha con atención.

En 1970 realizó un documental titulado *Lenin vivo*. Era un trabajo de encargo hecho para el PCI para conmemorar el aniversario del nacimiento de Lenin. Pero él utilizó imágenes de archivo, algunas de las cuales había solicitado a la URSS. Al

¹³ En la película documental titulada *Joaquín Jordá y...*, realizada como complemento al libro de Rom y García Ferrer y producida en 2001 por el *Col.legi d'Enginyers Industrials de Catalunya*.

recibir las, se dio cuenta de que habían sido censuradas: algunos personajes caídos en desgracia, como Trotsky, habían sido relegados a segundos planos. Jordá reconstruyó esas imágenes, en un laborioso trabajo de estudio, e hizo un montaje que no agradó a los capitostes del Partido porque, entre otras cosas, mostraba a Mao en una panorámica vertical, de abajo a arriba, junto a la frase “De Oriente surgirán soles”. Este hecho acicateó la esencial disidencia en Jordá, que acabaría después con su salida del Partido. De nuevo, *à la Godard*.

Y, por último, otro documental que anticipa hasta cierto punto alguna obra posterior (*Numax presenta*): se trata de *Speziamo le cattene*, de 1971. Aquí, Jordá es testimonio del movimiento de obreros autónomos que está formándose en Italia de manera incipiente. Los obreros de la empresa Alfa Romeo realizaron prácticas de sabotaje y absentismo, así como de asociacionismo autónomo que, registrados por la cámara de Jordá y de Ivo Barnabó Michele, codirector del filme, anuncian lo que después Jordá realizaría en España.

Tras unos años de sequía creativa en el campo de la dirección, y ya de vuelta en España, Jordá rodaría un interesantísimo filme documental en Barcelona en 1979. Los



Fotograma de una de las reuniones del comité de gestión de la empresa Numax, que aparece en la película *Numax presenta* (1979)

obreros de la empresa Numax de Barcelona, ante la situación de amenaza de cierre, inician un movimiento de protesta basado en la autogestión.

Toman las riendas de la empresa, crean un fondo de salvación y, a costa de trabajar lo que haga falta, se encargan ellos mismos de todo el proceso de producción y comercialización de los pequeños electrodomésticos que fabrican. Deciden, para dejar constancia de lo que han hecho, invertir el poco dinero que tienen en conseguir que Jordá haga un documental de todo ello. En este proyecto, nadie

cobra, sólo los técnicos, y todas las decisiones las toma el comité de trabajadores, del que Jordá es uno más de sus miembros, lo que provoca situaciones que él explica con humor:

“Como yo montaba de noche, con Teresa Font, al poco rato los *comisarios políticos*, casi siempre comisarias, comenzaban a dar cabezadas y acababan tendidas en la moqueta de la sala. Cuando no, sus intervenciones solían consistir en decir que Fulanita o Menganito salían más que Menganita o Fulanita, y rápidamente se corregía el exceso. Pero en una ocasión ejercieron una auténtica e implacable censura. Yo había rodado con el grupo de actores, vinculado a Mario Gas, una escena bastante divertida. Era un número musical. Aparecían en el escenario a tres niveles distintos el coro de trabajadores - batas azul oscuro - el coro de oficinistas -batas azul claro-, y el coro de empresarios – gabardinas - . Un *singer* con aspecto de pirata, Pep Molina, cantaba *Gavilán o paloma*. Los empresarios, a través de un espía infiltrado en el coro de oficinistas, convencían a algunas de las trabajadoras para que bailaran con ellos. Y en el baile, más o menos erótico, las despojaban de las batas, las dejaban en bikini, *Gavilán o paloma* se convertía en una samba, y todos se iban a Río de Janeiro, donde realmente se instaló después la “Nueva Numax”. Pues bien, el comité de montaje me prohibió de manera tajante esta escena. La razón era simple e inamovible: ellas jamás bailarían con un empresario.”¹⁴

Hay que recordar que en esta película hubo una colaboración curiosa con el grupo de teatro *Adrià Gual*, germen de lo que después sería el *Institut del Teatre* de Barcelona, vinculado a personalidades como Ricard Salvat o Mario Gas. La película presenta algunas secuencias rodadas en dicho teatro y en las que los actores representan los antecedentes de la historia de la fábrica que, de este modo, el espectador de la película conoce. Aunque puede resultar un poco forzada esta aparición de un género diferente dentro de una película que se planteaba como un documental en que los antiguos trabajadores de Numax ven imágenes de la película anterior, hay que verla como una de las características constantes en la obra de Jordá. Él mismo explicaba

¹⁴ Jordá, Joaquín (junio 1992) “Numax presenta...y otras cosas”, *Nosferatu*, 9, 57-58.



Veinte años no es nada (2003)

este hecho, que se repetirá más adelante en otras películas (*De nens* o *Mones com la Becky*) de la siguiente manera: “En *Numax* seguramente es la influencia brechtiana, el distanciamiento de que hablaba Bertolt Brecht. Luego se ha convertido en una puesta en escena para suscitar, para provocar reacciones, movimientos, respuestas; una puesta en situación, que es más apropiada en el documental, pues en él no hay puesta en escena. Es posible que haya otras maneras de crear reacciones, pero a mí me va bien. La inclusión de representaciones me permite incluir puntos de vista y lo utilizo para verter opiniones y comentarios.” (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006:45)

Ya se habían visto planteamientos parecidos en Guerin: la puesta en situación para provocar reacciones y así captar aquello que de otro modo no hubiera podido filmarse. Ahora bien, la materialización de dicho planteamiento es diferente en ambos: si Guerin lo utiliza fuera de cuadro, para conseguir de sus actores-personas reales efectos inesperados pero tendentes a la naturalidad, reacciones espontáneas y ricas, Jordá lo incluye dentro de las películas, dejando así constancia, igual que al aparecer él mismo dentro de ellas, del propio hecho de la lingüística cinematográfica. El teatro representa, como si fuera una ficción, la realidad para que los personajes reales de la película y nosotros como espectadores nos demos cuenta de la “ficcionalidad” de la propia vida, de la realidad. Cuando él entra en cuadro, el efecto es exactamente el mismo: sabemos que aquello que vemos, aunque corresponde a la realidad externa a las

imágenes, es la constancia, la materialización de una “ficcionalización” que el señor que vemos está creando, en el mismo proceso de hacerlo. La propuesta no puede ser más metalingüística. No es más que una nueva reflexión sobre el propio acto de crear cine y, en este sentido, repito, la concomitancia con Guerin es más que evidente. Parece claro que ambos persiguen lo mismo, aunque los resultados difieran ostensiblemente en cuanto a la forma.

Sobre esta producción documental volveré más adelante, al tratar ya las obras creadas al amparo del Máster de la Universidad Pompeu Fabra, en concreto la que supone su continuación: *Veinte años no es nada*.



J. Jordá. *El encargo del cazador* (1990)

La siguiente película de Jordá vuelve a presentar hibridación genérica. Se trata de la que muchos consideran su obra maestra: *El encargo del cazador* (a la que corresponde el fotograma de la izquierda, que reproduce esa famosa fiesta celebrada en la

discoteca barcelonesa *Up & Down*, y que tanto molestó a

algunos) de 1990. Aquí hay, sobre todo, documental. Dària, la hija de Jacinto Esteva, tras su muerte, pide a Jordá, al que conocía de la época en que ambos eran miembros de la Escuela de Barcelona y habían rodado juntos *Dante no es únicamente severo*, que haga una película sobre su padre, quizás para restaurar una imagen que en los últimos años de su vida había sido algo maltratada. Aunque en un principio Jordá se negó, pues consideraba que los tiempos de la Escuela ya habían pasado y que el distanciamiento entre ambos en los últimos años dificultaría el trabajo, al final se decidió e intentó hacer justicia al que, según él, había sido una persona extraordinariamente creativa. Dària colaboró de manera muy eficaz en todo el proceso. La propia Dària deja un precioso retrato de Jordá que refleja muy bien la impresión que a ella y a tantos otros producía

Joaquín Jordá: “Ojos saltones de tan curiosos que lo revuelven todo. Joaquín Jordá. Infatigable y malévolo a veces; obstinadamente insomne, créanme que trama historias mientras todos dormimos, casi hacendoso – quién lo diría – en lo que es lo suyo. Madejas de Érase una vez que a ratos me explica, succulentas; tan pronto vidas inventadas como guiones o mentiras como puños. Pero auténtico y auténticamente libre, porque abierto y fronterizo...” (García Ferrer y M. Rom, 2001: 131) La película fue abordada por el director como un documental, pero con una estructura de película de ficción, como él mismo explica: “Decidí, pues, tratar las personas entrevistadas como personajes de un guión que sólo escribió la realidad, y al conjunto del material documental como elementos de una estructura de un filme de ficción.”¹⁵ De hecho, en realidad la película está construida como una serie de entrevistas en las que pocas veces se ve al entrevistador (el propio Jordá) y normalmente se ve en plano fijo al entrevistado – Ana, la última compañera de Esteva, sus amigos, su hija Dària...- . A menudo el entrevistado parece más bien monologar, en una suerte de reflexión en voz alta, en un tono entre íntimo y de añoranza, como ocurre con la hija de Esteva, Dària, quien en definitiva se erige como la verdadera protagonista del filme, conduciendo al espectador a través de sus confidencias, opiniones y sentimientos hacia el terreno del retrato subjetivo e intimista de un personaje, su padre en este caso. Por ello, si bien la película utiliza materiales de la realidad: los personajes que salen en ella son ellos mismos y se representan a sí mismos, las imágenes de filmaciones antiguas son las que la misma Dària ha proporcionado a Jordá para que haga la película y pertenecían a su padre, los lugares son “de verdad”, etc; a pesar de todo ello, sobre este material “real” Jordá inicia la andadura arriesgada y novedosa de lo que se podría llamar “documental de creación”, si consideramos el grado de “poesía” a que en ciertos momentos llega lo que algunos personajes dicen (Dària, más que los demás) o lo que las propias imágenes transmiten. La presentación de los acontecimientos, vivencias y palabras de Esteva se va ofreciendo en un orden que sigue una cierta cronología, lo que contribuye aún más a su “ficcionalización”. La objetividad, evidentemente, se ha dejado de lado para dar lugar a algo diferente a medio camino entre la creación libre, el documental y la ficción. De hecho, cuando se le preguntaba al director en el coloquio que siguió a la emisión por TVE de la película no hace mucho (año 2005) cómo calificaría la película, él no sabía cuál era el apelativo que mejor le cuadraba; ante la duda, se decidía por incluirlo en

¹⁵ Jordá, Joaquín (junio 1992) “*El encargo del cazador*”, *Nosferatu*, 9, 101.

diversas categorías: elegía, panegrico, retrato...todas dentro de ese terreno tan cercano a la literatura, a la poesía.

Ricardo Íscar me recordaba que, en esta película, como en otras del propio Jordá, éste utilizaba un recurso que otros directores de documentales del máster de Barcelona rechazan: la entrevista. La entrevista, que seguramente otros directores considerarían innecesaria, pues es recurso habitual en otros medios mucho más banales, como la televisión, es utilizada hábilmente por Jordá. Se trata de entrevistas “muy bien hechas”, en palabras de Íscar. Jordá es un gran conversador, todos coinciden en reconocer este dato, por lo que seguramente consigue extraer tanto jugo de aquel a quien entrevista que otro cualquiera no sabría.

La siguiente producción, de 1996, es ficción pura. *Un cos al bosc* es un *thriller* ambientado en la Cataluña interior. Tras esta en apariencia manida historia se esconde un retrato interesante de una Cataluña ancestral y tradicional.

A partir de la siguiente película, *Mones com la Becky*, de 1999, el trabajo de Jordá está vinculado al Máster en Documental de la Universidad Pompeu Fabra.

Los inicios en el cine de Jordá empiezan con la escritura de guiones, a lo que ayudó mucho su experiencia como colaborador de Joan Lladó, jefe del departamento de guiones de la empresa IFI España, de Ignacio F. Iquino, donde conoció a Nunes, que trabajaba también allí.

La reflexión sobre el guión es importante. Dejando aparte el hecho, ya mencionado, de que Jordá ha realizado muchos guiones para otros y que ello ha implicado adaptarse a los gustos e intereses de los directores para los que ha trabajado, Jordá opina sobre lo que él considera que debe ser el trabajo del guionista: “Supongo que hay un método para enseñar a escribir guiones, Lola Salvador tiene uno pero nunca me lo ha contado y Manolo Majti también. Yo no, yo improviso en función de la gente que tengo delante, eso me estimula mucho. (...) Me parece absurdo magnificar tanto las cosas. El guión ha de servir como un conjunto de indicaciones para el productor, el director, el operador y el decorador, pero nunca hay que hacer un guión técnico, eso es cosa del director. Los guiones tienen que estar bien escritos, sin dejarse llevar por la

literatura, hay que tener un desprecio al adjetivo, pero saber utilizarlo y sobre todo hay que intentar escribir en imágenes.” (Vidal, 1992: 54)

El guión es para Jordá nada más que un instrumento que debe llevar a término el director, responsable último del producto final. Aun así, se ve claramente que hay una cierta preocupación literaria, aunque nunca tanta que implique recargar el texto - que es sólo un instrumento, al fin y al cabo – en exceso.

Jordá abomina del *storyboard* y de cualquier forma de constreñimiento del guión. Para él, el guión es un “instrumento censorial, tanto sobre el director como sobre la obra en sí” (Riambau, Salvadó, Torreiro, 2006: 44) En otros momentos, habla del guión como de algo útil para hacer cine comercial. A él sólo le sirve, dice, como un arranque para luego seguir libremente de manera más o menos improvisada. La misma libertad creativa y el mismo desprecio por el guión como instrumento censorial que Guerin propugnaba, si bien éste reconocía usar a veces el guión, para sí mismo, no para que las productoras puedan intervenir. Guerin relaciona siempre guión y producción, pues sabe que al productor lo que le sirve para poder producir una película es lo que a través del guión entiende que será el producto. De esta manera, tanto Guerin como Jordá coinciden en desdeñar el guión, pues su axioma de libertad ante todo les impide aceptar tal condicionamiento.

Por otro lado, la ausencia de guión muy cerrado es una constante en la mayoría de las películas documentales, cuyos cauces de realización discurren por unos ámbitos algo diferentes de los que conducen a una película “de ficción”. En realidad, el documentalista utiliza técnicas que incluyen la filmación improvisada, a pie de calle (lo que inauguraran los Jean Rouch y demás creadores del *cinema vérité*), en que la ausencia de guión es obvia, o la “puesta en situación” de la que hablan tanto Guerin como Jordá, como se verá más adelante, que implica dejar que la cámara filme algo que se producirá y que no está previsto en ningún guión, aunque, hasta cierto punto, haya sido provocado.

Sobre el método de trabajo de Jordá opina J.M Quilis, técnico de sonido: “Als rodatges d’en Jordá, el guió és *alló que hi dóna corda*, es fa evident per tot l’equip i surt principalment per l’elecció personal i compromesa dels temes, dels personatges-

persones; hi és inherent. Fora il·lustracions i fora partitures; sap cuinar els medis i formes pròpies.

La jornada comença bé, a una cafeteria pròxima i ben escollida, de bona acollida. Reunió d'equip abans de rodar. S'afegeixen pàgines a aquest guió immaterial. Ell ja el té clar, però ens fa participar. (...)

M'atreu l'atenció que elements tant oberts i participatius, aquesta superposició de coses reals, portin a terme pel·lícules tant ben estructurades." (Quilis, en García Ferrer y Rom, 2001: 142)

La ausencia de guión (esas "ilustraciones y partituras" que desdeña Quilis, amigo de Jordá desde la época de la Escuela de Barcelona) se suple en su caso por unas ideas muy claras y un trabajo en equipo que parece ser más bien un ritual coherente con sus presupuestos ideológicos que algo que origina en sí mismo el guión.

Por otro lado, es consciente Jordá de su gran cultura y afirma, cuando se le pregunta sobre la famosa frase que hizo célebre a la "Escuela de Barcelona", aquella "si no podemos hacer Victor Hugo, haremos Mallarmé" ¹⁶, que "Yo creo que tengo una formación y una cultura literaria y cinematográfica superior a la media de mis compañeros de la Escuela. E introduzco una mayor capacidad de reflexión, de síntesis, de formulación, de ser capaz de vender una fórmula, que fue lo de Mallarmé o Victor Hugo." (Riambau, Salvadó, Torreiro, 2006:43). Esta tan a menudo recordada cultura del director se ve, paradójicamente, reflejada en sus películas de una manera extraordinariamente sutil, sin pedantería – con excepción quizás de las primeras - : las referencias lo son siempre indirectas, en forma de reutilización de elementos simbólicos u homenajes. En sus películas hay otros elementos: un interés enorme por las personas, por el personaje y las historias vitales de cada uno; una reflexión indudable sobre el propio cine, en una línea menos formal quizá que la de Guerin, más "de concepto"; un interés en la utilización del cine como un arma, política, social, de reflexión. Para todo ello, Jordá se sirve de un lenguaje narrativo claro, directo, y de unas imágenes diáfanos, pero no banales. De todo ello se hace eco uno de sus alumnos y amigo, director como

¹⁶ Frase que alude en cierto modo al rechazo por parte de los miembros de esta Escuela de las formas adoptadas por el Nuevo Cine Español, que buscaba, dentro de los cauces permitidos, dar salida al sentimiento de malestar que tantos españoles no habían podido manifestar hasta ese momento y que los de Barcelona en aquellos momentos no necesariamente buscaban, más bien preferían acercarse a los nuevos modos de expresión venidos de allende los Pirineos.

él, Isaki Lacuesta: “El brillo de una inteligencia en acción. El de Jordá es un cine que piensa, que impulsa a pensar y, puesto que también es arte y es moderno, que va haciéndose *en constante pensamiento*. A fuerza de pruebas, de ensayos, que diría Montaigne. Un cine de ideas, toda una excentricidad en estos lares, donde suele creerse que basta con tener una ocurrencia y estirla como si fuera un chicle hasta alcanzar la anhelada hora y media para dar forma a una película.” (Lacuesta en García Ferrer y M. Rom, 2001: 139). Lacuesta recuerda también el consejo que le daba Jordá: “No te vuelvas nunca convencional” desde luego, cine menos convencional que el de Jordá es difícil encontrar, más aún teniendo en cuenta sus intentos de experimentación vanguardista de sus inicios, sus escauceos con el cine de ficción, su cine de denuncia, sus atípicos documentales. Tampoco es convencional el cine de Lacuesta, todo hay que decirlo.

Si ya ha quedado clara la expresa necesidad de renunciar al guión convencional, es también patente para Jordá que sus películas serán trabajo de rodaje y de montaje.

Jordá suele trabajar con operadores en quienes confía, como Carles Gusi, uno de sus directores de fotografía más habituales, y que después utilizará Carla Subirana para su *Nedar* (2008). Para Jordá, “el operador es básico durante el rodaje. Y yo después de ponernos de acuerdo sobre lo que creo que se tiene que hacer, le cedo mucha iniciativa, dejamos ambos las puertas abiertas a lo azaroso. Esto durante el rodaje; y durante el montaje, vamos construyendo, a veces laboriosamente, otras con una celeridad y una facilidad asombrosa que depende de muchas cosas, pero sobre todo del material rodado. No es que le deje más iniciativa al montador, sino sobre todo al operador.” (Riambau, Salvadó, Torreiro, 2006: 44) Por lo tanto, se constata aquí la importancia del azar, en ese proceso que es el rodaje. En algún momento dirá que “l’atzar, molt relacionat amb aquesta força que allò que és real ha reprès, hauria de ser un element de la producció.”¹⁷ Y también la mayor importancia concedida al rodaje, por encima del montaje, rasgo que diferencia a Jordá de Guerin, para quien una película se hacía sobre todo en la sala de montaje, como ya se ha visto. Jordá cree en la espontaneidad, en la filmación de la “realidad real”, hasta cierto punto. Aunque provoca situaciones, prepara momentos -

¹⁷ Aubia de Higes, Laia (mayo-agosto 2003) “Entre Méliès i Lumière: Conversa entre els directors Joaquim Jordà i Marc Recha», *Quaderns del CAC (Consell Audiovisual de Catalunya)*, 16, 25

no es un periodista -, lo que aparece en sus filmes suele seguir un cierto orden real, cronológico o lógico, de los acontecimientos. Y sus técnicas se acercan a veces tanto a las del documental científico (como en *Ictus*, su cortometraje sobre esta enfermedad, realizado en colaboración con el equipo médico del doctor Álvarez Savin, que trató al propio Jordá cuando padeció un infarto cerebral), que parece evidente la preponderancia del trabajo del operador sobre el del montador. En cierto momento, reconocerá a Marc Recha que “en el rodatge és on tinc llibertat” (Aubia de Higes, 2003: 26)

La puesta en situación o, lo que es lo mismo, crear la situación adecuada para que los actores – o personas, pues en sus documentales no se trata de actores – sean capaces de mostrarse con naturalidad y brote de forma espontánea, sin intermediarios ni artificios, lo que tenga que brotar. Un ejemplo aclarará este concepto: para la filmación de *Veinte años no es nada* (2004), esa continuación tan esperada y postergada por Jordá para su película *Numax presenta* (1979), en la que Jordá se adentra en las vidas de los protagonistas de *Numax* veinticinco años después, el director organiza, en colaboración con uno de los protagonistas de ambos filmes, el abogado laboralista de origen vasco, que ahora tiene un restaurante, una comida en la que todos se reunirán, para así poder captar de forma directa – él mismo es uno de los comensales – lo que allí ocurrirá. La situación es creada, pero las reacciones y todo lo que acompaña a la comida son totalmente improvisados: puesta en situación.

Su presencia reiterada en sus películas. Insiste Jordá en declarar que, si se está haciendo un documental, se trata de corroborar que aquello que se ve es verdad, por lo que la mejor manera es certificarlo con la propia presencia. Una presencia que se erige en testigo y prueba irrefutable de la propia verdad. (Aubia de Higes, 2003: 27). Esta presencia es, para Ricardo Íscar (entrevista personal, ver anexo 2), no sólo un testimonio de verdad, sino un componente de la necesidad del propio Jordá de aparecer, de confirmar con su presencia su inmensa voluntad de autoría, casi de autoafirmación. Otros explican que, además, le encantaba hacer teatro, papeles (en muchos filmes de otros hace de actor), salir en escena.

Pero también es una presencia de esas que Nichols incluiría en un documental performativo, o interactivo, en que la relación-actuación del autor sobre la materia filmada, la realidad, es abundante. Ese intercambio se llega a producir incluso con la

función de influir en lo que ocurre en la realidad. Es una postura política, como destaca Santos Zunzunegui (en Català, Cerdán y Torreiro, 2001: 313-318), pues pretende modificar estados de la realidad con la intervención de su trabajo como cineasta. La propia película tiene esa misma función.

Un grado más de interacción se da cuando, además, el autor se dirige al público para aclararle, explicarle, o convencerle de lo que está viendo, de que lo que está viendo es tal como es la propia realidad, algo que por sí mismo no hubiera nunca podido entender. Jordá también usa esta última forma en varias de sus películas, y su presencia en ella es una manera de insistir en este aspecto. Es una especie de presentador-narrador de la realidad, un grado más de mediación, por tanto.

A través de lo que Jordá dice sobre el cámara Carles Gusi, podemos entender mejor su concepto de cómo se debe realizar un rodaje: “Gusi es un gran cámara. Trabaja con los dos ojos abiertos, cosa que muchos no pueden hacer. Esa circunstancia le permite ver lo que hay en cámara y lo que hay fuera de campo. Cuando Gusi hace una panorámica es que está viendo con el otro ojo”. (Barceló, Lola y D. Fernández, 2001:43). Recuerda, por otro lado, cómo no pudo Gusi filmar la operación a que sometieron al propio Jordá después de su infarto cerebral y que éste quiso incluir dentro de la película. Para ello tuvo que acudir a un antiguo colaborador de *Un cos al bosc* que había tenido un terrible accidente en moto y no puso reparo alguno en realizar la delicada filmación. En este rodaje de *Mones com la Becky*, como en el de otras producciones, trabajó junto a Gusi Ricardo Íscar. A éste se le encargó hacer el seguimiento del mismo Jordá. Es así como los límites entre documental y ficción en la obra de Jordá son a veces muy difusos.

Tanta es la confianza demostrada en sus operadores, que a veces ello le ocasiona algún problema. Explica Jordá la tensión vivida cuando en el rodaje de *Mones com la Becky* las confidencias tremendas que una paciente manifestaba ante la cámara hicieron que Gusi dijera a Jordá que él no quería seguir filmando. Ante la insistencia del director, Gusi continuó robando la intimidad a la enferma. A la hora de montar, Jordá decidió que se hiciera de tal manera que la paciente no pudiera sentirse ofendida y Gusi reconoció que la intuición de Jordá le había conducido a grabar unas imágenes de una espléndida verdad.



Una clase en la Universidad Pompeu Fabra: Jordá, a la derecha.

Otro punto interesante y original del cine de Jordá es la hibridación genérica: la aparición en varias de sus películas, documentales fundamentalmente, de formas dramáticas – representaciones teatrales – mezcladas con las imágenes del “documental puro”. Este aspecto es común a otro de los directores-profesores del Máster de Documental de la Universidad Pompeu Fabra, Jean-Louis Comolli, pero arranca quizás también de una rica tradición catalana muy cercana a Jordá, quien, por otro lado, manifestó en algún momento de su vida su interés por dirigir alguna obra de teatro.

En cuanto a su trabajo en la Universidad Pompeu Fabra, Jordá manifestaba que “hace unos diez años me llamó Jordi Balló y me propuso entrar en la recién fundada Universitat Pompeu Fabra, en condiciones muy favorables. Yo soy una especie de artista invitado, tengo un contrato especialísimo que incluye los viajes en avión Madrid-Barcelona (y como yo estaba en aquel momento liado con una azafata, los billetes no me costaban nada), un hotel de cuatro estrellas y una cantidad, como salario, realmente extrema. Años después, por una de esas cosas tan autófagas de la Pompeu, alguien escribió una tesis doctoral sobre la propia universidad y vi que yo salía junto a las estrellas invitadas, (...) La enseñanza me liga con alguna gente, que son colegas, como Marc Recha, y con otros que son, de una u otra manera, alumnos, como Isaki Lacuesta, que aunque no hizo la licenciatura en la Pompeu, fue alumno del master de

Documental.” (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006: 52) Las palabras de Jordá son jugosas, no cabe duda. Sentido del humor aparte, parece claro que lo de la docencia fue algo que vino casi por casualidad, si bien la relación que mantenía con colegas y alumnos era en extremo cordial. Ante la pregunta que se le plantea sobre si considera que quedará más huella suya como docente que como director de cine, contesta que, si fuera así, se sentiría muy defraudado. Y en cuanto a si cree haber formado una escuela, tal como hemos comentado en algún punto anterior, opina que el verdadero “profesor” de esa escuela debería ser Guerin, no él, pues es un modelo, una referencia, mientras que él se ve más como interlocutor con quien amigos y alumnos comparten ideas y experiencias. Afirma que “yo vivo la docencia como un intercambio, y además un intercambio que dura poco: yo doy materias trimestrales y seguramente no aguantaría dar asignaturas que duraran un año entero.” A sus alumnos asegura darles “conversación, discusión, valoración, análisis. Y lo que no intento, porque no está en mi temperamento, es imponerles una manera de hacer, entre otras cosas porque yo tampoco la tengo.” Opina que de cada curso hay dos o tres personas que le interesan más que los otros, y con los que sigue manteniendo una relación más allá de las clases. Así ocurre, por ejemplo, con Isaki Lacuesta.

Por otro lado, Jordá, como Guerin, quien también aseguraba que cada año hay algunos alumnos que le parecen más interesantes, a los que vale la pena seguir la pista, trabaja con sus alumnos, en un sentido que incluye ir al cine con ellos o incluirlos como



colaboradores en sus películas, Jordá con sus alumnos de San Antonio de los Baños (Cuba) en tareas de guionización o como operadores. Es el caso de Anna Sanmartí, de Laura Mas, de Pere Vila. Aunque reconoce no ser una persona partidaria del trabajo en colectivo, pues es independiente e individualista, sí que permite la opinión de todos y escucha sugerencias. De ello ya

había hablado anteriormente J.M Quilis al explicar el método de trabajo del director Jordá.

Otra de las experiencias docentes de Jordá fue el curso que dio en la escuela de cine de San Antonio de los Baños – Cuba – durante tres meses. Es una experiencia que recuerda como la de una relación muy próxima y agradable con los alumnos, pero que le hizo ver, una vez más, la realidad del sistema comunista. Parece que el trato tan diferente que se dispensaba a alumnos y profesores molestó a Jordá, que hasta llegó a enfrentarse con alguna de las coordinadoras locales al ponerse del lado de los alumnos en sus reivindicaciones.

En todo el trabajo de Joaquín Jordá, sea como director, como profesor, como traductor o en cualquier ámbito de los muchos que ha tocado, destaca, por un lado, la motivación, el placer que parece producirle lo que hace; por otro, el interés por el trato humano, directo, con las personas.

La docencia es uno más de esos ámbitos y es, como los otros, algo que fundamentalmente le reporta comunicación, intercambio de pareceres, contacto con la gente. No hay un intento dogmático ni autoritario, sino una puerta abierta a la opinión, al diálogo. Jordá es persona para quien enseñar es lo mismo que charlar o discutir. En este sentido, sí que parece diferenciarse su forma de trabajo en la clase de la de Guerin, pues éste tiene un estilo, según él mismo explicaba líneas más arriba, más o menos inductivo: de la ejemplificación, del visionado de películas, extraerán sus alumnos las consecuencias, los aprendizajes. De alguna manera, Guerin conduce a los estudiantes, dándoles los instrumentos para que ellos aprendan, mientras que Jordá, como gran conversador, parece hablar, comentar. Sobre la experiencia de San Antonio explica además lo interesante que le parece poder convivir con las personas, establecer lazos que van más allá de las dos horas diarias de clase. Unos lazos personales que Jordá seguía manteniendo siempre fuera de las aulas.

Parece que el trabajo en la universidad ha impulsado la carrera como director de Jordá, pues en el seno de esta institución ha podido realizar las últimas películas, desde 1999 (*Mones com la Becky* – 1999 -, *De nens* – 2003 -, *Veinte años nos es nada* – 2004 –).

Cuando murió, Jordá estaba ultimando la producción *Más allá del espejo*, una visión personal sobre la rehabilitación de las personas que han sufrido un infarto cerebral y padecen las secuelas que ello les ha producido, como alexia o agnosia (que sufría el propio Jordá desde el infarto cerebral que padeció), y que le vino a la cabeza a raíz de la lectura de una noticia en que se explicaba el caso de una joven de dieciséis años, Esther Chumillas, a la que diagnosticaron tarde un infarto cerebral, lo que le hizo caer en un estado de casi parálisis total, pero fue saliendo de todo ello gracias a la intervención providencial del futbolista Fernando Hierro, del que la chica es gran hinchada, quien la visitó en el hospital, lo que hizo que ella fuera poco a poco esforzándose por salir de



J. Jordá, *Ictus* (2006)



J. Jordá: *Más allá del espejo* (2006)

Más allá del espejo, estrenada póstumamente en 2006, es un ejercicio interesante que anticipa en muchos sentidos elementos que aparecerán en otros filmes posteriores, como en *Nedar*, de Carla Subirana quien es, por otro lado, su ayudante de dirección y una de las operadoras de cámara. Jordá reúne en su filme a diferentes personas – entre

¹⁸ Documental de tono casi médico en que enfermos y médicos explican a cámara, en un registro casi televisivo, directo, ágil, sin voz *en off* y con un montaje muy sencillo, el proceso que sigue un enfermo desde que empieza a notar los primeros síntomas hasta que le da el ataque, así como las secuelas y posterior tratamiento.

ellas, Esther Chumillas, origen último del filme - que han padecido un ictus y padecen aún sus secuelas, como le ocurre a él mismo. Los acompaña en su vida diaria y en sus recuerdos. Entre las secuencias, un gran ajedrez, situado en un gran balcón en una casa junto al mar, funciona como sistema de puntuación: las fichas tienen como cabezas los rostros de los personajes reales de la película y, en voz *over*, se oye cómo alguien explica el movimiento de esas fichas, el transcurso del juego, trasunto metafórico y cercano al surrealismo del propio juego de la vida, la partida que cada uno de los enfermos está jugando frente a la enfermedad. Los síntomas de cada uno de los enfermos se explican con toda la crudeza de la terminología médica, algo que contrasta fuertemente con la presencia y la voz del propio Jordá, siempre atento a las emociones y sentimientos de unos pacientes que, para él, son personas muy cercanas, pues él también ha padecido lo mismo. Si la presencia en cuadro de Jordá era habitual en sus filmes anteriores, en ésta es casi su protagonista, quizás como un testamento de un hombre que siempre tuvo ganas de vivir, pero, como aquí explica, nunca tuvo miedo a la muerte.

Otro de los temas que aparece en las películas de Jordá, y del que habla, es de obligada referencia: el tiempo. A diferencia de Guerin, para quien el cine, como era para Bazin, es el “ arte del tiempo”, por lo que el transcurso del tiempo es omnipresente en su cine; para Jordá la preocupación se centra sobre todo en dos aspectos: el sentido de la narración y la muerte.

En cuanto a la narración, como expresión que es por excelencia del movimiento del tiempo en el espacio, ya se ha visto que parece ser algo que debe constituirse por sí misma. En otras palabras, en sus películas documentales, la propia narración se va conformando mientras se va haciendo la película. Debe ser algo inmediato, no premeditado. A ello se añade el hecho de interesarse más, como se ha dicho, por el rodaje que por el montaje. No será así, en cambio, en sus películas de ficción, pues en ellas el guión (y Jordá es, entre otras cosas, guionista) es elaborado y más o menos cerrado.

El tema de la muerte también interesa a Jordà, y coincide en ello con Guerin, si bien de forma diferente: en el cine de Guerin son los fantasmas los que a menudo transitan junto a los vivos, mientras que Jordá la tiene muy presente desde el comienzo de su trabajo como director. Su primer documental, *Día de los muertos*, es nada menos

que un recorrido por un cementerio. En *Ma Aurèlia Capmany parla d'“Un lloc entre els morts”* vuelve a aparecer. Y será tema de *El encargo del cazador* y de *Mones com la Becky* pues ambas hablan de personas reales ya muertas. En esta última, además, la muerte se materializará ya tal y como aparecerá en las dos últimas producciones de Jordá, *Ictus* y *Más allá del espejo*; es decir, alrededor del tema del infarto cerebral, el coma, la vuelta de un estado de coma, las secuelas que todo ello deja en el paciente, etc. Son todas ellas cuestiones que evidentemente preocupaban mucho a Jordá en los últimos años de su vida, pero que, de alguna manera, había logrado definitivamente superar, precisamente porque, tras su experiencia de haber sufrido un coma en plena consciencia, consideraba que la muerte sólo producía una inmensa paz y que, más allá de ella, no había nada. De esta manera, el cine testimonia esa realidad. Viene a ser un documento sobre la muerte que traspasa la propia muerte. Cine, por tanto, de la memoria.

8.2.2.- Cine y política:

Las implicaciones políticas de Jordá se han ido citando al hilo de estas consideraciones sobre su obra cultural y cinematográfica. Su repulsa del sistema político español durante el franquismo es más que evidente. La censura ya había hecho su aparición en sus primeras producciones, como en *Día de los muertos*. El director explica esa situación a propósito de la presentación en *Arteleku* de su película *Numax presenta*, cuando estaba ya realizando su continuación, en mayo del año 2004: “un asco invencible a la situación que se vivía en España. Todos intentaban escaparse del sistema putrefacto del franquismo, pero nadie tuvo fuerza para echarlo abajo.”¹⁹

Jordá era hijo de un notario que se había significado por sus simpatías por el franquismo, que había sido el líder local de Falange Española: el niño Jordá – recuerda de adulto no sin cierta gracia – veía a su padre ensayar, pasillo arriba, pasillo abajo, los discursos que su padre daba en la plaza del pueblo los domingos. También recuerda cómo las tropas republicanas registraron la casa paterna y cómo los niños del cole que eran hijos de rojos le pegaban en el patio, palizas de las que sólo podía escapar pagando

¹⁹ Jordà, Joaquim (06/05/2004) *Volver a Numax*, conferencia pronunciada en Arteleku. (<http://www.arteleku.net>)

con el dinero que le daban para pagar la escuela. No es extraño, por tanto, que el joven Jordá, a pesar de seguir la tradición familiar y estudiar derecho con unas calificaciones brillantes, renegara de todo y se fuera a Madrid a estudiar cine, que es lo que verdaderamente le gustaba. Entre cuarto y quinto curso de la carrera de Derecho, decidió hacer la mili, no las milicias que hacían los estudiantes universitarios, demasiado burguesas para sus gustos, sino la mili normal, la que le permitiría establecer contactos con el proletariado. En palabras suyas: “El meu principal objectiu era el d’ajudar a la conscienciació de la classe treballadora, del proletariat. Lògicament aviat me’n vaig adonar que no hi havia res a fer, si més no en aquell entorn.” (J. M. García Ferrer y M. Rom, 2001:33) Su visión no puede menos de recordar esa que presenta Juan Marsé en *Últimas tardes con Teresa* (1966) o en *La oscura historia de la prima Montse* (1970), en la que los niños bien de la burguesía catalana de esos años (los mismos en que Jordá se dedicaba a hacer la mili para “concienciar a la clase obrera”), flirteaban con los movimientos sindicales y el comunismo desde la universidad lo suficientemente lejos para no ser tocados por nada verdaderamente peligroso. Son esos niños bien los que muchos han identificado con los Jacinto Esteva, Ricardo Bofill o Joaquín Jordá que pasaban las tardes tomando copas en el bar Tuset o en Boccaccio y que, de hecho, también Marsé frecuentaba. Evidentemente, las visiones de Jordá y Marsé son distintas: sus orígenes también lo son. Claro está que enseguida se dio cuenta Jordá de la realidad: el inmovilismo de la sociedad española, tanto de la burguesía como del proletariado, no iba a propiciar ningún cambio inmediato en la España de entonces. De su pertenencia al PSUC explica lo siguiente: “Havia tornat a Barcelona (1962), i com a conseqüència de la meva crisi vaig deixar d’assistir regularment a les reunions del Partit (PSUC): Paral·lelament havia començat a anar al psiquiatra. Cap al 1964 un dia em truca el *Guti* (*Antoni Gutiérrez Díaz*), més tard secretari general del PSUC, per dir-me que em volia veure. (...) El Guti feia poc que havia sortit de la presó. En la trobada em va dir que calia que em plantejés retornar d’una manera formal al Partit. Jo estava allò que es diu un peu dintre i un fora. *Sé que estàs passant una crisi personal, però has de saber que el millor psiquiatra que pots trobar és el Partit*. Evidentment, no em va convèncer amb aquesta sentència, que sempre recordo.” (García Ferrer y Rom, 2001: 58) Son los años en que, tras abandonar definitivamente el PSUC, entra en contacto con el colectivo COC – Círculos Obreros Comunistas-, más afín a sus ideas. En 1967 presentan Jacinto Esteva y él, tras un viaje realmente accidentado, la película *Dante no es únicamente severo* - la que sería considerada más representativa de esa supuesta Escuela de

Barcelona - en el Festival italiano de Pesaro, considerado el festival de las izquierdas europeas. Allí competía la película con *Nueve cartas a Berta*, de Basilio Martín Patino. Además de conseguir dos premios, se llevó una multa de 250000 pesetas del Ministerio de Educación español por negarse a hablar ya que no lo podía hacer en catalán.

Entonces se fue a Italia, donde, como ya se ha explicado en un apartado anterior, realizó algunas películas documentales producidas por UNITELE Film, esa productora que el PCI (Partido Comunista Italiano) tenía. También se ha comentado lo que ocurrió cuando se negó, a la hora de montar *Lenin vivo*, su película, con las imágenes manipuladas que le habían llegado de la URSS, a lo que se sumó el conflicto que se le planteó con el mismo Partido Comunista Italiano, al presentar esa panorámica de Mao junto a la frase: “De Oriente surgirán soles”. Por ello, enseguida sufriría un nuevo desengaño. Sus contactos con el Partido Comunista se fueron enfriando, aunque no su conciencia política y social. Jordá fue siempre un hombre de una independencia de pensamiento incuestionable y su propósito de denuncia, de mostrar una realidad e intentar, en la medida de lo posible, cambiarla o, como mínimo, mostrarla de forma clara, fueron también conocidos por todos.



J.Jordá: *Numax presenta* (1979)

Merece la pena citar las palabras con las que explica su intención al realizar *Numax presenta* (1979), filmada al volver de Italia, de resultados del ruego que los trabajadores de la empresa le hicieron: “Es una película por la que siento mucho cariño, y por muchas razones. La

primera de ellas porque significó mi reencuentro con el cine después de varios años de abandono, y la sensación de que aquello era lo que realmente me interesaba hacer. Otra sería su absoluta atipicidad. Rodada con un dinero ínfimo, 650000 pesetas, a las que posteriormente se sumarían 200000 más, es una película

militante que rompe todos los esquemas de las películas militantes de aquel momento: carece por completo de voz *en off*, por ejemplo, y su contenido está desprovisto de todo tipo de latiguillos y triunfalismos. No podía ser de otra manera, siendo como es una especie de acta de defunción del Movimiento Obrero.” (Jordá, 1992:56) Más claro, imposible. Jordá ya es consciente en este momento de que está haciendo nada menos que un acta de defunción del movimiento obrero que tan poco había hecho en realidad en España. Es decir, hace una película “política”, sobre algo que él ya considera muerto. De alguna manera, el desengaño sobre la acción social ya está patente, pero no puede renunciar a ese sentimiento de solidaridad con el proletariado que toda la vida ha sentido: si los trabajadores de la empresa deciden gastarse el dinero que tienen en filmar una película que muestre un proceso de lucha obrera, aunque Jordá ya vea de antemano que ello no tendrá ninguna utilidad real, se siente en la obligación de hacer lo que le piden, aun sin cobrar nada por ello (ni él ni sus operadores cobraron por este trabajo más que lo que todos los obreros de la fábrica cobraban, y todas las decisiones sobre el filme las tomaba un comité de la propia empresa formado por trabajadores de la misma). Se puede ver como claro precedente de esta obra la película rodada en Italia *Speziamo le cattene* (1971) - ya citada -, donde se reflejaba el sabotaje y absentismo con que los trabajadores de la empresa italiana Alfa Romeo intentaban presionar al gobierno italiano.

La crítica que la revista *Contracampo* hacía de la película es asimismo clara y reveladora:

“La intención que domina es más testimonial que militante. En sentido estricto no es una película que intente concienciar ni mucho menos movilizar: pero de ella se desprende indudablemente un sentido, que, reforzado por la fiesta descrita al final a modo de epílogo y que celebraron los trabajadores cuando decidieron abandonar la lucha, redundante ideológicamente sobre el estado actual de la conciencia en el movimiento obrero. En este sentido, *Numax* es un documento desolador, no exento de sentido del humor, sobre el *cul de sac* en el que han desembocado los optimismos revolucionarios de años pasados. Algunos acusaron a la película de exceso de derrotismo, a lo que Jordá contestó, con bastante acierto, que él no veía por ninguna parte motivos para el optimismo. Este carácter de testimonio, no sólo de una lucha concreta de la que pueden

extraerse algunas enseñanzas, sino de un estado de ánimo generalizado y que queda bien subrayado con las respuestas incluidas al final cuando se les pregunta a los obreros sobre lo que piensan hacer, se convierte rápidamente en una especie de canto de cisne de más de un ilusionismo utilizado con frecuencia demagógicamente.”²⁰

No hay duda de que todo apunta hacia un cine “testimonial”, en el más puro sentido que debe tener el documental, sin caer en el panfleto ni en la demagogia. En otras palabras: un cine político de una independencia insoslayable, inteligente y, además – y no es poco – con sentido del humor, algo que aligera el peso del sufrimiento sin hacerlo ridículo. Hay que recordar aquí, sin embargo, que algunas escenas que Jordá proponía (como las del baile en bikini de las trabajadoras con los patronos a ritmo de salsa, que sin duda hubieran sido muy divertidas) fueron vetadas por el comité que en todo el proceso de realización y montaje de la película vigilaba el trabajo que con su dinero estaba haciendo Jordá.

Guerin, en la película documental que realizaron García Ferrer y Martí Rom como complemento a su libro sobre Jordá, le decía a éste que su cine, y concretamente esta película, es rica dentro de la militancia, que suele ser esquemática y ramplona. A ello le contestaba Jordá que a los trabajadores de Numax no les gustó demasiado por ser excesivamente desoladora. Y es que Jordá parece mostrar las cosas con una tal lucidez que no puede por menos de resultar desolador, pues la realidad es desoladora. Los sueños idealistas de cambiar la sociedad son pronto convertidos en las mentes incisivas y brillantes en visiones cínicas, desoladoras, duras. No hay más que ver el cine de Jordá, o el de Godard.

En los últimos tiempos, Jordá parecía inclinarse por un cierto y muy personal independentismo. A la pregunta: “Catalán en Madrid y anticatalanista en Cataluña”, que desde *Nosferatu* le hacían, la respuesta del director no tenía desperdicio:

“No, ahora me estoy volviendo independentista. Ahora mismo estaría a favor de una Cataluña independiente. La única vez que he votado fue a Esquerra

²⁰ Vidal Estévez, Manuel (junio y julio 1981) “Numax: una experiencia singular”, *Contracampo*, 22, 7.

Republicana de Catalunya (ERC). Yo no había votado nunca, pero en las últimas elecciones generales me entró un no sé qué y fui a votar. Me presenté a las siete de la mañana y me encontré las urnas cerradas. A las nueve no había nadie y, como no sabía qué se tenía que hacer, pensé: *¿Y ahora qué hago?* Y me fui diciendo: *Ya no voto*. Pero a última hora del día fui de nuevo, me hice explicar todo el procedimiento y voté a ERC. Yo quería votar a la Chunta Aragonesista, pero me dijeron que no estaba. Yo quería votar a José Antonio Labordeta, porque había hecho aquella cosa tan graciosa que era cagarse en Dios en el Congreso. Me pareció que aquello merecía un voto, pero descubrí que en Cataluña no podía votarle. Pero al estar allí, y después de todas las explicaciones, cogí la papeleta de ERC. Cuando me dijeron que también tenía que votar para el Senado, me pareció demasiado y dije que eso ya no.” (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006: 74-75)

Jordá fue desde luego una persona de una gran independencia de criterio. La realidad del funcionamiento de los partidos políticos (PSUC, Partido Comunista Italiano) le llevó a sentirse más cerca de los trabajadores, de la gente de a pie, a pesar de su origen altoburgués, que de los jefes. Es el mismo sentimiento que le hizo sentirse más cómodo con los alumnos de la escuela de cine de San Antonio de los Baños que con los organizadores y comisarios políticos.

Igual de personal y paradójico es su apoyo último a ERC, en contradicción con su afición por el Español, equipo de fútbol de filiación más bien poco nacionalista. Jordá afirma que esa tendencia a ir a contracorriente que tiene “es más cómoda porque no tropiezas con nadie”, lo que equivale a decir que no le gusta seguir a los demás. Postura indudablemente individualista y cercana al anarquismo. Anteriormente se había recordado que “no tenía un espíritu particularmente colectivo”. Como filioanarquista es también la postura de su amigo Marc Recha.

Es obligado pararse en este asunto. Ahora bien, en el caso de Jordá quizá fuera mucho más pertinente plantearse la cuestión desde una óptica aún más laxa. Vendría a cuestionarse cómo ve Jordá el cine, el cine en general, qué sentido tiene en el presente, si ha cambiado este concepto desde el pasado, por qué el cine documental, por qué no el

no documental, si son cosas diferentes, y así iría cuestionando con él y con tantos otros, sobre todo con Comolli, con quien ciertos puntos de conexión se ven.

Concreto. La primera pregunta ya se conoce. Los límites entre el documental y la ficción. A ello responde Jordá que “sí hay fronteras, pero son muy intercambiables y cada vez más. Pienso que la evolución actual del cine me está dando la razón. A mí la gente que hace ficción que más me interesa es aquella que por procedimientos está entrando en lo que antes se consideraban las técnicas del documental. Al mismo tiempo el documental pienso que está entrando – al menos yo intento que entre y en mi caso está muy claro, también en el de Isaki Lacuesta – en los elementos que antes se consideraban privativos del cine de ficción.” (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006: 55) Sus palabras ya resultan conocidas, de boca de Guerin, de Erice, de Mercedes Álvarez. La relación que Jordá establece entre estas rupturas de fronteras en su cinematografía y en la de Lacuesta tiene que ver con el uso del lenguaje del cine que ambos hacen. Tanto él como Lacuesta juegan con ficción y realidad. Crean dramaturgias “ficcionalizadas” con la realidad que escapan a lo que sería la mera “puesta en situación” de la que hablaba Guerin. No se trata de “colocar” a las personas reales (personajes del documental) en una situación en la que se provocarían reacciones que captará la cámara y después se montarán en la sala de montaje, sino más bien de “representar” ciertos papeles (es el caso de Cravan, por ejemplo, que es un personaje real pero interpretado por un actor; o el del doctor Egas Moniz, interpretado por el actor João Pinto, quien también había sufrido en la realidad una lobotomía, técnica inventada por el doctor al cual interpreta: los límites entre ficción y realidad se están traspasando continuamente, en un juego de espejos casi ilimitado) o, incluso, en el caso de Jordá, como en el de Comolli, de recurrir al teatro puro, para representar ante los otros personajes de la película y ante los espectadores de ésta escenas que dan a conocer asuntos de la realidad.

Sobre este último asunto, explica Jordá que utiliza el recurso del teatro dentro de sus películas, nuevo ejemplo de hibridación, del que antes se hablaba, haciendo referencia – inevitable en este caso – a Brecht: “En *Numax* seguramente es la influencia brechtiana, el distanciamiento de que hablaba Bertolt Brecht. Luego se ha convertido en una puesta en escena para suscitar, para provocar reacciones, movimientos, respuestas; una puesta en situación, que es más apropiada en el documental, porque en él no hay

propia mente una puesta en escena. (...) La inclusión de representaciones me permite introducir puntos de vista, y lo utilizo para verter opiniones y comentarios. (...) Es posible que sea también inseguridad en el oficio; alguien seguro podría opinar que la planificación ya lo da, pero yo no creo mucho en la capacidad de enfatizar de un primer plano, que a veces es muy forzado.” (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006: 45) Parece que achaca a una cierta “inseguridad” la introducción de las formas teatrales como recurso para crear una visión poliédrica, varia, en sus filmes. No estoy del todo de acuerdo con esta afirmación. Jordá lleva muchos años haciendo cine para sentirse inseguro. Posiblemente, el primer argumento es más válido: el teatro permite suscitar reacciones, crear diversidad de visiones, y de eso se trata. La técnica es similar a la usada por Comolli en *Buenaventura Durruti, anarquista*, producción del máster de 1999. En ella, Albert Boadella y el resto de Joglars “fingen” estar preparando una representación sobre este famoso anarquista y los ensayos de esta representación se entreveran con imágenes documentales de la época puntuadas por los romances sobre el personaje que canta Chicho Sánchez Ferlosio. Aunque puede parecer forzado, la propuesta es compleja, porque, ¿hasta qué punto es esa representación sobre la realidad dentro de una película que se propone como documental algo verdaderamente documental? ¿No estamos entrando ya en el terreno de la pura ficción? En fin, como los límites ya no existen, según afirman sus directores, quizá no sea necesario plantear tal cuestión.

Santos Zunzunegui explica de forma brillante el sentido que para él tiene el cine de Jordá (en Cerdán y Torreiro, 2007: 177-193). Su planteamiento es algo distinto del que se suele hacer sobre el cine del director catalán, por lo que vale la pena recordarlo de forma sucinta. Para Zunzunegui, Jordá es una especie de “traductor” de la realidad, a través del cine. Jordá, afirma Zunzunegui, intenta explicar al espectador cosas de la realidad que, por sí solo, de la mera observación directa de la misma, no hubiera podido comprender. Joaquín Jordá pretende mostrarnos lo que él cree que es la realidad, centrándose para ello en la presentación de individuos, de seres humanos que forman parte de la sociedad, pero que suelen ser “extrasociales”, seres diferentes de los otros por motivos diversos; o bien, grupos sociales descritos a partir de la suma de las diferentes individualidades. Todo ello desde un planteamiento de cine político, sigue Zunzunegui, que no viene desde la política, sino desde “lo político”, entendiendo este último concepto como “acontecimientos, procesos y organizaciones cuyas actuaciones

acaban desembocando en ese territorio confuso y heterogéneo que, en el límite, acaba confundiéndose con la vida cotidiana y sus proliferantes y multiformes manifestaciones.” (Zunzunegui, en Cerdán y Torreiro, 2007: 179) Jordá habla, en definitiva, de la política que hacen los hombres y mujeres anónimos, los que nunca saldrán en los noticieros, pero cuyas actuaciones han tenido o tienen una relevancia tan política como las de los mandamases en tanto que posibles motores de un cambio social. Dialéctica marxista en estado puro. Por eso Jordá se siente más cómodo bebiendo ron con los alumnos del curso de cine que dio en San Antonio de los Baños que con los coordinadores del mismo enviados por el partido. Paradójicamente, a pesar de sus orígenes sociales, Jordá era, por voluntad propia, un hombre del pueblo.

Jordá va más allá en sus consideraciones sobre esta aparente división entre cine de ficción y documental, ya traspasada desde los cincuenta con el neorrealismo y más aún en los sesenta con la *Nouvelle Vague*. Para él, el problema tiene su origen en la televisión que, dice, “estropea la narración, banaliza por completo la narratividad porque inunda por completo la pantalla de situaciones similares, ideas preconcebidas, estructuras parecidas, de manera que, al narrar supuestas conductas inventadas, escritas previamente e interpretadas por unos actores, el espectador ya ha perdido toda la inocencia, está saturado, lo sabe todo. Entonces yo creo que intentar engañarle de nuevo ya no funciona. Hay que volver a la limpieza. La pureza de los géneros se mantendrá a través de la contaminación de los géneros...” (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006: 55) Se verá en otras declaraciones que se reproducen a continuación cómo plantea ese concepto de “renacimiento del cine” que él ve en la necesaria mezcla de géneros, en la ruptura total de barreras autoimpuestas.

Uno de los elementos más característicos del cine de no ficción de Jordá es el uso de la entrevista, rechazada en principio por otros directores, como Guerin; para él, gran conversador y gran provocador, la entrevista con su propia presencia y voz frecuentemente en cuadro es un instrumento más para explicar y para provocar reacciones.

A pesar de todo lo anterior, Jordá insiste en las mismas páginas en que él no cree en el documental, en que él no es un documentalista, pero que algunas de sus películas, proyectadas en principio para ser ficción, han acabado en el documental por su

imposibilidad de mirar: “Si no puedo mirar bien (*como secuela del infarto cerebral que padeció*), si veo mal, si no tengo confianza en lo que veo, que no la tenía, no puedo crear situaciones para luego verlas con la cámara. Entonces prefiero que las situaciones se creen por sí solas y a partir de ahí ya me meto en esa vía.” (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006: 55) Las vías de acceso a las formas de expresión artística son, en ocasiones, insospechadas, como demuestran las palabras de Jordá, y tan válidas como cualesquiera otras.

Por último, y siguiendo con la concepción que Jordá tiene del cine: el tan traído asunto de la crisis o muerte del cine. Para Jordá, esta crisis lleva décadas existiendo y, en los últimos tiempos, se ha visto acentuada por la irrupción de las nuevas tecnologías. Pero, para él, ello se resolverá en “una espècie d’au fénix que sortirà d’on hi havia les cendres i que, a la vegada, està reunint aquella dicotomia, que considero errònia, que es va crear en el naixement del cine amb la falsa divisió entre Méliès i els Lumière.” (Aubia de Higes, 2003: 24) Pone precisamente como ejemplo de esta realización que traspa límites y no considera divisiones artificialmente creadas a su amigo Marc Recha.

Un último apunte: Jordá ha dejado un testamento aún vivo. A su aparición en algunos trabajos documentales de amigos o compañeros, como actor ocasional (*La doble vida del faquir*, de Elisabet Cabeza y Esteve Riambau, interesante trabajo documental del año 2005) se suma su presencia – ya póstuma - en dos trabajos muy recientes: el documental sobre él que realizó Alejandra Molina en 2007 (*No tiene sentido...estar haciendo así, todo el rato, sin sentido*, 2007), que ha recorrido varios festivales, y la aparición del director en *Nedar* (Carla Subirana, 2008) , en el que su presencia, en conversación con la directora-protagonista viene a subrayar la herencia importante que en ella ha dejado.

Por otro lado, Laia Manresa y Sergi Dies, con la colaboración desde la producción de Marta Andreu y de Dària Esteva, están en la actualidad trabajando sobre el último proyecto, inconcluso, del director: *Morir de dia*, que plantea – por lo que M. Andreu me explicó en su momento – un período de la historia de España, los años de la Transición, en que los excesos de los que lo vivieron llevaron a algunos de ellos a la

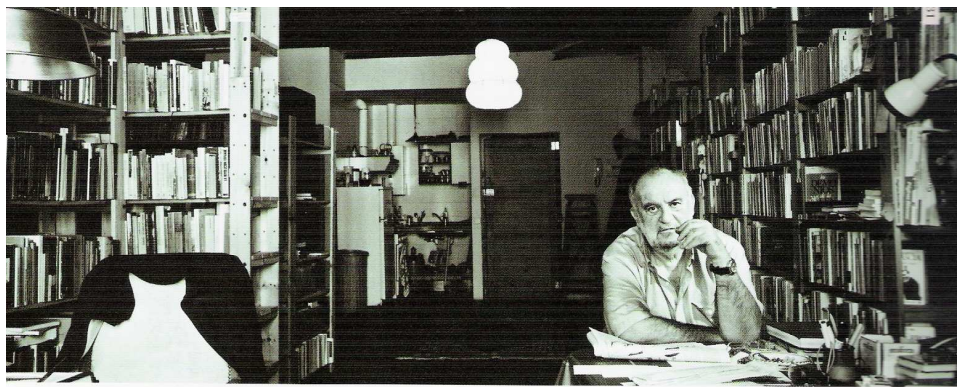
muerte, algo que Jordá veía con tristeza, pero también con la sensación extraña de haber tenido la suerte de sobrevivir.

También estaba colaborando, poco antes de su muerte, en el guión de la película de Germán Bérger, *Mi vida con Carlos*, aún inédita, de la que me hablaba su director. (Entrevista personal: ver anexo 2)

En síntesis, los elementos definitorios del cine de Jordà se resumen en los puntos siguientes:

El guión es sólo un esbozo, un instrumento para el director, aunque sea presente en sus películas. El sistema de trabajo es muy diferente cuando se habla de las películas de ficción (las de la

época de la Escuela de Barcelona y *Un cos al bosc*), en las que, como en sus trabajos para otros directores, sí hay un guión bien construido,



con todos los

Fotografía de Jordá en su piso de la calle de la Cera, en el Raval barcelonés, tomada del libro de Laia Manresa, un espacio que ha estado presente después en varias películas.

detalles previstos; mientras que en las películas documentales (las de la primera etapa, *El encargo del cazador* y todas las que corresponden a los diez años de trabajo en el máster, aunque algunas no fueran concebidas dentro de él) el guión se va construyendo sobre la marcha, a tenor de lo que los propios acontecimientos del rodaje van deparando al director. El ejemplo más claro sería, como se verá, *De nens*, película que fue planteada en un principio de forma muy diferente a lo que, como resultado de la filmación del juicio, se realizó después.

El trabajo se hace en equipo, contando con las opiniones de todos los que entran en juego. El talante dialogante, generoso y abierto de Jordá queda fuera de duda, por lo

que la sesión – en un café, desayunando, como explican sus colaboradores – previa al rodaje es una muestra más del sistema de trabajo del director.

Preferencia por el rodaje sobre el montaje. Puesta en situación, pero con presencia a veces del director. Improvisación. Importancia del azar. Resultado de lo anterior, la verdadera película se construye cuando se rueda y se capta lo que se extrae de los personajes, a veces en situaciones límite, a menudo como resultado del trabajo del entrevistador-provocador Jordá. No hay, tampoco, un laborioso trabajo de montaje que dé sentido a las imágenes, como era el caso de Guerin, pues el sentido ya lo dan para Jordá las propias imágenes, casi siempre con unas implicaciones políticas, sociales o éticas muy importantes.

Confianza en los técnicos. Jordá no encuadra: para eso están Carles Gusi, su cámara de confianza, que sabe lo que el primero quiere ver, o Íscar y otros en alguna ocasión. Igual ocurre con los montadores: Núria Esquerra, una de sus montadoras, trabajaba sola, sin que él estuviera presente, si bien, evidentemente, seguía las indicaciones previamente dadas por Jordá. También confiaba en el trabajo de otros montadores, como Sergi Dies.

Documental preformativo, y político. Hibridación genérica: ficcionalización de situaciones o presencia de actores, dentro del cine de la realidad. Teatro dentro del cine. Se trata de una forma de documental performativo, con participación directa – en cuadro - del autor, y con técnicas de escenificación o dramatización para explicar ciertos asuntos relacionados con la realidad, haciendo uso para ello tanto de personajes que “hacen de actores”, como de verdaderos actores profesionales, como ocurre, por ejemplo, en *De nens*.

Aparición del director en la película, como testimonio de la propia narración cinematográfica. Y como una forma más de este tipo de documental performativo, en el que la presencia del director sirve para afirmar con contundencia su autoría, su subjetividad. El extremo sería algunos filmes (*Monos como Becky*, *De nens*, *A través del espejo*) de los últimos años en que Jordá sale casi tanto como los personajes, por una necesidad también de registrar los procesos de realización del filme tanto como su subjetividad como autor.

Ausencia de fronteras entre ficción y realidad. Resultado de esa teatralización será la pérdida de los límites. En realidad, no puede haber fronteras para explicar la realidad desde la subjetividad y, más aún, con una función de intervención en la propia realidad, que es la que persigue Jordá. En *Monos como Becky*, por ejemplo, hay momentos en que la ficción absoluta (esa monja misteriosa de las tocas que pasea en silencio por los pasillos) se integra en la realidad sin frontera alguna que los separe.

Documental como “necesidad de la mirada”, ante la imposibilidad de mirar del director. El documental se va haciendo al ser filmado. El director tiene graves problemas de vista y de memoria que le impiden a veces apresar la realidad, por lo que la filmación es también un ejercicio – también en el sentido metafórico – que capta y retiene la realidad.

En cuanto a Jordá como profesor, debe insistirse, sobre todo, en la enorme importancia que todos sus alumnos le confieren, no sólo por su labor docente, sino, de forma muy especial, por su humanidad, por la entrega y optimismo que a todos ellos contagiaba.

Necesidad de intercambiar experiencias y vivencias: para Jordá, la enseñanza es una manera de vivir. No se trata de impartir clases magistrales y después olvidarse de lo dicho, sino de aprender de las mismas vivencias y experiencias.

Relación directa con los alumnos. Convivencia. Amistad. Interés por el trabajo ulterior de éstos: la amistad que se ha establecido durante el aprendizaje lleva a no romper los lazos y a mantener, así, un interés por lo que los alumnos realizan con posterioridad al propio proceso de aprendizaje. Ayuda desinteresada. Generosidad. Entusiasmo.

8.3.- Ricardo Íscar: el tercer hombre, desde la etnografía.

El enunciado es desde luego arriesgado. “El tercer hombre”, alude exclusivamente al hecho de ser persona menos pública, menos conocida que Guerin o que Jordá, pero también a presentar una tercera visión del cine, una forma distinta de la

de los dos anteriores de entenderlo, en un principio desde la etnografía, y desde una mirada subjetiva y, en ocasiones, muy poética también, para ir adentrándose, cada vez más, en los terrenos de la subjetividad y la introspección. Además, como todos sus alumnos recuerdan, es el profesor que probablemente más clases ha dado, y aún da, en el máster y una persona que ha apoyado en todo momento el trabajo de éstos, desde su sólida formación cinematográfica y desde un estilo de docencia entusiasta y muy cercano.

8.3.1.- El cine de Íscar:

Con Ricardo Íscar he conversado en varias ocasiones, y alguna de las informaciones que sobre él doy no han sido registradas, ni, por tanto, transcritas.

Nacido en Salamanca en 1961, después de estudiar Derecho (curiosamente, como Jordá, su vocación era otra bien distinta) cursó estudios de Imagen en la Universidad Complutense de Madrid y, más tarde, en la Academia de Cine y Televisión de Berlín, donde se diplomó con el largometraje *Badu, Stories from the Negev Desert*, en el año 1994. Anteriormente había realizado otros trabajos como *Die Taumen Essen Wassermelone* (1987, ficción), *Bäume* (ficción-documental, 1988), *Die Reise Der Ida-Irma Nach Lünow* (codirección, 1990, documental), *A la orilla del río* (1991, documental, que ha participado en diversos festivales internacionales, obteniendo el premio al mejor documental en Aix sur Vienne), *El diario de Manuel Ángel* (1991, ficción-documental, premiado en el Festival de Cine de Cádiz).

Con posterioridad, ha realizado otros trabajos, como *La Punta del Moral* (2001), o piezas más cortas, solo o en colaboración con otros.

Una de ellas es la reciente *El Barco*, realizada en mayo de 2007 como un proyecto coordinado por él, pero dentro del barcelonés festival DiBa 2007, concretamente en el taller de cine documental DiBADoc. Se trata de un retrato de doce de las familias de vecinos que habitan en la emblemática casa de Esplugues de Llobregat, donde vive al propio Íscar, realizado cada uno por diferentes documentalistas jóvenes, alumnos suyos, y editado por Sergi Dies y Cristóbal Fernández. La casa es la protagonista: una casa rodeada de jardines, que, como explica uno de los vecinos

mayores, recibe su nombre de los tiempos en que, desde ella, cuando no había edificios delante, se podía ver el mar. La casa está a punto de ser derruida para construir edificios nuevos y, antes de que ello ocurra, la película pretende dejar constancia de las vidas que se han tejido en ella: vecinos que llevan allí toda su vida ven con tristeza el final de un espacio en el que han sido felices, rodeados de vegetación. Una isla en medio del entramado de la gran ciudad.

Badu... es un documental sobre los beduinos, uno de los varios en que, como él mismo explica, los grupos humanos son protagonistas. Grupos humanos que realizan un trabajo determinado, normalmente vinculado a un espacio geográfico concreto. El concepto del espacio es especialmente interesante en Íscar y lo diferencia en cierto sentido de Guerin y de Jordá.

Idea cercana parece estar presente en *A la orilla del río*. Aquí el grupo humano son gitanos, que filmó en su ciudad natal en un solo día en Súper-8.

El blanco y negro abre *A la orilla del río* (1991). El título, en letras blancas sobre fondo negro, da paso a un cartel que explica el medio de subsistencia de la familia Fernández: la venta de cisco, en invierno, y de melones en verano, aunque aclara que el trabajo es escaso. Sitúa, también, la historia en el año 1989 (junio), cuando la familia ha abandonado su pueblo, Moraleda, en la provincia de Cáceres, para desplazarse hacia el norte, concretamente a la ciudad de Salamanca., donde viven acampados a la orilla del río.

Una joven gitana se lava, de cuclillas sobre un cajón de plástico que le sirve de apoyo, entre las piedras de un río aún limpio. El sonido de las aguas es lo único que se oye. Poco después aparecen diferentes miembros de la familia gitana realizando variadas tareas. Se sabe que ese río es el Tormes, a su paso por Salamanca, ciudad natal del escritor.

Los sonidos son directos: el agua, las voces de los personajes, los pájaros. No se oyen apenas voces. El sonido se transforma de pronto en una aguda nota de violín, tocado por el propio director, para acompañar de forma perfectamente sincronizada los movimientos, los gestos de los personajes. Contrapunto interesantísimo para marcar movimientos, ritmos, de forma parecida a como aprovechará más adelante (en *El cerco*)

el percutivo golpetear de las aletas de los atunes sobre las quillas y puentes de las grandes barcas de pesca. Un violín que, aclara él mismo – en entrevista personal - , tantea un *pizzicato*, intenta un sonido que es, deliberadamente, muy distinto del que se podría asociar a la cultura de los gitanos: no se trata de volver sobre tópicos sino de mostrar un intento de comprensión, una aproximación distante y respetuosa a un mundo totalmente ajeno. El cine documental es exploración del mundo, insiste el autor – en entrevista personal, en marzo de 2007, transcrita en anexo - , igual que en esta película, una de las primeras, el violín, como la vida cotidiana de una familia gitana trashumante, está siendo sondeado, investigado.

De hecho, la técnica de trabajo de Íscar es, como él mismo explica, en referencia a Flaherty, “exploratoria”: “es una suerte de exploración. (...) una exploración de la mano de alguien, ¿no? sensible, ante lo que ve...” (entrevista personal: ver anexo 2) Una exploración que es a la vez la técnica utilizada y la finalidad de la filmación. Hace cine para conocer, como quien escribe para ordenar sus ideas.

El sonido en *A la orilla del río* puede ser diegético, como hasta entonces, o extradiegético, como a partir de este momento, cuando se oyen las notas del violín que Íscar no sabe tocar, para volver a la pura diégesis cuando se oye ya hacia el final la música, el taconeo de los gitanos en sus bailes. El inserto musical extradiegético se convierte así en una suerte de literaturización, o extrañamiento casi sklovskiano, de unas imágenes y sonidos hasta ese momento puramente tradicionales, en el sentido más “observacional” del término. El violín agrade de alguna manera la mera observación para dejar paso a una hermosa intervención muy personal.

El uso del sonido es uno de los elementos más característicos de su trabajo. Un sonido sobre el que sigue trabajando. Anuncia presencias, antes de que aparezcan en cuadro; habla de ausencias (presencias en fuera de campo) o comenta emociones, cuando usa músicas, siempre diegéticas.

Se ve el transcurrir del día, entre trabajos y juegos infantiles, y cómo culmina con el baile, tradición imprescindible en la cultura gitana, en el que todos participan, sobre todo los niños. Los niños parecen ser también otro de los motivos recurrentes de Íscar. En un cine que casi siempre pretende documentar el presente, a menudo un presente que se desvanece, para inmortalizarlo y erigirse en su testamento-testimonio,

los niños son sin duda ese futuro que a los más ancianos les es negado. La preocupación por el transcurrir del tiempo es también tema esencial en su filmografía, como en la de otros directores de cine documental contemporáneo. Ese binomio niño-anciano volverá a aparecer en películas posteriores, como en *Tierra negra* (2004-2005). Binomio que une los dos extremos de la vida para cerrar un ciclo y abrir otro nuevo.

Junto a todo ello, el deseo de dejar constancia visual, documentar, modos de vida, ocupaciones, en proceso de desaparición. La trashumancia de los gitanos está siendo sustituida en la sociedad contemporánea por unos modos de vida más sedentarios, con ocupaciones u oficios más o menos “reglados” o controlados, para



incorporarse así a una sociedad que tradicionalmente había rechazado a un pueblo que, por otro lado, se había deliberadamente autoexcluido para preservar intocables sus más ancestrales tradiciones.

Esos oficios, tradiciones o costumbres que tienden a desaparecer son precisamente los que Íscar registra con su cámara, para que no caigan en el olvido absoluto. Intento de conocimiento, de aproximación, que deviene así testamento.

Ricardo Íscar, *El cerco* (2005)

Otros proyectos actuales siguen de algún modo intentando certificar existencias, modos de vida, rituales, desconocidos u olvidados por nuestro mundo occidental. El cine de lo real es en Ricardo Íscar voluntad de existencia, documento.

En *El diario de Manuel Ángel* el personaje es su tío, disminuido psíquico con el que convivió en su infancia y que tenía un lenguaje personal que sólo la familia entendía.

La Punta del Moral es un documental coproducido por Íscar y *Paral·lel40* en el año 1999 sobre la transformación de un pueblo costero del sur de España a partir del movimiento generado por la especulación urbanística. Como segundo cámara – y codirector - estaba un alumno del máster, en su segunda promoción, Nacho Martín, que es de Ayamonte y, por tanto, buen conocedor de la zona. Como introducción, quisieron rodar unas imágenes sobre una tradición pesquera de origen árabe que aún se conserva en la zona: la pesca de almadraba. Como Martín conocía a algún pescador, se hicieron ambos a la mar con los pescadores de la almadraba de Barbate, en la que se pescan de manera artesanal, y tremendamente arriesgada, unos enormes atunes que después se envían, antes de tocar puerto siquiera, en grandes pesqueros hacia Japón, donde son consumidos – y muy preciados - en el tradicional *sushi* japonés. Para rodar estas imágenes, que sólo iban a ser una introducción “de situación” de la zona de *Punta del Moral*, Íscar colocó ya un filtro que les daría un tono sepia para sugerir más claramente



esa idea de algo “antiguo”, tradicional. Íscar las llevó a Barcelona y pidió a sus alumnos de montaje del CECC (*Centre d’Estudis Cinematogràfics de Catalunya*) que las editaran, bajo su atenta supervisión. El resultado es el corto *El cerco*, de doce minutos, que ha tenido un éxito inesperado.

El cerco (2005)

La Punta del Moral es una película en la que Íscar ha tenido problemas con la producción. Explica a Jaime Pena (en Cerdán, Torreiro, 2007:160-171) cómo el presupuesto era tan corto, que hasta tuvieron los dos codirectores que poner sus propios coches y las cámaras que les prestaron del Máster para poder realizar la filmación.

El cerco ha sido ganador del premio al mejor corto europeo en la Berlinale, en el año 2006, y del Premio al Mejor Cortometraje en el Festival de Málaga en el mismo año.

El cerco es un corto de una gran fuerza. Las cámaras registran primero el movimiento de las barcas que rodean una zona determinada, hasta que tienen perfectamente acotada la zona, que cubren con sus redes. Los atunes, enormes y en grupo, se encuentran cercados por las redes que impiden su viaje migratorio hacia otras aguas. Unos pescadores, medio desnudos de cintura para arriba, lanzan sus tremendos arpones; otros se echan al agua y el combate es entonces cuerpo a cuerpo. Los pescadores, fornidos y hábiles, conducen a los atunes, aún medio vivos, hacia las barcas. La piel gris azulada de los lomos de los inmensos atunes brilla sobre las barcas, mientras se oyen las voces de los pescadores que gritan algo que sólo ellos entienden. Los gritos suenan en un andaluz cerrado por encima de otros sonidos: el agua, el aleteo rítmico de los atunes. La cámara se aproxima hasta rozar la piel de los atunes, hasta sumergirse en el agua. El agua tiene un color dorado, como la luz de la mañana que abre las primeras secuencias de la película. El filtro impide percibir con claridad ese rojo intenso de la sangre que de buen seguro inunda las aguas: sólo ese tono dorado, como sepia, que recuerda a mundos ancestrales en que hombre y animal se enfrentaban en la lucha por la supervivencia. Tal como dice el propio Íscar, es un cine de imágenes, en el sentido de Flaherty, inexcusable referencia – reconocida - del director, sobre todo en esta película. Pero también es un cine de sonidos exquisitamente montados sobre las imágenes. Sonidos puros, limpios, que resaltan la fuerza de las propias imágenes. Hay una secuencia en que los atunes, en sus últimos estertores, aletean rítmicamente sobre la cubierta de madera de la barca: ese sonido acompasado, percusivo, es ni más ni menos el palmeo de los gitanos cuando acompañan el baile de los *bailaores*. Los únicos textos que acompañan las imágenes son los que antes de su inicio presentan lo que allí ocurrirá: en qué consiste y de dónde proviene esta técnica de pesca, y el cartel que al final de las imágenes informa del destino que espera a los atunes: Japón, sin pasar siquiera por el puerto.

Íscar es además profesor en el Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya (el CECC), trabajo que compagina con su labor como Profesor Asociado al Máster de Documental en Creación de la Universidad Pompeu Fabra, donde fue asimismo coordinador de la segunda edición del Máster, durante la cual realizó también su largometraje *Tierra negra* (2004) del que hablaré más adelante. Imparte también docencia en *El Observatorio de cine*, escuela privada de Barcelona, de la que se ha hablado en capítulo anterior.



Fotografía de rodaje de *Juego limpio* (facilitada por el director)

Precisamente *El Observatorio* le ha producido diversos trabajos recientes. Uno de ellos es *Juego limpio* (2008), corto de ocho minutos que es, tal como él mismo me explica una contribución a un proyecto conjunto de 20 directores sobre el tema “Distancia y Proximidad” impulsado por una productora portuguesa y la Fundación Gulbenkian de Lisboa. El tema tiene que ver con cosas que nos son próximas pero cuyo origen es lejano y sorprendente o ignorado. Él quiso darle una vuelta de tuerca, me dice. De hecho, el montaje combina imágenes de un museo de armamento, visitado por unos niños sordomudos, con imágenes de lo que se supone una herrería o armería, en que un hombre trabaja realizando pequeñas figuras de plomo (que al principio el espectador puede pensar que son también piezas de armamento). Al final, el cartel explica que, en el año 1936, Alejandro Finisterre inventó el futbolín tras ser sepultado por los bombardeos de Madrid y compartir el dolor con los niños que, como él, no podían jugar al fútbol; y ello tras haber mostrado las imágenes a los niños jugando al futbolín y al herrero incorporando figuritas de plomo de jugadores de fútbol – del Barça – a sus correspondientes rieles, en una mesa de futbolín.

En esta pieza, como en tantas otras, se aprecian con claridad los signos identitarios del realizador: interés por los oficios manuales – a menudo en vías de extinción –, por los niños, uso de los carteles explicativos que, algunas veces, ofrecen,

como él dice, “una vuelta de tuerca” a unas imágenes que sólo sugieren y nunca acaban de explicar, y de un sonido muy depurado, muy limpio (el martilleo del herrero, los gritos guturales, animales casi, de los niños cuando juegan al fútbolín) que casi siempre se avanza a la imagen.

Características muy similares a *Soledad* (2008), de casi media hora, y también producida por El Observatorio. Es un retrato de Juan de Dios Rojas, anciano que vive en una casa medio en ruinas, sin agua ni luz eléctrica, solo, en una isla en el Delta del Paraná, en Argentina. La cámara registra los pequeños momentos de su vida: cómo se prepara la comida, se lava la ropa manualmente con jabón de pastilla, pesca, duerme,



R. Íscar, *Soledad* (2008)

cuando puede, pues, como informa el último cartel, a veces tiene insomnio y recuerda a su familia, a su madre y hermanos. El cartel añade: “Es jodido estar solo”. Su soledad no es buscada. Su mujer le abandonó por otro hombre y él se vino a cuidar unas tierras que han cambiado de amo, pero él permanece en ellas, olvidado, esperando – quizás inútilmente, como el coronel de García Márquez – una

jubilación. Momentos antes de la secuencia final, el viejo escuchaba en la radio los resultados de las últimas elecciones argentinas, que dieron la victoria a Cristina Fernández de Kirchner. La película acaba de obtener el *Premio al Mejor Montaje* en el Festival *Documenta* de Madrid (2009).

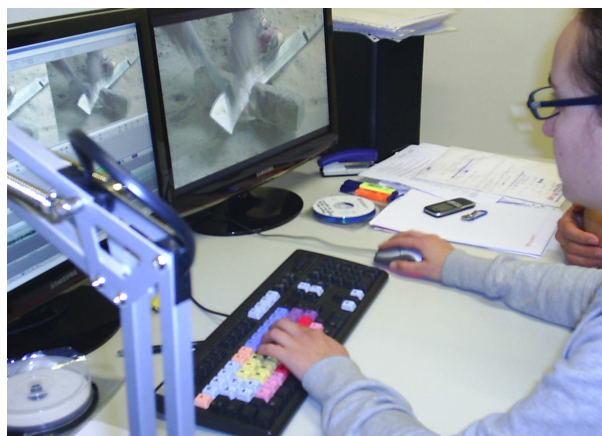
Días antes a los que refleja la película, Íscar me había explicado su intención de ir a pasar esos momentos electorales con un anciano que había conocido en Argentina, antes de que el tiempo se lo lleve para siempre. El viaje, el testamento.

Mucho más personal e introspectiva es su *Postal desde Buenos Aires* (2008), una visión propia de una ciudad en que los cambios y la historia pesan por igual. En ella, aparece por primera vez en el trabajo de Íscar una voz *over* reflexiva y muy poética que

es precisamente la suya, en una aproximación a un género, el del cine en primera persona, en que, como me han explicado varios de sus alumnos, es un especialista, pero que siempre se había resistido a abordar, lo que él mismo me explicaba en el primer encuentro que tuvimos, en marzo de 2007. (entrevista personal: ver anexo 2)

Por otro lado, trabaja asiduamente como cámara – y excelente en una proximidad de gran fuerza – en trabajos de algunos de sus compañeros (Guerin, Jordá, el reciente trabajo de Montanyà – *Memòria negra*, 2007 -).

En la actualidad (2009) se encuentra en la fase de postproducción de su



Ricardo Íscar y Núria Esquerri en la mesa de montaje (abril de 2009) .

última película, rodada en Camerún, sobre la medicina tradicional que utilizan aún en algunos lugares de África. En ella participan algunos alumnos del máster. De ella pude ver unas imágenes en la presentación que se hizo en el pítching de DOCS Barcelona, en noviembre de 2008. He podido asistir también, brevemente, a varios momentos de su montaje, en el que han trabajado Núria Esquerri, Rosa Rydahl y Raúl Cuevas. El montaje de esta película, que tiene el título provisional de *The Dance to the Spirits*, y es coproducida por *Únicamente Severo Films* (de Dària Esteva) y *Films 59* (de Pere Portabella), es un trabajo lento, muy minucioso y, en este caso, además, especialmente complejo, pues, como me explica su director y su segunda montadora, hay que subtítular los textos hablados en una lengua indígena africana, para lo que cuentan con la colaboración de una persona que la conoce.



Fotografía de rodaje *Dance to the Spirits* (facilitada por el director)

Su siguiente proyecto, aún en fase de documentación, aborda, no sé aún cómo, una orquesta, probablemente la del Liceo barcelonés, después de que su director haya estado barajando otras posibles. En él colaboran varios de los alumnos de la última promoción del máster, pues se trata de un proyecto concebido dentro de él, como una de las tres películas de esta promoción, junto a una de José Luis Guerin y a otra de Mercedes Álvarez, que ya se está rodando.

8.3.2.- Cine y enseñanza:

Para German Berger, alumno de Íscar tanto en el CECC (Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya), como en el máster, en su segunda promoción: "Ricardo como formador que no sólo trae a Barcelona películas de Jean Rouch, de Chris Marker, sino también, como buen académico, que tiene todas las películas de todos los cineastas, transmite muy bien los conceptos autorales de cada uno, interpreta muy bien, esa interpretación que, en sus clases, te ayuda a buscar tu propia mirada. No es aquello que hacen otros, que te citan dos mil ejemplos de tratamiento del color, o de lo que sea, sino que es una formación muy dirigida a buscar tu propia mirada" (entrevista personal: ver anexo 2). Berger afirma que, para él, Jordá e Íscar han sido los dos principales "formadores" dentro del máster, mientras que Guerin aportó posiblemente un modelo de realización de películas y, por otro lado, abrió las puertas del género a una mayor

comercialidad o, lo que es lo mismo, hizo que en España se conociera el documental de autor.

El montaje de *El cerco* es obra de los alumnos de montaje de Ricardo Íscar en el CECC y todos sus nombres salen en los títulos de crédito. Ello es ya prueba más que suficiente de la importancia que Íscar concede a sus alumnos. De la cinta filmada en un día y un poco más en mini DV por él mismo y su compañero Nacho Martín, cuando en el año 2000 estaban rodando el documental *Punta del Moral*, sus alumnos realizaron un excelente trabajo, guiados por el maestro, quien ya había incorporado previamente ese filtro en un tono sepia que, a la vez de retrotraernos casi a las épocas de Flaherty o de Rossellini (cuando realizaba *Stromboli*, en la que Ingrid Bergman contemplaba extasiada tal arte ancestral en la costa italiana), disimula inteligentemente el color rojo que las aguas del mar adquieren cuando ya se ha vertido mucha sangre de los atunes inmensos que se pretende capturar.

Íscar no niega que dar clases es la única manera más o menos honesta de ganarse la vida, sin necesidad de hacer cosas que no le agradan – como publicidad - , pues evidentemente no se puede vivir del documental en España. A pesar de ser exactamente eso, una necesidad, afirma que la enseñanza le gusta. De hecho, explica que es un trabajo ciertamente enriquecedor, pues obliga al profesor a tener la mente activa continuamente, exige estar al día y “darse”, “vaciar” en las clases. Estas últimas palabras son literales y hay que insistir en ellas. Porque para Íscar este concepto supone un esfuerzo importante y, además, representa un cierto peligro: el profesor que quiere dar bien sus clases, debe intentar transmitir a sus alumnos, explicarles, todo lo que sabe, pero esto es en sí mismo una manera de quedarse vacío, no tener nada para uno mismo. Y reservarse esa pequeña parcela de ideas propias, la intimidad, es también absolutamente necesario para un creador, para alguien que precisamente vive de volcar sus ideas en un proyecto creativo que debe ser siempre nuevo y personal. Reivindica por tanto la posibilidad, que plantea no sin cierto humor, de descansar, de tener un año sabático (cada diez años, dice, con irónico optimismo) para regenerarse, volver a respirar para sí mismo, sin la urgencia de tener que contar o transmitir a los demás. Algo muy parecido a lo que me decía Iñaki Lacuesta no hace mucho.

Este particular sentido de la honestidad caracteriza otras facetas de su pensamiento, como se irá viendo.

Las clases de Íscar son abiertas, explica. El procedimiento es, independientemente del centro donde imparta clase, siempre el mismo: visionado de una película y comentario abierto – en el que participan libremente los alumnos siempre que quieren – desde el punto de vista del realizador; es decir, considerando en cada secuencia, en cada momento, cómo se ha realizado, cuáles son los aciertos o los errores, cómo se hubiera podido hacer de otra forma... Se trata ni más ni menos que de la visión del cine desde dentro, desde la cabeza pensante que piensa cómo se debe filmar, qué se debe mostrar y qué no y otras tantas cuestiones en relación con los procesos que conducen a un resultado que se mostrará a un público.

Las películas que proyecta en sus clases son las que previamente él ha considerado que deben verse. En ella aparecen, por ejemplo, las de Jonas Mekas, esos diarios que suponen pasar a imagen lo que hasta ese momento el director lituano llevaba años haciendo en el papel. Mekas interesa especialmente a Íscar. La idea de filmarse a uno mismo, de estar presente como un yo que se muestra a los otros en la rutina diaria, en los momentos de la vida íntima, es una de las que Íscar considera exponente del cine más contemporáneo. Esa línea en que los retratos de las vidas particulares de los creadores se convierten en el asunto central de las imágenes que se muestran al público va de Jonas Mekas a Chantal Akerman e incluye, de modos distintos, en mayor o menor grado, a cineastas tan distintos y distantes como Alan Berliner o Jean-Luc Godard. En la filmación de la propia vida, casa, familia, se produce para Íscar un cambio importante: los espacios, los objetos conocidos, habituales y, por tanto, frecuentemente ignorados, de nuestra existencia, adquieren una nueva entidad al ser filmados y, así, nuevamente observados. Por tanto, la misma vida, el día a día, se convierten en un verdadero viaje. Un viaje hacia el interior. Ricardo Íscar confesaba en marzo de 2007, sin embargo, que, aunque él “tiene ya algo filmado”, aún no se había atrevido a dar ese paso de colocar una cámara (casi como la cámara-ojo de las instalaciones de Toni Oursler²¹ que, al modo de las videocámaras de vigilancia, nos vigilan y acechan nuestras vidas) en el

²¹ Videasta que coloca cámaras de video que “vigilan” y filman a los visitantes de sus exposiciones, de manera que el espectador se siente también objeto de otro espectador posible. Parábola del mundo actual en que vigilar al ciudadano corriente es algo habitual.

salón de casa, o enganchada al cuerpo, para que le siga con ese ojo que nunca deja de mirar: es una cuestión, quizás, reconoce algo tímidamente, de pudor. Es muy difícil afrontar ese ser mirado siempre. Él sustituye ese concepto por otro, que será tratado más adelante, consistente en estar muy presente con la cámara en las películas que filma. Siente la necesidad de llevar él mismo la cámara, se implica casi de forma física. Es precisamente este concepto el que, según explica, podría sustituir la auto-filmación. Sin embargo, como se ha visto líneas arriba, la introspección ya ha comenzado, de forma incipiente, en tanteo aún, a aparecer en su trabajo fílmico.

Otro de los aspectos que hay que recalcar al hablar del trabajo de Ricardo Íscar como profesor es el grado de implicación que exige a sus alumnos. Podría aprovechar su trabajo para poner en marcha proyectos creativos, tanto dentro de los márgenes de los centros en los que trabaja, como fuera de ellos. Es una idea que no desdeña, pero recuerda que, como casi siempre, el problema es el dinero, la producción. Si no existe ésta previamente al trabajo, difícilmente se pueden impulsar proyectos de creación cinematográfica en España. Últimamente, no obstante, ha coordinado el proyecto colectivo *El barco*, tal como se ha explicado antes, con alumnos de un taller de creación documental.

En cuanto a su trabajo práctico – el rodaje – con un grupo de alumnos, se podrá ver en el capítulo que más adelante se dedicará a su película *Tierra negra*, cómo toma el director las notas previas al rodaje y qué consideraciones importantes de tipo técnico valora con sus colaboradores antes de iniciar el rodaje.

Íscar considera que uno de los aspectos que podría mejorarse, aunque reconoce la dificultad que ello entraña, debido a las características intrínsecas de estos estudios (estudios de postgrado que dependen de un organismo que a su vez depende de una universidad pública), es el de la posibilidad de inmediatez. El cine documental debería ser el cine que va a los lugares donde es necesario que algún acontecimiento contemporáneo sea registrado, por lo que se tendría que poder acudir rápidamente a los ámbitos donde sea necesaria esta intervención del que registra los acontecimientos. “Cine de guerrilla”, al modo de Joris Ivens, manifiesta. Pero, claro está, para poder llevar a cabo un proyecto, hace falta presentarlo antes – en forma de guión más o menos pergeñado – a unas productoras que deben aprobar y facilitar medios y dinero para su

realización. Proceso que puede llevar meses y que impide ya, *per se*, la inmediatez que Íscar reclama, y que recuerda sin duda a las intervenciones de los pioneros del documental en los años setenta en las calles de Nueva York ²². A Íscar le gustaría que estos proyectos de cine inmediato pudieran realizarse dentro del máster. Incluso sugiere – con humor - que podría recogerse una especie de caja de subsistencia el primer día de clase para poder llevar a cabo, si hiciera falta, alguno de esos proyectos. En esta reivindicación coincide plenamente con Iñaki Lacuesta.

Otra de las ideas que considera necesaria dentro del máster es la de que pudiera constituirse en productora. Es decir, que se pudieran producir proyectos, aunque fueran de menor formato que las películas normales (las tres-cuatro que son “iniciativa” del propio máster), sin tener que acudir a producción y financiación externas. También reivindica la necesidad de formar productores, personas jóvenes, con gustos e intereses cercanos al documental de creación, que puedan ocuparse de forma mucho más directa y fácil de los trabajos que realiza el máster. Porque es muy difícil, dice Íscar, implicar a productoras que normalmente producen ficción en proyectos documentales, sencillamente porque desconocen el documental de creación y, por tanto, no se sienten cómodas en ese mundo que, en cambio, en el resto de Europa cuenta ya con una tradición muy rica y, lo que es mucho más importante, con todo un amplio abanico de empresas que se dedican a producir precisamente películas documentales.

En este último punto abunda también Núria Esquerra – en entrevista personal: ver anexo 2- , quien además hace recuento de las productoras que en España se dedican a la producción de documentales, por ejemplo la productora de Elías Querejeta, y la lista se queda bastante corta. Como insiste Íscar, no hay tradición de producción documental en España, fuera de los No-Dos del franquismo y alguna cosa más casi anecdótica, por lo que, si, como hacía ver con toda claridad Marta Andreu y, parece ser, es la idea global del propio Balló, se trata de crear una tradición donde no la ha habido, tan importante como formar documentalistas es formar productores de documental. Y esta

²² Como todos los colectivos de videastas que desde el proyecto de *Guerrilla Televisión* de Michael Shamberg en 1971 reivindicaban la posibilidad de una televisión libre que registrara desde la calle los acontecimientos que afectaban a minorías que no tenían cabida en las grandes cadenas de televisión estadounidenses, así como tantas otras iniciativas que, a lo ancho de todo el planeta, iniciaron su actividad en los últimos sesenta y están siendo sustituidas en la actualidad por las televisiones locales o de colectivos diversos, o por los blogs personales, ya en formato digital.

es sin duda la gran asignatura pendiente, a pesar de que, ello, como se ha explicado en algún apartado anterior, ya se está empezando a producir.

Un último apunte sobre lo que significa la docencia para Ricardo Íscar: todos sus alumnos hablan de él como de una persona de una gran honestidad profesional. Ignasi Llobera, por ejemplo, me dice que “les seves classes eren per mi un plaer” (en entrevista personal: ver anexo 2), y tanto Germán Berger como Ariadna Pujol, por ejemplo, insisten en su función como docente serio y comprometido con su trabajo y con sus alumnos. El director, por otro lado, sigue manteniendo la relación con sus ex alumnos, con los que a veces colabora en proyectos variados.

Sobre cine habla mucho Ricardo Íscar, porque es un asunto que le interesa, evidentemente. Explica que, hace doce años, cuando él volvió de Alemania a Barcelona, las cosas no eran como en la actualidad. Había grandes dificultades para poder ver según qué cosas de cine, algo que no ocurría en Berlín. Insiste, en cambio, en que en estos años se ha avanzado muchísimo, tal como se destaca en la introducción a este estudio.

Hace diez-doce años, dice, los cinéfilos, como él, como Jordá o Guerin, debían incluso viajar para poder ver algunas cosas que a España no llegaban. Aprovechaban los festivales para ver películas. Ello hace que algunos directores que ahora nos parecen “nuevos”, ya fueran conocidos por él. Directores consolidados, casi “clásicos” de algunos festivales, como la *Berlinale*, empiezan a serlo ahora en España. Incluso, continúa, muchos de ellos ya han pasado como profesores o conferenciantes por el Máster de Documental de la UPF. Es el caso del holandés Johan van Der Keuken, de Frederick Wiseman, de Patricio Guzmán, de Claude Lanzmann o de Jean-Louis Comolli, todos ellos ya grandes nombres del panorama documental y cinematográfico. Pero eso no era así entonces. En cambio, la generación posterior, la que se ha educado ya dentro del propio máster, como Isaki Lacuesta, Marta Andreu y demás, han podido disfrutar, a través de iniciativas diversas (las propias proyecciones del Máster, el archivo *Xcèntric*, que depende del *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*, los ciclos de cine organizados por el MACBA, La Caixa o las fundaciones Tàpies y Miró, los diversos festivales que tienen lugar en la ciudad, la *Filmoteca de Catalunya* o las proyecciones en algunas salas de la ciudad) de muchas más películas de las que en

aquel momento era posible ver en la ciudad sin desplazarse. En este sentido, afirma convencido, se ha avanzado muchísimo en estos años, los de existencia de estos estudios de la UPF, coincidentes, además, con todas estas otras actividades e iniciativas que han impulsado de forma muy notable y rápida la cultura cinematográfica en la ciudad, y que ya se han reseñado líneas arriba.

A pesar de todo lo dicho, coincidimos Íscar y yo en la consideración de que aún sigue siendo minoritaria esta cultura, pero ello se debe evidentemente a la misma evolución de una sociedad que cada vez dispone de menos tiempo de ocio y que ocupa el poco del que dispone en entretenimientos más cómodos y menos culturales. No es ello un problema para Íscar. Se muestra convencido de que el documental tendrá ineludiblemente más espacio en las pantallas televisivas que en los cines, realidad que hay que asumir.

El cine de autor, creativo, nuevo, que aporta ideas, es el que interesa a Íscar. Y, si se observan con cierta atención los nombres arriba citados, de los que, por cuestión de tiempo, no da demasiados detalles, se puede ver que son autores de un cine directo, fresco, un cine que habla del mundo contemporáneo, un cine no comercial. Utiliza una expresión muy gráfica para referirse a cómo ha influido todo este cine en su propio cine, y en el de sus compañeros: “como hemos bebido de las mismas fuentes y comido los mismos manjares, estamos hechos, por así decirlo, de la misma pasta”. Es decir, las coincidencias entre algunos de los directores de cine que imparten docencia en el máster, se deben a los gustos comunes. La coincidencia de sensibilidades apunta a un cierto tipo de cine. Ello no implica, evidentemente, que hagan un tipo de cine igual.

Otro de los ejemplos que cita es *Ser y tener*, aquella tierna y espléndida película de Nicolas Philibert sobre un maestro de escuela, de esas escuelas unitarias que se encuentran en vías de desaparición. La mención por parte de Íscar no parece casual. No puede olvidarse que a Íscar le interesa el cine que habla de las personas, pero de las personas en relación con sus espacios vitales o de trabajo y, frecuentemente, en relación con costumbres, actividades o tradiciones que están desapareciendo. La idea del espacio que vincula a la persona con una actividad es clave. Se trata de registrar ante la cámara la actividad que une a hombre y espacio geográfico, un poco en el mismo sentido de Guerin, quien registra, sobre todo, el espacio, pero unido a la dimensión tiempo. El

tiempo que desaparece, que huye como el hombre. El espacio que invoca a los fantasmas que el tiempo se ha llevado. Íscar, en cambio, se interesa por el espacio vivo, el de las gentes que lo habitan, no invoca fantasmas, sino seres que viven y sufren, aunque estén destinados a morir junto a la actividad que realizan, que también morirá con ellos.

El cine sin guión es reivindicación común a Guerin, Jordá e Íscar. Ausencia de guión que implica libertad creativa, elusión de la obligación de rendir cuentas a un productor. Pero, además, en el caso del salmantino, implica la posibilidad de hacer un cine más directo, fruto de la improvisación, más cercano en este sentido – sólo en éste – al de Jordá. Él lo llama “guión exploratorio”, que implica construir durante la filmación, aunque después el montaje conforme la historia.

En cambio, comparte, o crea, como su amigo Guerin – no quiere que se use tan a la ligera ese término “comparte” que implica comparación²³ -, del que, por otro lado, reconoce haber aprendido tanto, un cine “de mirada”, aunque, en su caso, su mirada sea directamente la que él tiene a través del objetivo de su cámara, pues siente la necesidad de filmar él mismo. No quiere delegar esta función de llevar físicamente él la cámara; quiere enfocar y captar él mismo lo que, de hacerlo otro, tanto le costaría transmitir al que lo hiciera. Así, su cine se basa en un encuadre meditado, cuidadoso, que refleja exactamente lo que quiere que se vea en cada momento. Y un encuadre conseguido a través de una cámara que él mismo lleva. Aquí habría que destacar la gran calidad técnica que tiene su trabajo como cámara: ha trabajado como tal con Guerin, con Jordá, con Xavier Montanyà, en *Memòria negra*. Sus imágenes son ejemplos claros de sensibilidad y proximidad. También, en muchos casos, de proximidad física, casi peligrosa a veces, a lo mostrado. Esa idea que arriba se apuntaba de la necesidad de aparecer en la película, de dejar testimonio de la propia presencia, eso que Mekas se atreve a hacer de forma autobiográfica en sus diarios filmados, y que Íscar, quizás por pudor, sustituye por la presencia constante del artefacto, del dispositivo, que es su propio “pincel”, sin salir él mismo en cuadro, a diferencia de su maestro Jordá, al que encantaba salir en imagen (esa vocación de hacer teatro de sí mismo y de certificar su presencia autoral). Últimamente, ya se ha dicho, la cámara de Íscar ha entrado en

²³ Se enfada, por ejemplo, cuando recuerda cómo algún estudioso calificaba su trabajo de “eslabón” entre Guerin y Jordá. “Yo no soy ningún eslabón”, dice.

espacios más íntimos: los vecinos del edificio en el que vive o sus impresiones subjetivas de la ciudad de Buenos Aires. En este sentido, en alguna conversación informal, no registrada, me manifestaba su interés por el cine del norteamericano Ross Mc Elwee o su apasionamiento por Naomi Kawase.

Su cine es de rodaje, pero también de montaje, como se ve a través de sus películas. Y aquí también su intervención es directa, aunque encargue el montaje de sus trabajos a Núria Esquerra, montadora también de los de Guerin y de Jordá, o a otros. Antiguamente, me dice, se editaba con la moviola sus propios trabajos, lo que le permitió tener conceptos muy claros en torno al montaje, pero aún no tiene práctica en el uso de programas digitales de edición.

El director reconoce que necesita hacer películas - se considera un "cineasta" -: cuando no está inmerso en algún proyecto creativo, tiene "mono" de filmar. Por otro lado, cuando sí está realizando una película, esos dos años en que está inmerso en la creación, son también dolorosos. Se trata, afirma, de dos años en que estás continuamente dando vueltas a las cosas, no puedes dejar de pensar en cómo harás una u otra cosa, debes controlar continuamente lo que hace cada uno y otras mil preocupaciones que cansan mucho. Es un viaje, insiste, necesario, pero doloroso.

Su cine es un cine de personas que se mueven por espacios. Y es un cine de descubrimiento, de viaje. Para realizar una película, Íscar lleva a cabo antes un trabajo de documentación previa sobre lo que debe ser filmado. Tras ello, el rodaje implicará a menudo un viaje, físico, un desplazamiento en pos de la historia que debe ser narrada. Su cine es eminentemente narrativo, como el de Flaherty: explica historias, acontecimientos, acciones que llevan a cabo seres humanos, aunque obviamente muestre también los sentimientos que agitan los corazones de esos seres. Sigue la línea, apunta, de esos cineastas de lo real que van en busca de la historia, para registrarla, para dar fe de ella, si bien siempre a través de su propia mirada, de la visión que desde su subjetividad pueden dar de ello.

El concepto de la función del documentalista como testimonio del mundo se muestra en Íscar no como la necesidad de descubrirlo o conocerlo a través del cine, como para otros cineastas, sino como la necesidad de sondearlo, de explorarlo.

Términos estos últimos que el director se esfuerza en diferenciar de los más fuertes y taxativos “conocer” o “descubrir”. Sólo puede ser una aproximación, nada más que eso.

Algunas de las técnicas tradicionalmente relacionadas con la realización documental son vistas con cierto recelo por Íscar. Por ejemplo, el uso de la entrevista. Reconoce que es difícil describir al personaje sin hacer uso de este recurso e, incluso, considera que algunos de sus compañeros del máster la usan abiertamente, como Jordá, pero – dice – en este caso de manera espléndida: Jordá es un extraordinario entrevistador, porque es un gran conversador. Aun así, Ricardo Íscar cree que se debería evitar en lo posible, para no acercarse demasiado al reportaje televisivo, y porque se puede mostrar lo mismo sin necesidad de usarla. La usa sólo mostrando al personaje entrevistado, sin aparecer él en cuadro, aunque pueda oírse su propia voz, como en *off*.

Otra de los elementos por el que siente un gran respeto es por el uso de la voz *en off* narrativa, evitable en la medida de lo posible. Es un recurso fácil - dice -, y sólo debería acudir a él cuando sea estrictamente necesario. De hecho, sólo aparece en una de sus películas, *Badu*, en la que, como él mismo aclara, se oyen *en off* unas palabras que informan sobre los beduinos que la película retrata, algo que últimamente parece haber sustituido por unos carteles explicativos que aparecen al comienzo y al final de algunas de sus películas. Íscar pone como ejemplo de una voz *en off* diferente el uso que de su propia voz hace Mercedes Álvarez en *El cielo gira*, pues aquí es la de la propia autora que reflexiona en voz alta sobre lo que le viene a la mente ante la visión de su pueblo; se trata de una especie de monólogo interior altamente poético, en voz alta, cercana a la que usa en su *Postal desde Buenos Aires*, curiosamente.

La descripción del personaje, y frecuentemente de la propia historia, viene de los diálogos, unos diálogos frescos, espontáneos, para los que Íscar, como Mercedes Álvarez, según me decía Raúl Cuevas, exalumno del máster (entrevista personal: ver anexo 2) , tiene una habilidad extraordinaria. Los diálogos que los personajes entablan entre sí, tras la correspondiente puesta en situación, hablan de los asuntos que preocupan al ser humano. La vida, la jubilación, el trabajo, la muerte, la familia. Y en ellos aparece siempre la forma de habla auténtica del personaje, con sus expresiones coloquiales o sus variedades dialectales.

En cuanto a los géneros, Íscar abomina de forma categórica de ciertas formas del cine de lo real, como el falso documental o *fake*, pues no soporta que le den gato por liebre, que le engañen. Considera que el cineasta debe ser honesto con el espectador y éste debe saber siempre ante qué se encuentra. Ese tema de la “honestidad” que se apuntaba anteriormente. No le gusta que le engañen, dirá repetidas veces. Si el cineasta quiere jugar con la realidad, debe al menos proporcionar las pistas al espectador inteligente para poder entrar en el juego sin confundir las cosas.

Por último, Íscar cree que el documental sí tiene futuro en España, pero ello dependerá exclusivamente de que las instituciones sean conscientes de que deben proteger, amparar, al documental como forma de manifestación, y de registro, de la propia cultura, del mismo modo, dice, que protegen la ópera – que es carísima – o el teatro, porque es patrimonio cultural propio. Sólo si se llega a este estado de conciencia por parte de las autoridades se podrá proteger el documental frente a la invasión de los otros medios de comunicación.

Íscar marca dos límites al cine de lo real: “por arriba y por abajo, por decirlo de alguna manera”. Es decir, el cine que banaliza el documental y lo acerca a los recursos y técnicas del periodismo televisivo, haciéndolo fácil y ligero, próximo al reportaje, línea que marcaría el límite por debajo, en cuanto a la menor calidad, y el cine que se acerca en exceso a la ficción, sobre todo a los juegos de la ficción, para dejar de ser documental: el falso documental. Ambos extremos deben evitarse, si quiere salvaguardarse la calidad que actualmente está consiguiendo el documental hecho en Barcelona, y en España en general.

No ve, en cambio, ningún peligro a las aproximaciones a la ficción que están intentando algunos directores salidos del máster, sobre todo, Isaki Lacuesta, pues la calidad y la ausencia de trampa son claras. No debe ponerse freno a la creatividad, afirma con rotundidad.

Intentaré de nuevo el juego de establecer pautas, líneas teóricas, como resumen de lo planteado en líneas anteriores.

Toda película es un viaje, una aventura de descubrimiento. Y, además, frecuentemente, un viaje real, a lugares más o menos lejanos, pero siempre ajenos al propio: *El cerco*, *La punta del Moral*, *Soledad*...

El cine como forma de sondear el mundo. El cuidado que pone el director al usar este término y no otro revela que es algo muy meditado. La finalidad del cine de lo real es aproximarse a la realidad para intentar su conocimiento, pero nunca de forma categórica, pues eso es imposible. En *Tierra negra* hay un claro intento de entender unas formas de vida muy diferentes a las de la mayoría de la gente, sin ir más lejos.

Ausencia de guión (lo que él mismo llama “guión exploratorio”), para tener libertad creativa. Las notas preparatorias sobre *Tierra negra* (de las que se muestra un extracto más adelante) hablan de un *work in progress*, un trabajo que se irá creando y modificando sobre la marcha, por lo que el guión será esquemático y sujeto a cambios continuos. La libertad es fundamental, como lo es para todos los cineastas del máster.

Rechazo de las técnicas cercanas al reportaje: entrevista, voz en *off*. Documental en principio observacional, sin intervención del director. Aun así, hay una interesante evolución: en *Tierra negra*, tres mujeres (madre, mujer e hija de un minero) miran en el televisor de su casa las imágenes que del trabajo del hombre de la casa ha filmado Íscar para la película y se muestran sorprendidas e impresionadas porque nunca antes lo habían visto así. Confirman de este modo cuán peligroso es el trabajo y creen que deben rezar para que siempre vuelva a casa. Aunque el director no está presente con ellas, provoca una cierta reacción, aunque no modifica de modo importante sus actuaciones u opiniones. Íscar no se cree con derecho a ello: siente, como su discípula Ariadna Pujol, un gran respeto por el personaje, totalmente ajeno a la actitud “punk” (como la llamaba Iñaki Lacuesta) de Jordá. De todos modos, este cambio se observa más acusadamente en sus últimas realizaciones, a las que cada vez está imbuyendo más de su propia subjetividad y son más personales.

Necesidad de conducir su propia mirada (operador de las películas propias) Esa idea que Íscar identifica con la *caméra-stylo* de Astruc le obliga a llevar la cámara (algo arriesgado y muy físico en ciertos momentos, por ejemplo, de *Tierra negra*).

Encuadre meditado, muy cuidado. Encuadres, por tanto, muy trabajados, en tomas en ocasiones muy largas, como en toda la primera secuencia de *Tierra negra*, cuando la cámara baja con el ascensor a la mina, junto a los mineros.

Cine “de la mirada”. La mirada es lo que identifica al director como autor y, a la vez, su manera de “mirar” al mundo, para que nosotros, como público, lo veamos junto a él.

Rechazo del falso documental: necesidad de honestidad con el público. El *fake*, cuando no se dan las pistas para que el espectador pueda interpretar y entender que no es la realidad lo que está viendo, es un juego tramposo, que a un director con un tan alto sentido de la honestidad para con el público molesta profundamente. Es ese sentido ético que comparte plenamente con Ariadna Pujol.

Función del documental como testimonio del mundo, como registrador de los acontecimientos humanos. El documental no es entretenimiento, es cultura y, por tanto, debe servir como “documento” de la misma.

Interés por los grupos sociales unidos a espacios concretos. Todas sus películas se desarrollan en ámbitos geográficos que confieren sentido a los personajes, por lo que es esa íntima unión hombre-espacio lo que se pretende documentar. En el sentido, además, de que la desaparición del hombre y la actividad que éste realiza en ese espacio pueden modificarlo. Interés por mostrar actividades que el tiempo hará desaparecer: cine como testamento. Idea necesariamente unida a la anterior.

Necesidad de inmediatez. Cine “de guerrilla”. Más que una constante en su cine, es un deseo formulado en voz alta, pues los mecanismos de producción no permiten esa posibilidad tanto como el director desearía, si bien sus últimas piezas cortas lo están intentando.

Sobre la enseñanza opina que es una actividad enriquecedora. Los alumnos aportan ideas nuevas y obligan al director a renovarse constantemente, casi a desnudarse ante ellos (ese trasvase de todos los conocimientos a que obliga la extrema honestidad profesional), lo que también supone al profesor el peligro del cansancio, de que lo que

explique suene a repetido o no deje espacio para guardarse algo para uno mismo, como también reclama Mercedes Álvarez, como se verá.

Trabajo en grupo con los alumnos. Cercanía. Talante cooperador y generoso.

Colaboración con colegas de profesión, como operador. Trabajo con Guerin llevando una de las dos unidades en *En construcción* o con Jordá, llevando también la segunda unidad en *Monos como Becky*, o en *Al otro lado del espejo*. Y, más recientemente, en *Memòria negra*, de Xavier Montanyà, en la que es responsable de las imágenes rodadas en Camerún.

9.- En palabras de los alumnos:

Varias veces a lo largo de este estudio se ha hecho alusión a cómo unos conocimientos, unas ideas y unos presupuestos teóricos y prácticos han pasado de los maestros a los alumnos. En este caso, se podría hablar de cómo una escuela, unos estudios de postgrado, han proporcionado instrumentos, técnicas y, por qué no decirlo, ideas, a unos alumnos que durante dos años han estado aprendiendo de unos maestros, entre los que se encuentran de modo muy significativo Guerin, Jordá, Íscar y, últimamente, otros más jóvenes que, en su momento, también fueron alumnos: Lacuesta, Álvarez. Dos años repartidos en dos bloques bien diferenciados: a una primera parte más teórica y de desarrollo de los proyectos propios, sigue una segunda – aunque a veces no de forma inmediata en el tiempo, cosas de los rodajes – de participación de los propios alumnos de la promoción en una de las películas – tres, cuatro – que se proponen como “prácticas” y en las que realizan diversas tareas, en función de factores de calendario, posibilidades de cada uno o necesidades del mismo proyecto fílmico. La elección de la película en la que cada uno quiere participar es, no obstante, voluntaria.

El aprendizaje, como se verá a lo largo de las líneas que siguen, y de lo que los maestros explican en el apartado anterior, es algo complejo. Los estilos de enseñar, como de hacer cine, son distintos: cada director, cada profesor, propone la transmisión de modo diferente y, a menudo, ello se produce a través de su propia práctica, de su propia visión. Tanto Balló y las coordinadoras del máster como la mayoría de los entrevistados insisten en que el máster no ofrece exclusivamente técnicas ni recursos de filmación, sino que propone plantearse las cosas, pensar sobre qué y cómo quiere explicarse la realidad que va a ser capturada, a través de un ejercicio de reflexión sobre el referente tanto como sobre el cine contemporáneo, en general, sin distinguir entre si es ficción o no. Es más un “ejercicio mental”. Para Marta Andreu, sin ir más lejos, “crees gent sensible a un tipus de discurs, intentes compartir una manera de veure el cinema contemporani i les possibilitats que et dóna” (entrevista personal: ver anexo 2).

El planteamiento del Director del máster, Jordi Balló, fue desde el primer momento, crear unos estudios en que, de modo simultáneo al aprendizaje en un sentido más tradicional (transmisión de conocimientos de unos profesores a unos alumnos), se

fuera creando una tradición entonces inexistente en Cataluña - y en España, podríamos decir - , la del cine de lo real, cercano de alguna manera a las líneas creativas que entonces ya se estaban observando en las cinematografías de otros países. Tal como Balló - junto a las dos coordinadoras Marta Andreu y Eva Vila – afirman:

“Al principi ens preguntàvem: es pot plantejar una formació d’alt nivell en el camp documental sense pel·lícules de referència? Per donar-hi resposta, vam establir un sistema d’aprenentatge que combinaria el coneixement de la cultura cinematogràfica sobre allò real amb la participació activa en una pel·lícula que el màster impulsaria, una pel·lícula amb directors en els quals creïem, una pel·lícula que hauria d’erigir-se ella mateixa en model, en referència per a obres futures. Els tres primers directors convocats, Jean-Louis Comolli, i els ja citats Guerin i Jordà, reunien les dues capacitats que buscàvem, la seva fortalesa com a creadors, unida a una voluntat de transmissió cap als més joves, de ser capaços de fer arribar als que treballaven amb ells les seves conviccions i també els seus dubtes a l’hora d’encarar una pel·lícula amb totes les possibilitats ofertes. (...)

Probablement, el fet que totes aquests pel·lícules hagin estat finalment possibles es deu sobretot a la convicció de directors i productors de fer-les realitat, per respondre també al desig d’un grup de joves amb la paciència i la lleialtat necessàries per ajudar a completar-les. Uns joves que sabran treure profit de cada film en el qual participen en una cadena de complicitat i diàlegs, en què els reptes nous que un film aborda s’han de sentir com a responsabilitat de tots els que el segueixen. Aquest procés de filiació no determina una rutina imitativa, sinó que estableix un encadenat on un film ‘beu i aprèn’, per dir-ho en terminologia kantiana, de l’anterior. Alguns films obren perspectives, escaletes a partir de les quals d’altres van eixamplant les seves possibilitats creadores. Aquest dispositiu, aquest esperit de ‘comunitat de cineastes’ és el que garanteix que el cinema documental no segueixi les lleis implacables de la uniformització.”²⁴

A los tres directores-profesores que ellos citan, cabría añadir Ricardo Íscar, y tener en cuenta que Comolli, aunque dejó una huella importantísima, no estuvo de forma estable en Barcelona a partir de la segunda edición.

²⁴ Andreu, Marta, Jordi Balló i Eva Vila (2007) “Aportacions al procés de producció d’un film documental”, *Transversal* 30, 57.

Los profesores tenían así la misión no sólo de enseñar cine (y no sólo cine documental, como se puede ver) a los alumnos, sino también de realizar con ellos una película, un proceso que exigía de todos ellos mucha paciencia, voluntad y lealtad al proyecto, pues el hecho de comenzar desde cero y depositar la confianza ciega en unos directores a los que muchos ni siquiera conocían al principio, implicaba un pacto bidireccional: los alumnos debían aceptar trabajar durante muchas horas junto al director, sin saber, además, demasiado sobre su oficio (de la primera experiencia salieron precisamente los que hoy en día son ya técnicos reconocidos en todas las áreas de la producción cinematográfica); y los directores debían aceptar tener como ayudantes a unos jóvenes totalmente inexpertos a los que debían no sólo enseñar casi todo sino también exigir un compromiso y una perseverancia difícilmente aceptables por cualquier otro ya avezado en el oficio. Este último aspecto, sin embargo, ha sufrido variaciones importantes a lo largo de la existencia del máster, pues si en la primera edición, por ejemplo, Núria Esquerra sabía muy poco sobre montaje y Amanda Villavieja casi nada sobre sonido, ambas, como tantos otros, han ido aprendiendo y perfeccionando sus conocimientos hasta llegar a ser profesionales muy reconocidas mientras que, por otro lado, los alumnos de las últimas promociones, son más competitivos y parecen tener mayor seguridad en sus conocimientos – teóricos y técnicos – que los de la primera promoción: es evidente que los tiempos han cambiado y los nuevos medios técnicos permiten un acceso mucho más fácil y directo, lo que conduce a que hoy en día, como Ricardo Íscar y otros me recordaban “los alumnos saben mucho”. No debe dejarse de lado, además, que el crecimiento de la oferta en la ciudad, unido al prestigio del propio máster, llevan a que haya una evidente “selección natural” entre los que finalmente acceden a estos estudios, que suelen preferirlos a los otros que se ofrecen en ella, aunque muchos acabarán cursándolos por motivos de calendario del máster (es bianual), económicos, o por no haber sido aceptados en el máster de la UPF.

La primera promoción, sin que deba idealizarse, sí marcó caminos, formas que luego se seguirían o se irían modificando en función de las necesidades de las siguientes y de los aciertos y errores que se fueran detectando. Balló sabía en aquel momento que el primer año, la primera promoción, marcaría la línea de lo que después vendría pues, además, las películas que de allí salieran debían servir ya para nutrir esa tradición que

tanto le preocupaba. No para ser imitadas, insiste, sino para abrir caminos, ampliar los horizontes de unos jóvenes que hasta entonces poco sabían del cine de lo real.

Iñaki Lacuesta – en las entrevistas mantenidas con él, en abril de 2007 y en marzo de 2009: ver anexo 2 - explica, con mucha gracia, que “teniendo en cuenta lo que sabíamos de la carrera...muchos llegábamos sin saber quién era Rouch, ni Van der Keuken...”, cualquier propuesta del máster les parecía entonces estupenda: “Y quién es Wiseman. Un día nos vinieron a clase y nos dijeron: ‘Os hemos traído a Wiseman (...)’ Bueno, nosotros decíamos: ‘encantados’. Luego te das cuenta del lujazo que hemos tenido.”

Germán Bérger, chileno que cursó el máster en su segunda promoción, tras pasar también por el CECC, considera que en aquel momento la propuesta era muy interesante pues en España no había nada : el cine de esos años, el que se hacía tanto en Madrid como en Barcelona, en referencia sobre todo a las comedias que se multiplicaban en esos últimos noventa, se había quedado anquilosado, anclado en unas formas que muchos productores mantenían para rentabilizar su inversiones, sin asumir riesgo alguno. De alguna forma, cree que el máster supuso una oleada de viento fresco muy necesaria.

El máster propone, a partir de la reflexión sobre el cine de diferentes autores de todo el mundo, y también sobre las obras salidas del propio máster, sugerir posibilidades de desarrollo de los proyectos personales, los que todos los alumnos deben presentar para poder entrar en él, y los posibles que surjan en el futuro. Así, Lupe Pérez, me decía (entrevista personal: ver anexo 2) que si alguien venía con la idea de que el máster era un MBA se equivocaba, pues se trataba de aprovechar de forma creativa lo que el máster ofrece y, sobre todo, de buscarse, a partir de ahí, la vida uno mismo, pues el mundo del cine es muy competitivo. Ofrecer opciones de creación, formas de abordar el propio trabajo, pero no imposiciones ni miradas conducidas.

A lo largo del período docente y, sobre todo, del trabajo directo en colaboración con otros, durante la realización de la película en la que cada uno colabora, se van adquiriendo esas formas de hacer, de mirar, que exige la realización documental. Susana Guardiola, alumna de la tercera promoción del máster, explicaba cuán enriquecedor

había sido el rodaje de *La leyenda del tiempo*, en Cádiz, con el equipo de Isaki Lacuesta. Para Lupe Pérez, la participación como montadora en *El cielo gira*, como ella misma explica, fue una experiencia extraordinaria: “Y empecé yo con el montaje y se me sumó Sol López, que todavía tenía algo de experiencia, no tanto a nivel técnico, como yo, y enseguida me superó y, entonces, la película la terminó Sol. Así que la experiencia fue muy bonita, porque en el montaje es donde se decoloran, o se revelan, las películas. Allí es donde se aprende cómo se hacen las películas. Realizar era mi sueño y...yo me siento muy orgullosa de ser montadora. (...) Y en el montaje es donde se hace lo más difícil, que es solucionar errores, malas decisiones...” (entrevista personal: ver anexo2) La fase de realización de una película con un director concreto es posiblemente la que aporta más a los alumnos, pues pueden ver, y participar, de forma directa en lo que hasta entonces era casi sólo teoría. Los imprevistos (problemas de todo tipo, exposición al azar...), la espera que implica seguir todo el proceso de documentación, producción y postproducción de un largometraje, la constancia, las fricciones entre los compañeros, las decisiones sobre todo ello...todo conduce a entender, si no se ha hecho antes, cómo funciona en realidad la realización documental.

Es especialmente interesante seguir el trabajo como realizador de alguno de estos alumnos, pues ahí es donde puede verse cómo aplica a la práctica lo asimilado a lo largo de los estudios del máster. En este sentido, por ejemplo, las palabras de Ariadna Pujol, con quien he tenido ocasión de hablar en varias ocasiones y a quien he visto explicar, durante un seminario sobre guión documental (Zaragoza, 1-04-2009), sus propias decisiones a la hora de abordar *Aguaviva*, resultan reveladoras. Aunque el apartado a ella dedicado se extenderá más en ello, se pueden apuntar ya algunas de las líneas que sigue la realizadora y en las que a menudo reconoce su deuda con lo aprendido en el máster. La convivencia durante un largo período de tiempo con los vecinos del pueblo que pretendía retratar, en el que se estaban observando importantes cambios debido a la afluencia de inmigrantes, llamados por el alcalde, permitió ganarse poco a poco su confianza y entrar así en sus vidas; proceso muy similar al que sigue Ricardo Íscar, maestro y referencia reconocida por la realizadora, cuando va a abordar el rodaje de una de sus películas, tal como se ha visto anteriormente: cómo pasa unos días con Juan de Dios Rojas, antes de volver a la cabaña en el Delta del Paraná, donde vive absolutamente solo, y filmarlo entonces. O la creación de situaciones (“puesta en situación” lo llama Guerin, afirma ella) que permitan una captura buscada, como ocurrió

cuando Ariadna Pujol filmó a las señoras de Aguaviva jugando a las cartas: las colocó en una especie de semicírculo muy cerrado y a su ayudante de dirección, Jordi Call, sentado junto a ellas, de modo que era él quien les planteaba las preguntas, de modo indirecto, y ellas contestaban mirándolo a él, cuyos ojos estaban a la misma altura que los de las señoras, por lo que parecía que estaban ellas solas charlando distendidamente entre sí. “Si no, me miraban a mí, a la cámara”, afirma la directora. Recuerda también cómo, tras ese largo tiempo de documentación, el rodaje debía ser lo más breve posible pues “es lo más caro”, por lo que se debía tener bastante claro qué se quería capturar, de modo que el montaje sea también lo más ágil posible, algo que no es fácil, reconoce. En algún momento indica Pujol que Íscar les había enseñado a montar en rodaje; es decir, a prever angulaciones y movimientos de cámara necesarios para la idea que la captura persigue. O cómo, a la hora de montar, tal como les habían propuesto en el máster, no debían desesperarse por lo que no habían capturado, sino buscar las soluciones mejores para lo que se quería explicar, a partir del material filmado.

También Lupe Pérez recuerda, y se explicará más en detalle en el apartado correspondiente, la enorme ayuda en el desarrollo del guión que supuso la colaboración de Jordá, quien no le dio jamás pautas, sólo le insistió en que intentara encontrar en sí misma lo que pretendía explicar, aquello que verdaderamente le interesaba, para poder desarrollar su guión, en que su propia presencia, y su autobiografía, eran muy importantes. Cuando finalmente ella, tras una noche en blanco intentando definir ese guión que no acababa de ver con claridad, consiguió algo con lo que pudo sentirse identificada, se lo presentó al maestro Jordá. “Y ya me quiso”, afirma riendo. Jordá parece ser la persona que más impulsó, de una u otra forma, el desarrollo del guión, quizás por su propia y larga experiencia como guionista, para sí mismo y, sobre todo, para otros. Carla Subirana (entrevista personal: ver anexo 2) explica también aspectos parecidos de la personalidad de Jordá: provocaba reacciones en los alumnos, que servían después para desarrollar más sus propias ideas. Ese aspecto provocador, inconformista, influyó, de igual modo, en el trabajo de Germán Bérger, a quien también le costó largo esfuerzo llegar a un punto con el que el profesor se sintiera de acuerdo, pero que, una vez conseguido, implicó el inicio de una sincera amistad y colaboración.

La relación entre profesores, coordinadoras y alumnos se convierte a menudo en amistad, en colaboración, algo que se observa más aún entre los compañeros de

promoción, como me indican todos ellos. Susana Guardiola, Susana Benito, Cristóbal Fernández, Ignasi Llobera y tantos otros subrayan los lazos surgidos dentro del máster, y que han perdurado. También cómo todos han aprendido unos modos de trabajar, unas dinámicas o, sencillamente, como dice Pela del Álamo: “yo no estoy seguro que empleemos un mismo lenguaje todos. Lo que sí que tenemos en común es que nos necesitamos y nos ayudamos y eso genera un núcleo de trabajo que yo, por ejemplo, en Galicia, donde vivo, no tengo. Es la riqueza humana, el no sentirte solo en el camino”. (entrevista personal: ver anexo 2)

Por otro lado, todos los creadores tienen siempre algo personal. Y de eso trataré también: cómo vuelve cada uno de ellos lenguaje propio lo que es materia vista y aprendida; o, mejor aún, cómo ven en cine la realidad que captura su mirada.

Los cuatro creadores de los que se hablará tienen en común haber sido alumnos primero, y, después, directores de alguna de las películas que alumnos de alguna promoción posterior a la suya ayudaron a desarrollar. De ellos, además, varios – ya citados arriba – se han convertido, con el tiempo, en profesores dentro del máster. Precisamente sobre ello, Jordi Balló ²⁵ opina que “també els que van debutar amb nosaltres poden transmetre alguna cosa als altres.” Ello no obstante, su trabajo creativo y docente, en varios de los casos, tiene otras salidas, otras ventanas.

En un apartado posterior, se hará también un análisis de cada una de las películas generadas en estos estudios, culminación de todo el trabajo de rastreo que en páginas anteriores se habrá hecho, para delimitar en qué forma se expresa cada uno de sus creadores, qué técnicas utiliza, qué aportes nuevos incorpora al cine de lo real. En definitiva, averiguar si realmente estamos ante una escuela que enseña “documental de creación” y en qué puede consistir eso, cómo formalizan tal propuesta los distintos creadores que han trabajado o trabajan en el ámbito de tal institución académica.

²⁵ En el programa *Sala 33*, en Canal 33, de TVC, emitido el día 28/03/2009, con coloquio entre Jordi Balló, Isaki Lacuesta y Àlex Gorina, sobre la película *La leyenda del tiempo*.

Siempre teniendo muy en cuenta la respuesta que a mi pregunta sobre la posibilidad de enseñar a hacer cine me dio en cierto momento, y de manera informal, José Luis Guerin: “eso no se puede enseñar”. Es posible, pero de la colaboración con el director barcelonés en *En construcción* han surgido directoras de la talla de Mercedes Álvarez, productoras como Marta Andreu, montadoras como Núria Esquerra o sonidistas como Amanda Villavieja. Y precisamente el hecho de que también de ahí – y de otras promociones - hayan salido excelentes profesionales que se dedican no sólo a la dirección cinematográfica, sino también a otros oficios del cine de carácter más especializado, y que hayan aportado al cine contemporáneo unas nuevas maneras, antes casi impensables en el cine que se hacía en el país, reafirma aún más el hecho de estar con casi total seguridad ante una verdadera escuela, en los dos sentidos del término.

Por último, tras este capítulo, se dedicará un breve apartado a recordar otros trabajos que, de una forma u otra, han tenido vinculación con el máster, porque surgieron de proyectos del mismo, porque se realizaron como el fruto de colaboraciones con compañeros y durante la realización del mismo, o porque los profesores del máster aparecen de forma importante en ellos. Abarcar todas las que podrían incluirse en este apartado es tarea imposible, vaya esto por delante, pues la productividad de los alumnos de todas las promociones es enorme; pero se intentará prestar atención a algunas de ellas, que sirven como muestra patente del gran alcance y variadas maneras que tiene en la creación documental contemporánea en la ciudad este estudio de postgrado, así como de la posible influencia que este cine tiene en la creación independiente, no sólo de cine de lo real.

El análisis pormenorizado de las películas realizadas dentro del máster (las “iniciativa” máster) se incluye en el volumen 2 de este estudio.

9.1.- Mercedes Álvarez.



Nacida en Aldealseñor (Soria), el pueblo que retrata su película, en 1966.

En 1996 realizó el cortometraje *El viento africano*.

La autora de *El cielo gira* (2004), que había cursado en el año 1998 el Máster de Documental de Creación de la UPF, después de haber trabajado como montadora en televisión, y, a raíz de la realización de dicho máster, como montadora en la película de Guerin (*En construcción*), imparte ya a partir de 2005 y del éxito enorme obtenido con su película, cursos y seminarios sobre documental, a dos voces con alguno de sus maestros o en solitario. Ello permite considerarla ya como una gran teórica del cine documental pero, además, a través de la lectura de los contenidos de alguno de esos cursos (como el que impartió entre el 9 y el 13 de enero de 2005 en Pamplona), detectar puntos de conexión con las preferencias del maestro, sobre las que ya se ha detenido este estudio, en otros capítulos. Incluye, por ejemplo, el programa de este curso, un apartado dedicado a la “Puesta en escena documental. (Flaherty, Rouquier, etc) “, a “El ensayo documental (Chris Marker, Alain Resnais, etc)” o a “Territorios fronterizos”.

Mercedes Álvarez estuvo un cierto tiempo, el que ha transcurrido desde que en el año 2004 su película *El cielo gira* obtuviera un éxito inesperado en festivales de todo el mundo, hasta el presente, sin hacer más cine. La obtención del Premio Tigre en el Festival de Róterdam en febrero de 2005 , y poco después, en marzo, del Premio al mejor Documental en el *Festival de Cinéma du Réel* de Paris, le abrió las puertas internacionales, algo que aún no había pasado con ninguna de las películas del máster. Desde entonces, ha estado viajando, dando cursos y conferencias, actuando como jurado en distintos festivales y, sobre todo, reflexionando. “*El cielo gira* la acabé en 2004, y en 2005 fui a Róterdam...y en 2005, y 2006, viajé muchísimo...estuve con la película...acabé agotada. Estuve haciendo entrevistas, viajando por Francia, Portugal,

Sudamérica... En 2007 estuve dando algunos cursos...” (entrevista personal: ver anexo 2) “También hice una retrospectiva obre Ermanno Olmi, salió un libro... He dado clases, en Madrid, también, en *La Casa Encendida*...he ido al Máster...He seguido arrastrando cosas de la película hasta ahora, casi. Y ahora sí que ya no quiero seguir hablando de ella. Estoy cansada. Estuve en Galicia hablando cinco horas diarias durante tres días sobre mi película... al final ya no podía más.”

Es profesora también tanto en el Máster de Documental de la UPF como en la escuela El Observatorio, de Barcelona, como otros de sus colegas.

El mismo año 2004, pocas semanas después del estreno de su película, la autora acudía, dentro del marco de la Semana Internacional de Cine de Valladolid – la Seminci - al VI Encuentro de Nuevos Autores y pronunciaba una conferencia en la que reflexionaba tanto sobre el documental como sobre su propia película. Afirmaba entonces:

“Hay otra tradición en el cine, otro tipo de documental, de autor, si es que pueda llamarse así, que ha tratado siempre de ensanchar y restituir el poder de la mirada poniéndola a salvo de toda convención (y, sobre todo, de la mayor convención de todas: ésa que llamamos realidad). A ese otro tipo de documental no le asustará poner en juego la subjetividad, no tratará de esconder el punto de vista; se servirá, si es preciso, del diálogo con lo ficticio, lo hipotético o lo imaginativo; empleará a veces el discurso oblicuo o el comentario, pero sin prisas por establecer tesis o llegar a conclusiones; y, sobre todo – y éstos son los casos que particularmente más aprecio -, el autor no sólo ofrecerá su mirada, sino que dejará vestigios de su impotencia, tratando de recomponer la realidad con la ayuda de la mirada del espectador. Todo ello sin sustraerse por un momento al imperativo de todo documental: dar noticia de lo que existe antes, al margen y más allá de la cámara, de aquello que no tiene un origen ni un destino cinematográficos.”²⁶

Se ha visto antes que su reflexión sobre el lenguaje del cine se dirige hacia Vertov, Flaherty o Marker, además de citar a Rossellini, a Pialat, a Depardon, entre

²⁶ Álvarez, Mercedes (2005) “La mirada navega. *El cielo gira*”, Valladolid: *VI Encuentro de Nuevos Autores 2004*. 50 Semana Internacional de Cine, 14.

otros; si bien su mirada más atenta es, también, como se puede observar en su propia película, hacia José Luis Guerin y Víctor Erice. También sobre Ermanno Olmi, como ya se ha visto. Sobre todos ellos se extiende en consideraciones que implican una gran profundidad que, probablemente, implica su propio autocuestionamiento.

Lupe Pérez fue su montadora al principio del largo proceso que supuso *El cielo gira*, aunque después se incorporara, tal como ella misma me explica – en entrevista personal en marzo de 2008, transcrita en anexo -, Sol López como su ayudante. Para Lupe Pérez la estructura de la película estaba aún sin elaborar y llevó mucho tiempo hacerlo, a través del trabajo sobre las secuencias y las ideas que la directora iba poco a poco elaborando. Todo este proceso, afirma Lupe Pérez, fue muy enriquecedor y supuso un aprendizaje definitivo para ella. De algún modo ello viene a significar, por un lado, que Mercedes Álvarez realiza un ejercicio de reflexión muy importante sobre qué y cómo quiere mostrar la realidad; por otro, que la estrecha colaboración con los alumnos que participan en su proyecto implica para todos un proceso de aprendizaje.

Sus consideraciones resumen de forma clara todo lo que se ha ido diciendo hasta ahora sobre este nuevo documental que los autores de que se ocupa este estudio están realizando y sobre el que están investigando, experimentando y reflexionando de



Mercedes Álvarez: *El cielo gira* (2004)

manera muy consciente. Porque todos ellos y, de forma sistemática y especialmente consciente Mercedes Álvarez, como José Luis Guerin, unen a la práctica, a la experiencia, ese ejercicio de profunda reflexión sobre su trabajo.

La propia directora reconoce que el trabajo en *En construcción* fue para todos los que estuvieron allí “una escuela en muchos sentidos; por las estrategias de rodaje, la paciencia puesta en juego, la fe en la

realidad como materia cinematográfica, etc” (Reviriego, 2006) . Dice además, que “La experiencia total de *En construcción* supuso, tanto para mí como para los compañeros del reducido equipo que participamos en la película, un esfuerzo de reflexión teórica y un ejercicio constante de invención y exploración. La reflexión se dirigía tanto a los medios de observar los trozos de vida retratados como a un diálogo con la historia del cine y con aquellos films y directores de referencia para la película; la exploración práctica ponía en juego posibilidades de rodaje con elementos mínimos, métodos artesanales y hasta rudimentarios que en cierto modo nos hermanaban con los pioneros del cinematógrafo.” (Álvarez, 2005: 18)

Escuela que, para ella, debería complementarse con lo aprendido del otro de los maestros reconocido, Víctor Erice, sobre todo por *El sol del membrillo*, película a la que la autora homenajea de forma patente en su película, no sólo por las secuencias en las que muestra al pintor casi ciego Pello Azketa en pleno proceso creativo, de forma coincidente con lo que el otro hacía con Antonio López, sino por el uso de una gama de colores y una luz cercana a colores y luz de Erice, en su caso los del campo de Soria, en los que se encuentra Aldeaseñor, ese pueblo casi en vías de extinción que presencié los tres primeros años de vida de la directora, y que la directora filma años después. Ese campo tan literario (las tierras de *Alvargonzález* y de *Campos de Castilla* de Antonio Machado) y tan duro y áspero a la vez. Álvarez no oculta la deuda con Erice, que se extiende al reconocimiento por la generosidad que éste tuvo al animarla a llevar a cabo su proyecto de *El cielo gira*, a pesar de las dificultades que ella padeció con el productor, y a haber escrito una elogiosa crítica de su película.²⁷

Pero las confluencias con Guerin van mucho más allá. Una de las cuestiones que unen a ambos es la consideración del tiempo. El tiempo, dice Álvarez, “aparece como tema y al mismo tiempo como sustancia de la que están hechas las imágenes”²⁸ Ese tiempo, explica, que se ve a través de las propias imágenes, pues muestran su transcurrir y los cambios que resultan de ello, pero que, además, es el tema que subyace a las mismas. La película habla en tiempo y de tiempo. Un tiempo que han visto transcurrir las gentes de Aldeaseñor y que se plasma de forma espléndida en aquellos momentos

²⁷ Erice, Víctor, (13-05-2005) “A propósito de *El cielo gira*”, *El País*. (<http://www.elpais.es>)

²⁸ Reviriego, Carlos (22-11-2006) “Entrevista con Mercedes Álvarez”, *El Cultural*, (<http://www.elcultural.es>)

en que, cuando los vecinos del pueblo arreglan un poco las malas hierbas que crecen en el cementerio, aparecen algunos huesos que no se sabe a quién pertenecen, lo que arranca de los personajes algunas de las más profundas reflexiones sobre la vida y la muerte que se han oído en los últimos años en el cine español. Escena que, por otro lado, remite de forma inmediata a otra vivida en *En construcción*, cuando durante las excavaciones que se realizan para aplanar los terrenos donde se construirá el edificio que da título a la película, sale a la luz un antiguo cementerio de época medieval, lo que para transitoriamente la obra: la muerte paraliza el transcurrir del tiempo. Pero, mientras el tiempo de Guerin parece ser el del recuerdo, el tiempo pasado que sólo inmortaliza la imagen cinematográfica, los fantasmas que aparecen en las imágenes y no son más que eso, fantasmas de un pasado que ya se fue, para Álvarez el tiempo es cíclico, ese tiempo que en el campo se ve como un eterno volver a nacer. Dice que los personajes de su película, aunque ven cómo el pueblo está dejando de ser lo que era, está lentamente desapareciendo, pues sus últimos habitantes están desapareciendo, no lo ven con nostalgia ni angustia, pues es algo natural, que acompaña a la propia vida. Y, además, el pueblo en realidad, como vemos en las imágenes, no desaparece, sino que se está convirtiendo en otra cosa: el hotel que se está construyendo así lo indica.

Pero, además, cuando Mercedes Álvarez habla de ese concepto del tiempo en el cine, cita nada menos que la famosa frase de André Bazin para definir el cine que ya utilizara en otros momentos Guerin: “El cine es el arte de embalsamar el tiempo”²⁹, pero que también aparece en boca de Jordá, como se ha señalado.

También coincide la cineasta en su consideración de la necesidad de conocer la historia, los precedentes, para poder “mirar como si fuese la primera vez” (Parés y Delgado, 2006) Se debe conocer, decía Guerin, a quien ha hablado de lo mismo antes que uno para poder hacerlo como si fuera nuevo. Esa mirada virgen que él, como Álvarez, cree ver en Nanook, o en la manera como Flaherty mira a Nanook y hace que nosotros veamos.

Aparte de los ya citados, otros referentes hablan de lo que le interesa a la autora del cine. Como lo que Jean-Louis Comolli escribe sobre cine. Dice haber comprado

²⁹ Parés, Luis E. y Miguel Ángel Delgado (enero-febrero 2006) “Mercedes Álvarez. Hablar uno a uno”, *Ladinamo*, 20 (<http://www.ladinamo.es>)

todos los números antiguos de *Cahiers du Cinéma* para poder leer lo que los críticos franceses escribían en esos momentos. (a Merino en Cerdán y Torreiro, 2007: 36)

Junto a Erice y a Guerin, Mercedes Álvarez ve el cine como una viaje, un recorrido que permita conocer nuevos territorios, que depara acontecimientos o momentos inesperados y en el que, como en toda aventura, el final es inesperado y puede ser sorprendente. El factor azar es algo buscado asimismo por Jordá y por Marc Recha: azar que propicia resultados inesperados, no previstos, pero que debe aceptarse sin remisión. (Aubia de Higes, 2003:25).

El guión no es más que un “punto de partida, para tirar después a la basura” (a Merino, en Cerdán y Torreiro, 2007: 40), algo que me confirmaba Lupe Pérez cuando me explicaba que la película de Mercedes Álvarez se fue construyendo conforme se iba montando, a partir de las horas y horas de paciente filmación durante muchos meses de convivencia con las gentes de Aldeaseñor. (Entrevista personal: ver anexo 2)

Ello no obstante, cuando planteo el asunto a la directora, ella insiste en que “Esa idea de que las películas se hacen...sales a la calle y esperas a ver qué pasa, eso no es cierto. Yo, en el proyecto que presenté de mi película, había setenta páginas, de lo que se quería hacer y de lo que no se quería hacer...un trabajo no sólo de documentación, sino de reflexión sobre la manera de hacer cine, y sobre la mirada, sobre qué convenía hacer para ese tipo de realidad. Qué situaciones...todo eso sí estaba muy explicitado en el guión...” (entrevista personal: ver anexo 2) El montaje, por otro lado, es algo abierto, pero el rodaje es fundamental: “es difícil explicar cómo va adquiriendo su estructura una película. Y, en mi caso, no fue sólo en el montaje. Mientras vas rodando, también vas pensando...vas elaborando ideas, planos, situaciones...Tú ya sabes cuáles secuencias son interesantes y cuáles ves que casi ni te las volverás a mirar...lo que pasa es que , cuando ya tienes seis, siete, ocho horas de rodaje seleccionadas es cuando descubres qué visiones hay, qué puede ser la película. O sea que en el rodaje está también la historia...”

El rodaje es una aventura. Filmar a las personas no es fácil, dice la autora. Hay que ganarse su confianza. Para ello, es más cómodo – y también para la propia realizadora, que no se siente a gusto con un equipo excesivamente grande de personas –

un equipo reducido de colaboradores, entre los que exista un grado de complicidad elevado.

Uno de los recursos que puede utilizarse, y del que ella hace uso para conseguir extraer de los personajes lo que se busca, es la puesta en situación, algo en que vuelve a coincidir con Guerin y con Jordá.

En cuanto al espectador, de nuevo lo que manifiesta la directora suena a conocido: respetar la inteligencia del espectador, y tratarlo como a uno le gusta ser tratado, es decir, considerándose un ser inteligente y sensible, capaz de pensar. Cita para ello la idea que Godard – otro de los referentes de Guerin, y de Jordá - manifestaba sobre la necesidad que toda película tiene del espectador pues, sin él, la película está muerta.

Vuelve a Godard para hablar de “una imagen justa”, palabras que se refieren a la supresión de lo accesorio, para limitarse a mostrar lo necesario. Palabras que, además, identificamos en última instancia con Bresson, y que Guerin también reconoce. (Parés y Delgado, 2006)

Mercedes Álvarez ha asumido el aprendizaje, cogiendo el relevo de Guerin, para ser ahora ella la que pone énfasis en ese proceso que es enseñar a hacer cine, a hacer un cine diferente, que nada tiene que ver con lo hecho hasta ahora en el país. Algo que, dice, tiene mucho que ver también con las propias características y la formación de la persona: “hacer cine tiene mucho que ver con tu experiencia, con tu sensibilidad, con (...) con una forma de ver la vida...pero sí que se aprende a una forma de producir películas, no, de hacerlas, sobre todo de hacerlas, que no tiene nada que ver con como se hace el cine convencional. Entonces, eso sí que se aprende. Y se aprende con la práctica, con la experiencia.” (entrevista personal: ver anexo 2). La directora tiene una clara vocación pedagógica y explica que el proceso de enseñanza, en este caso, se basa sobre todo en lo que ya Guerin había puesto en práctica con el grupo con que se hizo *En construcción*: “No estábamos estudiando cuál era el método para escribir un guión, sino estar al tanto, estar despierto para captar la realidad y, a partir de eso, hacer un relato de ello. Eso se aprende en la práctica...aunque tuvieras cuatro hojas escritas, pero se trata de seguir adelante, investigando, ¿no? Se trata de ir a probar y, sobre todo, también, de

tener la conciencia de no repetir las cosas que ya estaban hechas. Y tener una inquietud artística, de probar, de ver.” (entrevista personal: ver anexo 2)

Los alumnos, afirma, “todos tienen mucha curiosidad, y también mucha capacidad de empatía con la gente. Ellos quieren saber, no vienen a ‘hacer una película’, sino a conocer una realidad, a saber, a investigar.” (entrevista personal: ver anexo 2)

La directora se encuentra ahora en el proceso de realización de la segunda película para el máster, que lleva por título provisional *Tierras bajo un sol invernal favorable*, producida por IBCinema, Eva Serrat y Carmen Cobos, tal como ella misma me explica. Se trata de la primera de las tres que se harán dentro de su sexta, y última hasta la fecha, promoción. La directora cuenta para ello con un equipo que, tal como explica:

“finalmente he conseguido lo que quería, que es un equipo de personas con total disponibilidad, disponibilidad para grabar a horas diferentes, durante tiempos irregulares y en días distintos, algo muy difícil cuando se trabaja con técnicos profesionales. Pero ellos han entendido que el proyecto es así, como que tienen que estar muy despiertos, muy atentos a la realidad. El trabajo se hace en buena medida en equipo, se escucha lo que dicen todos, las ideas, las sugerencias...aunque, claro, no lo puedes dar todo, no puedes decirlo todo, tienes siempre que reservarte una parte para ti, que no puedes explicar, porque tú eres el director. Si lo explicas todo, pierdes la fuerza.” (entrevista personal: ver anexo 2)

Un equipo que está formado por “Amanda (*Villavieja*), como sonidista, Abel (*García Roure*) , como ayudante de dirección, y Núria (*Esquerra*), como montadora. También está una persona como cámara, Alberto, que no es del máster, y alumnos de la última promoción.” (entrevista personal: ver anexo 2)

Es muy interesante constatar el continuo ejercicio de reflexión que el propio proceso de realización supone para ella y para sus alumnos, no sólo durante el rodaje, sino también en el montaje - ambos, procesos de investigación - o mientras se visionan la secuencias filmadas: “eso sí que es muy importante, poder ver el material que se va

filmando, de una determinada manera...no como algo acabado, sino como algo abierto, como un proceso de creación abierto.”

En definitiva, Mercedes Álvarez, que sonrío cuando le digo que se nota su vocación pedagógica, y confiesa echar una mano a algún amigo en la edición de su película, cuando éste lo necesita, supone una clara voluntad de continuidad de muchos de los elementos aportados por José Luis Guerin, sobre todo en su concepción del cine, pero también, en el interés por la enseñanza, por la transmisión, no de unos principios inquebrantables sobre cómo hacer cine, sino de una voluntad de investigación, radical y nueva con cada una de las películas de lo real . Una actitud para mirar y comprender la realidad a través del cine.

9.2.- Isaki Lacuesta:



Gerundense, nacido en 1975.

“Ese chico”, me decía Basilio Martín Patino en noviembre de 2008, “tiene mucho talento...”.

(palabras que el director salmantino me decía, en conversación informal, pero que no fueron registradas)

Hablar sobre él es fácil, porque sus palabras y sus imágenes dan muchas pistas. También sirven las entrevistas. Pero siempre la visión que daré de él será la mía. “No sé si es más auténtico lo que uno dice que la interpretación que otro hace de lo que uno ha dicho...”, me dijo la última vez que hablé con él (entrevista personal: ver anexo 2), y ello me produjo una gran sensación de libertad: podía explicar lo que yo veía en el director, y en la persona, en Isaki Lacuesta.

Iñaki Lacuesta es su nombre real. Lo de Isaki tiene que ver, confiesa él mismo, con el nombre de su novia y colaboradora, además de personaje en algunos cortos: Isa Campo – guionista a su vez de los trabajos de Lacuesta y de otros autores -, a quien, si uno se fija con atención, dedica sus películas. Nació en Gerona en 1975, aunque su familia es de procedencia vasca.

Iñaki Lacuesta tiene, pese a su juventud, un largo currículum. Con él he tenido dos largas entrevistas – conversaciones, más bien -, en abril de 2007 y en marzo de 2009, transcritas ambas en anexo, en las que me fue poniendo al día de sus proyectos, “los que te cuento”, me dijo en la primera de ellas. Entre ellos, dos películas largas y dos en proyecto: una que estuvo a punto de rodarse, y que era la tercera que se le producía como “iniciativa” del Máster de Documental, en la que el personaje central iba a ser la cantante y actriz argentina residente en Barcelona Cecilia Rossetto, exiliada tras la desaparición de su marido Hugo bajo la dictadura argentina. Película que, por circunstancias que más adelante se explicarán, se reconvirtió en la que está a punto de estrenar y se titula *Los condenados*. La otra, de la que me habló entonces, una película

de ficción que se titularía *La próxima piel*, y que proyectaba entonces iniciar antes del 2008 ³⁰. Está ahora trabajando en *Ava*, sobre Ava Gardner, producida por TCM, y en fase de rodaje. Además, varios cortometrajes – el director no desdeña seguir alternando cortos y largos, ficción y cine de lo real – y otras muchas piezas de características y formatos diversos. Insiste en recordar que su trabajo “es hacer cine”, por lo que no debo extrañarme de que sea tan tremendamente productivo.

Precisamente una de sus facetas más interesantes es su trabajo para museos, centros de arte y exposiciones: trabajos de encargo. Unos trabajos de encargo que son, como explica la voz que los presenta en el reciente programa *Sala 33*, del catalán *Canal 33*, dedicado a una de sus películas ³¹ : “autèntiques peces de video-assaig, amb un sentit de l’humor molt juganer.” A ellas, que ocupan buena parte del tiempo creativo del director, dedicaré un espacio más extenso en un capítulo posterior, pues lo tremendamente moderno y arriesgado de sus propuestas lo merece, en coincidencia con la línea que están siguiendo otros directores contemporáneos.

Es un gran lector: hablamos de literatura y descubrí que está al día sobre lo que se está escribiendo en la actualidad. Vargas Llosa, Marsé, de quien reconocía que la novela que aún hoy más le gustaba era *Últimas tardes con Teresa*; Bolaño, en quien podría rastrearse alguna posible inspiración para *Cravan vs. Cravan*. Reconoce que la literatura, como la música, le interesa mucho. No es difícil apreciar ambas presencias en sus películas. En alguna entrevista ³² cita otros muchos nombres, como Diderot, De Quincey o Montaigne, y también Conrad o Stevenson. Gustos amplios y heterogéneos que admite no poder llenar en pocas líneas.

Isaki lacuesta es un estupendo escritor, como demuestran algunos de los textos que incluye en los proyectos de presentación de sus películas o en los artículos, sobre cine, sobre literatura, que ha publicado en un gran número de periódicos y revistas. De hecho, en la segunda de nuestras conversaciones me decía que “se parece más a mí lo

³⁰ En Bonet Mojica, Lluís (27-03-2007) “Isaki Lacuesta saltará al cine de ficción con el caso de un suplantador de menores”, *La Vanguardia* (<http://www.lavanguardia.es>)

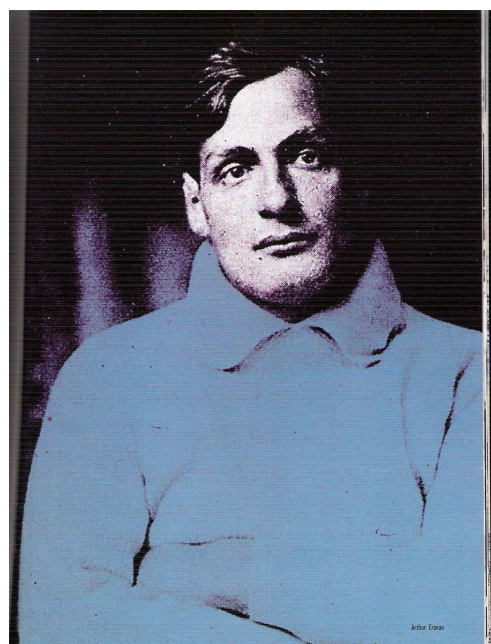
³¹ Programa *Sala 33*, en Canal 33, de TVC, emitido el día 28/03/2009, con coloquio entre Jordi Balló, Isaki lacuesta y Àlex Gorina, sobre la película *La leyenda del tiempo*.

³² *Paperdevidre*, (23-11-2205), 43 (<http://www.paperdevidre.tk>) (Los autores de la entrevista no figuran, si bien he considerado interesante utilizarla por los datos y opiniones que contiene).

que escribo que lo que cuento”. A Hilario J. Rodríguez le diría que “con el tiempo lo que me gusta es escribir, no publicar, pero eso ya es otra cosa”³³

Cravan vs. Cravan trata de un mítico – y real, aunque algunos no lo crean – personaje, Arthur Cravan, que era sobrino de Oscar Wilde, aunque quizás fuera su propio hijo, dado que no se le conocía padre y se empeñaba en afirmar que en realidad era hijo del famoso escritor británico, quien, decía Cravan, se le había aparecido en alguna ocasión. Arthur Cravan fue el autor y editor de una famosa revista parisina, *Maintenant*, de la que publicó cinco números entre 1912 y 1915, en la que su autor lanzaba furibundas diatribas contra algunos de los personajes de la época. Para muchos, fue un moderno que se anticipó en muchos aspectos al futurismo, sobre todo por su pasión por el progreso,

las máquinas, sus actuaciones excéntricas y sorprendentes, como dar conferencias desnudo o boxear. La época de las vanguardias artísticas es una de las que más interesa a Lacuesta, como se puede ver en la propia película. En *La leyenda del tiempo*, aunque el motivo central parezca ser la obra de Camarón de la Isla, no puede olvidarse que el disco con tal título del célebre cantautor está basado en poemas de Federico García Lorca, con la sola excepción de dos temas: el que da título al disco - y a la película - que es de Kiko Veneno, y un tema, *Viejo Mundo*, del poeta egipcio Omar Jharryam, autor también del texto que inspira su “poema visual” - como Lacuesta lo llama - *Teoría de los cuerpos*, cortometraje experimental de cuatro minutos del año 2004, cuyo título está a su vez tomado del poeta reusense Gabriel Ferrater. Así que la literatura está, como la música, presentísima en la obra del joven director catalán.



Una de las imágenes de Cravan que aparece en la película. (*Cravan vs Cravan*, 2002)

Lacuesta también escribe, críticas musicales, de cine, lo que se tercie. De ello podría ser un ejemplo lo que escribe sobre su película *Cravan vs Cravan* en la revista

³³ Rodríguez, Hilario J. (2007) *Voces en el tiempo. Conversaciones con el último cine español*. Fundación Colegio del Rey. Entrevista facilitada directamente por el propio cineasta, sin paginar.

Litoral, en ese bellissimo número dedicado a *Los poetas del cine*. Empieza su artículo con estas palabras: “Decía Tristan Tzara que todo era dadá y nada era dadá”³⁴, verdadera declaración de principios sobre arte y literatura, que será un poco el eje estilístico, y narrativo, de su primera y brillante película, hasta que empiece a simplificar sus formas, a buscar su estilo, a partir de las siguientes. En la película, además, algunos de los personajes “reales” que aparecen como actores son los poetas Carlos Hac Mor – de cuya existencia *real* algunos, como de Cravan, dudaban – y Enric Casasses, verdadero *poeta maldito* de la cultura catalana.

Experimentación, vanguardia, literatura, música... ejes que vertebran la obra de Lacuesta. Delimitar en qué medida interviene cada uno para conformar lo que es sin duda la obra más excéntrica e inclasificable - por sus cercanías con la ficción, para algunos - dentro del Máster en Documental de Creación de la UPF, será la tarea que se pretende acometer en este capítulo.

La música es otro de los elementos que constituyen, de una manera u otra, su identidad. Cuando se haga un análisis más detenido de sus películas se verá de qué manera interviene este aspecto en su obra.

También da clases en varias universidades: en la Pompeu Fabra tanto en su Máster en Documental de Creación como en los estudios de Comunicación Audiovisual, así como en la *Universitat Autònoma de Barcelona*, también en su propio máster de Documental de Creación y en los estudios de Comunicación Audiovisual, los mismos que cursara Lacuesta en esa universidad. Últimamente, me explica, ha entrado también en los recientemente creados estudios de documental de la ESCAC (*Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya*), dependiente de la *Universitat de Barcelona*.

Dar clases le gusta. Opina que “para mí dar clases es lo más cercano a hacer cine. Más que hacer según qué tipo de anuncios, por ejemplo. Algunas buenas clases deberían constar en las filmografías.”(a Cerdán, en Cerdán y Torreiro, 2007: 241) Una de las experiencias docentes de la que se siente más satisfecho es su participación en el

³⁴ Lacuesta, Isaki (2004) “Al trasluz de Cravan. Los ecos del mito irreplicable”, *Litoral*, 236, *Los poetas del cine*, 308.

proyecto capitaneado por Núria Aidelman y Laia Colell, y en el que Núria Esquerra también participaba, como ella misma me explicaba días antes de hablar con Lacuesta. Se trata de *Cinema en curs*, un proyecto de colaboración con institutos de secundaria para llevar la educación en la mirada cinematográfica a los centros de enseñanza, y que sigue las pautas - en estrecha colaboración - con la paralela institución en Francia (*Le Cinéma, cent ans de jeunesse*, dependiente de la *Cinèmathèque*, creada por Alain Bergala). Isaki Lacuesta trabajó con los alumnos - teóricamente problemáticos - de un instituto de Badalona y considera que la experiencia fue enormemente gratificante.

A pesar de su interés por la docencia, últimamente está algo saturado y cree que “lo que pasa es que llevo muchas seguidas y me vendría bien descansar unos meses para repensar mi discurso” (entrevista personal: ver anexo 2). Repensar su discurso: reflexión, conciencia de estar transmitiendo algo.

Igual que le agrada el intercambio, la colaboración con otros creadores. De ello son buena muestra las diferentes colaboraciones cinematográficas o, como él mismo confiesa, el hecho de estar trabajando en el guión de otros directores, como Dominique Abel, con quien escribía en los momentos de la primera entrevista el guión de una nueva película de ésta, que a su vez es autora de una - en opinión de Lacuesta - muy interesante obra documental sobre otro cantaor: *Agujetas, cantaor* (1998)³⁵. Ha codirigido varias películas con algunos de sus amigos. Y, sobre todo, es fundamental el intercambio epistolar en imágenes con la directora japonesa Naomi Kawase, del que se hablará en otro apartado.

Demuestra estar verdaderamente al día en lo que a realización cinematográfica se refiere, y no sólo en el ámbito estatal. Ya se ha citado en otro momento anterior cómo conoce lo que otros documentalistas jóvenes como él están haciendo en todo el mundo, de Portugal (Pedro Costa) a China (Jia Zhang-ke), pasando por Tailandia o Japón (Kore-eda), sin olvidar el cine de Sudamérica (por ejemplo, el del argentino Lisandro Alonso), además de poseer un gran bagaje cinematográfico clásico y contemporáneo, desde Segundo de Chomón a Chris Marker.

³⁵ Película de 58' rodada en Andalucía en 1998 sobre la figura del cantaor y que obtuvo numerosos premios internacionales. La francesa Dominique Abel es, como Lacuesta, artista polifacética: modelo, bailarina, escritora y directora de cine.

Isaki Lacuesta es una persona de una gran vitalidad, para quien el arte no tiene fronteras. Las artes plásticas son precisamente otro de sus intereses. Al hablar de su película *Cravan vs. Cravan* dice, por ejemplo, que “me gusta pensar que, al trasluz de Cravan, también hemos filmado otro mito: el del arte contemporáneo.” (Lacuesta, 2004: 308)

Sus cortos son muestras claras de este afán de investigación y experimentación:

En *Microscopías*, del año 2003, los objetos son observados a través de un



Isaki Lacuesta: *Microscopías* (2003)

microscopio de gran resolución, de modo que lo visto a su través aparece ante nuestros ojos como una nueva realidad no observable a simple vista. Materiales diversos son escrutados a través de la lente del microscopio, desvelando manchas, texturas, imágenes antes inapreciables.

Ressonàncies Magnètiques, del mismo año, tiene una relación clara con su maestro Jordá. Se trata de un encargo del *Museu de la Ciència* de Barcelona sobre la figura de Semir Zeki, catedrático de neurobiología y uno de los investigadores que descubrió la parte del cerebro que detecta el color y el movimiento. Aquí, Lacuesta aplica la técnica de las resonancias magnéticas sobre el cerebro de Isa Campo, para intentar descubrir algo en él. Evidentemente, la relación con *Mones com la Becky*, de Jordá, es clara.

Reconoce el artista gerundense que en esos momentos estaba muy cerca el rodaje de la película de Jordá y que su relación de admiración y gran amistad con el maestro posiblemente tuviera algo que ver con su propio trabajo, a quien precisamente dedica alguna de sus películas.



I. Lacuesta: *Teoría de los cuerpos* (2004)

En *Teoría de los cuerpos*, del año 2004, la experimentación deja un poco de lado color y movimiento, que habían marcado los dos anteriores, para centrarse en la poesía, a la que Lacuesta se confiesa gran aficionado. Así describe su trabajo el autor: “Poema visual inspirado en unos versos de Omar Khayyam. Se trata

de una evocación de una historia de amor a lo largo del tiempo, a partir

de los retratos de cuerpos de entre 15 y 80 años. *Lo más profundo es la piel*, diría Valéry. El corto dura el mismo tiempo que una canción y está dedicado a los rastros que el amor deja sobre los cuerpos y las canciones que todavía seguimos escuchando cuando ya han dejado de sonar. O en palabras de Gil de Biedma: *Porque en amor/ también es importante el tiempo/, y dulce, de algún modo, / verificar con mano melancólica/ su perceptible paso por el cuerpo.*”³⁶ La exploración de la piel, el interés por el cuerpo, es algo que vuelve a aparecer en las piezas para museos y exposiciones, como ya se verá. Quizás la idea de un cine táctil, como esa “táctilvisión” que proponía Val del Omar, gravite sobre ello. Ideas que retoma en su correspondencia con Kawase.

Esbozo, del mismo 2004, es también una historia que toma como punto de partida un relato breve del mismo título, de Robert Walser, incluido dentro de la antología *Historias de amor*, publicada por Editorial Siruela.

Rouch, un noir (2004) es un corto codirigido con Sergi Dies que pudo realizar aprovechando una visita del director francés a Barcelona, poco antes de morir en un accidente de tráfico. Rouch, por su sentido del viaje, del cine como una aventura de descubrimiento, es una de las referencias ineludibles en el pensamiento del director catalán. Afirma (Rodríguez, 2007) que “me atrae la idea de un cine viajero en el sentido

³⁶ Palabras con que el autor explica su corto en el blog <http://subliminal2005.blogspot.com>. Otras referencias literarias del mismo ya han sido aclaradas líneas antes.

más literal del término. Hacer una película es una excusa que te permite acceder a sitios donde nunca te hubieran dejado instalarte....”

Recientemente ha realizado otras piezas, siempre dentro de la misma línea de investigación con los lenguajes e innovación. En cierto momento ha manifestado que no haría falta crear nuevas imágenes, con recrear o remontar las ya existentes sería suficiente, algo que, en cierto modo, recuerda a la propuesta que les hace a sus alumnos, y explica a Rodríguez: “cuando doy clases de cine, a veces invito a los alumnos a montar mentalmente dos planos: el travelling por las vías del tren del campo de concentración de *Noche y niebla*, de Resnais con el final de una travelling muy parecido en Shoah de Claude Lanzmann.(...) No sería muy difícil continuar modificando esa secuencia, ese viaje, montando hasta el infinito trenes y estaciones de otras muchas películas” . A pesar de estas palabras, cuando habla de *La leyenda del tiempo*, explica que en el momento de abordar el tratamiento de los personajes: “...la nostra generació hem vist moltes pel·lícules i els referents poden ser perillosos. Centrem-nos amb l’Israel i el Cheíto.” (*Sala 33*: 28-03-2009) De alguna manera, el imaginario visual de las personas de su generación es muy amplio, pero la propia creación debe ser nueva. En palabras de Àlex Gorina, conductor del programa en que Lacuesta hacía esas declaraciones: “inventar el cinema cada vegada que es fa”.

Una de estas últimas piezas es *Mars on Earth* (2007), un encargo para las *Jornadas Aeroespaciales (Les Odyssées de l’espai)* que tuvieron lugar en el recinto de las *Drassanes* de Barcelona, en octubre de 2007, comisariadas por Josetxo Cerdán. En el mediodocumental, de 50 minutos, las imágenes del extraño paisaje de la zona de Riotinto (Huelva) aparecen en alternancia con entrevistas a un especialista que explica las especiales características del territorio, que lo han hecho objeto del interés científico de investigadores de todo el mundo. La tierra, explica (entrevista personal: ver anexo 2) , tiene tanta cantidad de hierro que recuerda mucho lo que podría ser el paisaje de Marte. Junto a estos fragmentos propiamente documentales, aparecen extraños personajes que se pasean por la zona: un joven desnudo (Juan Barrero, compañero del máster) , una pareja que captura los sonidos y que son nada menos que el montador y amigo Sergi Dies y la sonidista de casi todos los filmes del máster, Amanda Villavieja. En palabras de Lacuesta: “es una cosa que hicimos de marcianos: nos fuimos cuatro días a Riotinto

y a ver qué salía...” Un juego o una nueva experimentación. Escribir con imágenes. Y con sonidos.

Las variaciones Marker (2007) es un cortometraje de algo más de 30 minutos, incluido como extra en la edición sobre Chris Marker que sacó su amigo, y compañero de promoción en los estudios de Comunicación Audiovisual en la Universitat Autònoma Dídac Aparicio, propietario de *Intermedio*. Para realizarlo, Lacuesta solicitó permiso al propio Marker para poder utilizar imágenes de sus películas, a lo que este accedió gustoso. Homenaje a Marker y al cine: japonesas, gatos y otros elementos conocidos de la filmografía markeriana, filtrados por la mirada del joven creador. Es también prácticamente un ejercicio de remontaje, de muchas de las imágenes que empapan la retina de Lacuesta. Otros ejercicios de remontaje son los dos espléndidos cortos que acompañan, en la edición en DVD, *La leyenda del tiempo*, y que están contruidos, a partir de secuencias descartadas de la película, para ilustrar dos cuentos de Yasunari Kawabata: la voz *over* es la de Sergi Dies.

Hay otros trabajos, pero no hace falta citarlos todos. Sí, en cambio, se volverá a hacer mención de su obra más adelante, en el capítulo que este estudio dedicará a las intervenciones de los creadores del máster en museos, galerías y centros de arte.

Isaki Lacuesta estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad Autónoma de Barcelona, ya se ha mencionado. Cuando acabó la carrera se dedicó a escribir críticas diversas en prensa en Gerona. Cuando en 1997 supo que en la Universidad Pompeu Fabra se iniciaba un máster sobre creación documental, no se lo pensó dos veces. Aunque el plazo de inscripción ya había acabado, consiguió “vender” su proyecto – que luego sería *Cravan* – a Joaquín Jordá, quien generosamente le ayudó a entrar y lo incorporó en su equipo de trabajo en su propia película, *Mones com la Becky*, para, más adelante, ayudarle a realizar su propia película, en la siguiente edición. Finalmente, entraría como profesor del propio máster.

Sobre los estudios del máster, Lacuesta opina que son una experiencia de absoluta libertad. A pesar de la heterogeneidad de alumnos y propuestas, todo puede tener cabida, dice, y eso es muy importante.

Considera que Jordá era una presencia capital para la institución; que, de hecho, Jordi Balló pedía a menudo su consejo, pero que su ausencia no ha implicado que las cosas no puedan seguir por su cauce natural. “Toda ausencia es irremplazable”, afirma con rotundidad, pero ello implica que las cosas deben cambiar, adaptarse a las nuevas circunstancias.

Explica que la primera edición del máster se hizo un poco a salto de mata, por ser la primera, pero que ello no supuso impedimento alguno para que se crease un ambiente estupendo y, sobre todo, para abrir un camino a las sugerencias y cambios continuos que se producen en cada edición y que son, sigue afirmando, muy positivos. En aquel momento no eran conscientes los participantes de la inmensa suerte de tener como profesores a personas como Comolli, que le parece un teórico excelente, Wiseman y demás. De hecho, la formación que habían recibido en las universidades donde habían estudiado – Comunicación Audiovisual, en su mayoría – no incluía asignaturas ni contenidos sobre documental cinematográfico, de modo que todo lo que aprendieron no sólo fue estrictamente nuevo para ellos, sino para el conjunto de la sociedad universitaria española.

Además, subraya que las películas del máster son una buena muestra de la heterogeneidad que hay en el documental, indicando que el solo nexo de unión entre todas ellas es un “amor genuí pel cinema, amb mitjans més propers a l’artesania que a la indústria, i que intentem que el procés de creació esdevingui una experiència vital, viscuda en complicitat pels realitzadors, els personatges i els equips tècnics (formats en part per alumnes)”³⁷

Sí ha observado, afirma, algunos cambios en las sucesivas promociones del máster: de la ingenuidad y entusiasmo de los que formaron la promoción inicial, un poco sin saber dónde se habían metido, con los años se ha pasado a una relativa mayor competitividad.

³⁷ “Entrevista con Isaki Lacuesta” (23-11-2005) *Paperdevidre*, 43, (<http://www.paperdevidre.net>)

Por otro lado, considera, y es algo que me ha repetido en las dos entrevistas, que “estaría bien no perder el terreno que se ha ganado en el largometraje, pues una de las cosas que se debe al máster es que se pueden hacer largometrajes que se pueden estrenar en cines. Y eso me parece genial. Pero me parece que habría que compatibilizarlo con otro modelo de documental más breve y, sobre todo, más urgente. Que se ha buscado un modelo de estética muy elaborada, muy minucioso, y muy trabajado, y se ha dejado de lado lo urgente: hay que hablarlo mañana, y hay que hacerlo ya. (...) Yo creo que, como se venía del reportaje televisivo, se ha pasado al extremo contrario...y habría que pensar que los alumnos tuvieran opción a otros modelos, como cuando Van der Keuken rodaba en cualquier manifestación.” (entrevista personal: ver anexo 2)

Isaki Lacuesta confiesa que está en un proceso de investigación sobre su propio cine, está descubriendo caminos, experimentando con las diferentes posibilidades que el lenguaje del cine le ofrece. Algo que es patente en el gran salto que se produce entre *Cravan vs Cravan* - 2002 - y *La leyenda del tiempo* - 2006 - . Proceso de búsqueda, explica, que cada vez se está decantando más hacia el retrato, el intento de mostrar la emoción humana, que ya hace de maravilla en la última película, y hacia la ficción. De hecho, todo el trabajo de Iñaki Lacuesta es un continuo proceso de búsqueda, de experimentación: le interesa probar cosas nuevas, demostrarse a sí mismo que es capaz de hacerlas: aprender, en definitiva.

Reconoce que el Lacuesta “brillante” (adjetivo con el que yo califico su primera película, y que le hace reír, aunque me apresuro a aclararle que se trata de un “brillo” excesivo, casi impostado, menos fresco que su última producción) está dando paso a un Lacuesta más humano, más intimista.

Este camino desde la experimentación a la narración de la emoción se ha ido forjando a base de mucho arte, literatura, música, experimentación con nuevos formatos y nuevos soportes. Por ello, no duda en afirmar que la filmación en cine, que Íscar reclamaba como necesaria para las prácticas de los alumnos del máster, estará enseguida obsoleta. De hecho, dice que la última película documental rodada con cámaras de cine parece haber sido *Dies d'agost*, de su amigo Marc Recha, otro de los directores que le interesa. Explica que, cuando llevó a revelar su *Cravan* a los laboratorios de revelado, tuvo grandes problemas para conseguir los colores, luz y texturas que consideraba

precisos, pues se había perdido la costumbre de revelar películas documentales rodadas en celuloide, práctica que con el tiempo está seguro que desaparecerá. El proceso de revelado le llevó trece meses. *La leyenda del tiempo* está ya rodada en video.

En cuanto al guión, como se verá en los apartados correspondientes a cada una de sus películas, hay una enorme diferencia entre sus dos largos. Mientras el primero tenía un guión férreo y muy elaborado, que había escrito tras años de investigación sobre el personaje (entre investigación, escritura de guión, rodaje y estreno, su primera película le llevó cinco largos años), si bien la aparición del actor que conduce el viaje en que consiste la película ³⁸, Frank Nicotra, supuso un cambio importante sobre el guión inicial; el segundo carece por completo de él, pues el guión inicial hubo de descartarse por completo ante los acontecimientos de la realidad de los personajes, mucho más ricos e interesantes, de modo que se fue haciendo sobre la marcha, práctica puramente documental, pero que implica, además de una gran libertad creativa, una cierta dificultad para el equipo de rodaje, pues – explica – “ellos necesitan saber lo que están haciendo y tú no se lo puedes explicar, para empezar, porque no sabes ni siquiera lo que tú mismo estás haciendo.” (entrevista personal: ver anexo 2)

Sus películas hablan también de tiempo, como todo el cine de Guerin. De fantasmas y ausencias, “ecos”, como dice él. Fantasmas que se reflejan en las paredes vacías de las casas deshabitadas que tan bien ilumina Gerardo Gormezano – director de fotografía de Guerin que también lo es en *Cravan vs Cravan* - en las sombras de las paredes. Esas sombras que ambos, Guerin y él, habían visto en los extraordinarios filmes de Marguerite Duras. *India Song* (1975), afirma Lacuesta, es una película extraordinaria. No olvidemos que es precisamente una de las películas que ya había impresionado favorablemente a la generación anterior a Lacuesta, la de Buñuel, Juliá o Guerin, como se ha visto páginas antes. Esa película que habla de “ausencias” para dejar entender presencias pasadas, fuera de campo, tiempos pasados. Sobre *India Song* y *Son nom de Venise dans Calcutta désert* escribe Lacuesta un interesante artículo. ³⁹ *La*

³⁸ Aparición que atribuye a su productor Paco Poch, quien tropezó por casualidad con el actor-boxeador-poeta en la sala de espera de una productora francesa, mientras esperaba conseguir la coproducción gala que nunca consiguió. Explica tal casualidad a Josexo Cerdán en la entrevista antes citada.

³⁹ Lacuesta, Isaki (2008) “Las voces visibles. Dos voces y un sonido. Sobre *India Song* y *Son nom de Venise dans Calcutta désert*”, *Elegías íntimas. Instantáneas de cineastas*. Madrid: Ocho y Medio, 89-95.

leyenda del tiempo también habla de tiempo: del reflejo en los vivos de las ausencias, que fueron presencias en lo pasado.

Y espacio, espacio que significa, que pertenece a unas gentes, como en la segunda de sus películas, pero que es así porque allí nacieron personajes tan importantes como Camarón de la Isla, presente en todo el filme, tanto a través de la presentación del lugar que vivió su arte, como a través del sonido, esas canciones que lo immortalizan y que suenan en la película en versiones de diferentes artistas. La consideración del espacio físico, el ámbito geográfico que los seres humanos habitamos, preocupa a Lacuesta en varios de sus trabajos. En el medimetroraje *Mars on Earth* (2007), por ejemplo, deviene el tema protagonista, lo mismo que ocurre – a lo que parece – con el proyecto *Goggle Earth*, del que también se hablará.

En algún momento de nuestra primera entrevista (ver anexo 2), Lacuesta observaba que todo el cine salido del máster habla del pasado de forma directa – personas que ya no están, espacios que ya no existen, muertos, cementerios - o de lo que está a punto de constituirse en pasado - oficios que desaparecen, espacios que se están transformando -. Tiempo que habla o conduce al pasado, y espacio que plantea exactamente lo mismo. Cree que parece ser una constante en el cine no sólo del máster, sino de buena parte del español. Echa en falta un cine más vitalista, que hable de los vivos. Quizás sea lo que pretende retratar en sus siguientes películas.

En cuanto a las técnicas, aunque en ocasiones sí lleva la cámara él mismo, como Íscar, no lo considera imprescindible, porque es muy difícil controlar un rodaje, a la vez que se lleva la cámara. Pone el ejemplo de *La leyenda del tiempo*, de las secuencias en que Isra y Saray van por el campo, persiguiéndose. En ese travelling, en que las paradas de los personajes eran impredecibles, pues se trata de una improvisación, como buena parte de la película, aunque se utilizara la técnica de la puesta en situación (a Cerdán en Cerdán y Torreiro, 2007: 246), era imposible ajustar el foco a la rapidez que lo hace, por ejemplo, su cámara Diego Dussuel, cámara también de Íscar. “En algunos planos-secuencia, como la que están Israel y Saray corriendo, y, de repente, cambia la luz...yo no sabría jamás cambiar el foco a la velocidad en que lo hace él, que es un campeón del foco. En cambio, hay secuencias en las que es mejor estar junto al personaje, y junto al cámara, para controlar la situación” (entrevista personal: ver anexo 2). Por lo tanto,

si los técnicos lo hacen mejor, conviene dejar que lo hagan ellos. En cambio, precisa que a veces sí es necesario llevar él mismo su cámara, para saber exactamente qué es lo que se debe ver.

Usa técnicas tanto del cine documental como de la ficción, tal como ya se indicó en algún capítulo al comienzo de este estudio. Y en eso coincide con Guerin y con Jordá. Algunos ejemplos: la primera de sus películas largas es todo un ejercicio de dominio de las técnicas del documental más arriesgado: desde las del documental de *desmontaje y remontaje*, en el que aparece el montaje de imágenes en moviola, esas que Nicotra rescata del pasado para revivir a Cravan (las imágenes filmadas en Barcelona por el pionero del cine Baños) o las que recuperan los escenarios de la época. Técnicas comunes al Guerin de *Tren de sombras*. También la entrevista aparece, sólo que no es Isaki Lacuesta quien la hace, sino el personaje central, Frank Nicotra, el guía de ese viaje en busca del pasado que es la película y que es, además, *alter ego* del propio Lacuesta y trasunto actual – casi reencarnación presente y real – del mismo Cravan. Entrevistas en las que los entrevistados utilizan a veces lenguas que no son las propias, dato curioso que algunos críticos han reprochado a Lacuesta y de los que se defiende argumentando que vivimos en un mundo global, en el que las lenguas son muchas y que, de hecho, cada uno usa la lengua precisa en función de la situación y del interlocutor. Lo que sería extraño, dice, es oír a Casasses o a Hac Mor, poetas catalanes, hablar en otra lengua para recitar textos propios.

Esta cuestión de las muchas lenguas que los personajes de sus películas utilizan es interesante. Ante la pregunta que yo le planteaba sobre la manera de hablar de Isra, Saray y Cheíto en *La leyenda del tiempo*, ese andaluz gaditano cerrado, con esas aspiraciones tan acusadas y esa tan marcada apertura de algunas vocales finales en plurales en los que la –s final ya se ha perdido, y que puede resultar difícil de entender para algunos oídos, Lacuesta explicaba que era algo que efectivamente se había valorado. Poner subtítulos era una posibilidad, por lo que se hicieron pruebas de sonido con diferentes espectadores y llegaron a la conclusión de que, aunque no percibieran todas y cada una de las palabras que los personajes pronunciaban, sí entendían perfectamente toda la historia, por lo que decidieron ahorrarse la subtitulación, que hubiera resultado forzada, artificial.

En este sentido, es remarcable cómo todas las películas del máster respetan absoluta y fielmente la manera de hablar de cada personaje: los albañiles marroquíes de *En construcción* no son doblados, sino subtítulos, evidentemente; los mineros de *Tierra negra* o los pescadores de *El cerco* utilizan sus formas dialectales con toda naturalidad y no son subtítulos.

Y también ocurre a la inversa: algunos personajes utilizan con soltura, y con su acento defectuoso y torpe, otras lenguas diversas de la suya propia, lo que no es óbice para verlo lo más natural del mundo. El documental documenta realidades, incluso lingüísticas.

Otras de las técnicas empleadas correspondería más bien al documental *performativo* al estilo de Jordá: la escenificación de situaciones o acciones del pasado, convertidas ahora en versiones actuales de lo mismo, pero con los personajes reales que equivalen exactamente a los que en la época de Cravan hacían lo mismo que ellos en el presente: las actuaciones y la vida circense, el boxeo, los bailes, las visitas a la playa...

La puesta en situación también es explicada por el director, si bien especifica que se usó más en algunas secuencias que en otras, que son pura improvisación. Y mucho más en *La leyenda del tiempo* que en *Cravan*.

Y las técnicas de la ficción, como señalaba Àngel Quintana (Quintana, 2006), y ya se ha visto anteriormente, incluyen la *ficcionalización* o *dramatización* de situaciones, el uso del plano/contraplano para mostrar los diálogos entre los personajes, frente al tradicional plano fijo que los muestra de frente, el uso abundante – sobre todo en la última película – de la secuencia narrativa, o la aparición de *actores*, es decir, personas que *hacen de personajes*, aunque ninguno sea profesional, como aclara.

Otros elementos que definen el cine de Lacuesta son el humor y el uso de la música en sus filmes.

El primero es un elemento sutil, difícil de percibir a simple vista. Lacuesta, me confiesa, no se ríe de sus personajes, se ríe con ellos. Núria Esquerra, montadora de algunas de sus películas, me decía que era imposible no reírse con Isra y Cheíto, pero

que eran encantadores. Lo mismo me explicaba Susana Guardiola – ex-alumna del máster, a la que entrevisté en octubre de 2008, lo que se transcribe en anexo - , que fue su ayudante de dirección en la película: “nos lo pasamos fenomenal” (entrevista personal: ver anexo 2) . La relación con los personajes es muy humana, cercana. Debe existir, como dicen también Guerin o Jordá, un amor por el personaje. Lacuesta explica cómo Makiko, por ejemplo, se reía de sí misma cuando cantaba flamenco. Eso es

exactamente la puesta en situación: el director sugiere, pero es el personaje el que definitivamente crea la escena.



No es necesario hablar sobre el montaje. Lacuesta es, evidentemente, como se ve a lo largo de su trayectoria fílmica, un director que, en su interés por la experimentación formal, intenta cosas nuevas. *Cravan* es propiamente una película de montaje, en el que no sólo se utiliza esa técnica mencionada antes del *desmontaje*, o la descomposición de algo ya montado, ralentizándolo, acelerándolo o, sencillamente, volviéndolo a montar – como explicaba Íscar que hacía Joris Ivens con las películas de otros - ; sino que también es una película en la que prima el montaje sobre el rodaje, un poco al estilo de las de Guerin. En cambio, *La leyenda del tiempo* sigue más la estela de Jordá - si es que sigue alguna, cosa que pongo en duda – en el sentido tanto de ausencia de guión previo como en el de rodaje un poco improvisado, esperando que las situaciones se creen a sí mismas sin necesidad de

Uno de los carteles que Lacuesta rescató en su búsqueda de materiales sobre Cravan previa al rodaje del filme, y que le llevó varios años. Se trata del cartel que anuncia el combate entre Cravan y Johnson en la Plaza de Toros Monumental de Barcelona.⁴⁰

⁴⁰ Tomado de la revista *Litoral. Los poetas del cine.* (2003) 236, .310.

prepararlas minuciosamente, dejando brotar con naturalidad lo que los personajes y los espacios puedan decir.

Una cuestión especialmente importante, ya sugerida en las primeras líneas de este apartado, es la música. Los dos largos de Lacuesta tienen banda sonora, algo no tan frecuente quizás en muchas películas documentales. La música es evidentemente necesaria en *La leyenda del tiempo* porque es una película sobre Camarón de La Isla o, más bien, tal como el director aclara en la página web oficial de la película, y él explica a Cerdán y a mí misma, “hace unos años visité por primera vez la Isla de San Fernando, persiguiendo algo que sabía que era imposible de encontrar: el fantasma del mítico cantaor Camarón de La Isla. Como era previsible, de mi admirado cantaor no hallé otra cosa que los rastros de su leyenda, una presencia sutil y corpórea a la vez, espectral como un eco.”⁴¹ es decir, la música que sonará no será la del mismo Camarón, sino la que el *eco* de Camarón ha dejado en los que le siguieron. Ello explica, por ejemplo, que muchas de las canciones que oímos, en una banda sonora hermosísima, no son cantadas por el mismo Camarón, sino que son versiones que otros hacen de su música. La intención de Lacuesta, lo dice claramente, no es encontrar a Camarón, sino el eco, el rastro, que ha dejado. Además, aunque se insista más adelante al hacer un repaso más demorado del filme, el hecho de recordar a un cantaor muerto a través de sus canciones es otra manera, tan válida como cualquier otra, de documentarlo.

Al principio de este estudio se insistía en aclarar lo que puede entenderse por *documento* y *documental*. Y uno de los elementos que se incluían dentro de esa clasificación tan poco sencilla era el sonido, lo sonoro, aquello que evoca en los oídos del espectador-oyente una realidad externa a sí mismo. En este caso, la consideración es muy pertinente. Para evocar a un personaje real, ya muerto, como Camarón de la Isla - que fue, y sigue siendo, el más importante cantaor de todos los tiempos - al cual sólo vemos a través de unas imágenes que en la televisión ve la japonesa Makiko, y dentro de su ataúd cubierto por la bandera gitana y seguido por una multitud de fieles que lloran su muerte por bulerías, en unas imágenes también de archivo de una televisión, sólo podemos oírlo. Y si se trata no de evocarlo a él, sino de rastrear la huella que ha dejado, es aún más pertinente oír a los artistas del presente cantar sus canciones, como

⁴¹ De la web oficial de la película: <http://www.laleyedadeltiempo.com>

Elbicho o su mismo hermano, Jesús Monje, *Pijote*, quien precisamente enseña a cantar a Makiko. Es una forma de documental sonoro que tiene más fuerza, un poder de evocación mayor, por ser más abstracto, que muchas imágenes visuales.

Ese mismo sentido de *documental* tiene la banda sonora de *Cravan*, si bien en este caso, lo que la banda sonora de Víctor Nubla –otro de los artistas del mundo de la vanguardia barcelonesa, y líder del grupo *Macromasa* – y Pascal Comelade – ese músico de músicas evocadoras y nostálgicas, hechas con instrumentos como de juguete y sonidos de ti vivo y fiesta de otra época – consigue no es evocar a Cravan, sino la época en la que vivió. Se podría usar una terminología narratológica, y muy pedante, y se hablaría de una banda sonora *transdiegética*, pues los sonidos brotan a veces de las imágenes (en las secuencias de ti vivo, de circo, en las fiestas) y otras sólo sugieren ambientes, espacios de un mundo pretérito. La banda sonora pretende, en este caso, pintar una época, un mundo - el de Cravan -, que ya ha muerto.

Por último, aunque no haría falta porque ya es explícito en todo lo anterior, hay que recalcar que para Isaki Lacuesta no hay límites entre cine de ficción y de no ficción. “Me gusta que el espectador no sepa lo que es verdad y lo que es falso”⁴² En realidad, ficción pura hay más bien poca, sobre todo si tenemos en cuenta esa idea que se planteaba antes: documental es todo aquello que documenta, ilustra, una realidad exterior a sí mismo. Por ello, puede ser muy documental presentar a un actor haciendo de un personaje real, o ilustrar con una música la huella que un cantaor real ha dejado en los que le sucedieron en el tiempo. Sin embargo, su último trabajo, *Los condenados*, es una película totalmente de ficción.

Dicho lo anterior, la idea es que las formas del documental, como el mismo director apuntaba, son muy variadas, y la riqueza de las que han surgido del propio máster radica precisamente – en su opinión – en su misma diferencia.

Cuando conversábamos, Isaki Lacuesta me comentaba que algunas voces críticas atacaban al máster por su excesiva “endogamia”, de lo que él se defendía

⁴² N, M (19-02-2003) “Entrevista: Isaki Lacuesta”, *El País*, (<http://www.elpais.es>)

insistiendo en que todas ellas tienen producción diferente del propio máster. Y que cada año se realizan películas de algún alumno de la promoción anterior. O de alguna otra promoción.

Un apunte final: la última película de Isaki Lacuesta, la producida para el máster, con alumnos de la quinta promoción, y que tantos avatares ha sufrido, *Los condenados*, ya está acabada y a la espera de estrenarse, tras su paso – seguro – por festivales. Se trata de un trabajo de ficción que comenzó siendo un proyecto documental y que, por motivos complejos (acontecimientos inesperados y funestos que, junto a ciertos desacuerdos entre productor –Paco Poch – y protagonista – Cecilia Rossetto -), llevaron a la última a su deserción del filme y a la reconsideración global de éste por parte de su director y de los responsables del máster.

Fotografías de rodaje de *Los condenados* (cedidas amablemente por su director)



6.3.- Ariadna Pujol:



Ariadna Pujol en una calle barcelonesa.

Nacida en 1977 y
Licenciada en 1999 en
Comunicación
Audiovisual por la
Universidad Pompeu
Fabra. Durante los dos
años siguientes a su
licenciatura estuvo
trabajando dentro del
mundo de la producción

audiovisual, esencialmente
como asistente de dirección

de diversos trabajos. Cursó el Máster de Documental de Creación en los años 2001-2003, en su tercera edición. Actualmente trabaja en el Ayuntamiento de Barcelona, dentro de un proyecto que intenta aunar criterios en torno a las grandes metrópolis del mundo. Trabajo, comenta –en entrevista personal: ver anexo 2 - , que le permite viajar, su otra gran pasión.

Tiene en su haber tres cortometrajes, dos de ellos (*El piso* y *Stop*) realizados dentro del mismo encargo de la segunda cadena de la televisión catalana, *Canal 33*. Por otro lado, se siente muy satisfecha de su cortometraje *Tiurana* (1999), codirigido por Marta Albornà. En los veintiocho minutos que dura, muestran la desaparición del pueblo con idéntico nombre, bajo las aguas del embalse de Rialb. Ariadna Pujol considera que éste fue un trabajo personal, en el que las decisiones se tomaron de forma directa y la cámara – llevada por ella – mostraba exactamente lo que ellas quisieron. Se registran los últimos momentos de la vida del último matrimonio que aún queda en el pueblo, asistiendo al progresivo abandono de sus pertenencias, hasta la salida definitiva, cuando la señora dirige una silenciosa mirada a su casa, a su pasado, que va a dejar para siempre. La cámara, entonces, registra, muda, la lenta invasión de las aguas, que van, poco a poco, anegando las calles, ya vacías. El corto valió a sus autoras el reconocimiento internacional: su película figuraba, por ejemplo, en la Muestra de Cine Documental Español Organizado con motivo del Festival parisino *Cinéma du réel*, en el

año 2005, junto a autores y películas reconocidos, como Luis Buñuel, Carlos Velo o Basilio Martín Patino.

En cambio, su primer largometraje, realizado dentro del máster, *Aguaviva* (2006), del que se hablará más adelante, es un trabajo en equipo, con verdaderos profesionales, una productora y un presupuesto mucho más elevado, lo que lleva a otro tipo de planteamiento al que la directora tuvo que acostumbrarse; por ejemplo, al hecho de no llevar la cámara ella misma (la llevaba el director de fotografía Alex Gaultier). Porque Ariadna Pujol es una mujer de trabajo meditado, lento pero constante, para quien tomar las decisiones sobre la propia creación es una premisa insoslayable.

Cita dos referentes: Rohmer y Dreyer, como ya se ha explicado anteriormente.

También reconoce la admiración por Guerin, igual que por Erice. No le gusta demasiado, en cambio, la deuda que muchos creen ver en su película respecto del cine de Guerin, pues lo ve como una crítica, aunque reconoce elementos comunes, como – dice ella – el uso de la técnica de la puesta en situación. También quizás hay coincidencias en el retrato de mundos en transformación o el interés por el paso del tiempo. Pero todo ello no es sólo una deuda para con Guerin; se trata más bien, de algunos de los elementos que tienen en común muchas de las películas realizadas en el seno del máster , y quizás la confluencia más clara, aunque con un posicionamiento estético y unas técnicas bastante diferentes, sería con *El cielo gira*. La técnica de la puesta en situación, por ejemplo, es habitual en muchas películas documentales en las que se pretende extraer información de los personajes sin recurrir a la entrevista directa ni a la voz *en off*, dos técnicas, por otro lado, que ella rechaza frontalmente. Y este rechazo no es algo que le impida reconocer el valor de otros filmes que sí las usan: es simplemente una decisión personal que tiene que ver con una comunidad de posición con el que ella reconoce como maestro más cercano y que más le ha influido: Ricardo Íscar.

Con Ricardo Íscar coincide en una forma de plantear el cine de lo real, una mirada concreta en la que, por ejemplo, se evita la entrevista directa y el uso de la voz *en off*. También en la necesidad de conducir ella misma la cámara: es muy difícil, dirá, “conseguir que otro lleve tu lápiz”, con el que escribes tú, como si fueras tú misma. A

pesar de ello, el hecho de permitir que otro la lleve (en su caso, Alex Gaultier, en *Aguaviva*) le deja tiempo y espacio para poderse encargar de otras cosas, como la conducción de las situaciones con los personajes. Insiste en que sólo se puede llevar una cámara, pues es imposible “escribir” con dos a la vez. Recuerda, por ejemplo, cómo a menudo el montaje le permitía reconstruir secuencias filmadas con una sola cámara, que parecen haberse filmado con dos, sobre todo aquellas en las que se hace uso del campo/contracampo. Igualmente explica cómo en una de las secuencias capitales de su filme, el encuentro de una de las familias argentinas con el padre que acababa de llegar en coche, tras muchos meses sin verlo, ella consideró necesario realizar la filmación cámara al hombro, sin trípode, en un travelling que mostrara lo que podía manifestarse de forma inesperada: no tenía la seguridad de poder captar verdaderamente la emoción, el sentimiento; pero apostó por la proximidad, dejando de lado la relativa distancia que hasta ese momento había creado con el uso del trípode y el encuadre meditado.



Fotografía de rodaje de *Aguaviva*, facilitada por su autora.

Su rechazo, en principio, del uso de la banda sonora extradiegética tiene también que ver, como ella misma explica, con la artificiosidad que ello supone Y, sobre todo, con la consideración de su uso frecuente como una manera de “llenar espacios sin diálogo o sin acción” tremendamente fácil y vacía. Por ello, sólo debe usarse cuando sea verdaderamente diegética o, como en el caso de *La leyenda del tiempo*, de Isaki Lacuesta, para “documentar” un espacio emocional. En este sentido, coincide

plenamente con los presupuestos de su maestro Íscar. La mejor banda sonora, insiste la directora, son los sonidos de la realidad, eso sí, convenientemente tratados.

Pero la deuda con Íscar apunta también en otra dirección, una dirección más bien moral, o ética. Ariadna Pujol cree en la necesidad de una honestidad tanto para con el personaje que se está filmando, al que no se puede tratar ni con ironía ni desprecio ni, por el contrario, ser excesivamente complaciente; también se debe ser honesto con el espectador, al que no se le puede dar gato por liebre. Afirmación esta última que recuerda inmediatamente aquellas otras palabras de Ricardo Íscar cuando se mostraba tremendamente enfadado con los falsos documentales, pues los veía como verdaderas traiciones al espectador, con el que siempre se debía jugar limpio. Es este sentido de la ética profesional lo que más acerca sin duda a ambos directores y, por otro lado, más los separa quizá del trabajo de Joaquín Jordá, por ejemplo; y no porque este último no tuviera un sentido muy ético del trabajo, sino porque Jordá era el mayor manipulador de personajes que se pudiera imaginar. Sólo hay que pensar en cómo salen de malparados los magistrados en *De nens* o en cómo consigue arrancar confesiones de personajes que en principio no tenían intención de hacerlo, como Dària Esteva, en *El encargo del cazador*, o los enfermos mentales en *Monos como Becky*.

Tanto Íscar como Pujol buscan un tipo de documental más o menos observacional, en el que la implicación del director es aparentemente neutral y se persigue una cierta objetividad; por ello se rechazan técnicas que colocan al director-narrador dentro de cuadro, como la entrevista directa o la narración o explicación *en off*. Debe recordarse también que ambos utilizan a veces el cartel explicativo, sobre todo Íscar, mientras que Pujol tiende a evitar esa mediación y a presentar directamente la imagen y el diálogo entre personajes, previa puesta en situación.

Además, esa necesidad de usar la cámara como un “pincel” o un “lápiz”, términos que en el caso del primero (citado por Íscar) remiten a Alexandre Astruc y su concepción de la *caméra-stylo* y en el de la segunda recuerdan enseguida a toda esa terminología que Guerin utiliza para designar su forma de hacer cine (la “escritura” cinematográfica, dirá a menudo). En ambos casos, no son más que diferentes formas de designar una firme voluntad de autoría, una necesidad de controlar todos los procesos, sobre todo el rodaje.

Por otro lado, Ariadna Pujol no necesita de un montaje excesivamente complejo, pues en realidad sus filmes se fraguan en gran medida en el proceso de rodaje. Cita, por ejemplo, los ejercicios que realizaban en el máster, en las clases de Íscar, de montaje en rodaje; es decir, rodar de manera que se calculen los tiempos y encuadres necesarios como si se estuviera montando ya el resultado final. Técnica que, además, permite ahorrar tiempo de rodaje (no habrá posiblemente la necesidad de repetir algunas tomas) y trabajo de montaje, al venir ya todo previamente calculado.

A Ariadna Pujol le gusta filmar en ambientes rurales, como demuestra sobre todo en *Tiurana* y en *Aguaviva*. Es una mujer urbanita, dice, y por ello siente la necesidad de salir de la ciudad para “capturar” la realidad del mundo rural. A ello debe añadirse que le gusta mucho viajar. Y viajar sola. Conocer otras culturas, observar el mundo exterior es algo que se refleja con total claridad en su cine.

A pesar de sus diferentes planteamientos, no puede dejar de recordar el enorme agradecimiento que debe a Joaquín Jordá, hombre a quien todos sus amigos y discípulos coinciden en considerar como una de las personas más generosas y entusiastas del mundo del cine. Y Ariadna Pujol no es una excepción. Recuerda cómo el director la ayudó de forma desinteresada cuando preparaba el guión de su película y cómo, a pesar de estar ya muy enfermo, acudió al estreno y la felicitó efusivamente, cosa que a ella le emocionó. Ariadna Pujol es, también, una persona generosa, pues reconoce las deudas que tiene y se muestra agradecida.

9.4.- Lupe Pérez:



Nacida en Buenos Aires, en 1970. Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de dicha ciudad.

Casi todas las informaciones que se dan a continuación provienen de la entrevista que realicé con ella, en marzo de 2008 (transcrita en anexo), cuando ella estaba trabajando como coordinadora del Área de Documental en la Escuela El Observatorio, de Barcelona.

Había trabajado como montadora y realizado varios vídeos de creación experimental en su país natal, como *Charito* (1999), *Fotografías* (2000) y *Pastiche* (2001).

Cursó la tercera promoción del máster (2001-2003), al que se apuntó apenas quince días después de llegar de la Argentina. Entró en el mismo gracias a un proyecto que presentó sobre el pastiche, algo que tenía que realizarse con imágenes de archivo, pero que jamás se hizo, pues fue entonces (año 2002) cuando empezó la avalancha de la inmigración argentina en España, ocasionada por la crisis económica de aquel país. Esta inesperada afluencia de compatriotas, explica, le hizo replantearse el proyecto inicial y comenzó a darle vueltas a lo que sería más adelante su proyecto definitivo.

Pensó inicialmente apuntarse al proyecto de Jordá, pero después se decidió por el de Mercedes Álvarez, ex-alumna del máster, tal como explica:

“Lo primero que se me ocurrió fue...la verdad es que conocía un poquito a Jordá, y me encantaba su forma...lo primero fue apuntarme a su película, pero rápidamente me di cuenta que probablemente Jordá ya tendría un equipo conformado, que me lo iba a pasar muy bien, pero poco podía yo involucrarme, ¿no? En cambio, Mercedes me parecía que todavía tenía muchas cosas, el proyecto era muy bonito, pero todavía lo tenía un poco virgen. Y como yo tenía ya una experiencia larga como montadora y como asistente de montaje, y así fue como pensé, bueno, vamos a apuntarnos al de Mercedes, que necesita más que

hagamos piña, y tal. Y empecé yo con el montaje y se me sumó Sol López, que todavía tenía algo de experiencia, no tanto a nivel técnico, como yo, y enseguida me superó y, entonces, la película la terminé Sol. Así que la experiencia fue muy bonita, porque en el montaje es donde se decoloran, o se revelan, las películas. Allí es donde se aprende cómo se hacen las películas. Realizar era mi sueño y...yo me siento muy orgullosa de ser montadora. (...) Y en el montaje es donde se hace lo más difícil, que es solucionar errores, malas decisiones...” (entrevista personal: ver anexo 2)

El trabajo con Mercedes Álvarez, añade, fue extraordinariamente creativo, pues “Mercedes no tenía nada claro”. Aclara que se refiere con ello a la idea de que Álvarez tenía pensado el “tono” del filme, tenía algunas imágenes, pero estuvieron “meses y meses trabajando secuencias sin estructura”, con terribles problemas de producción (ya explicados en otro apartado de este estudio), pues, al fin y al cabo, “las películas se revelan en el montaje”, algo que muchos productores, sigue diciendo, no son capaces de entender. La mayoría de productores, continúa, no son capaces de ver ni siquiera “un *draft*”. Así que durante el montaje de *El cielo gira*, trabajo extensísimo, pues había muchas horas de filmación, la película fue adquiriendo la estructura que ahora tiene, en buena parte, seguro, gracias al trabajo de las montadoras, que tuvieron una paciencia enorme, insiste.

Para ella, el trabajo de Balló es también fundamental: “Hace gestión cultural de alto nivel”. Balló, afirma, es un político que ha sabido crear unos estudios que han servido para colocar el cine catalán en el mundo: “Si hay un motivo por el que el cine catalán documental está en el mundo, es por el máster de la Pompeu. En un momento dijeron que en el máster había un tipo de perfil...y a mí me parece que cada día se va variando, se va ampliando...” La última afirmación intenta desmentir las críticas sufridas por la institución, en el sentido de considerar que se estaba creando una única línea de trabajo, esa que algunos ya habían bautizado como “cine de la mirada”, en referencia quizás al cine de Guerin o de Álvarez, sin tener en cuenta que también está Lupe Pérez, o Xavier Montanyà, por citar sólo dos de los más diferentes y distantes de ese supuesto “cine de la mirada”.

Del mismo modo, se muestra entusiasmada y triste a partes iguales cuando se habla de su amigo Jordá, quien la ayudó a desarrollar el guión de su película en la Residencia de Estudiantes de Madrid, tras conseguir una beca de la Fundación Carolina, durante un verano. “Joaquín se nos ha muerto a todos. Yo no sé cómo seguirá el máster sin Jordá. Yo no sé cómo seguiré yo...Es muy difícil seguir sin él porque era un espacio de oxígeno vital”. Se reconoce parecida a Jordá en muchos aspectos: los intereses variados, amplios, no sólo por el cine, como parece ser el caso de Guerin quien, opina ella, es un “artista total”, en el sentido de “vivir para la obra”; reconoce que “Yo veo *Innisfree*, y me parece una obra maestra”. Pero se siente más próxima a Jordá: como él, tiene ganas de hacer muchas cosas, de divertirse, de vivir, esa postura vitalista y entusiasta del maestro: “yo quiero ser como él, (...), la cosa adolescente un poco inacabada, bueno a mí me seduce mucho más, me divierte. Y quizás con suerte, tienes un ramalazo, quizás con suerte hay un instante en una película tuya, que emocione y tal...si eso llega, genial, pero yo necesito, yo, pasármelo bien”. A él le dedica un precioso artículo en el primer número de la revista editada por El Observatorio.

Por otro lado, recuerda que el máster es una plataforma extraordinaria para personas capaces de aprovechar lo que éste ofrece para establecer contactos, conocer nuevas formas de mirar y de trabajar sobre la realidad, aunque, opina, no es fácil, pues el mundo del cine es muy duro y competitivo.

Ella aprovechó precisamente para “crear redes”, como ella dice, tener amigos con quienes compartir intereses y trabajo. Colaborar, en definitiva. Desde El Observatorio, por ejemplo, se han establecido nexos con los profesores del máster, muchos de los cuales dan clases también allí; o con Marta Andreu, a través de su productora, con la que a veces colaboran prestándose equipos de rodaje o de sonido, sin ir más lejos. Las colaboraciones se extienden también a lo estrictamente personal. Una muestra es la que se está llevó cabo con la pareja formada por Iñaki Lacuesta e Isa Campo, con los que ella y su marido, Carlos Essmann, han colaborado en la realización de los videos del espectáculo *2You maestro* del coreógrafo Víctor Ullate. En la actualidad, Lupe Pérez está colaborando con Isa Campo en la escritura del guión de su nueva película, un proyecto internacional, en el que entran varios países europeos en la producción.

A la autora también le interesa la docencia, y me habla de su trabajo en la escuela El Observatorio, como coordinadora del Área de documental, ocupación que ya ha dejado. Me explica que se trata de una escuela totalmente privada, gestionada por dos directores argentinos que ya tienen otra similar en Buenos Aires, y que su público es mayoritariamente europeo, de gente más joven y, en cierto sentido, más inexperta que la del máster; de ahí el uso exclusivo del castellano para las clases. Sus ambiciones no son comparables, lógicamente, con las de un máster universitario, por lo que van tirando adelante como pueden, aunque el hecho de llevar ya cinco años de existencia habla de un éxito relativo. Tienen, además, un pequeño centro de producción, desde el que se han producido fundamentalmente cortometrajes, y algún largo, como *Caja cerrada* (2008), interesantísimo y muy radical trabajo de Martín Solá, argentino residente en Barcelona que, afirma Lupe Pérez, vive para el cine. Además, han sacado ya dos números de la revista *Docs, variaciones de lo real*. Colaboran, afirma, con otros centros de producción, como, por ejemplo, con *Estudi Playtime*, la productora de Marta Andreu, como se ha dicho anteriormente.

Lupe Pérez propone una vía de cine de lo real que había sido hasta su película *Diario argentino* (2007) poco explorada dentro del máster: el autorretrato, en forma diarística, algo que además sigue las líneas más innovadoras del cine internacional. Sobre la película en concreto se hablará más por extenso en un apartado posterior.

En cuanto a sus referentes, Lupe reconoce evidentemente la deuda con Jordá, además de recordar, por ejemplo, un tipo de cine, como el de Valeria Bruni, más fresco, menos profundo quizás que el de otros a los que sus compañeros ven como referentes. Se ríe, por ejemplo, cuando afirma que ella “no sería capaz de hacer ni la minimísima de Tarkovski...como realizadora, y no me interesa. Pienso, por ejemplo, en las películas de Valeria Bruni. (...) Me siento cercana a Jordá en una postura vital...” Toda una declaración de principios, y de honestidad, más aún viniendo de alguien que se ha arriesgado a algo tan difícil, tan complejo, como el autorretrato en clave paródica. Y un autorretrato, además, con implicaciones políticas, pues aborda, desde un personal y humorístico desnudamiento íntimo, la historia reciente de un país profundamente herido, Argentina. Precisamente sobre este asunto explica que se decidió a abordarlo porque, aunque su proyecto inicial para el máster no tenía nada que ver con la historia de su país, el fenómeno que entonces se estaba viviendo – el *corralito* – que la indujo a

emigrar, junto con su familia, a España, provocó un proceso de reflexión que ella tradujo en su cambio de propuesta. No intenta reprochar a sus padres lo ocurrido en su país, en absoluto, afirma tajantemente, sino que pretende simplemente comprender, explicarse a sí misma los sucesos recientes que vivió su familia, bajo el original recurso metafórico de exagerar el problema de orientación que padece, y que le impide distinguir la derecha de la izquierda.

Es decir, a partir de su caso personal, de su historia íntima y familiar, pretende explicarse, y explicar, qué ha llevado a los argentinos, durante muchos años, a presenciar dictaduras, golpes de estado, corrupción y demás avatares de una historia convulsa y trágica, en parte, cree ella, sin saber reaccionar, con un relativo conformismo, incapacidad de reaccionar o, simplemente, por instinto de supervivencia. Algo que ella intenta llevar con humor y sin caer en la magnificación y el exceso de transcendencia. Para Lupe Pérez la historia debe recordarse, la memoria es necesaria, y en España hace mucha falta ese ejercicio: “la justicia es necesaria”. Ese interés por los asuntos políticos coincide con el del maestro Jordá, si bien en su caso se trata también de implicar el retrato personal en el retrato colectivo, en la construcción de la memoria histórica, ejercicio muy presente en buena parte del cine contemporáneo, en el de ficción y en el de lo real. Muy presente, sobre todo, a través de la reflexión de hijos y, sobre todo, nietos, de aquellos que han sufrido represión o persecución en diferentes países del mundo. Es una línea de reflexión documental, por otro lado, que está ya hace un par de años, entrando con fuerza en el cine de lo real en España, sobre todo a partir de trabajos directa o indirectamente relacionados con el máster. Como *Nedar* (Carla Subirana, 2008) o *Mi vida con Carlos* (Germán Berger Hertz, inédita aún).

Lupe Pérez representa así, no sólo una continuación de algunas de las propuestas que los maestros plantearon en el máster, sobre todo Jordá, sino también la exploración de nuevos caminos que todavía no habían sido plenamente transitados y que, por tanto, implican nuevas posibilidades creativas, actuales y muy interesantes.

Durante la escritura de este estudio (abril de 2009), Lupe Pérez me envió noticia del estreno en Madrid de su último cortometraje: *Cuentos crueles*, cuyo director de fotografía es Carlos Essmann y la música está compuesta por Germán Cancián, dos personas que ya estaban en *Diario argentino*.



CUENTOS CRUELES

entera films presenta un film de lupe pérez garcía cuentos crueles
con inma jiménez chiara andrich pille riin pedmanson m rcia santos
música germán canción fotografía carlos essmann 21 min 2008

Cartel de *Cuentos crueles* (2009)

10.- Otros alumnos: otras películas.

Algo que frecuentemente recuerdan director y coordinadoras del máster es que éste tiene intención de amparar trabajos que no tienen cabida como películas “iniciativa” máster. Por otro lado, algunos de los proyectos planteados dentro del máster, se han podido realizar (con duraciones variadas) gracias a los pítchings, con la colaboración de *Paral·lel40*, las televisiones u otros medios o productores, que se han interesado por el proyecto. Es lo ocurrido, por ejemplo, con trabajos de Neus Ballús (*L’avi de la càmera*, 2005), Ignasi Llobera (*El moviment FLOPS*, 2005) , Elsa Casademont (*Les tres Elsas*, 2004) y un largo etcétera, que han pasado por el programa *Taller.doc* , de TV3, gestionado por *Paral·lel 40*. O con *Bell viatge* (2005, 52’), de Raúl Cuevas, emitido en septiembre de 2005 en el programa *El documental* del mismo Canal33.

El moviment FLOPS explica, en primera persona, la historia de los festivales de cine en Súper8 que se hacían en los años setenta en Barcelona y que se desarrollaban bajo unos requisitos concretos de realización: se debía filmar en un solo día, comenzando en la Plaza Cataluña, con un plano de *La Vanguardia* del día, que documentaba la fecha, y no podía haber montaje: todo debía filmarse siguiendo el orden de la historia. La familia de Ignasi Llobera – autor del cortometraje – eran algunos de los promotores y protagonistas de las películas, que nutren de abundante material el corto de Llobera. La voz *over* del cineasta explica la historia de tan curioso festival, a la vez que se plantea si él seguirá el camino que su familia había abierto años atrás, de forma *amateur*. Esa entrada de la primera persona es habitual en algunas de las piezas que produce *Paral·lel40* para *Taller.doc* y una constante en el trabajo de Llobera.

Filmar al que filma, sobre todo si es un miembro de nuestra familia, como lo que hace en el cortometraje *L’avi de la càmera* Neus Ballús, en el año 2005. Filmar al abuelo de 81 años que, desde que se ha jubilado, ha emprendido la ardua tarea de registrar la realidad que le rodea, de filmar todo aquello que transcurre en el mundo inmediato que habita. Cuando Neus Ballús muestra la ilusión, la alegría, el empeño en mejorar, en corregir errores, en aprender, en definitiva, de su abuelo, lo que está haciendo es compartir esa misma pasión. Pero, también, mostrar al espectador que

filmar puede ser una estupenda manera de creación para la que no existen fronteras de edad.

En *Bell viatge*, un juego de palabras con el nombre del barrio (Bellvitge) que el documental retrata, y donde nació su autor, Raúl Cuevas, es, en sus propias palabras, “un retrato del barrio, una historia muy coral, construida a través de los diálogos entre los personajes” (entrevista personal: ver anexo 2). Uno diálogos que, explica, son el resultado de la técnica de la puesta en situación, que aprendió en el rodaje de *El cielo gira*, en el que participó, y de las clases de José Luis Guerin, que califica de “espléndidas”. La idea de documentar los barrios periféricos de las grandes ciudades, en los que se alojaron los inmigrantes que, venidos de los pueblos de otros lugares, acudieron en busca de trabajo a la ciudad, es un tema recurrente en el trabajo de Cuevas.

Recordar todos los trabajos realizados por alumnos o personas vinculadas al máster, como resultado de proyectos concebidos dentro de él, como colaboración entre varios de ellos o como resultado del aprovechamiento de sus instalaciones es imposible, dada la gran cantidad que han surgido en los últimos años. Ahora bien, detenerse en algunos es necesario para hacerse una idea del enorme alcance que tiene ya la producción de cine de lo real realizada por personas que, en un momento u otro, han estado o se han vinculado a los estudios de la Universidad Pompeu Fabra. No sólo, además, interesan en cuanto a cantidad, sino también en cuanto a variedad, radicalidad o innovación de muchas de ellas. En muchos sentidos, se podría decir que estos trabajos de distinto formato y duración, abarcan muchas de las posibilidades que este cine de lo real creativo está tanteando en los últimos tiempos en Barcelona.

En *Viaje a Narragonia* (2003), del chileno también afincado en Barcelona Germán Berger Hertz, alumno de la segunda promoción, se muestra el viaje que los tripulantes del barco Azart, una compañía de actores-mimos excéntricos y libertarios de diversos lugares del mundo, emprenden para fundar la mítica tierra de Narragonia, el país utópico de los necios (o locos). Una tierra de la que hablaba en 1494 Sebastian Brandt en *Das Narrenschiff* (*El barco de los locos*). La compañía lleva años conviviendo: son como una gran familia, y las imágenes explican precisamente esos momentos de reunión, de armonía, de diversión, ensayos, comidas...pero también tristezas, soledades, discusiones. El director, que convive con ellos largas temporadas,

registra todo de forma directa, muy próxima, sin concesión alguna a la comercialidad. El *film de famille* se hace casi brechtiano y se convierte en terapia y en documento de esa terapia. La película es en realidad una coproducción chileno-española, del CECC (*Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya*, con Héctor Fáver a la cabeza), pero su director es no sólo un antiguo alumno del máster de la UPF, sino una de las referencias que otros alumnos de promociones posteriores citan, por la radicalidad de su propuesta fílmica. Mirito Torreiro decía del filme que “lo más original de la propuesta de Germán Berger (...) sea el tratamiento que da a la imagen y su manera de construir la, digamos, puesta en escena: la cámara parece siempre un testigo, jamás un instrumento que interfiere en las deliberaciones, peleas o simples comentarios de los actores. Un tempo narrativo de los más anticonvencional, unos personajes contruidos como si se tratara de seres de ficción y una seguridad inusual en este tipo de propuestas...”⁴³ El propio autor me explicaba (entrevista personal: ver anexo 2) que

“*Viaje a Narragonia* era muy experimental, se estaba recién usando el video como formato...me parece muy interesante el cine documental, pero no me considero un cineasta antropológico, y, en este sentido, uso las historias reales para poder manipularlas y contar lo que yo quiero expresar. (...) Era una etapa de mi vida en que yo estaba muy influido por toda la pintura flamenca, por todo el movimiento humanista, Tomás Moro, estaba redescubriendo a Brueghel, al Bosco, a todo este mundo. (...) El color es eso. Y entonces, se produce la coincidencia de que descubro a esas personas, que van en ese barco, que usan esa filosofía, al menos a nivel estético, y alguno a nivel personal también. Y ocupo su historia y su escenario, su vida, para poder narrar esta historia, que es la búsqueda de una utopía. Y los elementos de ficción están en la estética, porque yo, los grabados de Durero, los reproduzco tal cual en los cuadros de la película. Este es el subtexto que hay. Entonces narro el libro a través de esta historia, y sobre esa estética, tú ves que está esa historia.”

La película, le decía yo, tiene imágenes muy plásticas, muy estéticas, con lo que se manifiesta totalmente de acuerdo, insistiendo en que “El esfuerzo principal está ahí, La búsqueda es también bastante estética. Pero, bueno, es una primera película, hay errores estructurales..., pero yo creo que tiene todavía vigencia por la fuerza que tiene.”

⁴³ Torreiro, Mirito (26-03- 2004) “Rumbo a la utopía”, *El País*. (<http://www.elpais.es>)

Entre los agradecimientos finales del filme, resultan significativos los nombres de Johan van der Keuken, director que estuvo como profesor invitado durante el curso en el que Berger realizó el máster y que, según él mismo me explicaba, le impresionó tremendamente por la coherencia y honestidad humana y profesional que siempre demostró. La idea del viaje es seguramente una de las herencias que aquél le dejaría. También ese espíritu libre, tan holandés, que comparten los tripulantes del barco Azart. Igualmente aparecen los nombres de Ricardo Íscar y Joaquim Jordà, así como Sergi Dies, uno de los montadores de muchos de los filmes del máster. En la fotografía colabora José González Morandi, compañero de Berger y autor, como se verá, de otros interesantes trabajos.



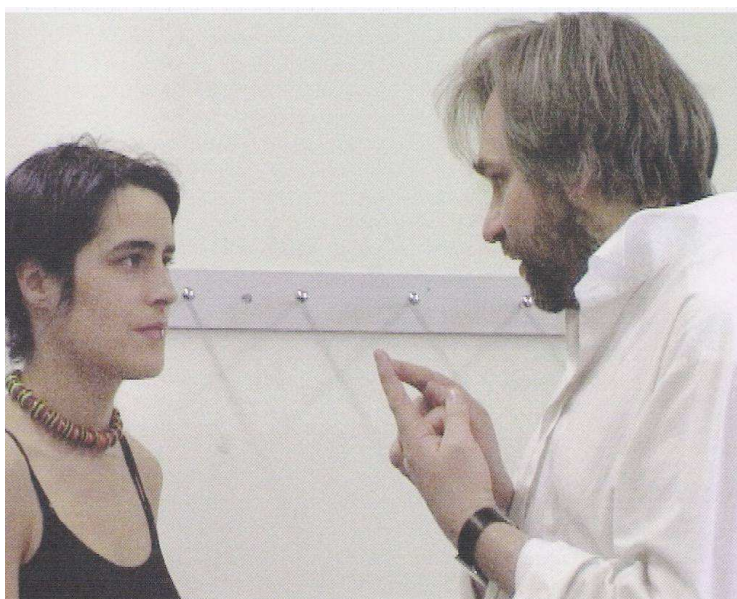
Germán Berger: *Viaje a Narragonia* (2003)

Últimamente Germán Berger ha realizado un nuevo filme, *Mi vida con Carlos* (2009), a punto de estrenarse. En él, como explica su autor, el acercamiento, en primera persona, es a Carlos Berger, padre del director, asesinado durante la dictadura de Pinochet.

Filmmaker, about Victor Kossakovsky, realizada en el año 2003, por Carlos Esbert, Cristóbal Fernández y Antoni Pinent es un proyecto realizado dentro del máster, durante sus clases, por lo que podría casi considerarse “película del máster”. El estreno en salas comerciales al uso de este filme no se ha producido aún.

Realizado dentro de la tercera promoción (2001-2003) del máster, es el resultado de un proyecto interesante.

Como me explica uno de sus autores, Cristóbal Fernández (entrevista personal:



Filmmaker (2003)

ver anexo 2), alumno de dicha promoción, el director ruso Victor Kossakovsky vino durante ese primer curso de su promoción (debía ser a principios de 2002) a impartir un seminario a los alumnos. Parece que quedó muy contento con el grupo y les propuso colaborar en la realización de un experimento: volvería, al

cabo de unas semanas, para realizar una película, *Panorama*, en la que todos participarían. Para ello, en los dos meses que les dejaba de tiempo hasta su retorno, debían rodar uno o dos planos con unos criterios formales fijos e iguales para todos: un movimiento panorámico de izquierda a derecha, si bien el tema, las ideas, eran totalmente libres. El retorno del director se produjo en mayo y el proyecto se puso en marcha.

En paralelo con ello, el propio Fernández, junto a sus dos compañeros, deciden realizar el *making of* del taller. *Filmmaker* es, así, una película de 50 minutos que explica el proceso de gestación de un filme colectivo y experimental. Todo transcurre dentro del aula donde tenía lugar el seminario. El director, al principio, pide a los

alumnos que recorten los planos que han rodado (en papel), para disponerlos sobre una gran mesa. Paralelamente, profesor y alumnos van observando en el monitor, o en la pantalla, lo que cada uno ha filmado. El espectador no ve en ningún momento estos planos, decisión muy interesante de los directores de *Filmmaker*: la gran elipsis consiste precisamente en ver sólo al equipo de realización-alumnos del taller, en sus diálogos, en sus discusiones, intentando dar coherencia cinematográfica a unos materiales realizados bajo unas premisas, pero que, según se va observando conforme el filme avanza, no parecen haber satisfecho las expectativas de Kossakovsky. Unas imágenes ciertamente misteriosas, porque el espectador no puede entender qué es exactamente lo que no acaba de agradar al realizador.

Lo que comienza siendo una relación agradable, armoniosa, en que un profesor comunicativo y simpático – tremendamente ruso, por otro lado, ese espíritu eslavo – intenta hacer comprender en inglés a los jóvenes estudiantes – chicos, más chicas, de diferentes nacionalidades – qué pretendía que sus imágenes explicaran, va evolucionando a largos momentos de silencio en que el director, clase abajo, clase arriba, medita profundamente, intenta encontrar soluciones, combina los recortes, como si fueran un puzzle, habla solo, tararea incomprensibles ritmos que construyen la historia, tamborilea con sus dedos nerviosos, cuando vuelve a ver, una y otra vez, las mismas imágenes, los mismos momentos. En algún momento, llora. Intenta que sus alumnos entiendan que él pretendía explicar la vida de la ciudad, el latido de las personas, y les pide que vuelvan a filmar más planos, pero los alumnos, cuando muestran sus nuevas imágenes, se defienden argumentando que tienen poco tiempo, que no saben qué quiere él. El problema es la incapacidad de comunicación. Pero Kossakovsky insiste en que no puede creerse que no tengan nada que explicar. Parece que, en su opinión, el problema es la falta de ideas, de creatividad, de pasión por filmar. “If you want to film, you will never stop filming”. ¿Exige una pasión de la que ellos carecen? O sus expectativas eran otras y no es capaz de asumir que los seres humanos no son todos iguales, que la pasión, o la capacidad de exteriorizarla, se reparte en dosis desiguales y que, a menudo, el cine contiene también grandes dosis de método y trabajo. Kossakovsky es aquí el creador emocional que sigue la senda de maravillosos precedentes suyos, Tarkovsky, Sokurov.

El tratamiento del espacio es espartano, como la iluminación. Sólo las personas, ante una mesa, o ante un monitor, atendiendo a las explicaciones del maestro, intentando defender sus creaciones. Las botellas de agua, en algún plano de zumos, dan fe del clima: el espesor ambiental se percibe. En cierto momento, Kossakovsky se acerca a una ventana, la abre y se asoma brevemente, para volver al interior enseguida. La historia está dentro de esas paredes blancas que rodean a los alumnos de una clase de cine, y a su profesor.

Entre esta frenética actividad intelectual, creativa, construida por la cámara en intensos primeros planos, largos planos-secuencia montados en una estructura narrativa coherente con el propósito de explicar el proceso creativo de un filme colectivo, experiencia que, afirma el director varias veces, nunca había acometido hasta entonces, aparecen intercalados dos momentos distintos. Se trata de la irrupción en el espacio de trabajo de los medios de comunicación, probablemente convocados por la propia universidad: TVE y TV3. El director, siempre correcto, a pesar de su angustia creciente, de la crisis, repite de nuevo a qué ha venido, qué pretende con su experimento, recalcando que los alumnos son buenos.

Hacia el final, la última noche anterior al día final, Kossakovsky se queda solo con el alumno montador, un joven de aspecto nórdico – alemán - , y pide a los demás que se vayan a sus casas, que duerman bien, pues el día final tienen que acabar el trabajo. Ese día final vuelve a ser emocional, frenético. El último plano del filme muestra a un Kossakovsky caminando pensativo, en silencio. Y el filme se cierra así, sin más. El espectador desconoce la suerte final del trabajo acometido. No sabe si la película se hizo o no, cómo acabó la relación entre alumnos y profesor.

Pero *Filmmaker* sí existe y da fe de los procesos de creación, tanto como de los procesos de transmisión del conocimiento, de aprendizaje. Se trata de una experiencia tremendamente pedagógica: el espectador aprende que la inspiración, la creación, no son fáciles. Que realizar una película es un proceso largo, arduo, de equipo, y que a menudo el acuerdo, la armonía, entre el equipo y el que lo encabeza son difíciles de conseguir. El espectador, sin embargo, también aprende que a veces se puede realizar una película con pocos medios, como es el caso de *Filmmaker*.

Filmmaker ha sido llevada por diferentes ciudades dentro de la iniciativa *D-Generación. Experiencias subterráneas de la no ficción española*, que se presentó primero en el *Festival de Cine de Las Palmas de Gran Canaria*, en marzo de 2007, fue luego recogido por el *Centro Galego de Artes da Imaxe* y después obtuvo el apoyo del Instituto Cervantes, que la hizo itinerar por algunas de sus sedes. Junto a *Filmmaker* se presentaron otras creaciones de diferentes autores (Isaki Lacuesta, Andrés Duque, Óscar Pérez, María Cañas, Lluís Escartín, Ramon Lluís Bande, etc) Algunas de ellas podrían entrar en lo que hoy en día llamamos video-arte, mientras que otras son más claramente trabajos documentales, de corta o larga duración, pero todas comparten la cualidad de ser piezas realizadas de maneras alejadas de los sistemas de producción estándar, trabajos experimentales.

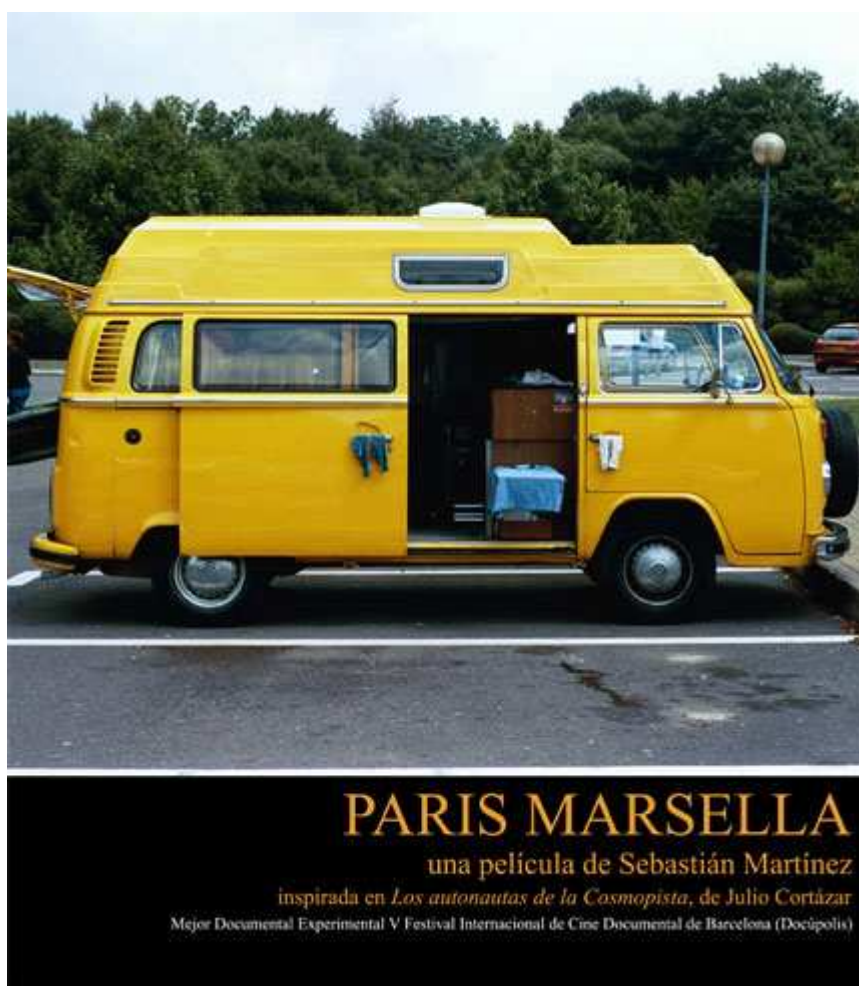
Filmmaker es una pieza autoproducida, surgida dentro de unas clases impartidas por un reconocido documentalista ruso, en el ámbito de la tercera promoción del Máster de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, aunque su creación no estuviera prevista en el momento inicial del planteamiento del curso y de las películas que allí se realizarían.

Cristóbal Fernández es autor también de otras piezas interesantes, como *Diario de un reflejo* (rodada en 2006 y no estrenada), también autoproducida, y correalizada con otro compañero de su misma promoción, Ignasi Llobera, que a su vez había realizado *El moviment FLOPS* (2005). La película es un acercamiento en forma de diario personal a la vida de Ignasi Llobera, durante una crisis de angustia, dentro de su piso del barrio del Born de Barcelona.

Paris-Marseille (2005) es una película del realizador argentino Sebastián Martínez, alumno del mismo máster, en su siguiente promoción, lo mismo que Lupe Pérez o José González Morandi, todos ellos argentinos, y compañeros, a los que Martínez recuerda en los títulos de crédito. Aquí la producción es ya internacional (ARTE France “la lucarne” figura como principal empresa productora, junto a otras, y con ayudas de fundaciones de diversos países). Nombres importantes que aparecen en la producción son Thierry Garrel y Luciano Rigolini, ambos vinculados al máster. En los títulos finales, la frase “le projet a été développé dans le cadre du Master de Documentaire de Création de l’Université Pompeu Fabra de Barcelone” informa con

claridad de que el filme es el resultado del proyecto que su director desarrollara en el propio máster, si bien con producción ajena a él.

Se trata de volver a tomar la idea que Julio Cortázar y su compañera Carol Dunlop realizaron de viajar por la autopista que une París con Marsella en una autocaravana, con la condición de no salirse nunca de la autopista y de no avanzar nunca más de dos paralelos, con lo que los tiempos muertos pasados en estaciones de servicio, cafés y restaurantes de la autopista nutrieron la experiencia que se plasmaría después en la novela *Los autonautas de la Cosmopista* (1982). Sebastián Martínez emprende de nuevo la misma aventura, más de veinte años después, junto a su mujer Victoria Simon, embarazada. Las experiencias, los personajes que van encontrando, llenan una película lírica, en la que se alternan las imágenes filmadas por su realizador con otras de archivo del viaje de su predecesor Cortázar, con una voz *over* (la del propio Martínez) en que también se alternan pasajes de la novela con reflexiones del director. En cierto momento, la pareja entabla conversación con un par de empleados de la autopista. Uno de ellos trabajaba ya cuando Cortázar y Dunlop realizaron el mismo viaje y se muestran emocionados de reconocer en el libro que los dos jóvenes le muestran -la novela- lugares, carteles: el tiempo ha pasado pero las realidades son las mismas. Los personajes que van encontrando durante el periplo hablan de una realidad, no obstante, cambiante: los camioneros son búlgaros, mientras que el anciano que viaja solo en su autocaravana, pues su mujer ha fallecido, y que comparte con los jóvenes un vaso de tinto, reconoce haber realizado ese trayecto en otras ocasiones. Ambos son muestra de una Europa que cambia, pero en la que aún es posible que una familia de franceses regale una rosa – de su jardín – a la joven embarazada. Una rosa que la acompañará durante todo el viaje. Al final, las imágenes muestran la tumba de Cortázar, junto a la de Dunlop. Sobre la primera, la rosa de Victoria Simon. Tras ellos, unas imágenes caseras muestran a la joven jugando en la playa con su niño: de inmediato el espectador recuerda imágenes parecidas de Lupe Pérez, junto a sus hijos, en la playa de Mataró, en *Diario argentino*.



Cartel de la película de Sebastián Martínez: *Paris-Marseille* (2005)

En ese mismo año 2005 vio la luz un interesante proyecto producido por la productora *Estudi Playtime*, de Marta Andreu. Se trata de *Entre el dictador i jo*, un encargo de *Memorial democràtic* a la Universidad Pompeu Fabra que fue derivado a la productora de Andreu. La idea era pedir a seis directores jóvenes, todos nacidos después de la muerte de Franco, la creación de una pieza en primera persona en que se reflexionara sobre el dictador, desde su conocimiento indirecto, pues ninguno de ellos vivió la dictadura. Los seis jóvenes cineastas son: Juan Barrero, Raúl Cuevas, Guillem López, Mónica Rovira, Sandra Ruesga y Elia Urquiza, procedentes de lugares distintos de España. Tres de ellos – Barrero, Cuevas y Rovira - son ex-alumnos del máster. La reflexión, de la que se ha hablado en algún otro momento de este estudio, habla de un interés por los acontecimientos de la historia de España, de la dictadura de Franco, pero vistos por miradas de personas que no vivieron plenamente esa época, por lo que no deja de ser una reflexión especular y diferente de la de los que sí vivieron esos momentos. Entre los nombres que figuran como cámaras, montadores o sonidistas,

aparecen Núria Esquerra, Amanda Villavieja, Marta Andreu, Eva Vila, Diego Dussuel, Sergi Dies. Los estilos y propuestas son variados e irregulares.

Especialmente interesante es la pieza de Sandra Ruesga, madrileña, contada a través de una conversación telefónica con sus padres, a los que pregunta cosas relacionadas con las imágenes de filmaciones familiares caseras, que está repasando y que los espectadores vemos en plano, sobre el que se superpone, en *voice over*, la conversación telefónica. “¿Por qué íbamos de excursión al Valle de los Caídos?” es una de las preguntas que los padres contestan afirmando que no había ninguna intencionalidad política en muchos de los actos que la mayoría de los españoles, educados en unos hábitos que no cuestionaban, realizaban de forma habitual. La respuesta de Ruesga es igualmente natural: “Ah, bueno”.

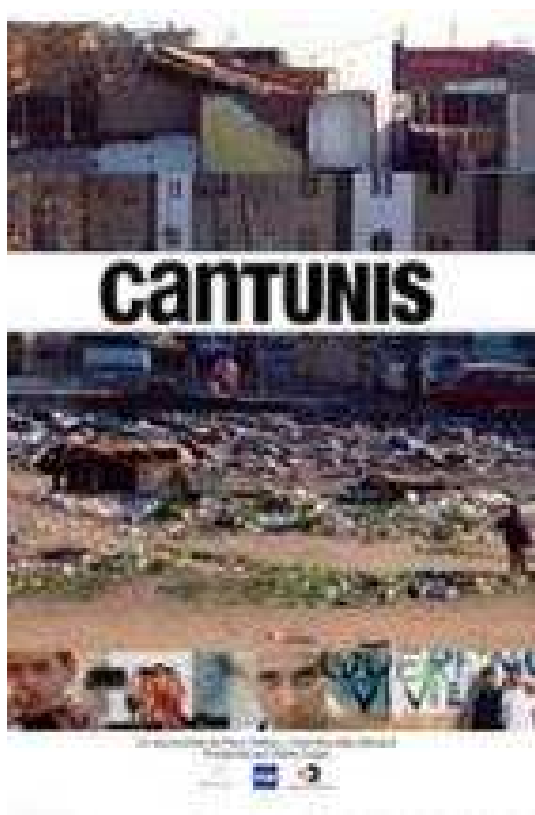
La pieza de Raúl Cuevas, uno de los ex-alumnos del máster, consiste en un recorrido por barrios periféricos de Sevilla, Madrid y Bilbao, en los que pregunta a los vecinos, que viven en esos bloques de casas construidos en los sesenta para alojar a los obreros inmigrantes en muchas ciudades de España, por el dictador. Las respuestas evidencian que para muchos de ellos tener un piso en una de esas casas fue poco menos que un lujo, si se comparaba con las chabolas en que inicialmente se alojaron, por lo que algunos se muestran hasta agradecidos. Cuevas insiste en que, tanto en esta pieza como en *Bell viatge*, hay un interés, más que socio-político, socio-humano. No se trata de hacer documental de denuncia política, sino aproximarse, con total respeto, a la realidad de las gentes humildes de la sociedad que rodea al realizador.

En el año 2006, José González Morandi y Paco Toledo estrenan *Can Tunis*. José González fue alumno del máster de la Universidad Pompeu Fabra, si bien su película, el segundo largo que realiza, no se hizo dentro de él. Anteriormente había dirigido – y autoproducido - junto a Eva Serrat, otra película también dura, *Troll*, en la que seguían a una drogadicta en su vida por la ciudad.

Obtuvo el Premio al mejor largometraje en Documenta Madrid, en el año 2007.

La película se abre con los títulos que informan de la producción: *Dídac Films*, empresa catalana creada en 2002, cuyo administrador, Pedro Costa, es también

propietario de Pedro Costa P.C.S.A. Cuenta con la producción también de TVE y la colaboración de TVC (TV3) .



Cartel de *Can Tunis*

Unos manifestantes irrumpen en la autopista (la Ronda Litoral de acceso a la ciudad, en su entrada sur) , bloqueándola y reclamando viviendas. Se trata de un grupo de gitanos, pertenecientes a varias de las familias que, con la adquisición del barrio por parte del puerto de la ciudad – tal como explica uno de los vecinos – se quedarán en pocas semanas en la calle. Tras ello, varias panorámicas muestran diferentes visiones de la ciudad. Los autobuses que conducen al barrio y van cargados de drogadictos que acuden a él en busca de droga. Un cartel en letras rojas informa del título: CAN TUNIS. A continuación, un primer plano

de un hombre inyectándose una dosis de heroína en vena, uno de los muchos planos durísimos que habitan una película que no hace ninguna concesión a la comercialidad ni intenta esconder realidad alguna, por muy dolorosa que sea. Dentro de un coche, unos gitanos increpan a algunos de los muchos yonquis que deambulan por el barrio. Durante todo el filme, los gitanos, sobre todo los mayores, más sensatos, pero también los chavales, se quejan de la droga, que ha traído la desgracia al barrio.

La cámara penetra en una de las chabolas de los gitanos, la que más frecuentemente mostrará la película, y que pertenece a la familia de Paco, un gitano cuya mujer, Teresa, está en prisión, aunque a punto de salir, y vive, por tanto, con parte de sus nueve hijos y algún nieto. Un chaval de unos doce años está haciendo la cena: una tortilla. Se le oyen algunas palabras en catalán: los jóvenes, nacidos en Barcelona y, seguramente, más o menos escolarizados, saben catalán; los mayores, en cambio, sólo hablan castellano, con un fuerte acento andaluz, aunque entienden el catalán.

En la calle, Paco explica que quedan unas cuarenta viviendas gitanas en un barrio en el que vivían ciento cuarenta, que él compró la chabola de la que ahora van a desalojar a su familia. El nombre del barrio, sigue diciendo, venía de “Casa Antúnez. Can Tunis...” Se queja de la falta de autoridad, de vigilancia, lo que ha conducido a la situación que los actuales vecinos están padeciendo.

Los chavales roban un coche. Es probablemente su medio de vida. Ya no van a la escuela. Juan, uno de los hijos menores de Paco y Teresa, es un predelincente simpático. No tiene ningún reparo en atracar a los yonquis que acuden al barrio en busca de la dosis ni en insultarlos. Está acostumbrado a vivir en la calle, explica, a la libertad que tiene en este barrio y perderá cuando se cambie.

La cámara va mostrando diferentes escenas de la vida diaria de los gitanos que aún quedan: la celebración de la Nochevieja, en la que Paco y su familia brindan por el pronto retorno de Teresa, lo que se verá en alguna secuencia posterior, una boda, la fiesta que da la bienvenida a Teresa cuando finalmente sale de la cárcel. Pero también las quejas de alguno de los hijos del matrimonio por estar en la cárcel y no poder ayudar a la familia en esos momentos que están pasando.

El sonido, directo, reproduce las conversaciones de los gitanos, los comentarios



Can Tunis, 2006.

de la gente que observa las manifestaciones en la autopista, reclamando una vivienda digna. También hay sonido extradiegético: una banda sonora de *Mártires del Compás* que acompaña los gestos, la vida, de los gitanos de Can Tunis.

La relación familiar entre los gitanos y con sus amigos es buena. Son camaradas: se apoyan en sus reclamaciones. La cámara entra en sus chabolas, en los coches que los niños conducen, sin tener la edad adecuada, en sus celebraciones.

Frente a ello, la cámara registra también el pasar diario de los otros habitantes del barrio, los de la droga. Entre ellos, algunos cobran especial protagonismo: una mujer negra que, cojeando y bailando a la vez, explica sus ideas sobre la vida, sobre los buenos y los malos de la sociedad contemporánea, cuenta que está dejando la droga, que ha estado en la cárcel y que ahora “ha ocupado” un contenedor en el que vive con su novio, Moussa, un hombre afroamericano y cocainómano al que la cámara se acerca también. Los primeros planos cercanísimos, tremendamente duros, de los drogadictos metiéndose el chute o esnifando a través de un canuto de papel lo que pueden de un trozo de papel de aluminio, con sus rostros deformados, sus pústulas, sus bocas desdentadas, su hablar temblorón y arrastrado, recuerdan inmediatamente aquellos otros, igualmente duros y cercanos, del portugués Pedro Costa (*No quarto da Vanda*, 2000), una de las referencias ineludibles del cine contemporáneo, también de los documentalistas de la UPF. Pero la cámara no se recrea en el dolor, no reprueba ni censura, pues también los muestra cuando sonrían con dificultad, e, incluso, en algún momento de lucidez. Por ejemplo, cuando uno de los drogadictos, al que ya se ha visto en varias ocasiones por el barrio, con su cara llena de heridas, explica que ha regalado una pequeña parte de su dosis a otro que se la ha pedido, precisamente cuando se iba a inyectar un sobredosis que se lo llevaría para siempre del barrio, y del mundo. Dice entonces que Dios le ha ayudado a salir de la droga al traerle al otro: de este modo, se verá obligado a dejar el barrio y ya no podrá encontrar más.

Los gitanos consiguen finalmente salir en los medios – en varias secuencias la presencia de los periodistas y las televisiones se hace patente - y hacer valer sus derechos. Las viviendas de protección oficial les son finalmente concedidas y la cámara muestra uno de los pisos nuevos que les han asignado, en otro barrio diferente, aunque ellos insisten en que no quieren salir de su barrio, que no sabrán vivir entre los payos, que no están acostumbrados a subir escaleras con los muchos niños que tienen, etc. Un matrimonio joven de gitanos se queda en el barrio y es desalojado por la policía: no les han concedido una vivienda para ellos solos, tal como querían. La gente presencia el desalojo: un observador constata que la mujer está a punto de dar a luz a otro hijo.

La película va combinando secuencias del barrio, de los dos mundos que allí coexisten - los gitanos y la droga - con secuencias panorámicas de la ciudad, de día, de noche... Junto a todo ello, las máquinas que hacia el final del filme comienzan a derrocar las casas, con la ayuda cómplice de sus antiguos habitantes, los niños que destruyen como en un juego, los drogadictos que se convierten en ocasionales chatarreros.

Al final, en el nuevo barrio, la cámara acompaña a los chavales que salen por ahí, a dar una vuelta. Se van a buscar unos a otros. Tienen que hacer uso del portero automático. Pasean por calles asfaltadas, con jardines.

Los títulos cierran la película dando noticia de los muchos personajes que han colaborado con ella. Los autores agradecen a los vecinos su colaboración e informan de que su filmación tuvo lugar entre los años 2002 y 2003.

El uso del vídeo, con sonido directo a menudo, con primeros planos cercanísimos de personas destrozadas por la vida, de los gitanos dentro de sus casas, podría sugerir un registro periodístico sin más, pero la película tiene otros elementos. El sentido de la narración es claro: el tiempo transcurre y las casas serán finalmente derrocadas, hasta que sus antiguos inquilinos se realojen en sus nuevas viviendas, pero, además, la familia de Paco y Teresa se erigen en protagonistas y su historia consigue interesar al espectador, que asiste a la celebración de la Nochevieja y al brindis por el retorno de la madre, cuya ausencia ha sido convenientemente registrada al comienzo, cuando uno de los chiquillos pide al abuelo que le acerque al retrato que preside el comedor familiar, pues quiere darle un beso. La salida de la cárcel representa un motivo de alegría para todos, por lo que se le hace una gran fiesta de bienvenida, tras los saludos y abrazos emocionados de todos. Pero, en secuencias posteriores, la madre mostrará su tristeza (“tengo como una depresión...”) por el estado en que se encuentra su familia, con varios hijos metidos en la droga y nueve hijos a los que ha tenido que criar el padre solo, sin madre, por lo que no han salido como ella hubiera querido.

Además de este sentido de la narración, patente en el registro del paso del tiempo a través de sus momentos más importantes y de la historia de una familia concreta, que simboliza probablemente tantas otras historias familiares de Can Tunis, la

película muestra una especial sensibilidad hacia el lado humano , los seres que habitan un barrio que va a ser derrocado para ampliar las dependencias de un puerto con gran tráfico en una enorme metrópoli, en la que, a pesar del turismo , existen otras realidades que habían sido desviadas a los arrabales de la ciudad, como el barrio de Can Tunis y que, tras su desaparición, deberán encontrar ubicación en otro lugar. En cierto sentido, la reestructuración urbanística es un tema fundamental en la película, como lo era también en otras películas del máster, como *En construcción* o *De nens*. Así, los materiales de demolición, las excavadoras, los escombros, cobran protagonismo, como ya lo habían hecho en las anteriores. Una ciudad en transformación exige la presencia de las excavadoras y los cascotes, tanto como de los seres humanos que son reubicados, descolocados, expulsados.

Àngel Quintana afirmaba que “las cámaras se sitúan al otro lado de la ley para certificar el hundimiento de ese universo. *Can Tunis* establece una mirada política que actúa contra la corrección y revela esa visibilidad que las televisiones nunca se atreven a mostrar” (Quintana, 2007: 28)

A finales de 2008 se estrenaba, dentro del marco del festival *In-edit* de Barcelona, de cine documental musical, la película *B-Side*, de Eva Vila, coordinadora del máster. Aunque no sea una película “iniciativa Máster”, es un proyecto en el que participan algunas personas vinculadas a él (la sonidista Amanda Villavieja o el cámara Carlos Vázquez, entre otros) y que se ha podido realizar gracias al apoyo del Ayuntamiento de la ciudad, del *Institut Ramon Llull*, de lengua y cultura catalanas, y del IDEC, de la Universidad Pompeu Fabra. Un proyecto, por tanto, en que la ciudad está muy presente ya desde la producción. Pero también se trata de una película sobre la ciudad, sobre las músicas que se producen en la ciudad, pero de forma marginal o, como mínimo, sin ser conocidas por el gran público (lo que, en palabras de la propia autora, constituiría las caras B de los antiguos discos de vinilo) . Eva Vila estuvo un año siguiendo los ensayos, los conciertos, de músicos de todas las edades y géneros musicales , desde el jazz que tradicionalmente se puede oír en salas emblemáticas de la ciudad, como *Jamboree*, a músicos que acompañan a otros más reconocidos, pasando por cantantes de zarzuela, orquestas populares o músicos que , treinta años atrás, habían constituido la avanzadilla musical de Cataluña y hoy en día son desconocidos para la mayoría de su población (la Orquesta Mirasol es un ejemplo). También músicos

experimentales (Pau Riba , con los varios proyectos musicales que lleva a la vez) , diseñadores de extraños instrumentos (Sergi Jordà, creador del *ReacTable*, ingenio electrónico vanguardista, dentro de la propia universidad Pompeu Fabra) profesores carismáticos del Conservatorio de la ciudad, alumnos de ésta y otras escuelas de música, como la ESMUC (*Escola Superior de Música de Catalunya*). La película muestra los ensayos, los conciertos, pero también las conversaciones, las discusiones, los sueños, de los personajes, que conforman un amplio e interesante mosaico no sólo de las músicas de la ciudad, sino también de la propia ciudad. Y en este sentido, las transiciones entre las secuencias musicales, muy guerinianas, muestran planos vacíos de edificios, de grúas, la ciudad vista desde sus terrazas o sus azoteas, mientras en sus sótanos, en los garajes o en los locales improvisados, ensayan los músicos que la película retrata. En palabras de su autora: “és una reflexió sobre el que vol dir escoltar, perquè escoltar un avió, o un ocell...de fet, aquest pla que dura molt, on es veu, res, unes taulades...d'on se sent uns ocells i uns que assagen en un local, és una reflexió sobre el que vol dir escoltar. Un ocell, la ciutat, els camions, són sons, tot això són sons. No sé si música experimental o què...hem arribat a un moment on sembla que les coses siguin importants per les etiquetes que els hi podem col·locar. La música, com el cinema, s'escapen de tot això, perquè justament és en els territoris intermitjos, fronterers, on aquests tipus de creacions es troben lliures per trobar un sentit que va més enllà.” (entrevista personal: ver anexo 2)



Eva Vila: *B-Side* (2008)



Eva Vila. *B-Side* (2008)

Afirma la autora en los textos que acompañan a la edición en DVD de la película que ésta intenta dibujar “un magma sonoro que només es comprèn caminant pels carrers de la ciutat, habitant-la. La música que neix a la ciutat i que surt d’ella determina sens dubte el seu tempo, que equival a dir el nostre ritme, el nostre pols. I aquest batec, qui l’escolta?”.

Cuando asistí a su estreno en la ciudad, dentro del marco del citado festival, muchos de los músicos que aparecen en la película estaban presentes en la sala, y, antes y después de la proyección del filme, ejecutaron un interesante concierto, con el que mostraban su agradecimiento al trabajo de la autora, además de aprovechar la gran presencia de público en la sala para hacerse oír, definitivamente.

Más o menos en las mismas fechas, se estrenaba también otra película, *Nedar* (*Nadar*, 2008), de la debutante Carla Subirana, guionista y colaboradora, entre otros, de Joaquim Jordà, por lo que la vinculación, en este caso, viene de la mano de las personas del máster. En su película, además, aparecen también otros nombres conocidos: Núria Villazán, codirectora de *Mones com la Becky* es coguionista de su película, así como su ayudante de dirección, como también lo es Abel García Roure, ayudante también de dirección de Guerin y de Mercedes Álvarez y autor a su vez de otra película, *Una cierta*

verdad, coetánea de estas últimas, de la que se hablará después. También Amanda Villavieja está presente en *Nedar*.

La película es una narración en primera persona, subrayada por la presencia continua en cuadro de la autora y protagonista, así como por su uso de una voz *en off* narrativa - la suya -, que va explicando lo que sucede en una trama compleja, que parte del intento inicial de la autora de averiguar quién era su abuelo, a quien ni su madre conoció, pues fue fusilado en 1940, cuando su abuela estaba embarazada de ella, para deshilar una historia en la que los elementos que la integran tienen grandes dosis de cine negro. Por ello, su autora hace uso de recursos ficcionalizados, como la representación - en blanco y negro y sin diálogos, mediante actores - de la supuesta relación entre sus abuelos. Las imágenes de la abuela, que padece Alzheimer en una fase muy avanzada, abarcan desde las que la nieta filmara en cámara doméstica, en unos ya lejanos años de estudio en la universidad (“filmava la meva àvia perquè me l’estimava molt”, dirá a menudo Subirana) a los momentos, ya durante el rodaje del filme, en que se registra la ternura con que la nieta peina a la abuela, o pone orden en un armario, que deviene símbolo del desorden que reina ya en la mente de la abuela. También a la madre, en pleno proceso de realización del filme, se le diagnostica la misma enfermedad, lo que induce a la autora a incluirla, y a incluirse también ella, dentro de una película que en principio sólo iba a hablar de los abuelos. Los elementos simbólicos sirven para desentrañar los componentes de la historia - las secuencias ficcionalizadas, los elementos femeninos de una familia formada sólo por mujeres, pues tampoco está el padre - y, entre todos, el más significativo es el que da título al filme: la piscina, en que la autora se sumerge (para aliviar el dolor de espalda, dice) para bucear en los recuerdos, en la historia de su familia. La piscina comienza llena de luz para acabar, hacia el final del filme, casi en la sombra, lo que habla de la confusión que sigue habiendo en la historia familiar y, también, en las cabezas de la madre y la abuela.

No se trata de una película más sobre la memoria histórica, mediante el relato de la historia concreta de una familia concreta, con un abuelo supuestamente anarquista, sino también de un ejercicio de autobúsqueda: Carla Subirana debe conocer qué ha pasado en realidad en su familia para entenderse mejor a ella misma. El relato en primera persona se funde aquí con una reflexión sobre la memoria como construcción de la historia.



Carla Subirana. *Nedar* (2008)

La presencia, además, de un par de secuencias en que aparece la autora hablando con Jordà en su piso de la Calle de la Cera, confirman la importancia que el director ha tenido en el trabajo de la joven autora, a quien animó – explica ella – a que siguiera investigando, buscando y trabajando en una película que le ha llevado más de diez años. También recuerda la directora que Xavier Montanyà fue precisamente quien provocó, de alguna manera, su interés por averiguar quién era su abuelo y por qué fue fusilado.

La película ha tenido gran repercusión mediática y ha participado, entre otros, en el Festival de Cine de Málaga (2009). Algunas críticas sitúan a la directora entre los jóvenes directores del cine catalán, junto a nombres como Lluís Escartín, Albert Serra, Daniel Villamediana o Jorge Tur, todos ellos con trabajos en que realidad y ficción se fusionan de formas variadas y creativas y en que el grado de atrevimiento formal y de contenido comienzan a conformar lo que algunos ya llaman “nuevo cine catalán” o “escuela de Barcelona”. Como se ha indicado en algún otro capítulo, esta realidad no es en absoluto ajena al Máster de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, como motor inicial de un movimiento que empieza a dar ya muchos y muy creativos frutos.



Carla Subirana. *Nedar* (2008)

Hacia el final, un niño nada en las mismas aguas en que se sumerge Carla Subirana: es su hijo, el niño que, dice ella, ha roto definitivamente el círculo de mujeres que han llenado siempre su familia. El padre, como los demás hombres de la familia, no aparece.

También del año 2008 es el trabajo de Susana Guardiola *El so del Raval*, en que se sigue el proceso de preparación de un concierto intercultural en el barrio del mismo nombre. El ámbito espacial es el mismo que vio nacer *En construcció*n, sólo que nueve años después, de modo que la mezcla de viejos y nuevos habitantes del barrio aún es más evidente.

En el festival Seminci de 2008 se estrenó *Una cierta verdad*, de Abel García Roure, y , en carteleras, en mayo de 2009. Abel García cursó la primera promoción del máster y ha sido ayudante de dirección en varios de sus filmes (*En construcció*n, *El cielo gira*, *La leyenda del tiempo*). El sonido de Amanda Villavieja y la cámara de Diego Dussuel confirman la presencia de personas vinculadas al máster, así como los agradecimientos en los títulos finales: a Marta Andreu, a Jordi Balló y a todo el máster. La película explica el funcionamiento de un hospital psiquiátrico (Parc Taulí, de

Sabadell), utilizando para ellos los códigos del documental observacional: no aparece nunca en cuadro el director, no hay entrevistas, ni carteles, ni voz narrativa explicativa, por lo que hay que pensar que la intención es no tomar partido. En ningún momento, además, aparece una visión subjetiva, ni la de los enfermos ni la de otros; sólo, como inicio y como clausura del filme, la cámara atisba tímidamente entre las lamas de una persiana que separa la sala de espera del hospital de su entrada, mostrando así que el filme va a penetrar en un mundo extraño, pero siempre con el mayor respeto y guardando una cierta distancia. Las familias tampoco aparecen, para evitar seguramente caer en el dramatismo fácil. Como opina Anna Petrus (Petrus, 2009), la película trata también de la cuestión ética: ¿hasta dónde está permitido filmar? En muchos momentos del filme, la cámara se queda en la puerta, sin entrar en las habitaciones de los enfermos. Pero en el único momento de violencia, cuando los médicos entran a sedar por la fuerza al adolescente Alberto - que va siempre con la cabeza tapada con la capucha de su sudadera -, la cámara entra en la habitación con ellos, hasta que observa la respuesta violenta del joven (con la cara censurada: es menor de edad). Este intenta agredir al médico, por lo que la cámara bruscamente se bate en retirada, en el único movimiento rápido y nervioso de todo el filme, hasta que permanece unos breves segundos en el umbral exterior de la puerta, como queriendo pedir perdón por haber hecho algo indebido.

Ahora bien, si hay un intento de objetivación, de esquivar el punto de vista personal, sí hay, en cambio, obviamente, selección y montaje. Se presta la misma atención a pacientes y médicos, y a éstos la cámara, al principio del filme, les sigue por los pasillos, al modo de Jordá en *Mones com la Becky*, innegable referencia, y en ligero contrapicado. También, más avanzada la película, abundan los momentos de personajes, ya seleccionados, en planos cercanos y largos, sobre todo de Javier, el verdadero protagonista que, hacia el final, da título a la película en su filosófico relativismo: “Yo tengo una inquietud, una cierta verdad”.



Una cierta verdad: Javier y el asistente social.

Los pacientes, a los que hasta ahora no se les había visto la cara, se convierten en personas que sufren, que lloran, que tienen miedo. Los tonos de todo el filme son grises, apagados, dentro del hospital. El montaje incide en los rituales que marcan el paso del tiempo, de los días siempre iguales en ese hospital-cárcel: el ritual de preparar la medicación de cada enfermo, sólo un número en un vaso de plástico, entre muchos otros, sobre una bandeja; de despertar y proporcionar las toallas de la ducha de cada uno.

Y repetición también constante de primero planos de puertas que se cierran con llave y no permiten entrar a los extraños. La música, de Ricardo Santander, como la de *Nedar*, puntúa, junto a esos planos rituales y repetidos, la película. Una película que muestra una visión objetiva de una realidad que, por otro lado ha sido objeto de la atención de documentalistas de todo el mundo (Wiseman, Depardon...) y que en España ha tenido también atención por parte de realizadores diversos, desde *Animación en la sala de espera* (Carlos Rodríguez Sanz y Manuel Coronado, 1979-1981) al trabajo del mucho más cercano Jordá, pasando por la interesante propuesta de David Reznak *Osa mayor menos dos* (2006) en que el tema es idéntico, pero el tratamiento formal muy diferente: rodada en dieciséis milímetros, intercala unos planos no diegéticos, metafóricos, que, en palabras de su director (en el coloquio que tuvo lugar en Caixaforum Tarragona, tras la proyección del filme, en mayo de 2009), pretendían “ilustrar el discurso de los pacientes”.

Alberto Ojeda pregunta a García Roure⁴⁴ qué tiene la Universidad Pompeu Fabra “para sacar adelante tanto documentalista de éxito”, a lo que él contesta que “no lo siento como una escuela, como una corriente estética definida. Lo que sí hay es un espacio de libertad creativa, en el que se ha seguido una política continuada de apuesta por el género documental.” Y añadía que eso no es habitual en ningún otro lugar de España, pues cuesta mucho sacar adelante un documental. De hecho, su película se ha montado en la sala de edición del máster.

⁴⁴ Ojeda, Alberto (08-05-2009) “Entrevista con Abel García Roure”. *El Cultural*. (<http://www.elcultural.es>)

Alguno de los jóvenes directores que cursaron el máster se encuentran en la actualidad participando en otros proyectos. Sería imposible seguir la pista a todos. Servirán como botón de muestra algunos. Susana Guardiola está colaborando en estos momentos con una compañera de la misma promoción del máster, Françoise Polo, en la realización de un proyecto sobre una de las mujeres más significativas en la política mozambiqueña: Josina Machel. Para ello cuentan con la colaboración de Graça Machel, esposa de Mandela, y viuda del que fuera a su vez viudo de Josina Machel.

O la película *N-VI*, de Pela del Álamo, a través de su productora gallega *Diplodocus Produccions*, un proyecto sobre la carretera que su director y productor recorría entre Galicia y Madrid. Una carretera que ha quedado prácticamente en desuso al ser sustituida por la autovía que une ambas comunidades. La película retrata personajes, espacios, que fueron otra cosa en tiempos pasados.

Esta línea más política es la que han seguido también otras películas realizadas por algunos alumnos del máster, una vez de vuelta en sus países de origen. *Nollywood abroad*, (Saartje Geerts, 2008) es una producción belga dirigida por la joven directora Saartje Geerts, que había cursado el máster y había estado viviendo en Barcelona. La película aborda la industria del cine en Nigeria, el país africano con una industria más potente en ese campo.

Y *Piecing memories together* (2007) es también una película de un ex-alumno del máster, el uruguayo Luis González Zaffaroni. En ella se intenta una aproximación a la dictadura uruguaya a través de los textos escritos por mujeres uruguayas, en los que éstas, sin ninguna experiencia previa como escritoras, explican sus sentimientos y opiniones sobre los años vividos bajo la dictadura en Uruguay.

Quizás merecería la pena recordar aquí que algunos de los trabajos que el máster no puede acoger – por motivos diversos - son impulsados a través de la productora *Estudi Playtime*, de Marta Andreu. Concretamente, en la actualidad se están desarrollando *Morir de dia*, sobre el último guión que Jordà dejara antes de morir, que ha sido recogido por Sergi Dies y Laia Manresa, quienes fueron montador y guionista del cineasta fallecido; y *Cuchillo de palo*, de la joven paraguaya Renate Costa, en el que

colaboran muchos de sus compañeros de promoción del máster. Ambos están ya en una fase avanzada de producción.

Todos estos trabajos hablan, sin duda, de un acercamiento a niveles de creación de muchos otros países del mundo. De la capacidad que ha tenido el máster de generar ideas, proyectos, aun fuera de él. Muchos de los entrevistados coinciden al calificar el máster como “un espacio para la creatividad”. Un espacio físico, pero también, sobre todo, un espacio mental. Y en ello entran el deseo de experimentar, de probar cosas nuevas, aunque la tendencia más generalizada es hacia la búsqueda de formas más bien líricas, entre las que la expresión personal y el viaje son importantes, pero también el retrato de seres marginados o marginales, la búsqueda de sonidos y músicas, la mirada diferente hacia realidades políticas y sociales ajenas o el registro de un proceso creativo.

11.- Barcelona: la ciudad en transformación y el cine de lo real. Museos, exposiciones: ¿nuevas ventanas?

Barcelona ha experimentado en los últimos veinte años importantes cambios urbanísticos y estructurales que han afectado de forma muy importante a la vida de la ciudad y, en consecuencia, a su cultura. Algunas de las películas realizadas en el máster, o en sus alrededores, evidencian, de varias maneras, esos cambios, las transformaciones. Intentar explicar la relación entre esos cambios y las películas o, dicho de otra forma, cómo los cineastas reflejan en su trabajo una realidad cambiante, sujeta a mutaciones físicas que, por consiguiente, devienen mutaciones internas - formas de vida, culturas nuevas - será el objeto de las líneas que siguen. También cómo los museos, los centros culturales de la ciudad, abren sus puertas al cine de lo real, en especial al que realizan cineastas relacionados con el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, una universidad que es, asimismo, causa y resultado del cambio de la propia ciudad.

Joaquim Rius estudia la política cultural catalana, centrada en el caso de Barcelona ⁴⁵, y habla de lo que él llama “governança cultural”, en que la política cultural busca catalizar la creación de los sectores culturales y la acción cultural se planifica y concierta colectivamente como un elemento estratégico del desarrollo local. En ese marco - afirma - las instituciones tienen un papel clave por ser punto de encuentro de todos los agentes y generar valor cultural. (Rius, 2006:10-17)

Para Rius, una de las singularidades más relevantes de esta política es que no hay ninguna administración (*Generalitat*, Ayuntamiento, Diputación) que tenga el monopolio de las instituciones culturales, por lo que son frecuentemente gestionadas por patronatos o consorcios mixtos; a menudo, incluso, con miembros de distinto color político, lo que, como se ha visto, también había ocurrido en la gestación de la Universidad Pompeu Fabra. Además, no tienen, ninguno de estos consorcios gestores, un poder económico equiparable al que sí tienen otras instituciones culturales del

⁴⁵ En su tesis doctoral: Joaquim Rius (2006) *Un nou paradigma de la política cultural. Estudi del cas barceloní*, codirigida por Arturo Rodríguez Morató (UB) y Pierre-Michel Menger (EHESS). Barcelona: *Universitat de Barcelona*, resumida en Rius, Joaquim (mayo de 2006) “El MACBA i el CCCB. De la regeneració cultural a la governança cultural”, *Digithum*, 8, 10-17 (<http://www.uoc.edu/digithum/8/dt/cat/rius.pdf>)

estado, como el MNCARS (*Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*), en Madrid. Ambos factores han provocado que, desde el nacimiento de esas nuevas instituciones culturales, se haya buscado la forma de hacerlas singulares y funcionales, que tengan una función, incluso - o sobre todo - política, de modo que creen cultura, referentes, nuevos, y diferentes de los del resto del estado.

Dentro de esas nuevas instituciones, son emblemáticos dos centros, el MACBA (*Museu d'Art Contemporani de Barcelona*) y el CCCB (*Centre de Cultura Contemporània de Barcelona*), muy próximos entre sí, y centro de una de esas grandes remodelaciones urbanísticas de las que precisamente se hacen eco algunas de las películas objeto de este estudio. El Director de Exposiciones de la última de ellas es Jordi Balló. Ambas están situadas en el corazón del antiguo barrio del *Raval* (el Barrio Chino), una de las zonas del distrito de *Ciutat Vella*, y son uno más de los frutos de la gran remodelación del barrio (o planes PERI, definidos para *Ciutat Vella* en 1983), que partían - siempre según Rius - “d’un projecte higienitzador hereu de les concepcions vuitcentistes burgeses (...), modificat per l’urbanisme modernista i corregit per la pressió popular i veïnal.” Esa misma presión vecinal que tan bien reflejaba Joaquim Jordà (vecino del barrio) en *De nens*, a través de las poderosas y politizadas asociaciones de vecinos.

En 1986 Pasqual Maragall anuncia a sus conciudadanos la nominación de la ciudad como sede para los futuros Juegos Olímpicos de 1992, lo que desata la furia constructora. Entre las grandes empresas acometidas desde aquel momento, y aprovechando los anteriores planes de remodelación del barrio, el MACBA y el CCCB son los dos exponentes más importantes.

Las Olimpiadas de 1992 supusieron la primera gran transformación de Barcelona, sobre todo al abrirla al mar, con el gran impulso que recibieron algunos barrios de la franja marítima. La ciudad se abrió no sólo al mar, sino también a un aflujo de visitantes inusitado hasta entonces. Visitantes que no sólo eran turistas. La población extranjera de la ciudad ha crecido enormemente desde entonces y, entre ellos, los que se dedican a actividades relacionadas con el arte y la cultura constituyen un porcentaje muy importante, así como los estudiantes.

El MACBA, diseñado por Richard Meier, se inaugura en 1995: el gran edificio blanco ofrece, como ocurrirá después con otros grandes museos en otras capitales españolas (Guggenheim en Bilbao, MUSAC, en León, ARTIUM, en Vitoria) más un hermoso y moderno continente que un atractivo contenido, que engancha más bien poco a sus visitantes, hasta que en 1998 tome sus riendas Manolo Borja-Villel (actual Director del MNCARS) y proponga un modelo alternativo de museo basado en las alianzas con colectivos del movimiento antiglobalización y con asociaciones vecinales que se oponen precisamente a los planes urbanísticos municipales. Todo ello le lleva también a rechazar el mismo modelo de regeneración cultural que hay tras la operación de construcción del propio museo. El museo se ha convertido así en un referente cultural contemporáneo, paradigma de lo que para Rius es esa “governança cultural”, en la que prevalece su capacidad para generar nuevos valores culturales con sus exposiciones, dar valor a ciertas corrientes artísticas de la ciudad, proyectarlo internacionalmente y hacerse un sitio en el debate internacional sobre el arte y la sociedad globalizada.

El CCCB, concebido dentro de un complejo de edificios – entre los que está también el MACBA - unidos entre sí y con su centro en la antigua Casa de la Caridad, fue inaugurado un año antes, en 1994, y su actual Director, Josep Ramoneda, fue ya nombrado en 1989, quien propuso, frente a las propuestas anteriores, un proyecto en el que focalizaba la institución como un “centro de investigaciones, de exposiciones – permanentes y temporales -, e intercambios múltiples sobre el fenómeno de la ciudad.” (ABC, 29 de junio de 1989). El “modelo CCCB”, explica Rius, se comienza a forjar tres años después, en 1997, con la adopción de la fórmula de grupos asociados; es decir, colectivos de creadores en disciplinas muy diversas, apadrinados para desarrollar un proyecto cultural dentro de la línea del centro, las culturas urbanas. Para Rius, uno de los mayores éxitos del museo es el Festival Sónar, festival internacional de música electrónica, que reúne en sus ámbitos – internos y externos – gran cantidad de público internacional. Pero hay muchos otros referentes necesarios en el CCCB, que se han ido generando poco a poco, consolidándose como ofertas culturales atractivas para amplios sectores de una población culta e internacional. El festival anual *Cosmópolis*, de literatura, es una muestra. Y, sobre todo, las relacionadas con el cine, como el Archivo *Xcèntric*, ya citado en otros apartados de este estudio, el Festival de Cine *L’Alternativa*,

el *BAFF (Barcelona Asian Film Festival)* y tantos otros, no ajenos seguramente a que Jordi Balló sea Director de Exposiciones de la entidad.

Para Rius, el CCCB, de inesperado éxito, se ha erigido en verdadero altavoz y antena de la ciudad. Una ciudad, la ciudad en sí, la cultura urbana, que es, además, el centro de reflexión de muchas de sus exposiciones.

Poco antes, en 1991, la creación de la Universidad Pompeu Fabra había ya supuesto otro cambio - y fundamental - en la estructura urbanística de la ciudad, al integrarse en su mismo corazón, lo que modificó sustancialmente muchos aspectos de su entorno. El tránsito de estudiantes entre las distintas dependencias de una universidad no centralizada, sino disgregada en diversos edificios, situados en uno de los barrios de la ciudad con más tradición, el Barrio de la Ribera, muy cercano al Barrio Chino, implicó que se crearan las infraestructuras necesarias y habituales en cualquier barrio universitario: bibliotecas, cafeterías, librerías.... Los estudiantes se mezclaban así, sin solución de continuidad, con otros viandantes ya habituales en la zona: los turistas. Muy cerca, además, se encontraban ya algunos de los enclaves culturales con más atractivo de la ciudad, como el *Museu Picasso*, el *Museu Tèxtil i de la Indumentària* o, poco después, el *Museu d'Història de la Ciutat*, todos ellos en las cercanías de la iglesia de Sta Maria del Mar, en el lado opuesto al MACBA y al CCCB, de las concurridas Ramblas barcelonesas.

El nacimiento del Máster en Documental de Creación en 1997 supuso otra novedad y, aunque su sede está algo alejada - en el más alto barrio del Eixample - , estiró desde su creación sus antenas hacia los nuevos barrios culturales de la ciudad, encajonados dentro del mucho más antiguo distrito de Ciutat Vella, que tanto cine había presenciado (sólo citaré aquí *Ocaña, retrat intermitent*, de Ventura Pons, estrenada en 1978, con la Plaça Reial y las Ramblas como escenario). Algunos de los primeros filmes realizados dentro del máster dan fe de las transformaciones de la zona. Seguramente son *En construcció* (José Luis Guerin, 2000) y *De nens* (Joaquim Jordà, 2003) las más relevantes en este sentido. Mientras la primera muestra, a través del seguimiento del proceso de construcción de un edificio, muy cercano precisamente a la plaza donde se encuentran el MACBA y el CCCB, un mundo en desaparición, en el que las prostitutas y los ex-marinos van a ser sustituidos por otros habitantes nuevos, mucho

más anodinos seguramente, con menos sabor, mediante una mirada personal, ciertamente poética; la segunda adopta un punto de vista beligerante y mucho más comprometido al denunciar a las claras los casos de corrupción y de especulación urbanística que aquejaban al barrio durante el proceso de su remodelación.

En ambos casos, los elementos urbanos cobran especial protagonismo. En *En construcción*, los edificios emblemáticos del barrio (las torres del *Paralelo*, el reloj que corona el Banco de España, la iglesia del Monasterio de Sant Pau) sirven como referentes espaciales y como signos de puntuación de un filme basado en los encuadres y los planos-secuencia largos, demorados. Junto a ellos, otros elementos urbanos fundamentales y muy característicos precisamente del barrio: las palomas, que abren la película aposentadas en el suelo, picoteando, y las pintadas que describen el sentir de las gentes del barrio, testimonios anónimos de reivindicaciones, y de amores.

En *De nens* las calles, el barrio, se hacen también muy presentes. Pero aquí es el propio Jordá quien las habita, mostrándose en cuadro, dejándose enmarcar en solares vacíos, llenos de cascotes que pronto verán surgir los cimientos de nuevos edificios modernos, desalojando a los antiguos inquilinos de las viejas casas anteriores. El centro geográfico del filme vuelve a ser el barrio del Raval, un poco más cerca del Paralelo, con lo que ahora es la remodelada Rambla del Raval y las angostas calles de la zona como protagonistas. También pintadas, calles llenas de escombros a la espera de ver surgir los nuevos edificios , y niños que vagan por las calles, que roban , se drogan o se prostituyen para salir de su miseria o, sencillamente, porque la sociedad no ha sido capaz de integrarlos.

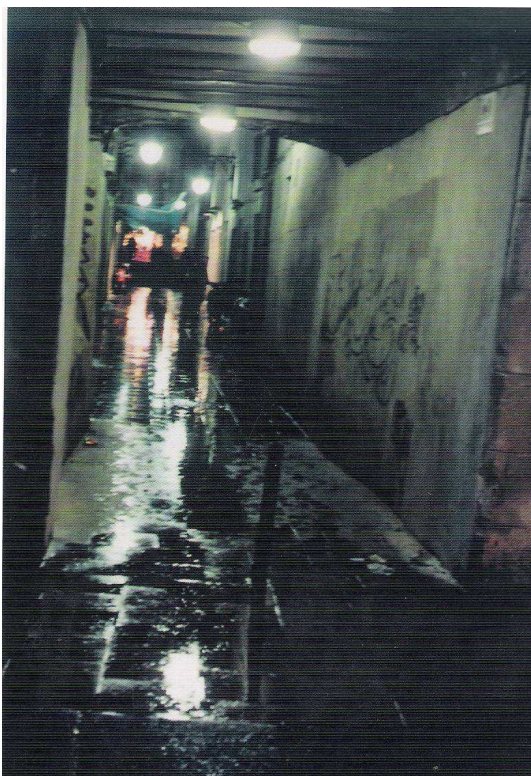


En construcción (2001)



De nens (2003)

Evidentemente, el espacio es el mismo, pero la visión es muy distinta. Ambas son producto de la mirada personal de dos realizadores, dentro del máster, quienes las iluminan de forma muy diferente. La luz inunda normalmente las calles de Guerin, pues sigue el ritmo de la construcción de un edificio que, lógicamente, se hace con la luz del día, si bien se acompaña su latido hasta la noche, cuando los vecinos cierran las persianas, o las contraventanas, para encerrarse en la intimidad de sus viviendas. La oscuridad, la lluvia, son, en cambio, muy presentes en las calles que muestra Jordá, como símbolo de la oscuridad que rodea los asuntos de que trata (especulación inmobiliaria, corrupción, pederastia). También las pintadas hablan, de modo claro, de la violencia subyacente, del malestar de los habitantes del barrio.



De nens

Otras películas del máster han mostrado escenarios de la ciudad de Barcelona, de modo más o menos lateral. Así, en *Mones com la Becky* (J.Jordá, 1999) la película se abría dentro del laberinto situado en el barrio de Horta, al nordeste de la ciudad, mientras que alguna de las secuencias de *Cravan vs Cravan* (Isaki Lacuesta, 2002) se desarrolla en diferentes escenarios de la ciudad en que Arthur Cravan, protagonista del filme, pasara algunos momentos de su ajetreada vida. Especialmente interesantes son los que recogen el testimonio de uno de los pocos espectadores, aún vivo, del encuentro

pugilístico entre Jack Johnson y Cravan en la barcelonesa plaza de toros Monumental, ya derruida, por lo que se buscó el ámbito, aún existente, de las gradas de la Plaza de Las Arenas, actualmente también en fase de remodelación para reconvertirse a otros usos, para la secuencia.

Otras realizaciones de personas vinculadas al máster sitúan sus imágenes en la ciudad, especialmente en el barrio del Raval, como ocurre con *El so del Raval* (Susana Guardiola, 2008) que intenta registrar la preparación de un concierto cuya finalidad es aglutinar las músicas de los diferentes colectivos sociales del barrio (latinos, magrebíes, gitanos...) en una armonía que, como el filme muestra, dista mucho de ser real. En una secuencia del filme, se ve a José Luis Guerin paseando por la calle, sin que su aparición en cuadro, como me explica su autora, haya sido buscada. El escenario vuelve a ser el Raval, pero ahora con el aspecto con que lo conocemos ahora, y con dos puntos especialmente presentes: la Rambla del Raval, nueva y con su monumental escultura de *El gato*, de Botero, donde tendrá lugar un concierto que finalmente la lluvia obliga a suspender; y la plaza interior a los edificios de la *Biblioteca de Catalunya* y la Escuela *Massana* de Diseño, una plaza que es lugar habitual de encuentro de drogadictos y alcohólicos. La película muestra así los contrastes entre lo viejo y lo nuevo, los antiguos y los nuevos habitantes del barrio, de modo que la presencia de Guerin, ya un referente necesario, parece casi simbólica.

También en las calles, sótanos y locales de toda la ciudad de Barcelona se sitúa *B-Side* (2008), la película de Eva Vila que, como ya se ha explicado, muestra las diferentes músicas que conforman el latido sonoro de la ciudad. Los planos vacíos de la ciudad, vista desde sus tejados, marcan las transiciones entre los momentos musicales.

Las películas que serán resultado de la última edición del máster (2007-2009) se situarán también, a lo que parece, en la ciudad. Aunque están todas ellas en fase aún muy inicial, las informaciones que dan sus directores (José Luis Guerin, Mercedes Álvarez y Ricardo Íscar) , así como el Director del máster, Jordi Balló, permiten , por ahora, situarlas en sus escenarios urbanos. Guerin realizará un filme sobre una madre que llega a la ciudad con una niña (recordemos que es un revisitación de *Une simple histoire*, de Marcel Hanoun, de 1958) y no sabe qué hacer con ella, por lo que es posible intuir un recorrido por la ciudad. Íscar situará su historia entre los músicos de la

orquesta del Liceo, situado precisamente en las Ramblas. Y Mercedes Álvarez que, a lo que parece, pretende mostrar el parecido entre tantas ciudades contemporáneas, fruto precisamente de las sucesivas remodelaciones que a menudo acaban con el sabor de cada ciudad, buscaba localizaciones en la zona de los *Encants* (el mercadillo de objetos de segunda mano situado junto a la Plaza de las Glorias), pronto también a desaparecer, y muy cercanos al nuevo emblema arquitectónico de Barcelona: la Torre *Agbar*, diseñada por el arquitecto Jean Nouvel. Curiosamente, la zona en la que se sitúan ambos lugares es también fruto de una nueva remodelación de la ciudad, el Barrio 22@, probable sede futura del máster.

La ciudad como escenario de las películas del máster y sus museos como posibles centros de recepción de trabajos de sus autores. La relación entre cine y museos o centros culturales tiene ya una larga tradición y se muestra de formas muy diversas.

Una de ellas, la más antigua, y quizás más obvia, es la presencia de un museo o exposición en la diégesis de un filme. La nómina de películas en que los personajes recorren un museo o un cuadro del mismo es motivo importante dentro del filme, es larguísima y abarca todas las épocas del cine y las filmografías de casi todos los países. Desde Hitchcock a Jean-Luc Godard, pasando por Otto Preminger o Leos Carax, en tiempos más recientes. Caso distinto será cuando el propio museo – o el artista - es el asunto central o parte muy importante del filme, algo que ocurre, por ejemplo, con filmes como *La Ville Louvre* (Nicolas Philibert, 1990) o, incluso, con la breve pieza de Pere Portabella *Miró, l'altre* (1969), en que el espectador, hacia el final, entra en el espacio destinado a la exposición de Joan Miró, el Colegio de Arquitectos de la ciudad, poco después de haber presenciado la pintada y posterior destrucción de un gran mural sobre las vidrieras del recinto, por parte del artista. También aparecen los interiores de la *Fundació Miró en Pont de Varsòvia* (1989).

En *Cravan vs Cravan* algunos momentos iniciales transcurren dentro de la sala donde supuestamente se expone la obra del pintor Cravan y, a menudo, durante el filme, aparecen referencias a pintores contemporáneos al protagonista y a exposiciones relevantes de aquel momento, como el *Salon des Independents*. Frank Nicotra, *alter ego* de Cravan, conversa en ciertas secuencias con el artista español Eduardo Arroyo, mientras pasean por las salas de un museo, el *Centre Pompidou*, de París.

Los museos y centros culturales de Barcelona llevan ya unos años apostando por la entrada del cine en ellos, siguiendo esa línea marcada por los grandes museos del mundo. Si el MACBA ha organizado varias retrospectivas de cineastas, entre ellas la de 2001 en torno a la rica y multiforme obra de Pere Portabella, así como diversas actividades centradas en el cine: proyecciones, conferencias..., y *Caixaforum* o la *Fundació Miró* han ofrecido varias exposiciones o actividades relacionadas con el cine, es el CCCB el que en estos asuntos se lleva sin duda la palma y consigue, además, que su nombre figure entre los grandes, en el dossier que a este tema dedica *Cahiers du cinéma*⁴⁶, junto a un único cineasta español, Pedro Almodóvar, con motivo de la exposición que dedicó al último la Cinémathèque. En el caso del CCCB, la revista citada repasa la estupenda exposición *Erice-Kiarostami: Correspondències*, que tuvo lugar en el año 2005, y que abrió camino a formas nuevas de entrada del cine en el museo en territorio español. Lo innovador entonces fue la combinación de varias de las posibilidades que todo ello permite: instalaciones montadas por los cineastas, piezas realizadas para la exposición, que se proyectaban en espacios con sillas, acondicionados para tal efecto y, sobre todo, la idea de generar un diálogo – filmado, claro está – entre dos cineastas de edades similares, pero de culturas muy diferentes, entre los que una evidente comunidad de sensibilidades se puso de manifiesto. Jean-Philippe Tessé explicaba el hilo conductor de dicha exposición, comisariada a dúo por Jordi Balló y Alain Bergala, en los términos siguientes: “ Il manquait un principe conducteur et c’est Victor Erice, qui n’avait jamais réalisé d’exposition mais qui a beaucoup soutenu notre réflexion, qui nous a suggéré qu’il s’agissait d’une exposition sur le regard.”⁴⁷. La mirada crea de este modo el hilo invisible que permite entender por qué hacen el cine que hacen cada uno de los dos realizadores: si el espectador entiende qué captura su mirada y cómo son capaces de dirigirla hacia la forma fílmica, habrán entendido sus coincidencias, y sus diferencias. Àngel Quintana opina que la presencia de ambos cineastas en el espacio museístico ha tenido un interesante y novedoso efecto: “Una vez finalizada la exposición, todas esas obras (*las piezas creadas para la misma*) han acabado convirtiéndose en piezas esenciales de la filmografía de unos cineastas cuya obra ya no puede ser vista únicamente desde el cine, sino que debe analizarse desde una perspectiva multimedial. Resulta significativo que un cineasta como Víctor Erice, educado en el peso de la cinefilia, haya decidido acercarse a la galería (...) Víctor Erice,

⁴⁶ (abril de 2006) “Le cinéma au musée”, *Cahiers du Cinéma*, 611, 8-41.

⁴⁷ Tessé, Jean-Philippe (abril de 2006) “Lettres persanes en Catalogne”, *Cahiers du cinéma*, 611, 32.

que ha convertido la independencia artística en la base de su trabajo, ha acabado descubriendo que la galería le da más libertad y que su condición como artista puede ser más respetada dentro del universo mediático.” (Quintana, 2008. 100) Parece claro que el motor fundamental de esta entrada del cine documental en el CCCB es Jordi Balló, quien en mayo de 2007 era invitado por Documenta Madrid a participar en una mesa redonda sobre el tema *El Documental en el Museo*, junto a otros comisarios y especialistas, y dando de este modo carta de credibilidad a algo que no había hecho más que comenzar.

Porque en realidad esa incursión nueva del cineasta en el museo o galería significa, como mínimo, dos cosas: la libertad de que dispone, mermada en otros ámbitos por la dictadura de las subvenciones y de las audiencias, y la consideración autoral que le proporciona. Dominique Païni, en un estudio muy interesante⁴⁸, considera esta nueva forma de entrada del cineasta en el museo, de forma paralela al crecimiento, en los últimos veinte años, de las propuestas en video de artistas de todo el mundo, desde las pioneras de Nam June Paik y otros, en los años sesenta. Habla de los trabajos de Egoyan y Kiarostami, por ejemplo, y considera que, para ellos, como para el resto de artistas (videastas o cineastas), que toman imágenes del cine y las reelaboran, ralentizándolas, insistiendo así en el espesor significativo del propio fotograma, o las manipulan, proponiendo nuevas lecturas, y las presentan después en el espacio museístico, todo ello implica una nueva forma de reflexión sobre el propio cine. También la creación de imágenes fílmicas nuevas – en forma de instalación, normalmente - destinadas a una recepción diferente: en un museo; con lo que supone de poder pararse, retomar la recepción, deambular por la sala, etc, es otra de las formas de reflexión, de incorporar nuevas ideas sobre el lenguaje del cine, o volver sobre las propias, teniendo muy en cuenta esta nueva forma de recepción, forzada, en algunos casos, por la huida del público de las salas comerciales. Las consideraciones sobre espacio y tiempo, esenciales en el cine, varían con estas nuevas formas de creación y de recepción.

Sobre todos estos conceptos – libertad creativa, consideración autoral, reflexión sobre el lenguaje del cine y sobre su función y recepción en la sociedad contemporánea

⁴⁸ Païni, Dominique (2002) *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. Paris: Cahiers du cinéma.

- lleva ya años trabajando el cineasta español precursor en estos asuntos: Basilio Martín Patino. El director salmantino tiene ya en su haber una larga trayectoria museística, que empezó en el año 2005 con una exposición organizada por PHotoEspaña en el Centro Conde Duque de Madrid, para la que se utilizó el enorme archivo documental del cineasta sobre la guerra y la posguerra, reordenándolo bajo el título de *La seducción del caos: documento y ficción en la obra de Basilio Martín Patino*. Para ella, realizó también un montaje audiovisual titulado *Homenaje a Madrid*, con motivo del atentado de marzo del anterior año. En esta pieza, como dice A.N. García Martínez (García Martínez, 2008: 138) “el director dinamita la noción de relato lineal al trifurcar la pantalla.”. Ese uso de pantallas múltiples será una de las características de algunas de las instalaciones de Isaki Lacuesta, por ejemplo.

En ese mismo año 2005, el director realiza dos montajes audiovisuales para la imagen española en el extranjero: *Corredores de fondo*, para la Bienal de Arquitectura de Venecia, y *Fiesta*, para el Pabellón de España en la Exposición Universal de Aichi, en Japón. Y en el mismo año hace un remontaje de su corto *El noveno* (1961), al que titula *Caídea. Ensayo sobre la realidad cinematográfica*, para presentarlo en el homenaje que le rindió el festival *Cinéma du Réel* de París, dedicado ese año al cine de lo real en España, que ya ha sido citado.

Entre el año 2006 y el 2007 monta una exposición titulada *Paraísos*, en el Centro José Guerrero, de Granada, para la que realiza una interesante pieza, *A la sombra de la Alhambra*, en que muestra las reflexiones de Inés Sánchez, hija de Bernardo Sánchez Bascuñana, uno de los tres verdugos de *Queridísimos verdugos* (1973), a la que conoce por casualidad mientras está preparando la exposición. Sigue con la reciente (2008) e itinerante *Espejos en la niebla (Un ensayo audiovisual)* que estuvo en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, para pasar después por Salamanca y Burgos. El carácter ensayístico, que salpica toda la obra del cineasta salmantino, es acusado en su propuesta, consistente en presentar una historia fragmentada, a partir de piezas de seis o siete minutos realizadas a partir de materiales documentales diversos, y que permiten al espectador reconstruir libremente esa historia familiar situada en una dehesa salmantina. Tal como él mismo me explica (entrevista personal : ver anexo 2) : “La idea de que el espectador construya libremente, a través de la reconstrucción que hace mediante las diferentes historias en diferentes pantallas, es más rica que si sólo

fuera una pantalla única. Se crea un sistema de visión totalmente diferente. Se cuenta la cosa con una eficacia mucho mayor. El espectador se imagina más de lo que hay. Es una información, digamos, enciclopédica.” Para Martín Patino, la apuesta por el cine en museos es muy interesante y se muestra entusiasmado cuando me explica que “el Director del Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, me pidió permiso para poner *Canciones* en una sala contigua al *Guernica* de Picasso, ¿Qué hace *Canciones* al lado del *Guernica*? (...) La gente va a ver el *Guernica* y, después, se sienta en el suelo a ver *Canciones*..., sin solución de contigüidad.” Ese director es Manuel de Borja-Villel, quien antes lo fuera del MACBA, y que recientemente ha reorganizado todo el contenido del museo madrileño, ordenando las piezas en función de criterios mucho más acordes con los tiempos que corren, en un intento de alinearse con las propuestas de los principales museos del mundo.

Para Jean-Christophe Royoux, autor del prólogo al catálogo-libro que se publicó con motivo de la exposición *En esto consistían los paraísos*, en Granada, “El paso del cine a la exposición es sinónimo del fin de un mundo identificado con el propio cine. Para un cineasta, el paso a la exposición procede a la fuerza de una inversión y ésta tiene consecuencias. (...) Es sinónimo del fracaso del cine en ir por delante de sí mismo. Literalmente podríamos decir que, aquí, la exposición es el cine en estado de ruina.”⁴⁹ Para Royoux, además, “el paso de la película a la exposición significa el paso del relato de la experiencia a la experiencia del relato” (Royoux, 2008:130) y, por otro lado, “cuando el cine es expuesto, la pulsión que lo anima es la de volver allí de donde viene, a las imágenes, a la inmovilidad, para permitir que el espectador descubra por sí mismo el paso de la inmovilidad al movimiento” (Royoux, 2008: 126). Esos conceptos de que Royoux habla: el estado de “ruina” del cine cuando entra en el museo, fruto de la renuncia que para el cineasta implica tal paso; la idea de “experiencia de relato”, o una nueva forma de construir el mismo; o la vuelta a la “inmovilidad”, que da paso a la intervención activa del espectador, son todos ellos aspectos que recogerán no sólo Basilio Martín Patino, sino otras cineastas al entrar en el museo y, de forma muy significativa, José Luis Guerin e Isaki Lacuesta.

⁴⁹ Royoux, Jean-Christophe “Co-existencias. Cuando el cine de Basilio Martín Patino se expone.”, en Pilar García Jiménez y otros (2008) *En esto consistían los paraísos: aproximaciones a Basilio Martín Patino*. Granada: Centro José Guerrero, 115-117.

Algunas de las características más concretas de las exposiciones de Martín Patino serán las que definirán las líneas de muchas de las exposiciones de cine en suelo español, en años posteriores, como el uso de multipantallas o de varias pantallas separadas y de libre ordenación que fragmentan el relato y permiten al espectador la libre construcción de la historia, o el remontaje de piezas anteriores para conferirles un nuevo sentido, cuestionándose – y poniendo en cuestión – así el concepto de obra cerrada, acabada. También la realización de piezas nuevas, de encargo, creadas *ex profeso* para una determinada exposición. O la combinación de diferentes materiales artísticos (fotografías, videos) en un mismo ámbito expositivo. Martín Patino sigue queriendo experimentar, y sigue confiando en el espectador, capaz de reconstruir una historia con los elementos que se le facilitan.

Harun Farocki es uno de los creadores contemporáneos que más ha utilizado el museo o la sala de exposiciones para exhibir su trabajo. En Barcelona ha expuesto en diversas ocasiones algunas de sus creaciones y el Archivo *Xcèntric* tiene algunas de ellas. De su obra decía Joana Hurtado que “utiliza lo ya existente para reafirmar la idea de que el acto creativo no es la realización de algo original, sino la elección y apropiación de unas imágenes que están ahí y que sólo piden ser re-presentadas en un nuevo montaje”⁵⁰. Esa idea de que las imágenes ya están en el mundo en que vivimos y sólo hay que volver a ordenarlas, a recomponerlas y combinarlas con significados nuevos es algo de lo que me hablaba Isaki Lacuesta , quien, además, ha impartido varios talleres de remontaje en diversos festivales y centros culturales.

Antes de las exposiciones citadas, sin embargo, el CCCB se hacía eco de la obra de un cineasta que en ese mismo año (1999) se encontraba como profesor invitado en la segunda edición del máster: Johan Van der Keuken. En aquel momento el centro expuso obra fotográfica y cinematográfica, en una exposición que había pasado el año anterior por diferentes museos de París: *Johan Van der Keuken & Jeroen de Vries. El cos i la ciutat / El cuerpo y la ciudad / Body and City*, una reflexión sobre las constantes de la obra - y la vida – del cineastas holandés.

⁵⁰ Hurtado, Joana (23 enero 2008) “Trabajar para ver”, *Cultura/s La Vanguardia*, 20.

Las proyecciones de cine son ya habituales tanto en el MACBA como en el CCCB, en sus salas interiores y en las plazas exteriores, en verano. Ambos centros ponen un énfasis especial en el cine experimental y de vanguardia y el CCCB, además, en el cine documental. Las programaciones de sesiones especiales de piezas escogidas y presentadas por especialistas tienen ya una larga historia y el Archivo *Xcèntric*, del CCCB, de libre acceso, con sesiones especiales, y con ya siete años de historia, es un referente en la ciudad.

El mismo museo ha aprovechado la idea del intercambio epistolar, inaugurada con la exposición *Erice-Kiarostami* para seguir proponiendo nuevos diálogos o intercambios entre artistas. Entre un cineasta y un pintor fue la exposición *Hammershoi-Dreyer*, en el año 2007, comisariada por el mismo Balló, en torno al uso de la luz en ambos creadores, para lo que se iluminaron las piezas expuestas (cuadros del pintor danés, sobre todo) con una luz muy cercana a la de la obra del cineasta.

Durante el verano de 2008, el CCCB puso en marcha un nuevo programa de cine estival, al aire libre, en el espacio exterior del museo: *Gandules'08* que, en palabras de una de sus organizadoras, Núria Aidelman, tuvo un inusitado éxito de público, generado seguramente, en parte, por su gratuidad: “El total d'assistents (...) va ser de 7.340, que per 12 sessions dóna una mitja de 612 aprox” (información proporcionada por Aidelman en correo personal) . 612 personas por sesión es muchísimo más que la asistencia de público a salas para ver cualquiera de las películas proyectadas. La propuesta consistía, de nuevo, en el diálogo entre cineastas, en torno al tema de la interculturalidad: en muchas de las sesiones se podía ver una pieza breve, creada para la ocasión, de un director español o residente en España (Óscar Pérez, Lope Serrano, Andrés Duque e Isaki Lacuesta) que se proyectaba antes de otras películas largas de diferentes cineastas de todo el mundo. Entre ellas, y como viene siendo habitual en el CCCB, algunas de carácter documental, de autores como Johan Van der Keuken, Werner Herzog, Chris Marker, etc. Una película que pudo verse como estreno especial, y único en el estado, fue *El vuelo del globo rojo*, de Hou Hsiao-Hsien, que es resultado a su vez de un encargo que el *Musée d'Orsay* hizo a tres cineastas (Olivier Assayas, con su *Las horas del verano*, ya ha dado cumplimiento al encargo; y falta por hacerse una pieza de Jim Jarmusch), por lo que el museo aparece en la diégesis.

Y nuevas formas de diálogo son las que propone el programa *Cinèrgies*, del mismo CCCB, comisariado por Joana Hurtado, M. Martí Freixas y Anna Petrus, durante el año 2008. Un primer “diálogo” tuvo lugar en abril entre Lisandro Alonso y Albert Serra y el segundo, en septiembre, entre Isaki Lacuesta y Naomi Kawase. Este último, el que más interesa a este estudio, se desarrolló en dos días, el viernes 26, en el que tuvo lugar un diálogo entre ambos directores, moderado por Anna Petrus, y la proyección de las cuatro cartas filmadas que hasta la fecha (la correspondencia no se ha acabado aún, me explicaba Lacuesta) se habían enviado ambos cineastas. Al día siguiente, el sábado 27, se proyectaba una selección de trabajos anteriores de ambos, presentados por ellos mismos. Las cartas filmadas, realizadas para la “cinergia” correspondiente, son diferentes. Las de Kawase presentan a su familia (su hijo de pocos años, su pareja) y hacen hincapié en los ritos tradicionales del Japón, un mundo que la cineasta ha querido mostrar a su destinatario Lacuesta. Ella había ya emprendido similar ejercicio epistolar años atrás con su compatriota Kore-eda, pero para Lacuesta la experiencia era nueva: él muestra, en dos cartas, dos asuntos muy íntimos, muy personales. En la primera, le muestra a la japonesa a su novia mientras duerme: recorre su piel, sus ojos cerrados, la pierna que descansa, doblada, sobre las sábanas, en indolente postura; en la segunda, le muestra los lugares de su infancia en Bañolas: el Museo Darder, donde estaba el famoso bosquimano disecado (el “negro de Bañolas”) , junto a otros animales y objetos que atraían su curiosidad de niño, y el lago, en el que se baña, ya adulto, recordando momentos del pasado. Mostrar la infancia y mostrar al ser más querido es sin duda una forma de desnudamiento que hasta ese momento no había aún aparecido en el trabajo de Lacuesta. Las piezas de Kawase, una de las más reconocidas cineastas-autorretratistas del mundo cinematográfico contemporáneo, intentan responder a lo que el catalán le brinda, mostrando también lo personal, el mundo familiar y el ámbito de los



referentes culturales, que, para ella, son los ritos con velas, típicos de su ciudad – Nara -, y para Lacuesta son los elementos que caracterizan la localidad en que pasara los primeros doce años de su vida. La correspondencia completa entre ambos creadores se ha convertido recientemente (agosto de 2009) en la película *In between-days*, presentada en el Festival de Locarno, consolidándose de este modo una propuesta cinematográfica totalmente original en España.

Isaki Lacuesta:
Traços /Traces (2007)
(arriba – página anterior -
y derecha)



Isaki Lacuesta ha irrumpido en muchos momentos de su vida y de formas muy diferentes en los museos y en exposiciones y ferias diversas. En el año 2007 recibió el encargo, junto a otros cineastas catalanes, de realizar un montaje-instalación para el pabellón catalán – país invitado - de la *Feria del Libro de Frankfurt*. La pieza presentada es *Traços/Traces*, “una instalación para cuatro pantallas, de 17 minutos, en la que se produce un diálogo entre diferentes lenguajes artísticos. Antoni Tàpies, Miquel Barceló, Frederic Amat y Perejaume, que intervienen sobre su retrato, interactuando con él. Aquí colabora con artistas de distintas disciplinas — pintores, bailarines, actores, cantantes o escritores — para realizar el retrato de los gestos de los artistas, invitados a interactuar, desde sus propias disciplinas, con el lenguaje cinematográfico. Se establece así un diálogo entre los diferentes lenguajes artísticos, que en el caso de los pintores se concreta en la creación de una obra conjunta resultado de la intervención sobre el

negativo de su retrato filmado en 16mm.”⁵¹ En la pieza destaca el interesantísimo uso de los diferentes lenguajes, no sólo el visual. Algunas muestras serían la preciosa coreografía en que el coreógrafo y bailarín Cesc Gelabert baila un gol de Ronaldinho (Lacuesta es aficionado a los deportes, sobre todo al fútbol, y se declara *culé* ferviente), o el fragmento titulado *Música callada*, en que unos cantaores cantan unas músicas que no son cante jondo, sino la pieza con ese título – que lo recibe del *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz: “la música callada, la soledad sonora” – del compositor catalán Frederic Mompou.

Otros trabajos de Lacuesta han salido también del ámbito de la ciudad en los últimos años, como las dos instalaciones presentadas en *Artium*, de Vitoria, en el año 2008, dentro de la exposición colectiva *Miradas al límite*, en la que también tomaron parte Jaime Rosales, Luis Alejandro Berdejo, Fernando Franco y León Siminiani. Una de ellas, *Luz azul*, consistía en una “proyección de diapositivas a través de una instalación laberíntica de ventanales de vidrio. Las imágenes se proyectan en las cuatro paredes de un espacio rectangular de dimensiones 4 x 4,5m.” y “surge de imaginar qué ocurriría si las vidrieras góticas fueran bajadas a ras de tierra y se volvieran transitables, como nuestras puertas y ventanas cotidianas. Unas vidrieras cuya imagen, reflejada una y otra vez, pudiera transformarse, y ser al mismo tiempo transparente, translúcida y opaca.” La otra instalación es *Los cuerpos translúcidos*, y se trata de una “videoinstalación para 16 monitores en forma de torre de 8 monitores por cada lado. (...) Es una instalación construida a partir de filmaciones de ventanas, los marcos que delimitan el ámbito público y el privado. Las ventanas vistas como doble límite: el de la distancia física que nos separa de los otros (a los que sólo podemos convertir en materia narrativa recurriendo al mismo tiempo a la observación y a la imaginación), y el que nos marca la legislación actual sobre derechos de imagen.” (dossier cedido amablemente por el propio autor)

Pero antes de todo esto, Lacuesta había realizado más creaciones para museos, siempre buscando la innovación y la experimentación, con los formatos, con los lenguajes, con los contenidos, con la forma de presentarlos al público. Algunas de ellas ya han sido brevemente referenciadas o explicadas en otro capítulo. Quizás lo que más

⁵¹ La descripción es literalmente la que me brindó su realizador, en un completo dossier sobre sus instalaciones.

interesa ahora es recalcar su espíritu inquieto, que busca sobre todo investigar a través de su creación y para el que encuentra muy adecuado, como su maestro Martín Patino, el espacio del museo: “a mí me preocupa más la cuestión espacial, el espacio expositivo, que la cuestión económica. Mirarlo sentado o de pie, si es un itinerario...(…) Tienes que tener en cuenta qué tipo de público va a ir ...” (entrevista personal: ver anexo 2)

Isaki Lacuesta está ahora preparando su siguiente proyecto para otra instalación: *Lugares que no existen (Goggle Earth)*, que consiste en “una serie de retratos y filmaciones de espacios que Google Earth nos oculta, a los cuales viajaremos a fin de documentar el aspecto real (mediante videos y fotografías), y contraponerlo en una instalación a la falsa visión que podemos obtener desde el ordenador. Terrenos militares, campos de entrenamiento, edificios gubernamentales, parques naturales donde los especuladores construyen bloques de edificios ilegales, playas nudistas... en España, Colombia, Ecuador, Rusia... El catálogo de paisajes que Google Earth nos escamotea y censura por diferentes razones es interminable, y con frecuencia, muy sorprendente. Este proyecto confrontará la mirada hiperrealista y supuestamente objetiva de Google Earth, con el punto de vista realista (y sin embargo subjetivo) de nuestras imágenes a ras de suelo de estos lugares que pese a todo existen.” (dossier del autor) . El proyecto ha ganado una beca de la institución Can Xalant y la Fundación Suñol, lo que permitirá a Isa campo e Iñaki Lacuesta, autores del proyecto, llevarlo a cabo.

Otra de las exposiciones en que se combinaba el cine con otros asuntos, fue *Les odyssees de l'espai*, que tuvo lugar en las Atarazanas de Barcelona, organizada por el Ayuntamiento de Barcelona los días 5 y 6 de octubre de 2007, y con la que Josetxo Cerdán colaboró organizando un ciclo de cine sobre el espacio, en el que pudieron verse piezas de Pelechian, César Velasco Broca, Alexey Fedorchenko o Lluís Escartín, entre otros. Y para la que encargó a Andrés Duque y a Lacuesta que realizaran sendas piezas. De la del último ya se ha hablado. La de Duque es *Constelación Bartleby* (2007), un espléndido trabajo que ha valido varios premios a su director.

Joaquín Jordá también había participado del museo, con unos trabajos en video



que realizó para la exposición *Literatures de l'exili*, en el año 2005, en el CCCB. El trabajo, de 240 minutos, intenta seguir el itinerario que recorrieron los intelectuales catalanes al abandonar la península hacia el exilio, desde Barcelona

Literatures de l'exili.

a México, pasando por Francia y Chile.

La exposición sigue en estos momentos (2009) itinerando por diversos lugares del mundo.

En el mismo *Centre de Cultura Contemporània* se estrenó en el año 2006 el cortometraje

documental de trece minutos

Descontrol

urbano, sobre las

viviendas de una

familia gitana y

un ex legionario

en el distrito

barcelonés de Sant

Martí. Ello forma

parte de un

proyecto colectivo

en el que

participaron otros

directores, como Pedro



Joaquim Jordà: *Descontrol urbano* (2006).

Barbadillo, Chus Gutiérrez o Gracia Querejeta, en torno al tema de la inmigración. En el caso del trabajo de Jordá, se presenta como dos vídeos que deben verse de manera complementaria. Se trata, indudablemente, de una más de las preocupaciones sociopolíticas del director, línea de trabajo que es uno de los ejes de su obra, y, también, como los anteriores, del deseo de entrar en el museo, que comparte , en los últimos momentos de su vida, con otros cineastas coetáneos.

Hay algunas exposiciones más , realizadas en el CCCB en torno al cine, que son destacables en este estudio por haber intervenido en ellas, de una forma u otra, algunos de los cineastas de cine de lo real del máster. O porque se han incluido fotogramas de sus películas, o piezas enteras. Una de ellas es *La ciutat dels cineastes*, que tuvo lugar en el año 2001 co-comisariada por Andrés Hispano y Jordi Balló. Se ponían en relación en ella películas de diferentes directores del mundo para los que la ciudad, y los problemas o realidades – o virtualidades – que genera, como símbolo de una sociedad cambiante, eran presentes. En la exposición se encontraban, por ejemplo, fragmentos o fotogramas de películas como *En construcció*, *De nens* y otras.



Una de las salas de la exposición *La ciutat dels cineastes*.

German Berger Hertz, ex-alumno del máster, realizó una pieza de diez minutos, *Cómo contarle a Greta*, en realidad parte de su película larga *Mi vida con Carlos* (sin estrenar) para la exposición *En transició* (2007-2008) , una reflexión sobre las vidas de las gentes – anónimas y públicas – en los años de la Transición española.

Ricardo Íscar también ha realizado algún trabajo como encargo de un centro museístico o cultural. La Fundación Gulbenkian, de Lisboa, pidió al director que, junto a otros veinte cineastas, realizara una pieza en la que se hablara de un objeto próximo, pero cuyo origen fuese lejano o desconocido. En su caso, su trabajo, de ocho minutos, se llama *Juego limpio*, ha sido producido por El Observatorio y el objeto del que se habla es el fútbol. El encargo es una muestra más de cómo un centro cultural puede proponer iniciativas que supongan un reto a la creatividad o al lenguaje del cine de la realidad.

Otras salas o espacios culturales de la ciudad han presentado en los últimos tiempos propuestas relacionadas con el cine. El *Palau de la Virreina*, situado en plenas Ramblas, ha presentado muy recientemente (2009) una exposición sobre el proyecto de realización por parte del cineasta mallorquín Agustí Villaronga, de la adaptación fílmica de la novela de Mercè Rodoreda *La mort i la primavera*. La exposición muestra, en una escenografía muy adecuada al clima de la novela y a lo que suponemos tenía que ser el filme de haberse realizado, fragmentos del guión, secuencias filmadas, objetos de *atrezzo* y otros elementos. De alguna manera, ello supone la entrada del no-cine en el museo.

Y, finalmente, José Luis Guerin. Poco hace de su participación en esa nueva



forma museística. Algo que, como él mismo afirma, le ha costado mucho, porque se resistía a salir de lo que para él era el ámbito lógico del cine: las salas de cine.

Las mujeres que no conocemos (2008)

“Vivo con incertidumbre todo este proceso de casi ‘expulsión’ de las salas. Cada vez hay menos espacio para la disidencia en las salas de cine. Cada vez se distribuyen menos películas, eso lo he dicho en muchas entrevistas...si se mira una cartelera de los

años setenta y una de ahora, eso es apocalíptico. La censura económica es más violenta que la franquista. (...) A mí este desplazamiento de su espacio natural, las salas de cine, me pesa, me pesa como una losa. (...) Creo que es un ritual, que el espectador ha pagado por ver lo que pasa en la pantalla, que sacraliza lo que acontece. ” (entrevista personal: ver anexo 2) .

Pero la entrada se ha producido, en una exposición doble que se ofreció entre los años 2007 y 2008, en Venecia y en Barcelona. La primera, como complemento de la retrospectiva que de la obra del cineasta ofrecía la Bienal (en su edición 52^a), con el título de *Paraíso fragmentado/ Paradiso spezzato*, dentro del Pabellón Español. La segunda, según se explicara en su presentación al público en febrero de 2008, por boca del Director de Exposiciones del CCCB, Jordi Balló, ofreció todo lo expuesto en Venecia, además de alguna obra realizada *ex profeso* para Barcelona, de modo que los que no pudimos ver la primera debemos conformarnos con haber visto la segunda. Ésta, titulada *Las mujeres que no conocemos*, abunda en las ideas que plantean las dos películas que, de alguna manera, son complementarias de la exposición: *En la ciudad de Sylvia* (2007) y *Unas fotos en la ciudad de Sylvia* (2008). En la última, además, aparece, ya en la diégesis, el museo, museos del mundo visitados por gentes anónimas.

Se trata de la exposición de una serie de fotografías (o fotogramas congelados, nunca se sabe) de varios de los filmes de Guerin que hablan sobre la mujer, sobre su misterio, el eterno femenino. Las fotografías, y esto es lo verdaderamente interesante y novedoso, no están colgadas de las paredes de las salas, sino proyectadas sobre ellas. Y las proyecciones no son a veces de una misma imagen, sino, como en *Unas fotos en la ciudad de Sylvia*, de secuencias de fotos fijas que intentan reproducir, dar idea, de una secuencia de movimiento al modo de las secuencias de fotografías de Muybridge o Marey, a quienes reconoce Guerin la deuda en algunos textos que explican las imágenes, en las paredes de las salas. Imágenes de las dos películas que se han explicado, pero también de *Tren de sombras*, como esas en que Monsieur Fleury filma a la joven Hortense Fleury, su sobrina, mientras se columpia ante sus ojos o pasea en bicicleta por los jardines de la mansión familiar. Secuencias que parecen una filmación familiar de principios de siglo (otro de los muchos homenajes de Guerin a los principios del cine), pero no son más que un truco. Chicas paseando en bicicleta, como las que a menudo aparecen en *En la ciudad de Sylvia* y que tienen un origen proustiano en

aquellas jóvenes que el protagonista de *A la sombra de las muchachas en flor (En busca del tiempo perdido, 1919-1927)* viera fugazmente pasar ante sus ojos en Belbec.



Las mujeres que no conocemos. Una de las salas de la exposición.

Reflexión, otra vez, sobre los orígenes del cine, sobre su relación con la fotografía y con la pintura, en tanto tuvieran todas ellas una función inicial retratística. Imágenes secuenciadas de mujeres que se van, que desaparecen. Instantes captados: una joven de cabellos despeinados, otra

joven que acaba de pasar en su bicicleta. Tiempo pasado que ya no vuelve.

Y, como pieza final de la exposición, una larga proyección de gente (mujeres, hombres,



Las mujeres que no conocemos: una joven con moño contempla un cuadro de Hammershoi.

chicas con moños) observando las pinturas de diversos museos del mundo: Florencia, Madrid. Y Barcelona; y aquí, concretamente, personas que visitan la exposición *Hammershoi-Dreyer* del mismo CCCB un año antes. Una última vuelta de tuerca sobre las relaciones cine-pintura en forma de imágenes seriadas que sugieren movimiento, aunque no sean aquí, como sí lo eran en otras de las obras de la exposición, series de imágenes de la

misma persona para aparentar movimiento, sino imágenes de diferentes espectadores que miran cuadros en museos de varias ciudades europeas. La música que acompaña la proyección (música barroca, como buena parte de los cuadros que miran las personas que vemos), externa a las imágenes, invita a concentrarse en lo que parece una última reflexión del cineasta: seguimos acercándonos a los museos, seguimos mirando con

atención unas imágenes pintadas años o siglos atrás, siguen atrayéndonos esos retratos de gentes desconocidas. Y, aquí, vemos a gentes que miran cuadros, que ya hemos visto como espectadores de un museo.

A pesar de su inicial rechazo a la entrada del cine en el museo, es evidente que Guerin ha intentado aportar elementos nuevos. “La dispersión en el espacio museístico obliga al cineasta a utilizar mecanismos más exclamativos, para llamar la atención. Cada cineasta piensa el museo de formas distintas; a mí me ha dado cosas muy expectantes. El espacio te permite jugar con la arquitectura. Las imágenes del cine crean pausas, cadencias, secuencias, en su disposición espacial, que pueden dotar de un valor semántico a la escala de proyección, a la altura...” (entrevista personal: ver anexo 2).

Se podrían fácilmente retomar las palabras de Royoux y aplicarlas al trabajo museístico de Guerin: volver a la quietud de las imágenes para que el espectador reconstruya el movimiento, tras haber sido quizás dolorosamente expulsados de las salas.

En definitiva, tal como explica muy bien Àngel Quintana (Quintana, 2008:97-98) :

“Los documentales fotográficos han generado un deseo de aproximación a lo real que ha acabado desplazándose hacia la rehabilitación de los documentales cinematográficos, los cuales han dejado de ser únicamente discursos sobre la propia realidad fílmica para transformarse en laboratorios de investigación en torno a las posibilidades de escritura ensayística de la propia imagen fílmica. Este fenómeno ha coincidido con el surgimiento de un debate entre el modelo establecido por el documental periodístico y el establecido por el documental de autor. Los centros artísticos han visto que la conversión del documental en el espacio más inquieto para la creación de formas audiovisuales podía convertirlo fácilmente en materia de exposición y romper con el valor coyuntural que adquieren los documentales de carácter periodístico.”

En una ciudad que apuesta por conceder “valor político” a la cultura, como decía Rius, apoyar la entrada del cine en el museo y, sobre todo, del cine de lo real, es una forma no sólo de estar a la vanguardia de las formas contemporáneas de la cultura , sino,

sobre todo, de generar referentes, de generar valor cultural, algo que casa muy bien con la existencia, además, en la propia ciudad , de un importante movimiento de cine de lo real, que está, también, a la vanguardia del cine español en estos momentos. Cuando los cineastas aceptan presentarse en el museo, con piezas creadas para tal efecto, o con refacturas de otras anteriores, o como sea, están decidiendo, y los comisarios y agentes culturales con ellos, que el cine – también el de lo real – ya puede ser considerado un objeto cultural que debe ser conservado. Por otro lado, esos mismos agentes culturales, y los de Barcelona son un exponente muy importante, saben que están creando unas nuevas formas culturales para un público también nuevo. La propuesta museística es siempre más libre, más abierta, pero también, a menudo, más autoexigente, pues el público ya no será seguramente el mismo que va a un cineplex un domingo por la tarde.

12.- La crítica. La proyección exterior del máster: fuera de las fronteras de la ciudad.

A través de las páginas anteriores se ha dibujado el funcionamiento y los frutos que este curso de posgrado ha tenido en estos doce años de su existencia. También se ha ido sugiriendo el enorme eco internacional que las películas surgidas de estos estudios han tenido. Sólo hay que recordar los premios obtenidos por todas ellas, y que una breve ojeada a sus currículums (ver Anexo 1, vol.3) ya muestra.

Pero aún no se ha hablado del eco que el propio máster tiene. Sí se ha dicho, en cambio, que algunos ya hablan de “Escuela del Máster de Creación de la Universidad Pompeu Fabra”, denominación que a los directores implicados no acaba de gustar.

Dice precisamente uno de sus profesores-directores, Ricardo Íscar:

Y eso de un estilo documental Pompeu: ¿qué tienen que ver entre sí *Tierra negra* y *Cravan vs Cravan*, de Isaki Lacuesta, o *Monos como Becky*, de Jordá, o *Días de agosto*, de Marc Recha, o *Memòria negra*, de Xavier Montanyà? No creo que exista un estilo Pompeu, sino que más bien es una simplificación facilona que ya he oído antes y que creo que proviene de un sector de la crítica que antes de construir prefiere clasificar y una clasificación como ésta no es inocua sino que es una ácida crítica, ya que implica cierto adocenamiento por parte de los realizadores que son incapaces de superar una marca de fábrica. ¡Qué estilo Pompeu ni qué historias! La Pompeu Fabra tiene un Máster que acoge a gentes muy distintas. Allí hemos coincidido Guerin, Jordá y yo en un principio y puede que algunos alumnos tengan influencias, pero la única unión entre estos proyectos es la de contar con un sistema de producción similar. Cierto que hablamos el mismo idioma y hemos mamado de las mismas fuentes, de los grandes maestros, y puede ser que coincidamos en cosas, pero Jordá es inimitable, Guerin sigue su propio y sugerente camino, muchas de las obras mías que has visto están hechas antes de venir yo a España. Isaki, muy cercano a Jordá, está inmerso en su propia búsqueda. Todos buscamos. Me podrían decir que en la Universidad (no en el Máster) hay un cierto estilo tal y cual, cosa que dudo y he tratado de evitar, pero que no me quedaría más remedio que aceptar, aunque a regañadientes, al ser yo profesor de las asignaturas de documental en la

UPF. Pero tampoco lo creo: siempre intento que los alumnos hagan lo que estimen más conveniente aunque no coincida con mis preferencias. El Máster es parecido. El Máster tiene un estilo, pero no las películas surgidas de él. Puede ser que algunos tengan algunos elementos en común, pero los tendrían también con algunos documentales rodados en Alemania o en Francia. Creo que del Máster han salido gran parte de las obras cinematográficas más interesantes y arriesgadas de los últimos años, pero me niego a una clasificación, a pertenecer a una escuela, a una simplificación parecida.” (a Jaime Pena, en Cerdán y Torreiro, 2007: 170-171)

Las palabras de Ricardo Íscar son toda una declaración de principios. Cuando ya en ciertos medios se comienza a hablar de una “Escuela Máster de la Pompeu”, uno de sus profesores-realizadores se defiende con uñas y dientes de tal simplificación. Y, además, da las pistas que hay que rastrear si se quiere entender lo que allí se hace: un sistema de producción similar – que podría dar lugar a un “estilo de máster “parecido - , unas fuentes cinéfilas comunes a todos ellos y, como resultado de las dos premisas anteriores, una coincidencia de algunos elementos con películas rodadas en Francia o en Alemania, o en otros lugares. Una cierta internacionalización de propuestas que bebe mucho más, sin duda, de fuentes exteriores que interiores al propio país. Un país en que, por otro lado, la tradición de un cierto documental “de creación” era prácticamente inexistente (casi desde *Las Hurdes*, de Buñuel), a pesar de este interés que en los últimos años se está viendo crecer, por lo que la construcción de la tradición debía hacerse prácticamente desde cero.

Sobre ese nuevo sistema de producción y sobre lo que el máster mismo plantea, escribía ya en 2005 unas interesantes reflexiones Víctor Erice:

“*El cielo gira*, primer largometraje de Mercedes Álvarez, forma parte del grupo de películas - *Monos para Becky* (1999), *De nens* (2004) y *Veinte años no es nada* (2004), de Joaquim Jordá; *En construcció* (2000), de José Luis Guerin; *Cravan versus Cravan* (2002), de Isaki Lacuesta, y *Buenaventura Durruti, anarquista* (1999), de Jean Louis Comolli- surgidas del Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona. Conviene subrayar el hecho de que esta iniciativa brote de un centro de enseñanza que se distingue de las Escuelas de Formación Audiovisual, públicas y privadas, dedicadas en

general a engendrar técnicos profesionales destinados a llevar a cabo el consabido relevo en el marco de la industria. En el caso del máster se parte de un objetivo y un modelo distintos a fin de suscitar una indagación, en la que están implicados profesores y alumnos, sobre la representación de la realidad en el cine y sus simulacros fundamentales, capaz de vertebrar en la práctica, mediante la realización de una película, las líneas fundamentales de un aprendizaje. Que el documental haya sido puesto en el centro de esta pedagogía es un hecho tan valioso como afortunado, no en vano se trata de una dimensión esencial del cine, que ha contribuido de forma decisiva a su historia como lenguaje, sustentador en sus alianzas con la ficción -desde el neorrealismo italiano a la *Nouvelle Vague*- de lo que un día se denominó cine moderno.”⁵²

Erice ya consideraba en 2005 de suma importancia el planteamiento central del máster: indagar sobre la representación de la realidad. Algo que todos – profesores y alumnos – no se cansan de repetir. No se trata de una escuela de formación de técnicos especialistas en cine documental, sino de un centro en el que “se piensa” el cine de la realidad, además de plantear una propuesta de creación cinematográfica que parte de un sistema hasta entonces inexistente en España.

Abel García Roure, afirmaba hace muy poco: “no lo siento como una escuela, como una corriente estética definida. Lo que sí hay es un espacio de libertad creativa, en el que se ha seguido una política continuada de apuesta por el género documental.” (Ojeda, 2009) Un “espacio de libertad creativa” es como a menudo califican tal realidad alumnos y coordinadores. Algún otro alumno, como Rosa Rydahl, cuando se le pide que defina en qué consiste esa supuesta “escuela”, titubea, antes de decir que “me da la sensación de que (*esa forma documental*) es como más pensada y menos directa” (entrevista personal: ver anexo 2). Otros preferirán, refiriéndose a la más amplia realidad del panorama de creación documental de la ciudad hablar de una “ecología” del documental, mientras que ciertos críticos comienzan ya a hablar en la prensa (sobre todo en la de Barcelona, pero no únicamente) del “cine de Barcelona”, englobando no sólo la creación documental sino también la de ficción, y metiendo así, dentro del

⁵² Erice, Víctor (13-05-2005) “A propósito de *El cielo gira*”, *El País*, (<http://www.elpais.es>)

mismo saco, a creadores tan dispares en muchos sentidos como Jaime Rosales, Albert Serra o José Luis Guerin, junto a otros más jóvenes como Carla Subirana, Isaki Lacuesta, Daniel Villamediana, Andrés Duque o Jorge Tur, entre muchos más. Es decir, la realidad documental parece haber sido el nido de algo que está adquiriendo una entidad mucho mayor, en los últimos diez-doce años, y que podría denominarse “escuela”, teniendo muy en cuenta que las prácticas, la edad y la procedencia de sus supuestos miembros son variadas, aunque tienen evidentes elementos comunes, algunos de los cuales ha delimitado este estudio. El primero, y más claro, el centro geográfico de creación: Barcelona.

El concepto de “escuela” se aplica normalmente a aquel grupo de personas que sigue las líneas marcadas por uno o varios maestros en cualquiera de los ámbitos del saber o de la creación y que tienen edades cercanas. No necesariamente va este término asociado a la idea de enseñanza-aprendizaje, aunque en ocasiones sí se haya producido o se esté produciendo este trasvase. A veces, cuando aparecen varias personas que realizan obras que presentan similitudes o elementos comunes entre sí y entre las cuales ha habido o hay algún tipo de contacto (estudian o han estudiado en el mismo centro, su lugar de trabajo es común o cualquier otro factor concomitante) existe una tendencia natural a considerar que pertenecen a una “escuela”. Ello implica que se puede producir, paralelamente a esa consideración, un intento de aproximar a esas personas o a sus obras de forma algo forzada, no natural y, así, se buscan puntos de confluencia donde quizás sólo existan coincidencias casuales o comunidades de gustos o formalizaciones. Interesa, por todo lo dicho, tener muy claro que el objetivo que este estudio perseguía no era en absoluto forzar las cosas para encontrar relación y similitud donde no la había: no se trataba de llegar a ver el parecido entre todas las películas que han surgido y están surgiendo de una práctica docente como es un estudio de postgrado llamado “Máster en Documental de Creación”, que depende del IDEC (*Institut d’Educació Contínua*) y éste, a su vez, de la *Universitat Pompeu Fabra* de Barcelona, y que tiene ya casi doce años de existencia. Se trataba, en cambio, de valorar ese proceso que está aún en fase de desarrollo: unos estudios que son, en palabras de varias de las personas que allí trabajan, un *work in progress* o, lo que es lo mismo, un trabajo en evolución, que presenta continuamente cambios y que es diferente cada edición – y ya está en el segundo año de la sexta –.

En varios lugares se puede encontrar ya ese apelativo para designar a las películas surgidas de ahí, lo que, evidentemente, dificulta su apreciación de forma individual, por separado. Un término genérico debería siempre aplicarse cuando realmente algo tenga tantas características comunes que sea clara esa posibilidad. Ahora bien, todos hablamos de “Grupo del 27” o de “Generación del 98”, y sabemos perfectamente que entre Lorca y Salinas hay más bien pocas coincidencias, y que las concomitancias entre Azorín y Valle-Inclán son casi inexistentes. Así que el hecho de hablar de “escuela” lo deberíamos tomar en el sentido positivo de certificar el éxito obtenido, la resonancia, obviando la excesiva simplificación.

Además, a lo largo del análisis que se ha hecho de cada una de las películas se ha podido comprobar cuán diferentes son, a pesar de coincidir en algunos elementos, lo que habla más bien de la personalidad diferenciada y de las decisiones personales en torno al lenguaje del cine de cada uno de los directores.

Para empezar, los procesos de documentación y guionización previos al rodaje son distintos en todas ellas. Mientras algunos evitaban hablar de guión y preferían términos como “proyectos” o guión “exploratorio”, otros construían un guión casi como si de una película de ficción se tratase. Y el tiempo invertido en la fase de documentación también variaba, aunque había una clara coincidencia en considerar esa fase como esencial, por lo que se invertía mucho tiempo en preparar el terreno. Conocer a los posibles personajes, establecer pactos con ellos, buscar información, medir los espacios, los tiempos...todo ello es quizás lo que más comparten, lo que precisamente permite hablar de “documental”, aunque las estrategias de guión, de rodaje y de montaje varíen y se acerquen en muchos casos a la ficción.

En cuanto al rodaje, algunas de las películas coinciden, por ejemplo, en la preferencia por la participación subjetiva, la implicación del director (como todas las de Jordá, la de Lupe Pérez, la de Recha), incluso con su presencia en cuadro, en un sentido de documental performativo. Otros directores, en cambio, se mantienen al margen y tratan de plasmar una mirada, una manera de observar, captar la realidad, muy personal (Guerin, Íscar, Pujol, Álvarez), pero sin mostrarse a sí mismos.

En algunas de las películas se usan técnicas del cine de ficción, como la dramatización o el uso de la secuencia (como en el cine de Lacuesta, en Jordá). En muchas, se emplea la puesta en situación para captar al personaje en su ambiente, rehuyéndose la entrevista (Guerin, Íscar, Pujol, Álvarez), mientras que otros sí usan – y muy bien – esa entrevista (como Jordá o Lacuesta, aunque este último de un modo ficcionalizado, o, de forma más periodística, Xavier Montanyà). El montaje presenta asimismo variaciones: la voz *en off* o *over* se superpone a las imágenes en algunas de las películas (como en *Diario argentino*, en *El cielo gira* o en *Días de agosto*), mientras que otros hacen uso de carteles explicativos, mucho más objetivos (como Íscar o Pujol). El plano-secuencia suele ser presente en casi todas, igual que el uso del plano/contraplano, técnicas ambas que correspondían más bien al cine de ficción. También aparecen en muchas de ellas materiales documentales extradiegéticos (fotografías, recortes de periódicos, imágenes de la televisión de archivo) o de la propia diégesis (pintadas en la calle, carteles y señales de tráfico...), mezclados con el resto de imágenes, más propiamente diegéticas.

En todas, en cambio, hay un uso muy meditado y muy nuevo – dentro del país - del sonido, tanto del sonido directo, captado con cuidado, pulido y potenciado en el montaje, en muchas ocasiones antecediendo a la propia imagen (Guerin, Íscar); como del sonido extradiegético, presente en algunos de los filmes, de forma más o menos acusada. De hecho, algunos se permiten usar algo tan poco documental – en un sentido de “documental observacional”, según la terminología más aceptada - como una banda sonora extradiegética, pero que informa muy bien de las emociones y sentimientos de las diégesis (Lacuesta, Pérez).

Así que lo de “escuela” quizás sólo podría aplicarse en dos sentidos muy claros, en que coinciden todos (y también muchas de las películas realizadas fuera del máster, pero relacionadas con él). En que estos directores se conocen y trabajan dentro de un ámbito común, el del Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, tienen relaciones entre ellos, colaboran en los trabajos de los otros, comparten sonidistas, montadores, ayudantes de dirección, salas de edición. Y en un segundo sentido de buscar, sin excepción, su propio lenguaje, sus miradas, poniendo un enorme interés y un gran ejercicio de reflexión sobre todos los elementos gramaticales que articulan una película, sobre eso que Metz consideraba las cinco bandas

cinematográficas (imagen, sonidos, textos, músicas y textos escritos), y de una forma, en ocasiones, muy cercana al cine de ficción. Posiblemente también sería aplicable el término si con él se designaran las actitudes que todos estos directores muestran en torno al cine. En este sentido, todos coinciden en afirmar su amor por él y su necesidad de hacer películas bellas, inteligentes, como decía Guerin. Para todos ellos, el cine, y el de lo real no es una excepción, es una forma de expresión artística que, a veces, puede tener también una función social, política, o del tipo que se quiera. Todos coinciden en afirmar que hacen “cine”, no reportaje. También coinciden todos en la necesidad de libertad creativa, algo que quizás pueden conseguir cuando el sistema de producción es algo tan atípico como un máster en que las productoras son ajenas a la universidad, pero los conciertos previos con las televisiones permiten cierto colchón que facilita la posibilidad de maniobra.

Por otro lado, no se han considerado aquí sólo las películas realizadas dentro del máster, como resultado de su actividad docente. Se han tenido también en cuenta otras iniciativas que, en algún momento del proceso de su realización, han tenido que ver con él: proyectos en los que han participado alumnos, coordinadoras o profesores del máster como resultado de la colaboración entre ellos, películas que son resultado posterior de proyectos desarrollados dentro del máster o trabajos que se han desarrollado utilizando instalaciones o personas vinculadas al máster. Todo ello configura ya una extensa red que abarca más de veinte largometrajes y muchos más trabajos de corta duración y en todos ellos se aprecian con claridad los elementos antes reseñados: mirada personal y muy subjetiva, vocación experimental o de innovación del lenguaje del cine de lo real, reflexión sobre ese mismo lenguaje, patente a veces en la propia diégesis (carácter ensayístico), rechazo – en general - de las formas más periodísticas. Y, sobre todo, rechazo de la diferenciación genérica: todos hacen cine, sin considerar demasiado si se trata de documental o de ficción, pues en muchas películas aparecen estrategias de ambos géneros y, en muchas también, se recurre con claridad a la ficcionalización para explicar una realidad de una forma determinada.

Además, se ha constatado cómo la crítica ya lleva unos años hablando de algo que califica de formas diversas: “documental de Barcelona”, “escuela de la Pompeu”, etc. Más aún, en muchos casos, los mismos críticos y estudiosos ponen en relación este cine documental, tan cercano a determinadas formas de ficción, con un “nuevo cine

catalán” de ficción, experimental y arriesgado, si bien con una clara tendencia a la escasa narratividad (Albert Serra), o a la narratividad minimalista (José M^a Orbe, Daniel Villamediana) , en la que prima la poesía, la reflexión interior, intimista, sobre la acción. El retrato interior sobre – o a través de - la acción exterior (Rosales, Villamediana, Rafa Cortés). Incluso la hibridación (Subirana, Lacuesta). Películas como *Honor de cavalleria* o *El cant dels ocells* (Albert Serra, 2006 y 2008) , en que la escasa acción se une a un sentido del paisaje casi místico, muy cercano al de Recha , sobre todo, en su película del máster (*Dies d’agost*, 2006), o a la más reciente *El brau blau* (Daniel Villamediana, 2008). En todas ellas, la mirada es centrífuga: desde el paisaje hacia el interior del ser humano. O se trata, como en *Yo* (Rafa Cortés, 2007) de la indagación en la otredad, siempre extraña, en un sentido en que coincide, por ejemplo, con *La línea recta* (José M^a Orbe, 2007), pero también con *Aguaviva*. En el descubrimiento de la violencia injustificada o la incapacidad de comunicación en la sociedad contemporánea, como en toda la obra de Jaime Rosales, o en la película de Orbe. Temas que en todas esas películas, realizadas por cineastas radicados en Barcelona, se articulan mediante estrategias cercanas a la no ficción: escasa narratividad, ausencia de decorados, personajes que a veces no son actores profesionales, ausencia de diálogos, filmación casi siempre en video digital, y frecuentemente con un recurso a un sonido directo, pero muy depurado en la edición posterior. Unas películas en las que, por lo que se apunta aquí, coinciden en las estrategias de captación y en las decisiones de montaje de *El cielo gira*, de *Dies d’agost* o de *Tierra negra*, por ejemplo. Así que, de alguna manera, el cine de lo real se acerca al de ficción y el de ficción al de lo real. En todos, documental y ficción, a veces dentro de unos sistemas de producción marginales, a espaldas de la producción comercial al uso, o, como en el caso del propio máster, con ese sistema basado en la producción exterior a él, pero siempre mediante diferentes productoras. Un cine que, en sus primeros momentos (hasta el año 2008, aproximadamente, en que el éxito en los Goyas de *La soledad*, de Rosales, cambia esa dinámica) estaba triunfando en festivales de todo el mundo, pero fuera del país, y que, por tanto, tenía más repercusión fuera que dentro de nuestras fronteras.

No voy a ocuparme de la crítica, nacional e internacional de películas o directores concretos, pues de eso ya se han ocupado capítulos anteriores. En el ámbito internacional, sin ir más lejos, los filmes de Jordà, Guerin o Álvarez han tenido

repercusión (ver bibliografía). Últimamente, también el cine de Lacuesta y, poco a poco, el de Íscar. Tampoco interesa ahora recordar las retrospectivas y homenajes que certámenes y festivales de todo el mundo han realizado de la filmografía de Guerin o de Jordà, los que más largometrajes han realizado y más renombre internacional tienen. Interesa, en cambio, considerar la crítica y la investigación que prestan atención al máster en sí, como movimiento, escuela o núcleo de producción.

Àngel Quintana y Carlos Losilla fueron los primeros en señalar la importancia del máster y su relación con un “nuevo cine catalán” que huía precisamente tanto de la comercialidad como de esa “catalanidad” institucional que promovía la administración catalana (desde las páginas de *La Vanguardia*, ya en 2005). Lo que otros suscribieron poco después, como Salvador Llopart, que hablaba en el año 2007 de un “cine catalán que suele triunfar - que ha triunfado - en varios festivales, pero que de igual manera lo tiene difícil en taquilla: por ellos mismos, por lo que implican de películas arriesgadas (*se refiere a las películas de Rosales, de Orbe o de Rafa Cortés*), rigurosas e intransigentes, y también, vale la pena no olvidarlo, por la lógica implacable de la exhibición.”⁵³

Ya en el año 2005, el Festival parisino *Cinéma du Réel*, que dirige Marie-Pierre Duhamel, una de las tutoras del máster, ofrecía una retrospectiva de cine documental español, comisariada por Miguel Marías, e incluía algunos trabajos realizados en el seno del máster o por personas a él vinculadas (Guerin, Jordà, Íscar, Mercedes Álvarez, Ariadna Pujol). Ese mismo año, *El cielo gira* había obtenido dos importantes premios internacionales: el del Festival de Róterdam (febrero) y el de París (*Cinéma du Réel*, marzo). Aunque ya antes otras películas del máster habían obtenido otros premios, los concedidos a la película de Mercedes Álvarez confirmaban ese éxito y, sobre todo, un prestigio ya internacional.

Así que es ese año 2005 el que marca una inflexión en la consideración del documental español vinculado a la Pompeu. Tras Quintana y Losilla, otros críticos se aventuraban a calificar esa nueva realidad cinematográfica. Teresa Cendrós hablaba de una “Generació D” (*El País*, 3-03-2005), incluyendo aquí tanto a nombres de la Pompeu

⁵³ Llopart, Salvador, (17-07-2007) “Otras butacas”, *Culturas La Vanguardia*, 27.

(Álvarez, Lacuesta, Pérez y Pujol) como a algún otro más cercano al Máster de la Autònoma (Andrés Duque). Y Cristina Savall, poco después (*El Periódico*, 22-09-2005) también consideraba que había un “auge del documental catalán”.

En 2006-2007 (del 22 de diciembre al 4 de febrero), la Filmoteca Valenciana (el IVAC) programaba un ciclo dedicado al cine del máster con el título *Documentales de creación: una apuesta de la Universitat Pompeu Fabra*, en el que se proyectaron las ocho películas estrenadas hasta ese momento y la última – ya póstuma - de Jordá (*Más allá del espejo*, 2006).

Otras filmotecas han programado también muchas de las películas del máster, empezando por la propia *Filmoteca de Catalunya*.

La Filmoteca de Cali (Colombia) también dedicó en el año 2007 un ciclo al cine del master y, además, en la misma ciudad surgieron unos estudios universitarios que siguen los parámetros de los de la Pompeu. De ellos se hablará después.

El sistema de producción de las películas ha dado lugar a que se puedan realizar – y estrenar en diversos espacios públicos, incluidas las salas comerciales - largometrajes interesantes e innovadores, fuera de las formas estándar de producción, y dentro de unos estudios universitarios: eso es algo de lo que todos los críticos hablan. Pero, además, desde la propia universidad española ya hay algunos que reclaman esa nueva forma de docencia-creación-producción como un posible modelo para otros, en el estado español, pues ello permitiría sin duda realizar más trabajos alternativos que, de otro modo, no se podrían llevar a cabo. Francisco Javier Gómez Tarín insistía en el año 2007 en esa posibilidad, viéndola como una más de las formas de existencia de ese cine alternativo.⁵⁴

En el año 2006, era Carlos Reviriego quien reunía a cuatro de esos directores de cine de lo real - Álvarez, Lacuesta, Adán Aliaga (*La casa de mi abuela*, 2006) y Chema Rodríguez (*Estrellas de La Línea*, 2006) -, en torno a una mesa de reflexión sobre ese

⁵⁴ Gómez Tarín, F. Javier (2007) “Creación y libertad: El trasvase de una alternativa de producción fílmica desde los márgenes a las instituciones docentes” , en Ruiz Rojo, Antonio (Coord) (2007) *En torno al cine aficionado, Actas del Encuentro de Historiadores, Cuartas Jornadas de Cine de Guadalajara*. Guadalajara: Diputación Provincial de Guadalajara, 111-128.

nuevo cine y se planteaba así la cuestión: “¿Ha nacido un nuevo tipo de realismo?”⁵⁵ En ese momento, los cuatro directores rechazaban ya el término “documental” y preferían hablar de “cine”. Todos coincidían en su consideración del cine documental como una forma creativa que les permitía mayor libertad.

Años después, y siguiendo esa misma línea, otros críticos comenzaban a asociar ese cine documental catalán, relacionado sobre todo con el producido en el máster de la Pompeu, con ese nuevo cine de ficción, experimental y diferente, que, con maestros ya consagrados como Guerin, Portabella, Recha o Jordá, había tenido una primera hornada de seguidores en Rosales, Orbe y Serra y continuaba poco después con otros como Villamediana, Cortés, y algunos más. E incluían a algunos que prescindían de la diferenciación genérica para hacer un cine en que la parte ficcional era tan importante como la documental: Lacuesta, Subirana. Críticos como Carlos F: Heredero (*El Cultural*, 13-11-2008), o Juan Sardá, dos semanas después, desde el mismo periódico. La misma idea defendía Eulàlia Iglesias a propósito del Festival REC de Tarragona (*Diari de Tarragona*, 24-04-2008).



Recogida del Premio Ibaia a la Producción: Pericot y Balló, izda y centro.

Pero antes, en el año 2002, el mismo año en que Guerin recibía el Premio FIPRESCI y el Premio Especial del Jurado, y un año después de recibir el Premio Nacional de Cinematografía, el Festival Internacional de Cine de San Sebastián concedió, a través de “Ibaia, Asociación de Productores Independientes del País Vasco”, el “Premio Ibaia a la Producción”, al Master de

⁵⁵ Reviriego, Carlos (13-07-2006) “Llega una nueva generación de documentalistas”, *El Cultural*, (<http://www.elcultural.es>)

Documental en Creación de la Universidad Pompeu Fabra, lo que supuso un primer reconocimiento como institución que produce películas. A recoger ese premio acudieron Jordi Balló, como Director del Máster, y Jordi Pericot, en representación de la universidad.

En el año 2006 la crítica internacional comenzaba a hacerse eco de eso que calificaban de formas diversas. Edouard Waintrop, en un artículo en el periódico francés *Libération* (15-02-2006)⁵⁶, decía que “Même hors de l’université Pompeu Fabra et de ses choix esthétiques, ce cinéma “néonéoréaliste” devient la marque de Barcelone”. Ese calificativo, “neoneorrealista”, que volvía a usar Waintrop en otro artículo⁵⁷ en que consideraba las películas del máster como muestra de un movimiento barcelonés de cine documental. Para el crítico francés, la cuestión del documental contemporáneo podía clasificarse en dos grandes líneas creativas - o posicionamientos ideológicos, que viene a ser lo mismo - :

“De fet, a hores d’ara es poden distinguir dues famílies. (...) Els que traspassen le línia sense complexes i veuen en el seu gènere cinematogràfic el que hi veu Guerin, un espai creatiu ampli (...). L’Escola de Barcelona (Guerin, Àlvarez, Lacuesta i també Jo Sol, el realitzador de *Taxista ful*) seguiria aquesta línia. I hi ha aquells que, davant allò real, només es preocupen per la seva transposició sobre la pantalla, per la narració. Per a aquests, la ficció és abans que res un problema que té a veure amb posar ordre. Aquests cineastes són Nicolas Philibert, Raymond Depardon, Richard Dindo i...Joaquim Jordà”.

El crítico asociaba estas dos formas de documental con la tradicional separación entre los documentalistas de montaje (Vertov) y de rodaje (Flaherty) , que después tendría que ver también con la siguiente diferenciación entre cine documental de vanguardia y cine documental político.

Waintrop habla ya de “Escuela de Barcelona”, pero no incluye aquí, curiosamente, a Jordà, al menos no en el mismo sentido. Ahora bien, esa clasificación es algo subjetiva, pero establece una clara filiación entre los filmes de Guerin y de

⁵⁶ Waintrop, Edouard (15-02-2006) “Néonéoréalisme barcelonais”, *Libération*, VII.

⁵⁷ Waintrop, Edouard (2007) “Discussions i digressions sobre el documental contemporani”, *Transversal*, 30, 14-17.

Alvarez y, parece, de Lacuesta , aunque no tenga en cuenta el primer filme de éste –más “de montaje” - , y la opone al cine, más político y, posiblemente, más preocupado por la narración durante el rodaje , de Jordá. El problema entonces sería colocar las películas de Íscar o, quizás, de Pujol, pues ambas comparten el interés por la narración pero esquivan, hasta cierto punto, el posicionamiento político marcado. Y *Memòria negra*, que combina elementos políticos, muy políticos, con una mirada lírica, ¿dónde estaría? En definitiva, si no se hace demasiado caso a las clasificaciones, sí es interesante constatar que hay ya una consideración de “escuela”, que se sitúa, sin duda alguna, en Barcelona.

En Princeton, desde el año 2002, se organiza un festival de cine documental especializado en producciones de América Latina y de España, que es gestionado sobre todo por el Departamento de Español. A propósito de ese festival, en el año 2006 (concretamente, el 14 de noviembre), se organizó un coloquio en el que estaban Andrés di Tella, Sergio Wolf, Ricardo Piglia y Antonio Monegal. En aquel momento, Andrés di Tella, a propósito de la cuestión, que Piglia sugería, de los nuevos ámbitos creativos, refiriéndose a la universidad, afirmaba que “A partir del màster de la Pompeu Fabra, es va reinventar el documental a Espanya”.⁵⁸ A lo que Wolf añadía:

“Sí, i no només del documental – no és per fer una apologia de la Pompeu Fabra – perquè comencen a aparèixer pel·lícules per aquesta zona, com *Honor de cavalleria*, d’Albert Serra. És una versió del Quixot, feta amb dos personatges en un descampat, parlant en català, com una espècie de provocació absoluta i extraordinària. També la veig connectada al que és la Pompeu Fabra, encara que la pel·lícula no hi pertany, en el sentit estrictament productiu, ni tampoc és un documental. Però també hi ha la irradiació d’això...”

Más o menos por las mismas fechas, como Marta Andreu me explicaba, en Portugal habían solicitado – en 2006 - su presencia en unas jornadas sobre enseñanza del cine documental, en la línea de las organizadas un año antes en Santiago de Compostela, de las que ya se ha hablado en otro apartado. La práctica docente universitaria que se implantaría al año siguiente, seguía de cerca las directrices del

⁵⁸ Di Tella, A., A. Monegal, R. Piglia y S. Wolf (2007) “Conversa a Princeton”, *Transversal*, 30, 76-79.

máster de la Universidad Pompeu Fabra. De ello da fe la revista portuguesa sobre documental *Docs. Pt. Revista de cinema documental*:

“También no IPP (*Instituto Politécnico de Porto*), anuncia-se o Mestrado em Fotografia e Cinema Documental, que terá um primeiro momento dedicado à preparação de projectos, e um segundo momento de realização e produção de documentários. Este curso que poderá vir a començar já no início de 2007, tomou como um dos modelos de inspiração o *Master* de Documentário de Criação, da Universidade Pompeu Fabra, em Barcelona.” (Ribeiro, 2006:20)

En realidad, esa iniciativa enlazaba en Portugal con la trayectoria en el campo del documental que se había puesto en marcha años atrás, ya desde el año 1999, con la perspectiva de la elección de la ciudad de Oporto como Capital Europea de la Cultura para el año 2001, o con el festival *DocsLisboa*, uno de los más importantes del sur de Europa. En algunos otros centros docentes se impartían ya, por otro lado, materias de documental. También tiene que ver con la idea, ya sugerida por Joan Gonzàlez, de que Portugal era uno de los pocos países del sur, con la excepción de España, que estaba comenzando a despegar en el impulso al documental. No resulta extraño constatar cómo en las dos últimas promociones del máster había algún alumno portugués.

También en la Universidad de Univalle, en Cali (Colombia), dentro de la Escuela de Comunicación Social, y tal como se ha mencionado arriba, ya hace un par de años que funciona un Diplomado Internacional en Documental de Creación, fundado por Diana Cuéllar, que fuera alumna del master de la UPF, y en el que participan profesores venidos de Barcelona, como Isaki Lacuesta, José Luis Guerin o Ricardo Íscar. La propuesta es muy similar a la de la Universidad Pompeu Fabra.

En el año 2006, el Instituto Cervantes de Argel organizó un Taller de Documental, para el que invitó al Máster de la Universidad Pompeu Fabra. Desarrollado entre el 25 y el 28 de febrero de ese año, contó con la presencia de Jordi Balló, Marta Andreu, Eva Vila, Joaquim Jordà y Mercedes Álvarez y se proyectaron, además, *El cielo gira* y *Tierra negra*.

Linda Ehrlich, profesora en *Case Western Reserve University* (Texas), y especialista en cine japonés y español, ha realizado un trabajo de investigación sobre

algunos de los directores del máster. En septiembre de 2008, durante una estancia en Barcelona, se entrevistó con Mercedes Álvarez y con Isaki Lacuesta y, poco después, y ya de vuelta en Estados Unidos, con José Luis Guerin. Como resultado de ello, escribió un artículo en la revista *Senses of cinema*, en su número 46 (2008), además de pronunciar una conferencia, aún inédita, en la Universidad de Stanford (California), sobre el cine de los tres directores, que ella ponía en relación – en la última - con el de Recha. Ehrlich, cuya tesis doctoral versaba sobre Erice, no hay que olvidarlo, insiste en lo que las películas de estos directores tienen de sugerencia, de poesía, así como la atención que ponen en el tratamiento del sonido, y del paisaje. Ehrlich, por otro lado, sigue interesada en el cine de los directores del máster y tiene proyectado publicar algún artículo más ⁵⁹. Algo que sigue confirmando cómo, lentamente, el cine del máster está generando interés en el extranjero.

Pero el interés académico por el máster no se acaba allí: en Francia son varios los estudiantes que están realizando su tesis doctoral sobre él: Brice Castanon, quien, como me dice en correo personal, trabaja en la Université Reims Champagne-Ardenne, en el ‘Département de Langues Romanes’, el Director de su trabajo es el Professor Emmanuel Le Vagueresse. Y el título de su tesis es *Renouveau du documentaire en Espagne: éthique du réel et de l'aléatoire dans les films du Master en Documental de Creacion de la Universidad Pompeu Fabra*, un estudio que tengo ganas de leer; o sobre alguno de sus directores: Myriam Mayer está ultimando la suya sobre Guerin, en la Universidad de Aix-en-Provence. Esta última, en respuesta a un correo mío sobre las características de su investigación me respondía que realiza su tesis en cotutela entre la Université de Provence, Aix-Marseille I y la Universidad Pompeu Fabra., de modo que su tesis está codirigida por Jacques Terrasa, Professeur en la *Université de Provence*, Aix-Marseille I, del Departamento de Estudios Hispánicos, y Domènec Font, Catedrático en la Universidad Pompeu Fabra, en el Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual. Sobre el título concreto de su trabajo, me decía que aún no lo tenía totalmente definido, pero una posibilidad era algo así como *En la encrucijada de los caminos, la escritura cinematográfica de José Luis Guerin*. Un título tremendamente sugerente, como la propia obra de Guerin.

⁵⁹ Información que la profesora Ehrlich me ha facilitado en correo personal.

Y, de modo más general, en un intento de abordar todo el panorama de la producción de cine de lo real en Barcelona, hay actualmente algún investigador más.

Si la crítica y la investigación académica internacionales ya comienzan a fijarse en el máster como escuela, como movimiento o como génesis del mismo, ello quiere decir que no es tan equivocado hablar en esos términos. Lo que este estudio ha pretendido ha sido precisamente intentar explicar qué elementos podrían permitir tal consideración genérica, situándolos en su contexto y relacionándolos con el cine de lo real español, anterior a las películas del máster, y con los autores de referencia – de cine de lo real o de ficción – españoles o extranjeros, con los que estas películas han establecido lazos. También sugerir nuevos lazos entre este nuevo cine de lo real y otro nuevo cine de ficción, que en los últimos cinco o seis años, está también produciéndose en Barcelona, y recibiendo elogiosas críticas en el extranjero.

Hablar de “escuela” puede ser muy pertinente si se considera un centro académico superior en el que no sólo se reflexiona sobre el cine de lo real, sino que también se producen películas, largometrajes, durante su decurso, y en ellas participan alumnos y profesores. Hablar del “cine de Barcelona” o del “nuevo cine catalán”, en relación con esa “escuela Pompeu” no son más que formas de etiquetar algo que, quizás, podría verse con mayor propiedad como el aprovechamiento y la profundización en unas formas de creación y de reflexión sobre la materia fílmica que se lleva planteando doce años en un centro de enseñanza superior en que los profesores son también cineastas y, por tanto, necesitan ese ejercicio de pensamiento tanto como sus discípulos que, además, son sus colaboradores en sus películas. Unos colaboradores que, aún más, seguirán sus propios caminos de exploración e investigación por sí mismos, incluso sondeando nuevas formas y posibilidades, distintas de las de sus maestros, más arriesgadas o menos, pero propias, al fin y al cabo. Ese “nuevo cine catalán”, en el que se incluye a personas que han sido profesores o alumnos del máster y a otros que no lo han sido, se ha podido materializar porque en la ciudad existe ese “ambiente” que lo ha permitido. Porque otras iniciativas docentes han cogido también el relevo. Ese espíritu de riesgo y de ir a contracorriente, de rechazar las manidas formas cinematográficas que llenan muchas salas comerciales. También porque en la ciudad hay ya un gran grupo de excelentes profesionales que se conocen y se ayudan. No es extraño, por tanto, descubrir que en las últimas películas de Recha, de Orbe o de Villamediana hay nombres del

máster. Las sensibilidades, cuando menos, son cercanas, y de ello viene ya dando cuenta la crítica, en algunos lugares del mundo.

14.- Últimas consideraciones. Conclusiones.

“Si hay un motivo por el que el cine catalán documental está en el mundo, es por el máster de la Pompeu. En un momento dijeron que en el máster había un tipo de perfil...y a mí me parece que cada día se va variando, se va ampliando...”
(Lupe Pérez)

“Creo que hay que aprender a ver cine documental”. (Susana Guardiola)

“Entonces, yo te diría que en este género, en esta manera de hacer cine, esta manera vital de enfrentarlo, Joaquim era el referente. Y Ricardo como formador que no sólo trae a Barcelona películas de Jean Rouch, de Chris Marker, sino también, como buen académico, que tiene todas las películas de todos los cineastas, transmite muy bien los conceptos autorales de cada uno, interpreta muy bien, esa interpretación que, en sus clases, te ayuda a buscar tu propia mirada. No es aquello que hacen otros, que te citan dos mil ejemplos de tratamiento del color, o de lo que sea, sino que es una formación muy dirigida a buscar tu propia mirada.” (Germán Berger)

“Era alguien que te infundía las ganas de hacer cine.” (Cristóbal Fernández, sobre Jordà)

“Joaquín se nos ha muerto a todos. Yo no sé cómo seguirá el máster sin Jordà...yo no sé cómo seguiré yo...” (Lupe Pérez)

“Guerin nos dio clases dos semanas y fueron espléndidas. Aprendimos muchísimo”. (Raúl Cuevas)

“Volver a hacer trabajar las neuronas, estar delante de Mercedes Álvarez, que recuerdo que fue una de las primeras que nos dio clase, era increíble...A mí, el máster, claro, tiene cosas buenas y no tan buenas, como todo, pero para mí fue muy positivo. (...)” (Susana Benito)

“Lo que sí tiene de bueno el máster es que ha generado un sentimiento de ‘familia’” (Cristóbal Fernández, en relación al ambiente cinematográfico de la ciudad, que, aunque al margen del máster, sí tiene, para él, que ver con lo que se ha generado allí)

“I amb aquesta política de ‘superproducció’ molts projectes es deixen de fer perquè no assoleixen les expectatives comercials. Que no ens enganyin siusplau, tot es pot fer i tot es interessant si es treballa amb creativitat i esforç. I tot plegat es una llàstima; per això, jo animo a l’autoproducció sigui com sigui, tinguis els medis que tinguis. El millor que li pot passar a una obra es que en generi una altra.

El que aprovo del Màster és aquest intent de fer de Barcelona un centre de referència del Documental i crear les bases per construir una nova indústria del cinema a Barcelona i Catalunya. El que no m’agradaria però es que s’apropiessin d’una única manera de fer cine amb un grup reduït de realitzadors.” (Ignasi Llobera)

“Cuando veíamos una película, y veíamos muchas, nos preguntábamos cómo había conseguido el director esos momentos tan auténticos, cómo había preparado esa situación...esas eran las cosas que nos preguntábamos. No estábamos estudiando cuál era el método para escribir un guión, sino estar al tanto, estar despierto para captar la realidad y, a partir de eso, hacer un relato de ello. Eso se aprende en la práctica...aunque tuvieras cuatro hojas escritas, pero se trata de seguir adelante, investigando, ¿no? Se trata de ir a probar y, sobre todo, también, de tener la conciencia de no repetir las cosas que ya estaban hechas. Y tener una inquietud artística, de probar, de ver.” (Mercedes Álvarez)

“Yo creo que todos tienen mucha curiosidad, y también mucha capacidad de empatía con la gente. Ellos quieren saber, no vienen a “hacer una película”, sino a conocer una realidad, a saber, a investigar” (Mercedes Álvarez, sobre los alumnos que colaboran en su proyecto actual)

“Yo volví a hacer amigos”. (Susana Guardiola)

“Crec no obstant que el millor del Màster, més enllà dels coneixements del gènere documental i els bons professors que hi havia, és el fet d’haver conegut a gent amb un interès comú, que a la llarga provoca que es generin relacions professionals, creatives i d’amistat intensa.” (Ignasi Llobera)

“Saber mirar la realidad” es, fundamentalmente, en lo que todos - profesores y alumnos – coinciden cuando se les pregunta qué se aprende (o se enseña) en el máster. Otros afirman que se trata, más bien, de mirar “hacia adentro”. Seguramente, Jean-Louis Comolli opinaría que ambos conceptos son exactamente lo mismo.

El presente estudio, a partir de la documentación – bibliográfica, videográfica, pero, sobre todo, verbal, en las muchas entrevistas realizadas – recogida, y con la intención de llegar a los objetivos que en su planteamiento inicial se marcó , ha abordado el análisis de un estudio de postgrado, el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, en tanto centro universitario superior de docencia , dentro de una universidad relativamente nueva – creada en 1991 - : la Universidad Pompeu Fabra (UPF) , de Barcelona, con unos planteamientos, ya entonces, cercanos a la Declaración de Bolonia. Una universidad, además, situada en el corazón del casco antiguo de la ciudad, con decidida vocación ciudadana, imbricada en el territorio, pero, también, con voluntad de presencia en Europa.

El Máster, creado en el curso 1997-1998 (el período lectivo comenzaba en enero de 1998), bajo la dirección de Jordi Balló, pretendía, desde su mismo nacimiento, erigirse no sólo en centro docente, sino también en núcleo fuerte de producción de cine de lo real que, a la vez, fuera conformando un sólido corpus de películas que serían posibles referentes, tradición, de un tipo de cine que, hasta ese momento, era prácticamente inexistente en el país. Y ello con la clara intención de situarse en algunas de las líneas que marcan el cine contemporáneo en el resto del mundo: la tendencia a aproximarse a las formas cinematográficas de la realidad estaba siendo, ya desde hacía unos años, abordada desde la ficción como, evidentemente, desde el propio cine documental.

Así, el máster, tal como se ha demostrado a lo largo de este estudio, ha generado un triple núcleo (docencia-producción-transmisión) de cine de lo real en el estado

español, con el centro en Barcelona, algo que es nuevo en el panorama europeo, pues en ningún otro centro se da la misma conjunción de unos estudios universitarios en los que se produzcan largometrajes documentales para ser estrenados en salas de cine.

Pero se ha visto también que no ha sido la única iniciativa, o factor desencadenante, que ha contribuido a eso que es ya una realidad. La aparición de las tecnologías digitales, que abaratan los costes y agilizan la producción, así como la mayor libertad que permite el no constreñimiento a un guión cerrado, han sido algunos de los factores esenciales que han llevado a gran número de creadores al cine de la realidad. O, sencillamente, a decidir que esa es una de las nuevas formas contemporáneas de creación cinematográfica. La libertad es precisamente algo que todos reclaman: libertad para abordar la creación como se quiera, esquivando así las imposiciones del mercado. Algo que, sin un sistema que, hasta cierto punto, garantice la producción, sería totalmente imposible.

El programa europeo MEDIA ha sido también una baza importante, en su apoyo a un cine europeo que implicara un cierto reconocimiento identitario – y el documental siempre tiene algo de eso, en tanto reflejo de una realidad -. Sin los fondos europeos, muchas de estas películas no se hubieran podido realizar. *Paral·lel40*, la productora que en 1996- fecha muy cercana al nacimiento del máster – fundara Joan Gonzàlez, así como el interés que en la producción documental están mostrando otras productoras de la ciudad, ha sido otro de los motores fundamentales, para ese gran impulso que el documental necesitaba tener en el sur de Europa, tal como explicaba el propio Gonzàlez. Ese impulso coincide, también, con un relativo éxito de público, pues a partir de 1996 - cuando se estrena *Asaltar los cielos*, la primera película documental que pasa por las salas comerciales en España, y tiene éxito de público – la cantidad de espectadores que acude a ver este tipo de películas a los cines o a otros espacios públicos – los museos serán, con el tiempo, fundamentales – ha crecido enormemente, sobre todo a partir del enorme éxito de *En construcción* (2000).

Esa “ecología” documental, en palabras de Gonzàlez, a la que se han sumado otras iniciativas e instituciones. Algunas, también docentes, como el Máster de Documental Creativo de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), nacido sólo un año después del de la Pompeu Fabra. O escuelas privadas, como *El Observatorio*, así

como otros estudios universitarios superiores en otras universidades catalanas. Iniciativas no docentes: centros culturales en los que se exhiben películas documentales, en formatos y propuestas diversos y en contextos de recepción muy variados e innovadores. Revistas digitales (Blogs&Docs...) y en papel. Festivales: *DOCSBarcelona*, *Docupolis*, *L'Alternativa*, *In-Edit*...El archivo INPUT, importante archivo internacional de televisión de calidad, creado en 1977 y localizado desde 1994 en la Mediateca de la Universidad Pompeu Fabra, junto al Festival *Miniput*, que se celebra también desde entonces en la ciudad, es otro de esos elementos clave.

Las televisiones han sido asimismo otro de los impulsos necesarios, a través de programas de distinta duración y contenidos. TVC (*Televisió de Catalunya*) fue pionera con propuestas como *Taller.doc* – donde se han podido ver, por ejemplo, algunas de las producciones de menor duración de algunos alumnos del máster - , *Trenta minuts*, *El documental* y, últimamente, *Sense ficció* o *Sala33*. Pero otras televisiones han dedicado – o dedican – parte de su programación al cine de lo real. *Documenta2* de TVE fue una de las propuestas importantes, pero no la única. Ello sin contar con los importantes convenios de financiación que estos másters – y no sólo el de la Pompeu - han conseguido con TVC y con TVE, a partir de los iniciales acuerdos con Canal+ o con otras televisiones locales (en el caso del máster de la UAB) o internacionales (ARTE es, sin duda, fundamental en el desarrollo del cine documental en toda Europa y ha intervenido en alguna de las películas del máster) .

Todo este ambiente está, además, ya hace años, trascendiendo los límites de la propia ciudad, extendiéndose a otros lugares del estado, y fuera de él. El Festival *Punto de Vista*, de Navarra, fundado en el año 2003, es un ejemplo, erigiéndose como un festival joven, pero con unos contenidos innovadores y unas propuestas que lo acercan a otros importantes festivales de cine documental de Europa. También es muestra de esta realidad que ya traspasa fronteras, el nacimiento de otros estudios universitarios de cine de lo real en otros lugares de la geografía española, o en Portugal, donde, sin ir más lejos, se crearon ya hace dos años unos estudios superiores – el *Mestrado em Fotografia e Cinema Documental*, en el IPP (*Instituto Politécnico de Porto*) - que siguen de cerca el modelo de la Universidad Pompeu Fabra. En Francia, son varios los centros superiores universitarios (DESS) en que se imparten enseñanzas de cine de lo real, más o menos orientadas hacia otras áreas del conocimiento, o centradas

exclusivamente en el documental de creación (como en Grenoble) : todos ellos han surgido en fechas muy próximas al nacimiento del máster que centra este estudio y todos se diferencian de éste en que en ninguno de ellos se realizan películas de larga duración, con una finalidad de exhibición en salas comerciales, como sí ocurre en el de la UPF.

Se ha visto así cómo la suma de todos estos elementos ha conformado en la ciudad un ambiente que ha permitido ya a los críticos hablar de ese “documental de Barcelona”, de una “escuela Máster de la Pompeu”, y otros calificativos diversos. La crítica, tal como se ha explicado a lo largo de este estudio, ha jugado también un papel fundamental en la consideración de esta supuesta “escuela”. Los premios conseguidos por algunos de estos filmes en diversos festivales internacionales han contribuido a valorar aún más estas películas: *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004) suma los premios conseguidos en ese año y en el siguiente en festivales tan importantes como el de Róterdam o Paris al reconocimiento que ya había tenido unos años antes la película de José Luis Guerin (*En construcción*, 2000).

Alguna de las claves de este éxito que señalan los críticos es el sistema de producción de las películas que allí se realizan: son películas “iniciativa” máster, pero producidas por diferentes productores en cada una y con coproducciones de las televisiones y ayudas públicas. También apuntan a la labor docente de los distintos profesores – cineastas, productores, críticos...- , en que se plantean la investigación en las formas de abordar la realidad, desde la creación cinematográfica. La idea de creación-investigación (o experimentación) se observa en todas las películas, y de modos distintos en cada una.

Mi propuesta de considerar las trece películas estrenadas hasta la fecha como una materialización del ámbito de investigación que tiene un centro universitario superior implica que éstas deben verse, en gran medida, como intentos nuevos, arriesgados, experimentales en definitiva, de creación a partir del profílmico real . Una experimentación que es el resultado del trabajo de un cineasta – novel o consagrado – que dirige a un grupo de alumnos en la gestación de un filme, algo que constituye las “prácticas universitarias” de esos alumnos. La apuesta inicial de Balló de solicitar para estas películas, y desde el primer momento, la ayuda del ICAA (Instituto de

Cinematografía y Artes Audiovisuales) , incluyéndolas en la categoría “cine experimental”, que es la misma que incluye el documental, abunda aún más en la idea.

Ello no obstante, este estudio demuestra cómo ese grado de experimentación ha sobrepasado en mucho los límites del máster, y, en buena medida, ha contribuido a que otros creadores, en la ciudad o en otros lugares, pero desde fuera del máster, hayan emprendido, ya hace unos seis-ocho años, los arriesgados y poco comerciales caminos de la experimentación cinematográfica. Jaime Rosales, Albert Serra, José M^a Orbe, Daniel V. Villamediana, Rafa Cortés, entre otros, desde una ficción sobria, minimalista. Otros, desde la hibridación genérica: Carla Subirana, Andrés Duque. O desde el cine de la realidad: Jorge Tur, Adán Aliaga y tantos otros. Algunos, vinculados a otros estudios de cine documental de la ciudad.

El cine del máster no es la causa de todo este movimiento de cine arriesgado y experimental, pero sin él, seguramente, otros no se hubieran lanzado a la aventura. Era necesaria la existencia de ese “ambiente de creación” que todos reconocen, y que se ha explicado convenientemente, para que en Cataluña – en Barcelona, sobre todo – dejara de haber sólo “francotiradores” arriesgados – como apuntaba también González - , algunos más reconocidos – sobre todo en el extranjero: Marc Recha, José Luis Guerin, o Pere Portabella - , y se formara esta realidad creativa que engloba a muchos directores , tanto de cine documental como de ficción, de esta ficción que se acerca a lo documental.

Este “nuevo cine de Barcelona” o “nuevo cine catalán”, como ya algunos lo denominan, comparte con las películas del máster no sólo los referentes – el cine europeo e internacional “de autor”, Erice, Portabella y la Escuela de Barcelona , Martín Patino - sino también ciertas formas de producción alejadas de las habituales y muchas de sus propuestas formales y temáticas.

Además, y en referencia al máster es algo en que todas las personas entrevistadas coinciden, se ha generado un red muy importante de colaboraciones. Muchos de los alumnos entrevistados – y algunas de sus palabras se han citado al comienzo de estas conclusiones - afirman que uno de los aspectos más destacables ha sido precisamente la posibilidad de conocer a otros con los que las coincidencias de

gustos e intereses permiten colaborar en proyectos comunes. Proyectos cinematográficos tanto de creación como de producción. Han surgido, y es un aspecto esencial de todo este estudio, diversas películas de diferente formato y duración, al margen del máster, en las que han colaborado alumnos – o coordinadoras, o profesores-cineastas - de él con otros creadores de la ciudad, o con alumnos de promociones anteriores. Se han detallado (cap. 10) algunas de estas producciones, que conforman ya un mapa amplio y muy rico. Y seguramente no aparecen todas las que han surgido en estos doce años. Además, se han formado especialistas muy cualificados en diversas tareas dentro del proceso de realización cinematográfica: sonidistas (Amanda Villavieja), directores de fotografía (Diego Dussuel, Carlos Vázquez) , ayudantes de dirección (Abel García Roure) , montadores (Núria Esquerra, Cristóbal Fernández), que están trabajando no sólo para creadores del máster, sino para muchos otros de fuera de él, incluso de cine de ficción. También, como resultado de esos importantes contactos establecidos en el máster, han surgido pequeñas productoras con sensibilidad e ideas, formadas por personas que han estudiado allí (*Estudi Playtime, El Kinògraf...*). De ello se ha dado cuenta en este estudio.

Las trece películas del máster, a pesar de que algunos alumnos y otros entrevistados opinan que quizás hayan tendido en exceso hacia una cierta forma de “mirada fílmica” que cierren las barreras hacia otras formas de cine de lo real – más inmediatas, más “de guerrilla”, más periodísticas – aportan sin duda propuestas y materializaciones nuevas y diferentes entre sí.

En primer lugar, la preproducción. La fase de documentación, en la que colaboran de forma activa alumnos del máster, es siempre muy importante y se suele alargar bastante. Las formas de guionización, en cambio, son variadas: desde los guiones escritos de Jordà y el primer Lacuesta, al guión en rodaje – y, sobre todo, en montaje – de Guerin y Álvarez, pasando por el “guión exploratorio” de Íscar.

En segundo lugar, las estrategias de captación del profílmico real, basadas casi siempre en la puesta en situación, de modo que la realidad es, hasta cierto punto, provocada, mediada, aunque en muchos casos el azar haya intervenido enriqueciendo la materia fílmica. Otras estrategias de captación, como la entrevista – con o sin presencia en cuadro del entrevistador, y, si ésta se produce, con mayor o menor grado de su

“intervención” – o la ficcionalización de situaciones (recreación de situaciones que han existido o son posibles, pero recreación, al fin y al cabo y, por tanto, ficción) hasta llegar al extremo de las “teatralizaciones” de Jordà: insertos totalmente dramatizados y extradiegéticos que comentan y sirven de contrapunto narrativo o, simplemente, ironizan sobre cuestiones planteadas en la diégesis. La aparición así, ya en el rodaje, de actores que interpretan papeles, junto a personajes “reales”, o del propio director o miembros del equipo técnico – en los bailes o fiestas finales de algunas películas de Jordà o Lacuesta – para, con su presencia, certificar tanto lo que de “real” tiene la diégesis como el hecho de “narrar desde dentro” de ella y, por tanto, al ser narradores intradieгéticos, corroborar la propia subjetividad de esa historia. La búsqueda de la construcción de la historia, y de los personajes, a través de los diálogos, tal como consiguen Íscar, Guerin, Álvarez o Pujol, mediante una inteligente puesta en situación, introduce una gran riqueza de matices y evita caer en el maniqueísmo de los antiguos personajes planos de los viejos documentales. Todas estas estrategias confirman la consideración que estos cineastas tienen de la realidad como materia narrativa, posible profilmico susceptible de convertirse en diégesis y, por tanto, en ficción. Este “todo es ficción” es una de las apuestas más claras que estas películas hacen. Y, si todo es ficción, la ficción puede ser también casi realidad. Es este abierto rechazo de las clasificaciones que algunas de las películas muestran lo que otros creadores fuera del máster, y también desde la ficción, o desde el documental, han aprovechado para investigar en sus propias formas creativas. Muchas de las estrategias de guionización, de captura o de edición, han sido también exploradas en direcciones variadas por cineastas como Rosales, Serra, Subirana y otros.

Las decisiones de montaje, en tercer lugar, son también fundamentales en algunos de los creadores del máster: Guerin es, en muchos sentidos, el maestro, pero no ha hecho más que abrir caminos a la exploración de las posibilidades que el montaje ofrece en la estructuración y formalización de la historia. Mostrar al personaje “real” que mira y mirado así, con él, esa misma realidad, al modo de *En construcción*, pero también de *Tierra negra*. Utilizar la técnica habitual del plano/contraplano para mostrar el diálogo entre los personajes, como Lacuesta hace en *La leyenda del tiempo*, inaugurando – o corroborando – así una nueva forma de filmar el diálogo en el cine documental, escapando a las constricciones que el antiguo plano fijo con la cámara ante los personajes exigía. O usar textos e imágenes de la realidad – pintadas de la calle,

carteles... - con valor explicativo o narrativo, como en *En construcción* o en *De nens*. O, yendo aún más allá, al combinarlos con una canción con igual función narrativa (*De nens*), o con una música que explica realidades conflictivas (*Aguaviva*).

Las voces narrativas extradiégeticas son también presentes en estos filmes. Y, en todas, en formas diversas. En *El cielo gira* es una *voice over* – la de la autora - que comenta muy poéticamente las imágenes que muestran el pueblo donde nació. En *Diario argentino* es una voz que explica en primera persona y se muestra en cuadro, una forma de incursión en el diario filmado, o en la narración en primera persona, que coincide hasta cierto punto con la propuesta de Recha (*Dies d'agost*) si bien en esta última la autoría de la voz se desvía hacia una hermana que explica, como desde fuera, la narración autobiográfica de su hermano director y protagonista. Es ésta, de este modo, una voz autorizada – doblemente: por ser hermana y por no estar presente en la diégesis – a explicar la búsqueda que el hermano emprende. También es una voz extradiégetica la que explica algunos momentos en *Memòria negra*: la de un supuesto guineano al que unos colonizadores le han arrebatado su río, el mismo que muestran las imágenes y por el que otro supuesto guineano rema con su cayuco. Es esta voz muy diferente de aquellas engoladas y entusiastas que explicaban de modo muy distinto esa misma realidad a los españoles, antes del comienzo de la película, en el NO-DO. Precisamente ese NO-DO que se utiliza, sin ir más lejos, como elemento documental que testifica sobre la ilegítima apropiación de una tierra colonizada, al contraponerlo a las otras imágenes en el montaje.

El uso del sonido es una de las más creativas e interesantes aportaciones de las películas del máster. Todas las películas demuestran las posibilidades documentales y creativas del sonido. Un sonido que debe ser depurado, cuidadosamente limpiado, clarificado. Los sonidos – esa banda de triple contenido – deben aportar significados, pero nunca redundar en los que la imagen ofrece. Anuncian presencias antes de verse éstas en cuadro (Íscar). Permiten oír - sin ver - el fuera de campo (Guerin, Jordà). Aportan, mediante el uso de la banda sonora musical extradiégetica, claramente ficcional, nuevos contenidos emocionales, como en Lacuesta y su *La leyenda*. El sonido puede también ser más presente, tener más fuerza dramática, cuando se superpone a imágenes de oscuridad: esa bajada a la mina al principio de *Tierra negra* en que no se ve apenas, pero se oyen los terribles sonidos del ascensor, de la mina.

El paisaje es otro de los elementos importantes en algunas películas del máster. El paisaje rural visto como rastro de la memoria de unas gentes (*El cielo gira*), pero también como fuerza cíclica que se renueva y condiciona la vida de esas mismas gentes. O como espacio de libertad frente a la oscuridad claustrofóbica de la mina en *Tierra negra*. También en sentido mitológico, místico, en que los seres humanos pueden súbitamente desaparecer o en el que pueden habitar criaturas también mitológicas, como en *Dies d'agost*, de forma cercana a como Albert Serra trata el paisaje.

Pero el máster tiene sin duda una clara vocación urbana, y es la ciudad, sobre todo Barcelona, el escenario más habitual, algo que, como se ha visto, era ya una característica de la tradición cinematográfica catalana, a diferencia de lo que, en cierto momento, había ocurrido con el cine realizado en Madrid. La ciudad es vista ahora como espacio de transformación y de conflictos, como microcosmos de un mundo sobre el que gravitan la incomunicación o la inadaptación social, la corrupción, la soledad. La ciudad está presente también en todas las producciones en curso (las correspondientes a la sexta promoción) del máster, incidiendo aún más en esa idea que el máster ha ido acuñando, poco a poco, de sentirse parte de la ciudad que lo acoge.

El tratamiento del espacio es, como se ve, fundamental, como también lo es el del tiempo. El tiempo se presenta como la materia que constituye la historia – la gran y la pequeña historia – y se hace patente en el transcurrir de las estaciones, en los cambios del día a la noche, en el tiempo atmosférico, en *El cielo gira*. Pero el tiempo es también uno de los temas fundamentales en muchas de las películas del máster, en la línea de ese concepto baziniano que algunos de sus directores reclaman. Muchos de estos filmes hablan de tiempo: de su transcurso, de las ausencias que el tiempo ha dejado. Resulta curioso – y muy significativo – que en muchos de los autores del máster aparezca, en un momento u otro de su filmografía, un recorrido por un cementerio, como en *Cravan vs Cravan*, en que el personaje protagonista Frank Nicotra, visita la tumba de Oscar Wilde, el tío del personaje que encarna (Arthur Cravan), si bien en un momento en que precisamente los turistas se ríen, lo que provoca una sensación de confuso extrañamiento en el espectador.

En *En construcción*, las excavaciones que se realizan para habilitar los terrenos para el nuevo edificio, descubren un cementerio de la época medieval, y los curiosos y

vecinos asisten interesados al desenterramiento de los cadáveres. La muerte es parte de la vida, y el ritual del desenterramiento se vuelve a producir cuando en Aldeaseñor, los vecinos deben también remover el terreno para quitar las malas hierbas, momento espléndido que aprovecha Mercedes Álvarez para dejar que los dos ancianos hablen sobre la vida y sobre la muerte, en *El cielo gira*.

Ariadna Pujol presenta en cierto momento de su película, *Aguaviva*, el seguimiento del cortejo fúnebre de una de las vecinas, la tía de una de las inmigrantes llegadas al pueblo hace cierto tiempo, símbolo quizás de los cambios que vive una sociedad en que ya no se muere casi nunca en el sitio donde se nace.

En uno de los últimos trabajos de Ricardo Íscar, *Postal desde Buenos Aires* (2008), la cámara del director, protagonista casi siempre *en off* del filme, reposa (“la calma, por fin”, dice la voz del director), tras un recorrido silencioso, sobre la lápida de Carlos Gardel, y la voz afirma “No conozco a Gardel, pero conozco su mito.”

Las lápidas, las tumbas, no son más que el recuerdo de los vivos que ya no están, pero que, cuando estuvieron, influyeron en las vidas de los otros. Hay muertos, sin embargo, que se han convertido en mitos (Wilde, Gardel) y, por tanto, siguen vivos en la memoria, como ocurre también en *Cravan vs Cravan* o en *La leyenda del tiempo*, dos filmes que hablan, de formas muy diferentes, del recuerdo, del mito y del dolor por la pérdida.

La misma memoria que la abuela y la madre de Carla Subirana están perdiendo en *Nedar* y que, por tanto, les impide recordar dónde está colocado el nombre del abuelo fusilado en 1940, en el barcelonés *Camp de la Bota*. Una memoria que, de esta manera, ya no es capaz de crear el mito que la hija-nieta ansiaba crear para un abuelo misterioso al que nunca conoció.

También Marc Recha y su hermano David van en busca de la memoria de un amigo, Ramon Barnils, y la buscan por las tierras que vivieron sus últimos momentos, cercanas al pantano de Riba-roja, donde se sumergen, de la misma forma que Carla se sumerge en la piscina, cada vez más oscura, símbolo de esa memoria en la que está intentando encontrar algo que nunca encontrará.

La presencia de la muerte es, sin embargo, elíptica en *La leyenda del tiempo*, en la que tanto Israel como Makiko han perdido a sus padres, lo que origina en ambos una pérdida de la voz: en el caso de Isra, porque debe guardarle el luto a su padre y, además, porque le está cambiando; en el de Makiko, ella intenta cantar para llorar su dolor por esas muertes que han cercenado su vida.

Como lo es también para Lupe Pérez: su padre murió y su madre vive con su nueva pareja. Pero la muerte es en su *Diario argentino* una presencia constante en un país en que los represaliados no se pueden ni contar, lo que Lupe no puede hacer, ya que tiene un metafórico problema de orientación y no sabe cuál es la derecha y cuál la izquierda.

Y es una amenaza constante, una presencia siniestra, para los mineros de *Tierra negra*, pues su trabajo les acerca a menudo a ella, algo que las mujeres también asumen.

Otros temas importantes, como el paisaje – y el espacio - , como el tiempo, son, por ejemplo, el desengaño, sobre todo con la propia sociedad, que no ha sabido asumir los cambios y evolucionar de verdad. El desengaño por el fracaso de la transición democrática aparece en Jordà, en referencia a España, y en Pérez, en relación con Argentina, si bien visto de forma distinta. También Montanyà sugiere fracasos y denuncia lastres del pasado.

Las trece películas estudiadas ofrecen distintas manifestaciones de esa “mirada” de que los críticos hablan: desde el cine político, comprometido y sin concesiones de Jordà, a la melancolía poética de Álvarez, o a la narración en primera persona, de Pérez, Recha , Álvarez , pasando por el cine que certifica mundos, profesiones , gentes, a punto de desaparecer, que propone Íscar.

Todas las películas plantean, como se ha ido desgranando en las páginas que anteceden a estas conclusiones, diferentes formas de investigación. Un estudio universitario superior debe investigar. Investigar en cine de lo real quiere decir experimentar con las diferentes formas de captación de la realidad, con las estrategias de formalización fílmica de esa realidad profílmica, a través del rodaje y del montaje.

Una investigación, por otro lado, que se produce ya durante el período docente, sobre todo en ese segundo módulo de desarrollo de los proyectos personales, cuando, a través de los seminarios, talleres o clases magistrales y, sobre todo, de las sesiones de tutorización, los alumnos, junto a tutores y coordinadoras, se miran hacia adentro, realizan ese difícil ejercicio de introspección, de pensamiento, paso previo y necesario para poder mirar hacia fuera, al otro (como enseñara Comolli), el profílmico real, al que, desde el momento en que colocan ante él el dispositivo o, más tarde, una vez materializada la película, tras las decisiones de rodaje y montaje que tomen, convierten en ficción fílmica, en cine.

Ese aprendizaje doble que los alumnos realizan al desarrollar sus propios proyectos, estimulados por las clases y talleres, y al participar, unos más que otros, en la realización de un largometraje documental, junto a un director, les lleva, como mínimo, a ser capaces de conducir su propia mirada en la búsqueda de una forma propia.

Esta formación ha incluido muchas horas de visionado y análisis de filmes, tanto de ficción como de no ficción. Y es a través de la profunda y meticulosa reflexión sobre las decisiones que el director de esos filmes tomara en su momento como aprenden a tomar las propias. Se trata, así, de una educación de la mirada, a través de las miradas de otros.

Las películas del máster no pueden ser consideradas como tales únicamente si llevan la etiqueta “iniciativa de”. En ese ya extenso corpus deben considerarse también otras creaciones – de distintos formatos y duraciones – realizadas por personas vinculadas al máster, o por alumnos del mismo, como resultado del ulterior desarrollo de los proyectos que en su momento les permitieron entrar en él, ya con producción externa, o como fruto de la colaboración entre alumnos, pero fuera de él. Y ello aunque no lleven esa “etiqueta”. Estas otras creaciones que seguramente reclamarán sus autores como propias, separándose con energía de la consideración de películas “máster”, pero que aquí me he permitido considerar, no como fruto del máster, sino como resultado de un ambiente determinado en la ciudad – al que el máster ha contribuido en gran medida –, de una formación y de unas relaciones establecidas dentro de ese máster.

Los lazos que se han creado han permitido que esa realidad documental creciera enormemente, explorándose caminos ya abiertos dentro del máster o abriéndose otros nuevos. Algunas de esas películas aportan tanta innovación, experimentación o riesgo como los filmes del máster. *Viaje a Narragonia* o *Filmmaker* son dos muestras. La primera, como una de las primeras películas realizadas en vídeo digital y con una propuesta formal ciertamente arriesgada; la segunda, como un extraordinario documento, directo y muy próximo, de un proceso doloroso, como es todo proceso de gestación de una película.

Otras películas han intentado nuevas vías: *Paris-Marseille* indaga en las formas de la poesía, y de la *road-movie* y aporta asimismo la mirada personal de su autor. *Can Tunis* apuesta por la radicalidad en el tratamiento de los temas, pero también por la mirada próxima al otro y es una muestra de ese cine documental necesario por su inmediatez. *B-Side* insiste en la mostración de la ciudad, en la importancia del sonido como documento de la realidad, y en el registro de los sonidos mismos de esa ciudad.

Una cierta verdad se plantea un tema ya explorado en el máster - la enfermedad mental - y se cuestiona sobre el derecho a la filmación del otro: ¿hasta dónde es lícito filmar? Y, una vez filmado, ¿qué mostrar?

Estrategias, decisiones de rodaje, de edición, cuestiones morales, al fin y al cabo, pues la materia sobre la que operan todos estos factores es la realidad, el otro real. Decidir cómo enfrentar todo ello es, según parece, lo que el Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra enseña a sus alumnos. En un mundo en que la intromisión sin escrúpulos en la vida del otro es vista casi como necesaria, como parte del *show* mediático en el que vivimos, plantearse todas estas cuestiones es, como mínimo, esperanzador.

Frente a esta visión casi filosófica de unos estudios universitarios superiores de cine, algunas voces reclaman la posibilidad de otras formas de creación, que no se ciñan únicamente a ese “cine de la mirada”, etiqueta que, como todas, tiene el peligro- desde dentro, desde sus gestores, y, desde fuera, desde la crítica – de constreñir la creación por querer precisamente “conducirla” demasiado, cercenando así posibles libertades y disidencias.

De hecho, se ha explicado – en el vol.2 - cómo, al plantearse los filmes que se desarrollarían en la quinta promoción (2005-2007), hubo un momento de crisis, pues dos de ellos no obtuvieron las subvenciones necesarias para su realización y el tercero – que ya está terminado: *Los condenados*, de Isaki Lacuesta – se tuvo que reorientar hacia la pura ficción por problemas con los personajes – personas reales - que habían de protagonizarla. Ello habla, precisamente, de unos niveles de creación documental en la ciudad – y en el resto del estado - ya tan grandes, que todas las películas no pueden realizarse. Algo que, en cierto modo, certifica el éxito de la propuesta.

Este estudio, en definitiva, ha presentado una visión, subjetiva quizás, pero amplia, de una realidad: el ambiente documental de Barcelona, a partir del desarrollo y los frutos del Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, desde la opinión plural de las partes implicadas, obtenida a través de documentos diversos, entre los que las entrevistas realizadas durante más de dos años han sido fundamentales. Y, junto a ello, ha permitido situar ese ambiente documental dentro de la historia del cine documental español y del panorama internacional de creación cinematográfica contemporánea. Algo que era necesario para comprender el alcance real de una propuesta universitaria innovadora que se planteaba entre sus objetivos más importantes algo tan complejo - y “extrauniversitario” – como crear una tradición y unos referentes cinematográficos donde casi no los había.

También, se ha pretendido poner en relación ese importante movimiento de cine de la realidad con otro cines emergentes: un cine de ficción que está surgiendo en los últimos años en la ciudad, y que está cosechando premios y buenas críticas internacionales, y el cine en los museos, una nueva forma artística que está teniendo una importancia incuestionable en las sala de exposiciones y en los centros culturales de todo el mundo, y a la que no es en absoluto ajena la realidad cultural de Barcelona, con las interesantes propuestas que centros como el *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona* (el CCCB) , el MACBA (*Museu d'Art Contemporani de Barcelona*) , *Caixafórum* (con una interesante mediateca de cine documental de creación, además), y otros , están ofreciendo en los últimos quince años. Dentro de esta otra línea creativa – la del cine en los museos – deben incluirse algunos de los trabajos realizados por cineastas del máster, con propuestas innovadoras y muy variadas.

Todo ello tiene que ver, sin duda, con esa necesidad que cierto público está experimentando en los últimos años de disfrutar de nuevas formas de cine. Apartado de las salas comerciales, el público que antes frecuentaba las salas de arte y ensayo, los cines o los cine-clubs, que había podido ver buen cine en Barcelona , durante los años sesenta, setenta y ochenta, en que en la ciudad se vivían unos momentos de experimentación y de vanguardia, de espaldas al cine oficial del régimen, siente ahora le necesidad de acudir a otras formas cinematográficas – cine de la realidad, cine de ficción “minimalista”...- y a otros espacios culturales – cinematecas, museos – para seguir mirando imágenes que hagan pensar.

Hacer pensar, mirar hacia adentro, es lo que el máster ha enseñado a sus alumnos. Y capacidad para asociarse entre ellos, buscarse, apoyarse para crear, para generar nuevas formas de expresión que utilizan la realidad de manera creativa como materia cinematográfica y como vehículo de expresión.

Este estudio no ha hecho más que abrir puertas. Algunas sólo se han atisbado y será necesario que futuras investigaciones las abran de par en par. Analizar el mundo de la producción documental de la ciudad en profundidad es una de esas puertas, que algún otro investigador ya está abiendo. Adentrarse en la obra de los creadores del máster, de forma independiente, es otra de esas necesidades: ya hay estudios sobre Jordà y sobre Recha, pero, hasta la fecha, y en espera del trabajo de Myriam Mayer, no hay aún ningún estudio amplio y documentado que abarque todo el trabajo de Guerin, pues el de García Ferrer y Martí Rom , muy interesante por otro lado, no incorpora datos de los últimos trabajos del autor (es de 1994), y no hay nada sobre Íscar, sobre Lacuesta. Relacionar de forma meticulosa y seria las películas de creadores como Serra, Rosales y otros, con las películas del máster es otra de las posibilidades que aquí sólo se han sugerido y que sería importante seguir. O presentar, desde la investigación educativa, un panorama más completo de cómo y qué se enseña en las otras escuelas universitarias de cine documental de la ciudad.

Este estudio tenía vocación, desde su inicio, de presentar un panorama global de un ambiente documental en la ciudad, a partir de unos estudios universitarios superiores, en cuyo funcionamiento se quería profundizar , y de contextualizar todo ello, desde un punto de vista subjetivo y personal, por lo que , voluntariamente, se ha

decidido sólo esbozar algunas cuestiones, sin entrar en exceso en cifras y datos, para que el resultado de la investigación permitiera dibujar una imagen de conjunto y abrir, así, vías a otros posibles investigadores. La voluntad, además, de hacer la lectura fluida, era también clara, desde el inicio de su redacción.

A pesar de ciertas dificultades, que se han ido salvando poco a poco – el largo proceso para poder entrevistar a todas las personas que aquí aparecen, la imposibilidad de acceder a algunas de ellas o a otros documentos- , el camino se ha ido recorriendo y ha sido, en sí mismo, en su devenir lleno de imprevistos, rico y emocionante.

14.- Bibliografía:

Libros:

- Álvarez, Mercedes y otros (2008) *Seis encuentros y otros instantes*. Gobierno de Navarra. Festival Punto de Vista. Carlos Muguero (Dir. Ed.)
- Arocena, Carmen (1996) *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra.
- Baecque, Antoine de (2003, orig. en fr. 2001) *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Barcelona: Paidós.
- Balázs, Béla (1957) *El Film. Evolución y Esencia de un Arte Nuevo*. Buenos Aires: Ed. Losange.
- Balló, Jordi, Ramon Espelt i Joan Lorente (1990) *Cinema català: 1975-1986*, Barcelona: Columna Ed.
- Barceló Morte, Lola y David Fernández de Castro (2001) *Monos como Becky*. Barcelona: Virus Editorial.
- *Barcelona/Madrid 1898-1998. Sintomies i dissidències* (1997) Catálogo de la exposición.
- Bazin, André (1966) *¿Qué es el cine?* Madrid. Rialp.
- Bazin, André y Jacques Doniol-Valcroze (junio de 1954) “Entrevista con Luis Buñuel”, *Cahiers du Cinéma*, en Bazin, André y otros (1991) *Buñuel, Dreyer, Welles*. Madrid: Ed. Fundamentos.
- Bergala, Alain (2007) *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona: Laertes (1ª ed. 2002)
- Bresson, Robert (1997) *Notas sobre el cinematógrafo*. Madrid: Árdora Ediciones. (1ª ed. fr.1975)
- Català, Josep M, Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (2001) *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. IV Festival de Cine Español de Málaga. Madrid:Ocho y medio.
- Cerdán, Josetxo y Casimiro Torreiro (2007) *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Madrid:Cátedra.
- Cerdán, Josetxo y Antonio Weinrichter (Coord) (2007) *D-Generación. Experiencias subterráneas de la no ficción española*. Instituto Cervantes. Festival de Cine de Las Palmas de Gran Canaria.
- *I Cicle de Cinema Català*. (2000) Sabadell.

- *VI Encuentro de Nuevos Autores 2004*. (2005) 50 Semana Internacional de Cine. Valladolid.
- *Erice-Kiarostami. Correspondències*. (2006) (catálogo de la exposición) Barcelona: CCCB.
- Expósito, Marcelo (Coord.) (2001) *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*. MACBA: Ediciones de la Mirada.
- Fanés, Fèlix (2008) (*Pere Portabella*) *Avantguarda, cinema, política*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya.
- Francés, Miquel (2003) *La producción de documentales en la era digital*, Madrid: Cátedra.
- García Ferrer, José M^a y Martí Rom (1994) *Surcando el jardín dorado*. (con textos de José Luis Guerin y fotografías de Eduardo Momeñe). Barcelona: Cine-Club Associació d'Enginyers de Catalunya
- García Ferrer, José M^a y Martí Rom (2001) *Joaquín Jordá*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.
- García Martínez, Alberto Nahum (2008) *El cine de no ficción en Martín Patino* Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Gauthier, Guy (1995) *Le documentaire, un autre cinéma*. Paris: Nathan
- Gubern, Román, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro (1995) *Historia del cine español*, Madrid: Cátedra.
- Gubern, Román (2004) *Val del Omar, cinemista*. Diputación de Granada: Los Libros de la Estrella.
- Ibarz, Mercè (1999) *Buñuel documental. Tierra sin pan y su tiempo*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- *La ciutat dels cineastes* (catálogo de la exposición). 2001. Barcelona: CCCB.
- "La Escuela de Barcelona". *Semana de Cine Español*. (1991) Murcia.
- Ledo Andión, Margarita (Coord.) (21-23 septiembre 2005): *Encontro internacional de investigadores: O ensino no documental. O documental no ensino*. Universidad de Santiago de Compostela.
- Manresa, Laia (2006) (*Joaquín Jordá*) *La mirada lliure*. Filmoteca de Catalunya.
- *Memòria del Departament de Cultura de Catalunya. Anys 1997- 2002*.

- Moix, Anna M^a (2001) *24 horas con la Gauche Divine*. Barcelona: Lumen.
- Nazario (2004) *La Barcelona de los años setenta vista por Nazario y sus amigos*. Castellón: Eliago Ediciones.
- Nichols, Bill (1997) *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós (1^a ed: ing. 1991)
- Nichols, Bill (2001) *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nieto Ferrando, Jorge (2006) *Posibilismos, memorias y fraudes. El cine de Basilio Martín Patino*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Odin, Roger (1995) *Le Film de famille. Usage privé. Usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Odin, Roger, (1999) « Le cinéma en amateur », *Communications*, 68 .
- Païni, Dominique (2002) *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Permanyer, Marc (2001) *La Pompeu Fabra. La construcció d'una universitat*. Barcelona: Quaderns Crema
- Petrus, Anna. (2008) *Formes frontereres entre el documental i la ficció cinematogràfica: la representació de l'absència*. Trabajo inédito presentado a la Universitat Pompeu Fabra. Doctorado en Comunicación Social.
- Porter-Moix, Miquel (1992) *Història del cinema a Catalunya (1895-1990)*, Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura.
- Ribas, José (2007) *Los setenta a destajo, Ajoblanco y libertad*, Barcelona: RBA
- Riambau, Esteve y Casimiro Torreiro (1999) *La Escuela de Barcelona: el cine de la "gauche divine"*. Barcelona: Crónicas Anagrama.
- Riambau, Esteve (2007) *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras. Biografía*. XIX Premio Comillas. Barcelona: Tusquets.
- Rodríguez, Hilario J. (2007) *Voces en el tiempo. Conversaciones con el último cine español*. Fundación Colegio del Rey.
- Rodríguez, Hilario (Coord.) (2008) *Elegías íntimas, instantáneas de cineastas*, Festival Documenta Madrid: Ocho y Medio.

- Rohmer, Eric (2000) *El gusto por la belleza*. Barcelona: Paidós. (1ª ed. fr. 1984.)

- Romaguera i Ramió, Joaquim (Ed.) (1981) *Converses de Cinema a Catalunya*. Barcelona.

- Romaguera i Ramió, Joaquim y Homero Alsina (Eds) (1998) *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.

- Romaguera i Ramió, Joaquim y Llorenç Soler de los Mártires (2006) *Historia crítica y documentada del cine independiente en España (1955-1975)* Barcelona: Laertes.

- Sánchez, Alberto (1991) *Carlos Saura*. Diputación de Huesca.

- Sánchez Vidal, Agustín (1988) *El cine de Carlos Saura*. Zaragoza: Ed. Caja de Ahorros de la Inmaculada.

- Soler, Llorenç (2002) *Los hilos secretos de mis documentales*. Barcelona: CIMS 97

- Sontag, Susan (1969) *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral. (1ª ed. 1967)

- Tesson, Charles (1999) *Carl T.Dreyer. Reflexiones sobre mi oficio. Escritos y entrevistas*. Col. *La memoria del cine*, 3, Barcelona: Paidós (1ª ed. fr. 1997).

- Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdán (2005) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

- Weinrichter. Antonio (2004) *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.

- Weinrichter, Antonio (Coord.) (2007) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona. Gobierno de Navarra: Festival Punto de Vista.

- *Xcèntric. 45 pel·lícules contra direcció*. (2006) (Catálogo de la exposición) Barcelona: CCCB.

- Zunzunegui, Santos (2001) *Robert Bresson*. Madrid: Cátedra.

Diccionarios:

- Cirlot, Juan-Eduardo (1982) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

Revistas y artículos:

- *Academia, revista del cine español* (invierno de 2004), 34.

- Álvarez, Santiago (1964) “La noticia a través del cine”, *Cine cubano*, 23-24-25 (recogido –fragmentariamente - en Romaguera y Alsina, 1989: 173-175)
- Álvarez, Mercedes (2005) “La mirada navega. *El cielo gira*”, Valladolid: *VI Encuentro de Nuevos Autores 2004*. 50 Semana Internacional de Cine, 13-21.
- Andreu, Marta, Jordi Balló i Eva Vila. (2007) “Aportacions al procés de producció d’un film documental”, *Transversal* 30, 52-59.
- Andreu, Marta (2007) “El tiempo en que la realidad ha empezado a hablar”, *DOCS Observaciones de lo real*, 1, 14-17.
- Angulo, Jesús (2006) “La mirada poliédrica de Joaquín Jordá”, *Nosferatu*, 52, 11-39.
- Arconada, César M. (1935) “Luis Buñuel y *Las Hurdes*”, *Nuestro cinema*, 2. En: Arconada, César M. (1974) *Tres cómicos del cine*, Madrid: Castellote Ed., 95-97.
- *Archivos de la Filmoteca*, (oct 2007- feb 2008), 57-58
- Aubia de Higes, Laia (mayo-agosto 2003) “Entre Méliès i Lumière: Conversa entre els directors Joaquim Jordà i Marc Recha», *Quaderns del CAC (Consell Audiovisual de Catalunya)*, 16, 23-29.
- Balló, Jordi (1989) “L’Estil Manierista”, (<http://www.manuelhuerga.com>)
- Balló, Jordi (16- 04 -2004) “Con los costaleros”, *La Vanguardia*, 40.
- Balló, Jordi (7/1/2009) “Los sin nombre”, *La Vanguardia*, 28.
- *Banda Aparte*, (octubre de 1998), 12.
- Barnils, Andreu (27-02-2007) “Entrevista amb Marc Recha” (<http://www.vilaweb.org>)
- Bellido, Adolfo, (verano 1997) “*Madrid*, el artista enfrentado a su obra”, *Nickelodeon*, 7, 207-210.
- Benavente, Fran y Glòria Salvadó (2009) “Filmar l’altre al cinema de Joaquim Jordà”, *Formats, Revista de Comunicació Audiovisual*, 5 (<http://www.iaa.upf.es/formats/>)
- Bonet Mojica, Lluís (27-03-2007) “Isaki Lacuesta saltará al cine de ficción con el caso de un suplantador de menores”, *La Vanguardia*, (<http://www.lavanguardia.es>)
- Bufill, Juan (agosto de 1978), *Star*, 38, 32-33.

- Bufill, Juan (marzo de 1979) “La percepción del espacio. Michael Snow”, *Star*, 45, 11-13.
- Bufill, Juan (septiembre de 1979) “India Song”, *Star*, 50, 45
- Calvo, Alejandro (2007) “La exhibición cinematográfica de documentales a día de hoy”, *DOCS Observaciones de lo real*, 1, 22-23.
- Carrión, Jorge, (octubre de 2003) “Entrevista con José Luis Guerín”, *Lateral*, 106, (<http://www.circulolateral.com/revista/revista/indice/106.html>)
- Casas, Quim (17-04-2007) “Izquierda y derecha”, *El Periódico de Cataluña*, 20.
- “Cinema documental i creació contemporània” (2007) *Transversal. Revista de cultura contemporània*, 30
- Cobos, Carmen (2007) “Producir: trascender más allá de nosotros mismos y de nuestro tiempo”, *DOCS Observaciones de lo real*, 2, 20-23.
- Comolli, Jean-Louis (2001) “Puissances du vide et pleins pouvoirs”, *Images documentaires*, 40/41, 15-27.
- Comolli, Jean-Louis (2001) “Ficción y documental”, en Vilches, Lorenzo (Coord.) (2001) *Taller de escritura para cine*, Barcelona: Gedisa.
- Comolli, Jean-Louis (1997) “El realismo como utopía”, en *Cine europeo. El desafío de la realidad*. 42 Semana Internacional de Cine de Valladolid.
- *Cuadernos de la Academia*, (octubre de 1997) 1, *Un siglo de cine español*.
- Di Tella, A., A. Monegal, R. Piglia y S. Wolf (2007) “Conversa a Princeton”, *Transversal*, 30, 76-79.
- *DOCS. Observaciones de lo real. Revista de documental* (2007, primavera), 1.
- *DOCS. Observaciones de lo real. Revista de documental* (2007, invierno), 2.
- Ehrlich, Linda (2008) “Three Contemporary Spanish Films: Landscape, Recollection, Voice”, *Senses of cinema*, 46. (<http://archive.sensesofcinema.com/contents/08/46/contents.html>)
- “Entrevista con Joaquín Jordá” (21-03-2004) (<http://www.riff-fanzine.com>)
- Erice, Victor (2002) “Los muertos”, *Letras de Cine*, 6, 51.
- Erice, Víctor (13-05-2005) “A propósito de *El cielo gira*”, *El País*, (<http://www.elpais.es>)

- Fernández, Helena, (27-05-2004) “*Panorama, un documental sin autor ni dueño*”, *El mundo* (<http://www.elmundo.es>)

- Fernández, Cristóbal y Abián Molina (realizada para la revista ya desaparecida *Cabeza Borradora*, de la que eran editores, en el año 2001) “Conversación con José Luis Guerin” (<http://www.pulpmovies.org/entrevistas/guerin.html>)

- Fernández Heredero, Carlos (13/11/2008) “De los oscars al desafío experimental”, *El Cultural* (http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=24273)

- Fernández Santos, Ángel (16/05/1990) “Deserciones de espectadores en la proyección de “El puente de Varsovia”, de Pere Portabella”, *El País*. (<http://www.elpais.com>)

- Ferris Castillo, MªJosé (12-10-1998) “La invención de Guerin: retrato sin sombra y con espectro”, *Banda Aparte*, 12, 19.

- Fonseca, Mercedes (septiembre de 1992) “José Luis Guerin, una mirada atenta”, *Viridiana*, 3, 199-200.

- Garay, Jesús (2004) “Inciertas notas sobre cine en la Barcelona de los setenta”. En Nazario (2004) *La Barcelona de los años setenta vista por Nazario y sus amigos*, Castellón: Eliago Ed., 154.

- Gass, Lars Henrik (abril de 2009) “Renovarse o morir”, *Cahiers du cinéma. España*, 22, XXVII

- Gasull, J y J. Molas (1991) “Entrevista con José Luis Guerin: Una cierta mirada”, *Film-Historia*, Vol.I, 2.

- Gómez Tarín, F. Javier (2007) “Creación y libertad: El trasvase de una alternativa de producción fílmica desde los márgenes a las instituciones docentes” , en Ruiz Rojo, Antonio (Coord) (2007) *En torno al cine aficionado, Actas del Encuentro de Historiadores, Cuartas Jornadas de Cine de Guadalajara*. Guadalajara: Diputación Provincial de Guadalajara, 111-128.

- González i Herrero, Joan (septiembre-diciembre 2002) “Una mirada a l’entorn documental”, *Quaderns del CAC*, 14, 91-96.

- González, José (2007) “Una experiencia de cine verdaderamente independiente”, *DOCS Observaciones de lo real*, 2, 26-27.

- Gorina, Álex (10-12- 2007) “Entrevista amb Marc Recha”, www.sessiocontinua.com

- Gubern, Román (octubre de 1997) “Los imaginarios del cine del franquismo”. En *Un siglo de cine español, Cuadernos de la Academia*, 1, 157-168.

- Guisard, Claude. (3ème et 4ème trimestres 1994) “Input, un lieu d’échanges unique”, *Images documentaires*, 18/19, 123-127.

- Herrera, Javier (2003) “Donde los burros podridos son las rosas del desierto: Una aproximación a la terrible poesía de *Las Hurdes*”, *Litoral*, 236 (*Los poetas del cine*), 293-299.
- Hurtado, Joana (23 enero 2008) “Trabajar para ver”, *Cultura/s La Vanguardia*, 20.
- *Images documentaries* (1er et 2e trimestres 2001), 40/41
- Íscar, Ricardo (2007) “Notas previas al rodaje de *Tierra negra*”, *DOCS: Observaciones de lo real*, 1, 32-42.
- “José Luis Guerin y Mercedes Álvarez enseñan cine sin guión en Zinebidok 05”, (22-11-2005) (<http://www.zinebi.com>)
- Jordá, Joaquín (1992) “Numax presenta...y otras cosas”, *Nosferatu*, 9, 56-59.
- Jordà, Joaquim (06/05/2004) *Volver a Numax*, conferencia pronunciada en *Arteleku*. (<http://www.arteleku.net>)
- Kinder, Marsha (Spring 2003) “Uncanny Visions of History. Two Experimental Documentaries from Transnational Spain: *Asaltar los cielos* and *Tren de sombras*”, *Film Quarterly*, vol. 52, 3, 12-24.
- Lacuesta, Isaki (2008) “Las voces visibles. Dos voces y un sonido. Sobre *India Song* y *Son nom de Venise dans Calcutta désert*”, *Elegías íntimas. Instantáneas de cineastas*. Madrid: Ocho y Medio, 89-95.
- Lacuesta, Isaki (2004) “Al trasluz de Cravan. Los ecos del mito irreplicable”, *Litoral*, 236, *Los poetas del cine*, 308-310.
- *Ladinamo* (enero-febrero 2006), 20 (<http://www.ladinamo.es>)
- “Le cinéma au musée” (abril de 2006) *Cahiers du cinéma*, 611, 8- 41.
- *Letras de cine* (2002), 6, 22 ,50-74.
- *Litoral. Los poetas del cine*, (2004), 236.
- Llopart, Salvador (17-07-2007) “Otras butacas”, *Culturas La Vanguardia*, 27
- Marías, Miguel (12-05- 2005) “*El cielo gira*, el último gran documental español”, *El Cultural* (<http://www.elcultural.es>)
- “Entrevista a Joan Gonzàlez” (noviembre de 2005) *Media News. Notícies de l'Audiovisual Europeu*. Año IV, 10, 4-5.
- Merino, Imma (26-07-2006) “*Aguaviva*: Una mirada a la complexitat del món”, (<http://www.vilaweb.com>)

- Miralles, Guillem (23-11-2005) “Entrevista a Isaki Lacuesta”, *Paper de vidre*, 34 (<http://www.paperdevidre.tk>)
- Montayà, Xavier (17/05/2007) “La memòria, fonament de la democràcia”, (<http://www.vilaweb.com>)
- Montinari, Mazzino (26 de junio de 2003) “Entrevista con José Luis Guerin” (<http://www.cineuropa.org>)
- Muñoz, Jordi (mayo de 2007) “Joaquim Jordà, el cinema compromès “, *Illacrua*, 149, (<http://www.illacrua.com>)
- N, M (19-02-2003) “Entrevista: Isaki Lacuesta”, *El País*, (<http://www.elpais.es>)
- *Nosferatu. Garay, Guerin, Jordá y Portabella.* (Junio de 1992), 9.
- *Nosferatu. Marc Recha al desnudo*, (Junio de 2004), 46.
- *Nosferatu. Joaquín Jordá*, (Abril de 2006), 52.
- Obradors, Matilde (Junio de 2003) *Los procesos de generación de ideas. Estudio de la práctica creativa en el contexto cinematográfico de la ciudad de Barcelona.* Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Tesis doctoral, resumida en Obradors, Matilde (septiembre-diciembre 2003) “Una aproximació al cinema català des de l’estudi del seu procés creatiu” *Quaderns del CAC*, 17, 67-75.
- Ojeda, Alberto (08-05-2009). “Entrevista con Abel García Roure”, *El Cultural*. (<http://www.elcultural.es>)
- Ortega, M^a Luisa (segundo semestre de 2004) “Rupturas y continuidades en el documental social”, *Secuencias*, 20, 47-61.
- Ormaechea, Luis (2004) “Crónica de una desaparición”, *Litoral. Los poetas del cine*, 236, 311-312.
- Petrus, Anna (04-05-2009) “Una cierta verdad”(<http://www.blogsandocs.com/?p=382>)
- “Entrevista con Isaki Lacuesta” (23-11-2005) *Paperdevidre*, 43, (<http://www.paperdevidre.net>)
- Parés, Luis E. y Miguel Ángel Delgado (enero-febrero 2006) “Mercedes Álvarez. Hablar uno a uno”, *Ladinamo*, 20 (<http://www.ladinamo.es>)
- Pérez, Lupe (2007) “Elegía a Joaquín”, *DOCS Observaciones de lo real. Revista de documental*, 1, 63.
- Pericot i Canalera, Jordi (2/2/2004) “EC: La estación de la Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona”, *Bellas Artes*, 2, 101-113.

- Pinoteau, Quentin (2005) “*El cielo gira (Le Ciel tourne)*”, *Images documentaires*, 54, 113-114.
- Poyato, Pedro (14-10-2006) “Erice y Álvarez, dos aventureros de cine”, *Córdoba*, (<http://www.diariocordoba.com>)
- *Projeccions de cinema* (junio 2000), 2, 18-39.
- *Projeccions de cinema*, (primavera 2002), 4, 4-16.
- Querejeta, Elías (enero 1994) “Estamos negando la realidad. Siete respuestas de Elías Querejeta”, *Academia*, 5, 39.
- Quintana, Àngel “*En construcció, l’obra oberta*”, (<http://www.cinematruffaut.com>)
- Quintana, Àngel (31/08/2005) “¿Un nuevo cine catalán?”, *Cultura/s, La Vanguardia*, 18.
- Quintana, Àngel (7-06-2006) “Contra el guió”, *La Vanguardia*, (<http://www.lavanguardia.es>)
- Quintana, Àngel (2-05-2007) “Ser argentina y poder contarlo”, *Culturas. La Vanguardia*, 27.
- Quintana, Àngel (31-01-2007) “Tiempo de los gitanos”, *Culturas La Vanguardia*, 28.
- Quintana, Àngel (2008) “Más allá del documental y de la vanguardia: el cine en la galería.”, *Secuencias*, 27, 90-104.
- Ràfols, Ferran (junio 2000) “Entrevista con José Luis Guerin”, *Projeccions de cinema*, 2, 18-39.
- Ràfols, Ferran (primavera 2002) “Entrevista con José Luis Guerin”, *Projeccions de cinema*, 4, 4-16.
- Recha, Marc (febrero 1997) “Cuatro cosas que sé de Robert Bresson”, *Banda aparte. Revista de cine-formas de ver*, 6, 3-4.
- Reviriego, Carlos (10-04-2003) “Realidad y taquilla del documental”, *El Cultural*, (<http://www.elcultural.es>)
- Reviriego, Carlos (17-01-2005). “Entrevista con Joaquín Jordá, Director de *Veinte años no es nada*”, *El Cultural*, (<http://www.elcultural.es>)
- Reviriego, Carlos (22-11-2006). “Entrevista con Mercedes Álvarez”, *El Cultural*. (<http://www.elcultural.es>)

- Riambau, Esteve, Glòria Salvadó y Casimiro Torreiro (2006) “Un largo encuentro con Joaquín Jordá” *Nosferatu*, 52, 40-79.
- Ribeiro Martins, Susana (octubre 2006) “Panorama. Uma história recente”, *docs.pt. Revista de Cinema Documental*, 04. 12-19.
- Rius, Joaquim (mayo de 2006) “El MACBA i el CCCB. De la regeneració cultural a la governança cultural”, *Digithum*, 8, 10-17
(<http://www.uoc.edu/digithum/8/dt/cat/rius.pdf>)
- Rodríguez, Chema (2007) “Produir un documental independent”, *Transversal. Revista de cultura contemporània*, 30, 43-47.
- Rodríguez, Eduardo y Concha Gómez (1997) “El cine de la democracia”, *Cuadernos de la Academia, Un siglo de cine español*, 1, 193.
- Rodríguez, Hilario J. (septiembre de 2006) “Aguaviva. Destruyendo comunidades, perfilando identidades”, *Dirigido por*, 20.
- Rodríguez Marcos, J. (26-06-2004) “Entrevista con Joaquín Jordá”, *Babelia*, (<http://www.elpais.com>)
- Royoux, Jean-Christophe (2008) “Co-existencias. Cuando el cine de Basilio Martín Patino se expone.” En Pilar García Jiménez y otros (2008) *En esto consistían los paraísos: aproximaciones a Basilio Martín Patino*. Granada: Centro José Guerrero, 110-131.
- Salinas, Hugo (oct 2003) “Entrevista con José Luis Guerin”. *Tercer Ojo*, (<http://www.docupolis.org>)
- Sánchez-Biosca, Vicente (2005) “Políticas de la memoria. La guerra civil española en el cine y el reportaje televisivo”, *Archivos de la Filmoteca*, 49, 32-53.
- Sardá, Juan (27/11/2008) “Las vanguardias agitan las salas de proyección”, *El Cultural*, 43-45.
- Seifert, Anuschka y Adriana Castillo (2004) “Entrevista a Joaquín Jordá”, *Lateral*, 114, (<http://www.ddooss.org>)
- *Star* (marzo de 1979) 45, 62.
- Torreiro, M (26-03- 2004). “Rumbo a la utopía”, *El País*. (<http://www.elpais.es>)
- Tramullas, Gemma (14-14-2007) “Una viuda de Jordá”, *El Periódico*, 63.
- Vidal Estévez, Manuel (junio y julio de 1981) “Numax, una experiencia singular”, *Contracampo*, 22, 7.

- Vilaró, Dani, (22-09-2005) “Aguaviva, un viaje emocional a la diversidad y a la convivencia”, en (<http://www.migrar.org>)
- Villamediana, Daniel V. (2007) “Contra una cierta histeria (del mundo documental)”, *DOCS Observaciones de lo real*, 1, 18-21.
- Villamediana, Daniel V. (invierno de 2007) “Entrevista a Luis Miñarro”, *DOCS Observaciones de lo real*, 2, 13-17.
- *Viridiana*, (septiembre de 1992), 3 (número especial dedicado a *El hombre tranquilo*, de John Ford)
- Waintrop, Edouard (15-02-2006) “Néonéoréalisme barcelonais”, *Libération*, VII.
- Waintrop, Edouard (2007) “Discussions i digressions sobre el documental contemporani”, *Transversal*, 30, 14-17.

Páginas web:

<http://www.ateliersvaran.com>

<http://www.basiliomartinpatino.com>

<http://www.blogsandocs.com>

<http://www.comohacercine.com>

<http://cinemanet.vbvb.nl>

<http://www.cinematruffaut.com> (revista digital del *Col·lectiu de Crítics de Cinema de Girona*.)

<http://www.docsbarcelona.com>

<http://www.eliasquerejeta.com>

<http://www.edn.dk.com>

<http://ec.europa.eu/education/policies/educ/tuning/>

<http://www.entreeldictadorijo.com>

[http:// www.idec.upf.edu](http://www.idec.upf.edu)

http://www.idec.upf.edu/es/seccions/oferta_formativa/masters_programes/curs/contingutsAcademics.php?curs=005319

<http://www.illacrui.cat>

<http://www.iaa.upf.es>.

<http://www.laleyendadel tiempo.com>

<http://manuelhuerga.com>

<http://www.messidor.net/diario>

<http://www.paperdevidre.com>

<http://www.paral-lel40.com>

<http://www.parisetudiant.com>

<http://www.revistadocs.com>

<http://www.riff-fanzine.com>

<http://www.sherlockfilms.com>

<http://subliminal2005.blogspot.com>

<http://www.univ-poitiers.fr>

<http://www.univ-paris-diderot.fr>

<http://www.u-grenoble3.fr>

<http://www.zinebi.com>

Documentos videográficos y sonoros:

- Camarón de la Isla (1979) *La leyenda del tiempo*, PolyGram Ibérica.

- *Crònica d'una mirada. Història del cinema independent 1960-1975*, (2004), serie producida por Canal 33 y dirigida por Manuel Barrios Lucena.

- “Documental de creació: noves visions de la realitat” (7-28 de mayo de 2003) Barcelona: Caixafórum. Grabación sonora de la mesa redonda celebrada allí, con la participación de Jordi Ambròs, Jordi Balló, Marta Guiu y Jacobo Sucari.

- García Ferrer, José M^a y Martí Rom (2001) *Joaquín Jordá y... Enginyers Industrials de Catalunya*. (película documental, complemento del libro con el mismo título)

- Programa *Sala 33* (28-03-2009) Canal 33, de TVC, con coloquio entre Jordi Balló, Isaki lacuesta y Àlex Gorina, sobre la película *La leyenda del tiempo*.

Beatriz Comella Dorda

***MIRAR LA REALIDAD: UNA APROXIMACIÓN AL
MÁSTER EN DOCUMENTAL DE CREACIÓN DE
LA UNIVERSIDAD POMPEU FABRA, DE
BARCELONA (1997-2009)***

LAS PELÍCULAS (VOL. 2, de 3)

TESIS DOCTORAL

**dirigida por el Dr. José Carlos Suárez
(Universidad Rovira i Virgili) y la Dra.
Amparo Martínez (Universidad de Zaragoza)**

Departamento de Historia e Historia del Arte

Universidad Rovira i Virgili



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Tarragona, 2009

ÍNDICE:

0.- Introducción	3- 5
1.- Buenaventura Durruti, anarquista (1999)	6 -11
2.- Mones com la Becky (1999)	12- 24
3.- En construcció (2000)	26- 38
4.- Cravan Versus Cravan (2002)	39 - 51
5.- De Nens (2004)	52 - 65
6.- El Cielo Gira (2004)	66 - 79
7.- Tierra Negra (2004)	80 - 92
8.- Veinte Años No Es Nada (2004)	93 - 100
9.- Aguaviva (2005)	101- 111
10.- La Leyenda Del Tiempo (2006)	112 - 121
11.- Diario Argentino (2006)	122 - 130
12.- Dies d'Agost (2006)	131 - 136
13.- Memòria Negra (2007)	137 - 144
14.- Las películas de las últimas promociones	145 -149
15.- Aportaciones al cine de lo real.	150 -159

0.- Introducción:

Este apartado analiza las trece películas del máster estrenadas hasta la fecha en cuanto a dos aspectos centrales: la captación documental y la creación cinematográfica; y, en segundo lugar, en tanto precedentes – o referentes – de trabajos posteriores de los alumnos del propio Máster de la Universidad Pompeu Fabra o de otros cineastas. Se pretende establecer así a dónde han conducido los estudios del máster en la práctica, qué han aportado al cine de lo real, y al cine en general, las películas realizadas como resultado de esa experiencia docente. Qué tienen en común, entre ellas y con lo visto y aprendido allí; qué de diferente. Qué distintas miradas de autor y qué variadas formas de aproximación a la realidad.

Para ello, se insistirá sobre todo en sus aspectos formales y estructurales; a saber: preproducción, sobre todo en cuanto a la documentación y guionización – cuando tal información se conozca – previas a la realización; producción: qué productoras y ayudas de instituciones públicas y privadas las han hecho posibles; rodaje: formas de aproximación al profílmico – la realidad, en este caso- ; y postproducción: edición y exhibición. Se detallará en cada una la intervención de las productoras, pues este aspecto es sumamente importante, al ser uno de los requisitos que el máster impone sobre las tres películas (en algún caso, cuatro) que en cada edición se realizan , dentro del segundo año: la producción (la empresa mayoritaria, se entiende) debe ser una – o varias - empresa independiente, aunque en todos los casos sea necesaria, además, la coproducción de alguna televisión y las ayudas públicas (ICIC, ICAA, Programa MEDIA, *Eurimages*, ICO...)

Un aspecto en que valdría la pena detenerse, y daría pie a otro interesante estudio, que éste no toca, sería analizar en detalle la intervención de las productoras y, posiblemente, la no intervención de algunas de ellas, o, lo que es lo mismo, hacer un recuento detallado de los problemas de producción que algunas de estas películas han sufrido y, como consecuencia de ello, han llevado a su escasa difusión - exhibición y márketing – y desconocimiento del público general. Un problema que es frecuente, y más aún en el caso de películas - como éstas – aún minoritarias y vistas, por consiguiente, como escasamente rentables.

En anexo (ver Anexo 1) se detalla la intervención en festivales de todas ellas, información que agradezco encarecidamente a la coordinadora del master, Eva Vila, que me la ha facilitado.

Así que el análisis dará comienzo en la propia película, en el resultado, pero reservando unas palabras iniciales a recordar quiénes han intervenido para producir el filme. La estructura de la película y los aspectos de montaje irán previamente a un estudio atento de las técnicas empleadas, sobre todo insistiendo en si proceden o no del cine de lo real y en cómo el director las utiliza. Con técnicas se está designando todo aquel recurso que permite ordenar y presentar la narración – o lo que se explique, que quizá no sea exactamente narrativo – dentro del filme: entran aquí, por tanto, recursos como la dramatización, la entrevista, la voz *en off* u *over*, las secuencias narrativas, la reflexión del personaje en voz alta, los diálogos de los personajes sin mediación de un entrevistador, las imágenes o materiales de archivo – sean auténticas o ficticias y, por tanto, reconstruidas, recreadas o puramente inventadas –, las técnicas de superposición de imágenes, el *collage*, el uso de sonidos y músicas, etc. Dicho de otro modo: qué elementos diferentes, nuevos, ha introducido cada una de esas películas, o cómo se han usado los ya clásicos.

En algún caso, además, en que dispongo de informaciones complementarias sobre la película y que explican el proceso de concepción, guionización o documentación previas – y que no se hayan indicado ya en alguno de los apartados anteriores – al rodaje, incluyo información sobre ello, pues puede ser muy interesante comprobar cómo se “piensa”, se “escribe” o se “concibe” una película de cine de lo real, dado que los sistemas de trabajo, las técnicas, son bastante diferentes de las de la pura ficción.

Se dedicará también un espacio a considerar los temas, el contenido, que tratan estos filmes: cuáles son las preocupaciones que han movilizad el interés de sus autores, por qué dedican su atención a reflejar determinadas realidades y no otras. Y ello en relación con las decisiones formales que han tomado a la hora de realizar sus películas: por qué enfocan de una forma determinada un asunto concreto, qué pretenden con ello. En el cine de la realidad es fundamental entender cómo se formaliza en imágenes cinematográficas lo que se captura de ese profílmico real, pues se trata, en definitiva, de

decisiones éticas, y, a menudo, políticas. El modo y grado de aproximación al otro real es clave, como también qué exactamente, y de qué manera, se muestra esa captura de lo real, que ya ha sido previamente filtrada por la mirada del cineasta.

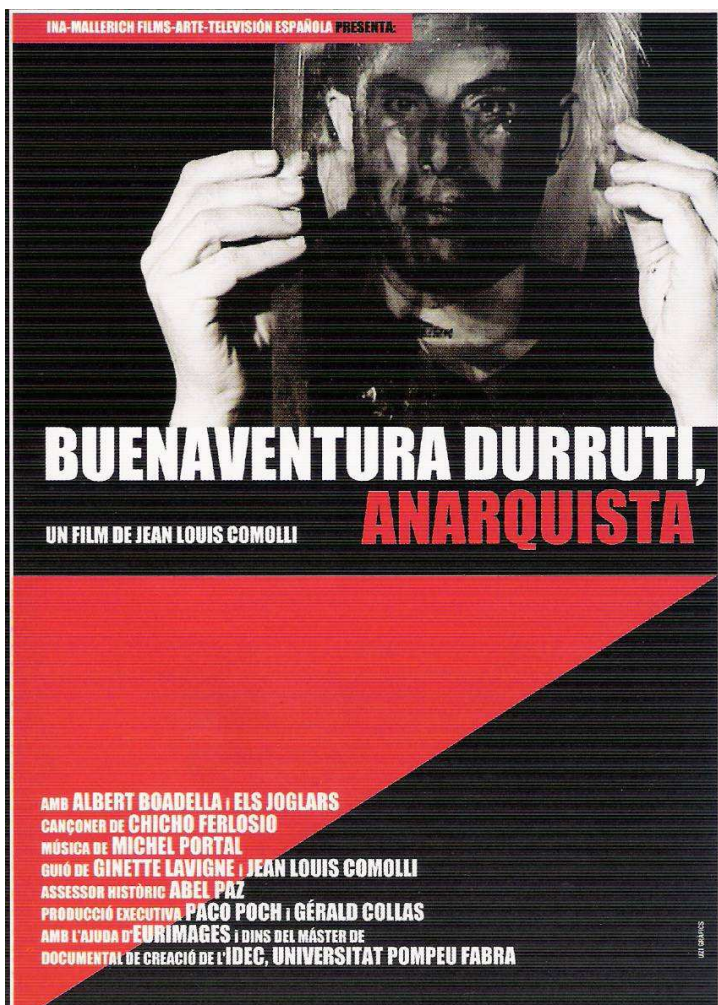
Finalmente, se explicará cuál es la situación de las películas que se están realizando en los momentos presentes (años 2008-2010), como resultado del reajuste forzoso que hubo de hacerse en el año 2007, tras la quinta promoción, y que también se explicará. Otro capítulo (concretamente el 10, del vol.1), como se ha indicado oportunamente, da cuenta de otras producciones relacionadas con el master de formas diferentes.

Al final de este volumen aparecerá una valoración conjunta de las aportaciones que todas estas películas han hecho al cine de lo real en España, intentado así ofrecer una visión de conjunto que permita entender mejor qué ha supuesto para el cine la producción cinematográfica del Máster de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra.

Antes de cada película se incluye una reproducción del cartel de la película. También aparece una muy breve ficha técnica antes del análisis de cada una.

EDICIÓ 1997-1999.

PRIMERA PROMOCIÓ.



Jean-Louis Comolli
Buenaventura Durruti,
anarquista.

Año de Producción:
1999

Dirección y guión:
Jean-Louis Comolli
Coguiionista:
Ginette Lavigne
Producción: Paco Poch
(Mallerich Films)
Producción asociada:
Gérald Collas (INA-Francia)
Con la participación de: La
Sept, ARTE y TVE.

Intérpretes: Els Joglars
(Albert Boadella, Ramon
Fontseré...), Chicho Sánchez
Ferlosio.

Cartel de la película (arriba)

“- Què es tracta d’interpretar? L’autèntic Durruti: el personatge o la màscara?”

- Jo què sé. L’endemà de la seva mort, l’autèntic desapareix.”

(Diàlego entre Fontseré y Boadella)



Fotografía del equipo de realización de la película

La película da comienzo antes de los créditos. Chicho Sánchez Ferlosio – esa especie de cantautor de lo popular – canta uno de los romances de Durruti ante unos niños de unos nueve-diez años

(quizás una referencia muy francesa a todas las películas de niños de colegio, desde *Los cuatrocientos golpes*) vestidos con la bata del colegio, en el patio del mismo. A continuación, con la música del romance, aunque sin texto ahora, los títulos de crédito sobreimpresionados sobre las páginas de un álbum con fotos referidas a Durruti, su vida, carteles de la CNT y otros elementos documentales. La coproducción de La Sept, Mallerich Films - la productora de Paco Poch - TVE y ARTE da paso a los carteles que anuncian el título de la película y los actores: los integrantes de *Els Joglars*, capitaneados por Albert Boadella, el mismo Chicho Sánchez Ferlosio y alguno más.

Un cartel informa de que “en algún lugar de Cataluña” los integrantes de *Els Joglars* se disponen a ensayar una obra sobre la vida del anarquista catalán y de la FAI (Federación Anarquista Ibérica). Aparece Boadella con una maleta negra entrando en un amplio recinto que parece un estudio – *La Cúpula*, sala de ensayos de *Els Joglars* en la localidad catalana de Pruit – iluminado con grandes ventanales. En la sala hay también instrumentos musicales, focos y diversos objetos que los actores irán cogiendo para acompañar su representación (el volante de un coche para representar que Durruti – a quien interpreta Ramon Fonseré – y sus compañeros, como Ascaso, se desplazan de un sitio a otro; maletas, pistolas, etc). Un atrezzo, por tanto, minimalista y casi simbólico.

La película se estructura en cuatro partes, precedidas de un prólogo, que coinciden con las semanas de ensayos y se dedican cada una a un momento de la historia de la República. Española Los carteles se encargan de informar de esos momentos que se quieren representar y sirven, así, de separación entre las secuencias.

La secuencia inicial, tras los créditos, sirve de prólogo. Los actores, sentados en las sillas, contemplan imágenes de archivo sobre Durruti, hasta llegar a las que muestran el multitudinario entierro del líder anarquista. Boadella reflexiona con los actores sobre el significado de tales imágenes, sobre el mito, sobre qué representar: al auténtico Durruti o al personaje, una reflexión que sin duda tiene que ver ya con el sentido del filme: ¿cómo interpretar a un ser real que ha sido, a su vez, un ídolo para los demás? Una cuestión que Joglars, como actores, deben plantearse, pero que también tiene que ver con la esencia misma del cine de la realidad: el profílmico real se transforma en ficción en cuanto es convertido en cine.

La dramatización pura (los actores haciendo de Durruti, Ascaso y los demás) se va alternando con fragmentos en que Boadella mira a cámara recitando o cuestionándose diferentes aspectos sobre la propia dramatización. Abel Paz, conocido especialista en Historia del Anarquismo, da recomendaciones sobre cómo deben enfrentarse a la figura del mito. La distribución del gran espacio, los movimientos de los actores en él, son elementos que hablan de unos personajes que, en realidad, son actores, aunque lo que se muestre no sea el resultado final de su trabajo, sino el proceso – supuesto – de los ensayos de una imaginaria dramatización sobre la vida de Durruti. El fondo sobre el que esto ocurre es en rojo y negro, colores que ya aparecían como fondo de algunos de los títulos de crédito. Los colores del anarquismo estarán presentes a menudo.

Las secuencias de dramatización o de ensayo – con instrucciones que da frecuentemente Boadella, como director de la compañía – se intercalan con breves fragmentos en los que vuelve a aparecer Sánchez Ferlosio cantando los romances de Durruti a los niños en el patio del colegio, o en otros lugares diferentes – ante la playa, en un barco, ante una casa en ruinas, muy similar a las de *En construcción* - quieto o en movimiento. Estos interludios musicales funcionan como transiciones entre secuencias, pero tienen también una función informativa, pues la letra de los romances va también

explicando los acontecimientos a los que hace referencia la actuación de los actores o la visión que el propio Sánchez Ferlosio tiene del personaje y de la historia.

Estas secuencias-transiciones aparecen a veces presentadas por un cartel explicativo. En algunos casos, Sánchez Ferlosio varía de entorno y aparece caminando por la calle o en algún otro lugar, pero siempre en ambientes exteriores, contemporáneos y reales, como contraposición a las representaciones y ensayos de *Joglars*, que transcurren en ese interior. También en ocasiones tiene el cantautor, que se acompaña en todos los casos de su guitarra, un fondo rojo tras él.

Las dramatizaciones de la compañía incluyen momentos en los que los actores-personajes leen cartas de Durruti – las que escribía a su mujer o a sus compañeros – o artículos de la prensa. En una de las paredes del fondo de la sala se ven periódicos – *La Vanguardia* – y otros carteles, como de la AIT, colgados.

Otros recursos que se emplean son, por ejemplo, la simulación de mítines o de intervenciones en la radio. Para ello los actores hacen uso de micrófonos de la época. El atrezzo, ya se ha dicho, es muy simple. Pocos objetos, pero esenciales, permiten figurar, visualizar, una época y un ambiente.



Fotografía de la época que aparece en la película y muestra a Durruti, Ascaso, García Oliver, Lecoín y García Vivancos, en Barcelona, en 1931.

Los actores, por otro lado, manejan frecuentemente todo tipo de documentación referente al personaje y la época, tanto mientras actúan, como mientras preparan su papel, de modo que a veces es difícil deslindar los dos momentos creativos. Estas fuentes documentales son mostradas a menudo de forma directa, a cámara, en primer plano, simplemente sujetas por la mano de alguno de los actores. Ello evidencia aún más la consciencia que tienen – y quieren mostrar – de que, aunque “aparentan” ensayar una función teatral: en realidad saben que están siendo filmados, lo que cambia la percepción del espectador de sus movimientos y su propia actuación. La idea es claramente la de una mezcla entre el documental meramente observacional y el documental performativo, de intervención directa de su creador, si bien aquí se mezclan dos elementos creadores: el propio Comolli – que no sale nunca en cuadro – y Boadella y sus *Joglars*, que sí se hacen presentes a menudo como creadores.

En algún momento, sobre todo cuando los actores, en círculo y de pie, ensayan – o simulan que ensayan – alguna secuencia concreta, la cámara se coloca encima de ellos y son mostrados en toma cenital: el director-creador se coloca encima de ellos ya que, al fin y al cabo, no son más que sus criaturas. Intenta quizás minimizar el protagonismo de alguno (¿Boadella?).

Boadella se permite en algunos momentos no sólo interpretar y dirigir una función teatral, sino juzgar, opinar, sobre el personaje, lo que da un componente de subjetividad y de transtextualidad importante, muy diferente de la actuación de los otros actores, que es mucho más objetiva: se limitan a interpretar su papel. Boadella, solo, sentado, escribe, reflexiona, asume una segunda interpretación de los personajes reales que sus compañeros interpretan, una especie de doble más reflexivo, más profundo. Esa idea de ser el “doble” de Agelet – el actor que representa a Durruti habitualmente - , pero el doble interior, la conciencia preocupada y más teórica, es subrayada cuando en cierto momento, sentado, solo, ante los documentos y papeles, coge una transparencia que reproduce el rostro del anarquista y se la coloca sobre su propio rostro: al fin y al cabo, un actor no es más que un “doble” de otro (imagen que aparece en el cartel de la película).

Se intenta mostrar, de este modo, las dos caras del personaje: el mito, el líder cuya muerte temprana contribuyó a inmortalizar; y el hombre que tenía dudas, que se

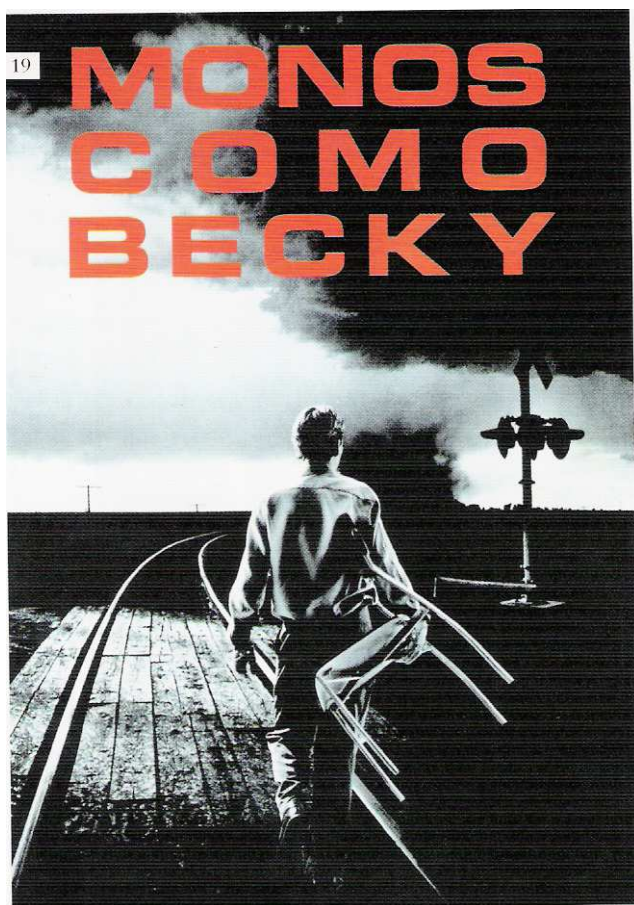
casó muy enamorado y se despidió de Collette, su niña de dos meses y medio, cuando ella partió en el barco *Buenos Aires*, y él estaba preso, en ese año 1932.

En síntesis, la película de Comolli aporta, a pesar de que algunos la hayan considerado fallida, algunos elementos interesantes a esta primera edición, como es la dramatización de las acciones (lo que los manuales llaman ficcionalización) , para recrearlas; la presentación de materiales documentales de diverso tipo , que enriquecen la información y muestran diversas ópticas de lo mismo en pos de una mayor objetividad. Otras características reseñables podrían ser la función narrativa de las canciones, a través de las cuales conocemos los hechos; o la intervención de la subjetividad del actor sobre lo que explica, en una línea próxima a Jordá, así como el valor significativo del color – de fondo - en algunas secuencias, que por su simbolismo ya conocido se asocia a ideas concretas. El anarquismo español es, por otro lado, tema que está suscitando la curiosidad de muchos estudiosos y creadores en la actualidad, en un intento de recuperar, o reconstruir, episodios de la historia reciente de España muy poco conocidos y, sobre los que se ha dado una imagen - por todos los bandos – distorsionada. Durruti fue un personaje idealizado y su muerte - y, sobre todo, su posterior entierro multitudinario- , aún gravita sobre las memorias de muchos. El anarquismo idealizado y utópico podría identificarse posiblemente con formas de pensamiento de un buen sector de la intelectualidad española, como Jordá, por ejemplo. Y los movimientos libertarios, de fuerte raigambre en Cataluña, han sido objeto de investigación y estudio, también, de periodistas como Xavier Montanyà, quien instó a Carla Subirana para indagar más sobre ese abuelo supuestamente anarquista, fusilado en 1940, sobre el que su película *Nedar* (2008) trata. El mismo Abel Paz aparece también, huraño, en la película de aquella. En *Nedar* la figura histórica debe ser reconstruida, ficcionalizada, pues no existe documentación real que dé fe sobre su aspecto real.

Aunque *Buenaventura Durruti* pueda parecer una película menos interesante, o menos lírica que otras películas del máster, debe entenderse más bien como una primera declaración de intenciones, casi como un manifiesto fundacional teórico, en que ya se plantean cuestiones de importancia capital sobre cómo abordar la captura de la realidad: ficcionalización, uso de fuentes documentales diversas, función significativa o simbólica de algunos elementos, etc. Los siguientes filmes serían, en cierto modo, la cara práctica de la teoría que aquí aparece.

Mones com la Becky

Año de producción: 1999



***Guión y Direcció:* Joaquim Jordà y Núria Villazán**

***Producció:* J.A. Pérez Giner (Els Quatre Gats Audiovisuals)**

***Con la participació de:* La Sept ARTE, TVC y con ayuda del ICAA.**

***Intérpretes:* Joao Pinto (Egas Moniz) Marian Varela (enfermera), enfermos de la Comunidad Terapéutica de Malgrat de Mar,**

“La película es una terapia. Las pastillas son una terapia. Todo es una terapia (...) Yo soy como una flor : me tienen que adobar y regar”

(Ramsés)

La película está codirigida por los dos directores, algo no muy frecuente en el máster - de hecho, yo sólo conozco este caso - , pero debe pensarse que no hacía mucho que Jordà había sufrido su infarto cerebral, por lo que sus dificultades de visión y habla aún eran patentes en aquel momento, de modo que la ayuda de la codirectora y amiga Núria Villazán era necesaria.

La producción de La Sept ARTE (unidad de Thierry Garrel), *Els Quatre Gats* (la productora de Pérez Giner, quien, además, era un gran amigo de Jordá) y *Televisió de Catalunya*, así como la ayuda del ICAA (*Institut Català de les Arts Audiovisuals*), inician los títulos con que da comienzo la película.



El Laberinto del Jardín de Horta ¹

A continuación, en plano fijo, una escultura en la que aparecen Ariadna y Teseo y se oye *en off* la voz de Jordá en castellano – toda la película combina varios idiomas, pero el que se usa con preferencia es éste – que habla del hilo que Teseo le da a Ariadna para no perderse dentro del laberinto.

La imagen corresponde a la estela de mármol que se encuentra a la entrada del Laberinto del Jardín neoclásico del barrio de Horta-Guinardó de Barcelona, antiguamente parte de la finca de la familia Desvalls y actualmente propiedad del Ayuntamiento de la ciudad. En el mismo sitio hay también una imagen de Eros, que Jordá no utiliza.

La idea del laberinto es uno de los motivos centrales de toda la película, como se irá viendo. Varios autores han señalado ese aspecto. ¿Qué quisieron decir con esas continuas referencias a elementos laberínticos? Posiblemente, varias cosas a la vez. Por un lado, la idea de que hacer una película documental de estas características sea un verdadero laberinto: buscar documentación, visitar los lugares, incluir además a verdaderos enfermos mentales dentro del rodaje, montar una obra de teatro con ellos...; pero, además, la sugerencia visual también se debe recordar: las circunvoluciones del

¹ Está diseñado, como se ve, mediante un entramado de cipreses cortados para crear tal espacio. Jordá explica, en el libro ya citado de Lola Barceló y David Fernández sobre la película, que la cámara que filmaba las secuencias del laberinto era una chica bajita – posiblemente Elisenda Cardona, ayudante de la segunda unidad, que conducía Ricardo Íscar -, por lo que tuvo que realizar tales secuencias, *travellings* de seguimiento desde delante de los personajes que caminan por los pasillos del laberinto, en un ligero contrapicado, lo que ayuda a crear una cierta imagen de “engrandecimiento” de los personajes -expertos en diversas áreas de conocimiento -, que les va muy bien.

cerebro podrían parecer un verdadero laberinto, idea que es asimismo una metáfora de la complicación intrínseca que presenta la mente humana. Incluso, en tercer lugar, la propia película que se verá a continuación podría ser un laberinto para alguien poco avezado en cuestiones de neuropsiquiatría y terapéutica de enfermedades mentales.

A continuación, la imagen muestra ya un verdadero laberinto en color que es el que existe en el barrio barcelonés de Horta, un jardín neoclásico por el que unos personajes caminan, mientras van hablando sobre diferentes cuestiones relativas a las enfermedades mentales, su tratamiento, la visión que la sociedad tiene de ellas...Se sabe quiénes son por un cartel sobreimpresionado que lo explica. En algunos casos, la cámara muestra partes vacías del laberinto, en una imagen inquietante que recordará alguna que se mostrará más adelante en la película. También resulta inquietante la presentación de un personaje que va solo, y del que sólo se sabe algo en secuencias posteriores, hacia el final del filme.

La sensación de inquietud aparece así desde el mismo inicio.

El corte siguiente muestra el título en grandes letras rojas, que brota sobre el propio laberinto para hacerse cada vez mayor: “Monos como Becky”. Se oyen sonidos que se identifican rápidamente: chillidos de monos, sonido extradiegético que se comprende por la relación con el título, aunque aún no se entienda el significado de éste. Una de las “o” del título va creciendo y en su interior aparecen unas imágenes en blanco y negro que, en un efecto de iris, llegan a ocupar todo el cuadro. Se trata de imágenes de archivo que muestran la visita de Franco a Portugal para ser investido *Doctor Honoris Causa* por la Universidad de Coimbra. Al final de dichas imágenes, que Jordá consiguió de la Cinemateca Portuguesa a través de un amigo que trabajaba allí, Franco aparecerá cabeza abajo. Es uno de los muchos juegos que se permitirá Jordá a lo largo de una película que está llena de ellos.

Seguimos con el blanco y negro. Alguien, a quien se ve en toma cenital desde arriba, como en toda buena película de suspense, sube por una escalera de caracol. Las formas vuelven a ser laberínticas.



Fotograma que muestra a João Pinto , el actor portugués que encarna a Moniz, en la biblioteca de la casa de éste.

A continuación, un cartel con letras blancas manuscritas – probablemente de puño y letra del propio Jordá – reza: “A mi tía Josefina, que vivió y murió en un manicomio. Y a todos los que vivieron allí.” Esa tía es la persona que afirma Jordá ser la causante de su interés por el cine. Josefina Català, hermana de su madre, era una gran cinéfila que llevaba frecuentemente al sobrino al cine los domingos. Internada en un manicomio – quizás por ser una mujer “diferente”, aunque Jordá no lo diga con claridad, pero se puede intuir – podría ser una de las muchas personas que resultaban molestas a algunas familias, por lo que eran apartadas de la sociedad, recluyéndolas en lugares que eran como prisiones. La dedicatoria es, por tanto, una clara declaración de intenciones.

El personaje, después de atravesar un jardín, entra en un edificio y se dirige a una gran biblioteca (la que se ve en el fotograma reproducido arriba), donde curiosear información sobre Egas Moniz, el médico portugués galardonado en 1949 con el Premio Nobel de Medicina. El personaje, y sigue el blanco y negro, lleva una grabadora a la que da algunas informaciones que está leyendo en los libros que consulta. A continuación, en la siguiente secuencia, el personaje está sentado en la fila de butacas de un cine. La proyección ha acabado y se levanta. Dicta a su grabadora que, como siempre, “siguen sin decir nada sobre la concesión del Nobel a Moniz”. Todo ello en portugués.

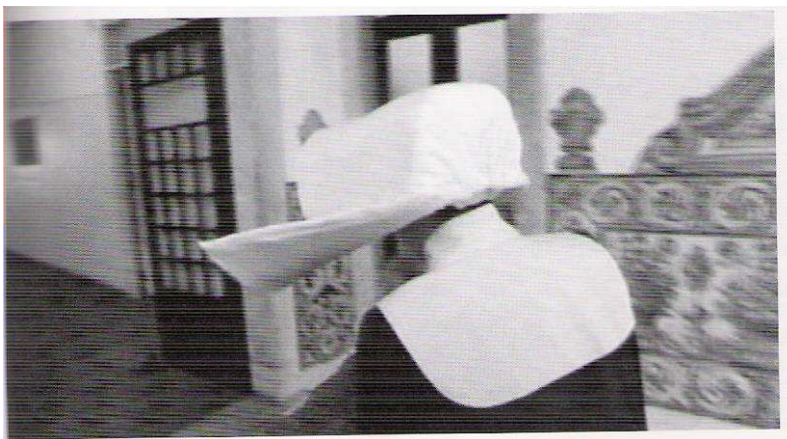
Los siguientes planos muestran pequeños fragmentos de diversas entrevistas – en las que se oye la voz de Jordá preguntando, aunque a él no se le vea – a descendientes de Moniz. Los planos, fijos, los muestran en sus respectivas viviendas, ambiente de lujo, burgueses (la sobrina-nieta delante de un piano, o el sobrino-nieto y albacea de su tío en una butaca y rodeado de objetos y cuadros muy valiosos). Todos afirman que Moniz fue una persona muy cultivada y muy cariñosa con los niños. Explican cómo se constituyó la Casa-Museo de Avanca, donde había vivido el médico y donde ahora se conservan todos sus recuerdos.

El color anuncia el cambio de secuencia y el retorno a la realidad presente de Barcelona. Los enfermos de la *Comunitat Terapèutica* de Malgrat de Mar visitan el zoo de Barcelona. Diversos planos los muestran haciendo comentarios sobre los diferentes animales, sobre todo sobre los chimpancés. Tras salir del zoo, suben a un autobús que los conducirá a la residencia de Malgrat. Ante la pregunta que una voz de mujer hace – *en off* – sobre la experiencia de haber hecho una película, los enfermos se explayan y se muestran encantados. Primer momento en que se ven o se oyen los realizadores del filme. Aparece así una de las claves de la película, y de todo el cine de Jordá: el cine tiene una función de intervención social. Mediante la realización de una película, algunas cosas pueden cambiar. Esta función, que en el filme es absolutamente terapéutica, entra dentro de los parámetros de ese tipo de cine de lo real que se ha llamado “performativo” y que se encuentra también en *Numax presenta*, en *Más allá del espejo* y que podría también en cierto modo rastrearse en *El encargo del cazador* o en *De nens*.

Casa de Egas Moniz. La conservadora, Rosa Maria Castro Rodrigues, realiza un *tour* por la casa ante el equipo de rodaje, que registra todo tal como ella, en un portugués formal, va explicando. Los muebles, los aparatos médicos, recuerdos personales, el diploma de concesión del Nobel...todo aparece impoluto y tremendamente “turístico”. La secuencia aparece cortada con planos de las entrevistas a los familiares de Moniz. Anna Petrus (Petrus, 2008) ha señalado con acierto cómo el recorrido visual de la cámara por las estancias vacías, en que hace años vivió el investigador con su familia, y en las que la cámara se detiene para mostrar los objetos que les pertenecieron y que, por tanto, son testigos de una presencia convertida ya en ausencia, en memoria, es uno de los recursos con que cuenta el cine de no ficción para

testimoniar precisamente esas ausencias, esa memoria, a diferencia de la función que el retrato del ausente tiene en el cine de ficción. El vacío, y los objetos, suplen al retrato, al cuadro o a la fotografía.

Una nueva secuencia se adentra, tras mostrar en contrapicado la estatua que honra a Moniz en el jardín del lugar, en la Facultad de Medicina de Lisboa. Allí, en el que fuera el despacho de la cátedra que aquél ocupara, su sucesor actual, el Profesor



Jordá, J. *Mones com la Becky*: la inquietante enfermera de tocas anchas por los pasillos del hospital.

João Lobo Antunes, explica en qué consistieron los avances que Moniz aportó a la neurocirugía. Sus palabras se encadenan con imágenes del claustro del edificio, de nuevo otra forma

laberíntica. Esta secuencia corta a otra en que el

Profesor Elliot Valenstein – especialista americano en estos asuntos – habla también sobre ello, en inglés. La cámara sigue a este personaje por unas escaleras que conducen a un pasillo por el que una monja vestida con esas antiguas tocas de alas anchas se pierde.

El travelling que sigue a la monja, en un movimiento algo nervioso por un pasillo estrecho, vuelve a recordar a alguna técnica de película de suspense o de terror en centros psiquiátricos.

La monja es un personaje que también suscita inmediatamente la curiosidad del espectador, cuando no su inquietud. Sólo hacia el final de la película se reconoce en ella a la hermana Maria de la Concepção, quien fuera siempre la mano derecha del doctor Moniz en sus trabajos. Los azulejos de las paredes son los típicos de la decoración portuguesa y sirven para situar al espectador en los diferentes espacios en los que transcurre el filme. Valenstein explica el experimento que se había realizado con monos,

con la mona Becky, y que impulsaron a Moniz a iniciar los suyos en humanos. Sobre las palabras del especialista americano, otra vez los agudos chillidos de los monos, que se ven muy brevemente en una cortísima imagen del zoo – en color – insertada entre las de Valenstein y Lobo Antunes. El sonido tiene de este modo una función significativa muy clara: desde que aparece, el espectador empieza a percibir la opinión de Jordá sobre el tratamiento que inventó Moniz: la lobotomía. Aunque parezca referirse al experimento anterior al de Moniz, el que se hizo con monos, la repetición insistente del sonido, en momentos en que no se habla de los monos, sino de los propios trabajos de Moniz y de Freeman, o en otros momentos con los enfermos de Malgrat, conduce a la idea de que para Jordá los experimentos y terapias seguidas con enfermos mentales son equiparables a los experimentos con animales.

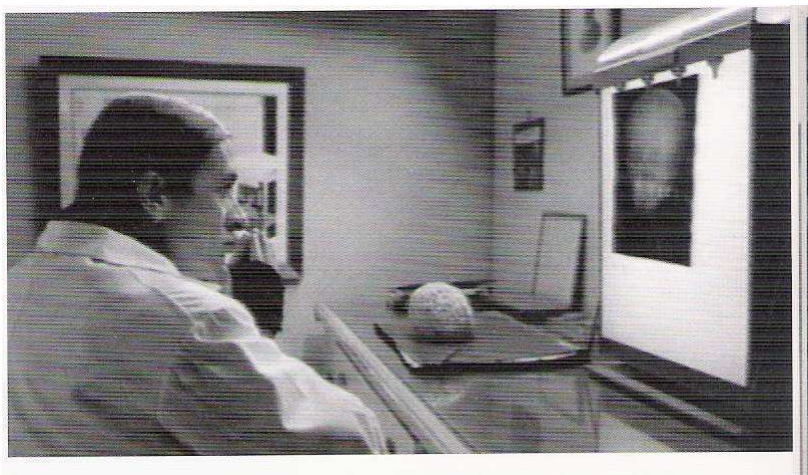
A partir de ahora, la vuelta a casa de los enfermos. Se les reparten los medicamentos que cada uno toma, mientras la tele muestra el sorteo de la Lotería de Navidad, con los niños de San Ildefonso cantando los números. El enclave temporal es claro. Los enfermos dialogan con Jordá y sus ayudantes sobre diferentes cuestiones. En cierto momento, uno de ellos, el que lleva la voz cantante, uno muy amanerado y con afán de protagonismo – Benito - que poco antes había manifestado que le había encantado “hacer de asesino” de Egas Moniz, introduce a Ramsés a Ricardo, que lleva la cámara. Se trata evidentemente de Ricardo Íscar, al que no se ve pero sí se oye. También a los técnicos de sonido, a los foquistas...Mientras Jordá dialoga con Ramsés sobre el tratamiento que sigue después de su operación – pues éste insiste en considerar que lo único que cura a los enfermos son las pastillas, y que las que él toma seguro que irían bien también al propio Jordá -, aparece un corte a unas secuencias en color de una operación: se trata de la que practicaron al director tras su ictus y que pidió a un cámara que filmara. Otro corte un poco después mostrará a Jordá en su casa explicando las secuelas que el ataque sufrido le ha dejado. Explica la sensación que sintió al sufrirlo: “un rayo que te cruza el cerebro y, de repente, todo cambia”, y la compara con la de Saulo al convertirse en Pedro.

Ahora el montaje se hace especialmente importante. De las imágenes en blanco y negro que muestran a diversas personas entrevistadas en Portugal, se salta a otras, también en blanco y negro, de Malgrat; o a las que en color muestran la operación de Jordá o sus palabras en su casa o en el hospital donde fue operado (en Terrassa).

Un corte también muestra un periódico portugués de la época en el que aparece en titulares la concesión del Nobel a Moniz.

El montaje es muy importante: la idea es que al hablar de alguien muerto y en otro país, es necesario este juego con tiempos y espacios que sólo un montaje ciertamente sorprendente y agresivo puede conseguir. El trabajo, de Sergi Dies, se basa en la contraposición de elementos, para conferirles un sentido nuevo: sonidos/ imágenes, planos del pasado/ planos del presente, Egas Moniz/Centro de Malgrat. En ocasiones, además, un plano intercalado entre otros aporta el necesario contraste: la operación de Jordá en medio del tratamiento que reciben los enfermos de Malgrat.

En cierto momento de esta serie de escenas alternadas Portugal/Malgrat/Barcelona, los enfermos están sentados en círculo alrededor del actor João Pinto, quien les da instrucciones sobre lo que deben hacer en la función. Recuerda evidentemente a las secuencias del trabajo de Comolli, en que los actores de *Joglars* escuchaban atentos lo que personajes diversos explican sobre Durruti. La idea tiene que ver con la preparación de una función teatral, pero la posición – en círculo – es claramente ensamblaria. Ya había aparecido, por ejemplo, en *Numax presenta*. De alguna manera, es una puesta en escena democrática, sobre todo cuando la cámara concede la misma importancia a todos los que se sientan allí. Y también tiene que ver con las prácticas terapéuticas de rehabilitación de enfermos de todo tipo, algo que



Uno de los momentos ficcionalizados del filme: Pinto encarnando a Moniz.

también se verá en el corto *Ictus*², que trata precisamente de la rehabilitación de personas que han sufrido un ictus cerebral.

Una nueva
secuencia muestra a

² Que ya se ha citado en el apartado correspondiente a Jordá al inicio de este estudio.

Pinto en un hospital sosteniendo en las manos una maqueta de un cráneo. Aparece la enfermera y Pinto le explica lo que tiene proyectado hacer con los cerebros humanos. Así se sabe quién es esa enfermera que se pasea silenciosa por diversos pasillos en varias secuencias. La reflexión de Pinto-Moniz retrotrae inmediatamente a Hamlet, otra de las muchas referencias literarias que salpican todo el cine de Jordá. La secuencia encadena con otra en que el doctor Lobo explica precisamente esta reflexión que identifica a Moniz con Hamlet. Es interesante la idea, no sólo por ser una identificación metafórica (el doctor con el cráneo en la mano), sino por las evidentes connotaciones sobre el gran dilema, la duda hamletiana, que se le plantea al doctor portugués, sin olvidar que, además, Hamlet es una de las grandes referencias teatrales de todos los tiempos, y Pinto es actor y está representando una función con los enfermos de un centro psiquiátrico. En toda esta secuencia, seguimos oyendo insistentemente ese desagradable chillido agudo de los monos.

Una nueva secuencia muestra a los enfermos bailando en una fiesta. En el baile – un vals – se mezclan enfermos, médicos, actores y técnicos de la película, escena que recuerda inmediatamente a la que concluye *Numax presenta*, y a alguna de *Cravan vs Cravan* (2002).

A partir de ahora, dentro de este continuo montaje paralelo de acciones en diversos lugares y materiales de archivo de todo tipo, aparecerá ya el trabajo del doctor Walter Freeman, ese médico americano que practicaba, a raíz de las investigaciones de Moniz, lobotomías en serie. Se dice, incluso, que en un mismo día podía llegar a practicar docenas, pues cada una le llevaba diez minutos.

Una nueva sesión de terapia en círculo, con Jordá como parte integrante del mismo, desvela las historias personales de cada enfermo. La dureza de algunas es remarcable, como la de Petri, a quien su marido maltrataba, o la de Marta, que era madre soltera. La historia de Petri es precisamente la que el cámara Carles Gusi no quería seguir filmando pues le parecía estar robando la intimidad a una persona, aunque después resultó especialmente lograda y a la propia Petri le encantó (ya citada en capítulo anterior).

Pinto sigue con los enfermos de Malgrat. Juegan a las cartas, charlan...En cierto momento, se muestra la explicación por parte del actor de su propia depresión aguda, que le condujo a un intento de suicidio, y la operación cerebral – una lobotomía - a la que fue sometido. Sus reflexiones transcurren por los espacios siniestros – ahora vacíos – de un antiguo manicomio. Otra vez la idea del vacío como memoria.

Un recorte de prensa, que aparece brevemente, explica el intento de asesinato de Moniz en su consulta de la *Rua do Alecrim*, de Lisboa, suceso que también explica a cámara un hijo de un enfermo que en aquel momento estaba en la consulta del médico.

El Laberinto del Jardín de Horta, de nuevo: el filme no tardará en cerrar su estructura circular y en espiral, como la del propio laberinto. Ahora nuevos especialistas – el doctor Burzaco, el filósofo Jorge Larrosa, que ya había salido sin proferir palabra en las secuencias del comienzo, el psicólogo Ignasi Pons... - vuelven a reflexionar en voz alta sobre las enfermedades mentales, sobre la sociedad, la vida.



En estas últimas secuencias se van alternando los momentos en el laberinto, con las explicaciones de Pinto sobre su enfermedad en el manicomio abandonado y las secuencias de la

La obra de teatro que representan los enfermos. Jordá, en el centro.

representación teatral de los enfermos de

Malgrat, en la que interviene el propio Jordá. Esta representación se dibuja mediante tres tipos de momentos, que también se alternan en el montaje: el maquillaje – en el que Benito pide que le pinten un gracioso bigote a lo Dalí - y afeitado del bigote de Pinto, la propia representación en el jardín del centro, y el ulterior visionado de la película en una sala de proyecciones por parte de enfermos y técnicos de la película. Aquí aparece, por ejemplo, en una esquina, Iñaki Lacuesta, que era ayudante de cámara en el filme.

De todas estas secuencias, sólo las de la representación de la función en el jardín son en color.



La representación teatral en el jardín del centro de Malgrat

Unos momentos casi al final muestran a los enfermos reflexionando sobre toda la experiencia. Unas palabras del clarividente Ramsés afirman que “La película es una terapia. Las pastillas son una terapia. Todo es una terapia.” Más adelante dirá: “Yo soy como una flor. Me tienen que adobar – *con pastillas, se entiende* - y regar.”

La película acaba con una secuencia en blanco y negro en que una mujer muy arreglada pone unas flores sobre la tumba de Egas Moniz. Es la actriz Marian Varela, que ha desempeñado el papel de la enfermera jefa, con la toca con anchas alas, y ahora encarna a la viuda del doctor, doña Elvira.

Los títulos de crédito se entremezclan con una secuencia en que el actor Pinto entra en una sala, como de conferencias o un parlamento, para dar un discurso. Sobre sus palabras se oye, en *off*, el verdadero discurso que Egas Moniz pronunció cuando recibió el Premio Nobel de Medicina en 1949. La última imagen es la de un antiguo billete de cien escudos con la efigie de Moniz.

Quizás uno de los elementos más destacables es la idea que Benavente y Salvadó destacan a propósito del filme: la superposición de realidades, que son espejos de una realidad que, como tal, no es nunca transparente y única:

“ D’aquesta superposició de realitats neix *Mones com la Becky* (1999), on es mesclen el dia a dia documental dels interns de la comunitat terapèutica de Malgrat de Mar, els testimonis que parlen sobre la figura d’Egas Moniz, la ficció interpretada per Joao Pinto sobre el metge portuguès, la pròpia experiència de l’actor com a malalt, l’obra de teatre sobre Moniz que representen els malalts del centre i les seqüeles de l’infart cerebral de Joaquim Jordà. Els miralls es multipliquen constantment (...) i cada relat en genera un altre de manera que es perd quin era el relat primer”.³

El espejo, afirman los autores, es uno de los símbolos habituales en el cine de Jordà. El laberinto, podríamos añadir, es otro.

Monos como Becky es una película de una gran complejidad. Algunos puntos importantes: una estructura basada en el montaje, en que se alternan secuencias documentales (muestra de documentos de todo tipo: periódicos, la casa de Moniz, la Facultad de Medicina, la estatua de Moniz, su tumba...) y secuencias dramatizadas en ámbitos diferentes: el zoo de Barcelona, el autobús, el centro de Malgrat; o entrevistas a personajes en sus casas o las muy atípicas reflexiones de los especialistas en el laberinto. La idea de la combinación en la estructura entre la espiral y lo circular, de fuerte valor sugerente (la complejidad del cerebro humano...), el uso de la puesta en situación abundante: terapias en círculo. Interesante también, dentro del montaje, es la alternancia de tiempos y espacios, o la combinación de blanco y negro y color. Como otros de los directores del máster, Jordá hace uso de fuentes documentales diversas. También del sonido con función significativa y de enlace entre secuencias. Sonido extradiegético. O del sonido con valor significativo.

Característica constante y muy personal es la aparición no sólo del director en cuadro, sino también de técnicos, maquilladores , cámaras...Junto a ello, la intervención

³ Benavente, Fran y Glòria Salvadó (2009) “Filmar l’altre al cinema de Joaquim Jordà”, *Formats, Revista de Comunicació Audiovisual* (<http://www.iaa.upf.es/formats/>), 5.

del director. Interactuación con los enfermos. Función socio-terapéutica del teatro y del cine. Operación al propio director. Además, y en coincidencia con Lacuesta, o con Guerin, las abundantes referencias a la literatura, aunque sin caer jamás en la pedantería.

Como se ha sugerido antes, el uso de elementos simbólicos: el laberinto. Curioso y muy personal será el uso de técnicas del cine de terror en algunos encuadres y trávellings: sensación de inquietud.

Y síntoma de la diversidad y riqueza del mundo contemporáneo parece la presencia de diferentes lenguas, siempre en su uso natural, con la sola excepción de cuando se usa para narrar algo de lo que el personaje se quiere distanciar.



Mones com la Becky: Ramsés contempla a “Copito de Nieve”⁴.

Por supuesto, como en todo el cine de Jordà, una postura ideológica comprometida que cuestiona todo y que coloca al director siempre del lado de los marginados, los débiles o los seres poco comunes. En este caso, el tema de las enfermedades, y especialmente las mentales, volverá a aparecer en trabajos posteriores y será retomada, de muy diversas formas, por algunos de sus discípulos.

La película de Jordà plantea ya muchos de los elementos de su trabajo a partir de este momento: un cine arriesgado, valiente, que insiste en demostrar su función social,

⁴ “Copito de Nieve” (*Nfumu Ngui*), el gorila albino, fue un verdadero símbolo de la ciudad de Barcelona. Traído de África por el profesor Sabater Pi, murió hace pocos años.

un cine útil. Pero sin desdeñar el cuidado por la forma y el interés por los personajes y por la narración. Quizás por aunar de este modo tan personal el planteamiento radical y luchador y las formalizaciones nuevas, atrevidas, a menudo con la mediación de la presencia en cuadro del propio Jordà, es por lo que ha representado un modelo, un referente esencial para muchos de los alumnos – y no alumnos – del máster.

José Luis Guerin

En construcción

2000



Dirección y guión: José Luis Guerin

Producción: Ovideo TV

Con la colaboración de: Arte Francia,

Canal Plus

(con la colaboración del INA)

Programa MEDIA.

“La naturaleza está susurrando a Barcelona mediante la nieve”

(Abdel Aziz el Mountassir)

“En un emblemático barrio popular, amenazado por un plan de reforma, se emprende la construcción de un bloque de viviendas.

Queríamos conocer la intimidad de una construcción, así que nos metimos ahí, cuando ese espacio era todavía un solar donde los chavales jugaban a fútbol. Sobre este terreno buscamos la forma de convivir, conocer y rodar – así, por este orden –que nos permitiera abordar tanto el anecdotario de la propia obra como el que ésta generaba a su alrededor; en esta cotidianidad quebrada por el estruendo de los derribos, entre sus vecinos, en el barrio (de hecho la imagen del barrio se concretó en la del puñado de rostros que a nuestro ojos lo representaban).

En este proceso, pronto advertimos que la mutación del paisaje urbano implicaba también una mutación en el paisaje humano y que en este movimiento se podrían reconocer ciertos ecos del mundo.

Sobre estos cimientos construimos una película.”

José Luis Guerin⁵

Con un equipo de seis, siete alumnos, más la ayuda de Ricardo Íscar, que llevaba la segunda unidad, esta película ha sido para todas las personas entrevistadas una verdadera escuela de aprendizaje sobre cómo hacer cine y, también, sobre muchas otras cosas, pues la convivencia duró cerca de dos años. La experiencia ha sido vivida por ellos como algo único e inaugural, que supuso una nueva forma de entender la creación cinematográfica en España. Para el director, además, se trató de un grupo inusual de personas con mucha ilusión y un gran talento, de las que han salido los que son en la actualidad dos directores de cine (Mercedes Álvarez y Abel García), una productora (Marta Andreu), una sonidista reconocida (Amanda Villavieja) y una montadora excelente (Núria Esquerra). Algunas fotos ilustran el proceso:



Equipo de trabajo de la película. De izquierda a derecha, y de arriba abajo: Guerin, M. Álvarez, Abel García, Amanda Villavieja, Núria Esquerra y Marta Andreu. Abajo, fotografía del rodaje, con Guerin mirando por el objetivo.

⁵ Palabras incluidas en la ficha que los cines Renoir daban sobre la película.

Resultará muy difícil decir algo sobre la película que no se haya dicho ya, pues, de todas las que se han producido en el seno del máster, es sin duda alguna, la que más atención ha merecido por parte de críticos y prensa en general, en España. Este análisis será lo más objetivo posible e intentará evitar, más que con ninguna de las otras películas que se analizan en este apartado, excesivas referencias a lo que otros ya han dicho sobre ella.

Tras los títulos blancos sobre fondo negro que indican que la producción estuvo a cargo de Ovideo Films (“una película de Toni Camín”, rezan exactamente) , ARTE Francia (división de Thierry Garrel), Canal Plus España, *Televisió de Catalunya* , con colaboración de INA; que la distribución se ha producido con la ayuda del programa MEDIA de la Unión Europea, y que es una “iniciativa del Máster de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona”, la película se abre con unas imágenes de archivo en blanco y negro, con un sonido que parece ser el de la cinta que corre o algo similar. Imágenes que corresponden – lo sabremos en los títulos que cierran el filme – a tres documentos diferentes: las filmaciones en 8 mm. de Joan Colom, ese fotógrafo barcelonés que se especializó en “imágenes robadas”, de las putas del Barrio Chino de la ciudad, del marinero que deambula borracho por las calles...de 1959. También aparecen algunos fotogramas de otros dos documentos visuales: *El alegre Paralelo*, de E.R. Freixes, de 1960, y *Sin la sonrisa de Dios*, de J. Salvador, de 1955.

Estas imágenes enlazan con un plano fijo de una pared desnuda, medio



Fotograma de *En construcción*: las famosas torres del Paralelo.

deshecha, en la calle. En el suelo se ven muchas palomas. Aparece ahora el título de la película: *En construcción. Una película de José Luis Guerin.*

El plano siguiente muestra un cartel con las palabras “Cosas vistas y oídas durante la construcción de un nuevo inmueble en *el Chino*, un barrio popular de

Barcelona, que nace y muere con el siglo”, palabras que evidentemente enlazan con las anteriores imágenes “históricas”, en blanco y negro, en que se veían espacios que ahora vuelven a aparecer en su proceso de transformación. La estructura de la película se muestra de este modo desde su inicio con unos claros anclajes espaciales: un barrio popular muy concreto de la ciudad, y temporales: un siglo y, más concretamente, el tiempo que supone la construcción de un inmueble y la subsiguiente transformación del entorno, del paisaje, que ello implica.

Las imágenes iniciales de archivo, lejos de ser una recreación de ese cine *amateur* en el que fueron concebidas, permiten al director, tal como él mismo me explica (entrevista personal: ver anexo 2), situar el pasado del espacio urbano que se mostrará y sus habitantes, algunos ya pretéritos: los marineros, las prostitutas y los obreros que salían de las fábricas del Paralelo, cuyas torres, aún existentes, sirven como referente espacial durante el filme de Guerin, junto a otros que se detallarán.

Así, el espacio aparecerá a lo largo de las dos horas que la cinta dura claramente delimitado. Una serie de elementos que van viéndose frecuentemente desde diferentes posiciones sitúan al espectador en ese espacio: las altas torres de las fábricas del Paralelo – ya en las anteriores imágenes en blanco y negro que abren la película -, un reloj giratorio, – que posiblemente se encuentre en la relativamente cercana Plaza de Catalunya – que además es ya toda una sugerencia sobre el transcurrir del tiempo, la iglesia románica del Monasterio de Sant Pau “una de las más antiguas de la ciudad”, en palabras de Guerin (Ràfols, 2002: 6).



Monasterio de Sant Pau del Camp (s. XII)

Junto a estas referencias tan conocidas, que actúan como verdaderos puntos cardinales para el espectador, otros espacios se repiten: el bar, la ventana verde que se ve desde el interior y que parece – por el sonido que la acompaña – corresponder a una escuela, los balcones de los vecinos de las casas de enfrente, algún portal en el que Juani

y otras putitas del barrio esperan a los clientes. Esta últimas referencias espaciales acercan al espectador a lo íntimo, a la vida diaria de los habitantes del barrio, frente a la “monumentalidad” fría y de postal de las otras referencias, más para turistas.

La primera imagen tras el cartel ya citado, es de nuevo una pared, en este caso con una enorme y llamativa pintada con unos grandes ojos con aspecto de ojos de jeroglífico egipcio que enlaza directamente con las palabras anteriores (“cosas vistas...”), pero que tendrá posiblemente un significado más profundo: quizás esos mismos ojos que decoraban las enormes piedras que constituían las pirámides de los faraones egipcios, y que saldrán en varias ocasiones en diversos momentos de la película.

En definitiva, la película mostrará lo que ocurrirá en un barrio en un período aproximado de un año y algo más.

Tras esa pintada, la imagen siguiente muestra un cartel que explica a los viandantes el proyecto de remodelación del barrio.

Enseguida aparece uno de los “personajes” centrales: Antonio Atar, un exmarino que vive en la calle y habla ahora solo, expresando su disgusto por tantas cosas que están ocurriendo. Su imagen da paso a una nueva pintada que reza: “Derribos no, Rehabilitación sí.”

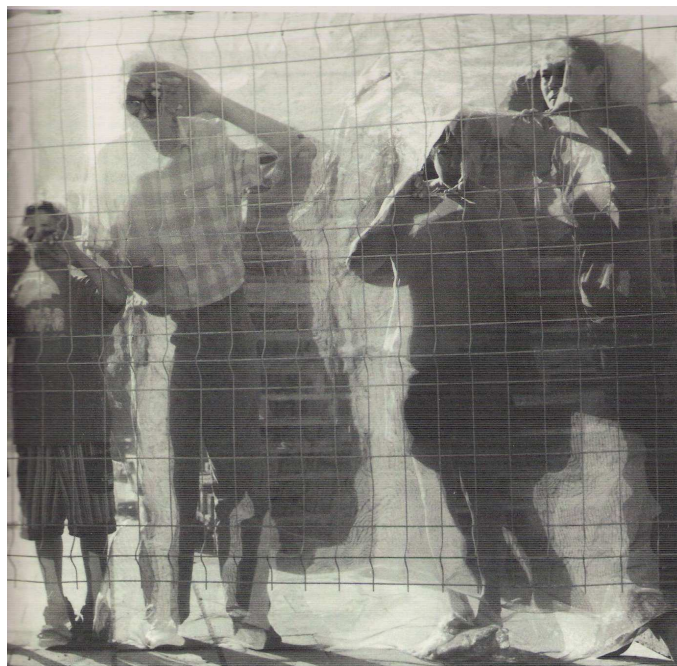
Las pintadas son unos elementos documentales que dan mucha información a lo largo de toda la película. Expresan el sentir anónimo de los vecinos, pero también las relaciones amorosas: en cierto momento, hacia el final, sabremos que la casa de Juani está siendo derribada porque una mano pintada en la pared con la palabra “Juani” cae demolida al suelo. Las pintadas también informan del transcurso del tiempo: cuando son destruidas se sabe qué ha sido ya demolido. Incluso son una forma de subjetivar el pensamiento del propio director, por obra de la selección y presentación que de ellas hace con el montaje. Si se trata de mostrar la transformación de un barrio popular, es muy evidente que uno de los elementos documentales más abundante será la pintada, el graffiti que, además, es una de las nuevas formas de expresión artística de las ciudades en los últimos decenios. La propia vitalidad del barrio se muestra a través de ellas.

A partir de este momento se va a seguir un cierto orden más o menos cronológico en la presentación del proceso de demolición y construcción del inmueble. Las estaciones del año se sucederán en los cambios de vestuario de los personajes, en la luz y el tiempo atmosférico. La demolición de las casas, las excavaciones conducentes a la colocación de los pilares del nuevo edificio y, poco a poco, su construcción. Los pisos se irán levantando uno tras otro hasta que, al final, asistamos ya a su acabado interior, con la colocación de enchufes, puertas, baldosas, mientras van entrando ya los posibles nuevos vecinos a visitar los pisos.

Todo este proceso se va viendo en las secuencias en que se alternan momentos de derribo y de construcción, con los trabajadores encuadrados con sumo detalle, haciendo uso abundante, por ejemplo, del primer plano para mostrarnos el cuidado con el que realizan su trabajo, sus expresiones cuando observan lo que hacen..., con secuencias en que los vecinos y habitantes de las calles observan todo este proceso con atención, algo a lo que estamos acostumbrados. Además, todo ello se va también alternando con algunas secuencias de mayor proximidad a algunos personajes: Juani y su novio dentro de su piso, que –informa Juani al comienzo de la película – pertenece a su madre y, si no marchan, la echarán; el exmarino y la gente de la calle, a veces dentro del bar donde comen mientras ven la tele; el encargado de las obras, Juan López; su hijo, el encofrador Juan Manuel López, que corteja a la vecinita de enfrente y marcha a hacer la mili - lo sabremos por la foto vestido de militar que tendrá su padre en su mesa de trabajo, más adelante - en medio de todo el proceso; el peón Abdel Aziz el Mountassir, ese marroquí filósofo y comunista que bebe vino y charla de la vida y la muerte con Antonio López; el ferrallista Pedro Robles, que también es un poco filósofo...

La alternancia, el contraste, es así lo que marca el ritmo mediante el montaje: una secuencia de construcción con otra de charla más íntima entre personajes. Secuencias de día y secuencias nocturnas. Las transiciones entre ellas se presentan a través de planos fijos de elementos que tienen esa función: las paredes, con o sin pintadas, el cemento que cae, otros materiales de la construcción, o bien alguno de los elementos anteriormente citados que sitúan en ese espacio que se está mostrando.

Se ha explicado el interés que pone Guerin en el encuadre, cómo, tras intentar una filmación más o menos improvisada con cámara en mano, decidió cambiar de técnica y enmarcar con cuidado el trabajo de los obreros, tras colocar las cámaras bien apuntaladas en sus trípodes, sus manos tomando medidas, las ventanas, los andamios. Verdaderos cuadros que muestran retazos concretos de esa realidad y que, siguiendo con el ya conocido concepto de la “mirada” gueriniana, debemos mirar detenidamente. De hecho, esos pequeños “cuadros de vida” se demoran cierto tiempo en nuestras retinas. El montaje es medido, pausado. Y los cuadros, las secuencias de acción en la obra, o de charlas entre vecinos o trabajadores, se entrelazan por esas transiciones que, como se ha señalado arriba, marcan espacios vacíos de vida: materiales de la construcción, paredes con sus pintadas, el reloj que gira...Son esos *pillow shots*⁶ que, a la manera de Ozu, como explica Guerin, dan un respiro, una pausa, al movimiento, a la vida.



La imagen – en la película en color – corresponde a una de las que se mostró en la exposición “La ciutat dels cineastes”, que se expuso en el CCCB en el año 2001 e intentaba reflexionar sobre cómo los directores del cine contemporáneo ven las ciudades. En este caso, se trata de los niños que escudriñan por entre los agujeros practicados en la tela metálica que protege el yacimiento recién encontrado en el solar donde se edificará un nuevo inmueble.

Ya desde el comienzo aparecen, además de los que serán verdaderos protagonistas de la película, otros personajes que podríamos denominar “secundarios” y

⁶ Recordemos que Noël Burch designa con este término a los planos vacíos, sin personajes y normalmente exteriores, que sirven de transición entre secuencias en el cine del japonés Yasujiro Ozu.

que se verán en varios momentos, sobre todo al comienzo y al final, por lo que servirán para abrir y cerrar la historia: la vecina que tiene un niño pequeño y tiende la ropa en el tejado, la señora mayor que sube la compra con una cuerda porque seguramente no tiene ascensor. Son indicio de la atención que pone Guerin en ilustrar las necesidades, las carencias, de la gente del barrio. También veremos a los que duermen en la calle, como el exmarino Antonio, y a las putas.

En el primer tercio de la película asistimos a las secuencias filmadas por Ricardo Íscar: el desenterramiento de un cementerio de época remota – unos dirán que romano; más adelante veremos que de época medieval – con el subsiguiente trabajo de limpieza y clasificación de arqueólogos y registro de la televisión. A ese proceso asistirán los vecinos con interés. Y la cámara salta de los muy primeros planos que muestran los huesos descubiertos, las manos de los arqueólogos que limpian con cuidado los restos, los esqueletos y calaveras dejados, expuestos, alguna noche a la luz de la luna llena, a los planos de la gente que mira, que comenta, en varios idiomas, que conjetura. El juego es así como el del plano/contraplano que muestra el diálogo entre los personajes de una película de ficción, sólo que el diálogo es unívoco: la gente habla, pero los huesos no pueden contestar, aunque también “hablen” de un tiempo pasado.

Así, entramos ya en dos de los puntos centrales del filme. En primer lugar, el uso abundante del juego propio de la ficción plano/ contraplano, que Guerin traspone al cine de lo real, igual que hará Jordá y, sobre todo y en mayor medida, Lacuesta. Juego que en ocasiones se acompaña de la presencia de dos cámaras en posiciones distintas, como las que se ven en la comida de los obreros o en las conversaciones entre el joven encofrador Juan Miguel y la vecinita que está en el balcón de enfrente, en posición



Juan Miguel mira a la vecina de enfrente.



Uno de los planos en que vemos *con el personaje* desde detrás suyo.

hablando o mirando, sino en mostrar también lo que los personajes miran, mirar “con ellos”.

Otro de los temas que esas secuencias del cementerio encontrado aportan es la idea de la muerte y el tiempo, uno de los temas básicos en todo el cine de Guerin, como ya se ha dicho, pero también en todo el cine que se ha hecho en el máster de la UPF. Ya Jordá, no lo olvidemos, en *Monos como Becky*, había mostrado la vida de un personaje ya muerto, así como la visita a lugares del pasado y cementerios. También ocurrirá con el cine de Lacuesta y con el de Mercedes Álvarez, sin ir más lejos.

Cuando ya se acaba el asunto del cementerio, la obra sigue. Asistimos al levantamiento de un piso tras otro y, con ello, a las impagables conversaciones que mantienen Juan, el encargado, que a veces se bebe una botella entera de coñac los domingos por la tarde – “la soledad machaca mucho, a la larga”, le dirá más adelante su compañero -, con Abdel, el marroquí que, cuando en cierto momento nieve, ya cerca de fin de año, contemplará la nieve emocionado y manifestará que “la naturaleza está susurrando a Barcelona mediante la nieve”. La presencia de los peones marroquíes habla también de una realidad creciente no sólo en Barcelona sino en toda Cataluña. En cierto momento, Abdel le dirá a su joven compañero marroquí – nuevo en la obra y vecino del barrio, como tantos entonces y ahora - : “sólo nos traen aquí para trabajar”. Y será precisamente Abdel - quien, por cierto, subió con Guerin a recoger el Premio del

más elevada, por lo que una de las cámaras – situada probablemente en algún piso del edificio de la chica - mostrará al joven en picado, entrando así en la mirada de la propia chica, en un plano cercano a su subjetividad; y la otra se situará detrás del joven, como ocurre a menudo en la película, en que la cámara se sitúa detrás de los personajes que miran, para mirar con ellos. Guerin insiste en querer mostrar no sólo a los personajes

Festival de San Sebastián concedido a la película en el año 2000 – el que hablará primero de las pirámides, cuestión recurrente en todo el filme, como se detalla a continuación. En las primeras secuencias nocturnas del filme, los vecinos del barrio miran una película en los televisores de sus casas: *Tierra de faraones*, de Howard Hawks, de 1955, la gran película sobre la construcción, en palabras de Santiago Segade⁷, el albañil que charla con Juan López sobre lo diferente que es la manera de construir ahora y la de tiempos anteriores, poniendo para ello el ejemplo del vecino monasterio de Sant Pau y recordando entonces la magnitud que supuso el trabajo de construcción de las pirámides. Es una secuencia que retoma precisamente las palabras que habían cruzado también sobre ello Abdel y su paisano Abdelsalam. Y que se irá retomando en algunos momentos. Esos grandes ojos pintados en una pared, que se veían en una de las primeras imágenes de la película se pueden también relacionar con esta idea global de la construcción. Pero el tema de la construcción no es más que una de las varias reflexiones sobre los tiempos pasados, siempre en contraposición con los presentes.

El cambio, las diferencias, las transformaciones que sufren cosas y seres humanos con el correr del tiempo es el tema central de toda la película. Sólo hay que fijarse en que muchos de los personajes centrales son gente de edad, que han vivido tiempos mejores. El más carismático de ellos es indudablemente el exmarino Antonio Atal, que se jacta de lo exquisito que es, de cómo le gusta darse caprichos (“el whisky, la Coca-Cola, las patatitas”, dirá) cuando realmente vive en la calle.

Guerin ha repetido varias veces que durante la filmación de esta película llevó a sus alumnos a ver todo el ciclo que sobre Yasujiro Ozu se proyectaba en la Filmoteca de Catalunya, “para encontrar la altura adecuada de la cámara”, señalaba (Ràfols, 2002: 11). Ello se ve en varios aspectos. En primer lugar, ya se ha indicado convenientemente, en la utilización de planos vacíos como transiciones entre secuencias con personajes (los *pillow shots*) En segundo lugar, en la colocación de la cámara a la altura de los personajes, aunque no siempre, sobre todo cuando éstos están charlando informalmente, mientras comen en una mesa improvisada en uno de los pisos de la obra. Guerin “se sienta” así con ellos, a comer queso y beber vino, a charlar de la vida, de la soledad.

⁷ Quien, por cierto, fue el que sugirió a Guerin la idea de introducir la película de Hawks en la propia, al comentarle que era la película sobre la construcción mejor que se había realizado jamás (Ràfols, 2002:4)

Además de personajes y espacios, en el filme aparecen algunos animales que conforman, junto a los anteriores, el paisaje de la ciudad. En primer lugar, las palomas, que ya vemos en el plano inicial que abre la película, en el suelo, junto a la pared donde



José Luis Guerin con Abdel Aziz el Mountassir en una foto del rodaje.

está la pintada de los ojos. Las palomas son las reinas de muchos espacios urbanos; las veremos pasear por las calles, picotear lo que los turistas y personas sin techo les den. Y, por otro lado, los gatos. Gatos que miran, que entran

libremente en la obra: animales en libertad, que nadie controla. Quizás haya por parte de Guerin una intención de homenajear a uno de los más importantes referentes del cine de lo real de los últimos cincuenta años: Chris Marker, persona huidiza y misteriosa para quien gatos y búhos – que no palomas – son animales simbólicos siempre presentes en sus filmes. A lo mejor no es la intención de Guerin buscar la referencia y se trata tan sólo de mostrar a los verdaderos habitantes de las calles de la ciudad; no lo sabremos, pero la coincidencia es interesante.

La relación con los personajes es muy cercana, entrañable. Insiste el director siempre en que se deben establecer lazos de complicidad no sólo con las personas que trabajan en el



En construcción: Juani mira desde la terraza de su casa.

equipo de rodaje, con él, sino también con los personajes filmados. Se les debe querer, afirma.

Hacia el final de la película se muestran las visitas que los posibles compradores hacen a los pisos, ya casi acabados, mientras los operarios realizan los últimos retoques. Los nuevos vecinos ocuparán ahora un espacio que antes era ocupado por vecinos anteriores y trabajadores de la obra. La vida se renueva. El proceso ha culminado, y esos nuevos inquilinos, nadie sabe por qué, resultan antipáticos: se quejan de las cosas, no les gusta la orientación de la vivienda...no podemos por menos de recordar al exmarino Antonio Atal, que vive en la calle “como un señor”, pues es de gustos “exquisitos” y “refinados”.

Ya se ha comentado en páginas anteriores el uso que el director hace de la puesta en situación con los personajes. En algunos casos, probablemente llega a forzar esas situaciones, creándolas realmente, como las que filma dentro de la vivienda de Juani y su novio, quienes siempre tienen un porro a mano y charlan y juegan con aparente inocencia.

La última secuencia de la película ha sido muy comentada por la prensa, y no siempre en un sentido positivo. Algunos la han visto excesivamente alargada, o demasiado forzada, o con cierto regusto a referencia cinéfila, a lo *A bout de soufflé*, que no viene al caso. Juani lleva a su novio a la espalda, mientras camina por la calle, hasta



que, tras varios minutos, se cansa, le hace bajar y es entonces el chico, tras mirar un momento casi inapreciable a cámara, quien lleva a la chica. Unos segundos y la película acaba bruscamente y da paso a los títulos de crédito finales.

Juani carga a sus espaldas a su chico.

Puede ser un homenaje a la película de Godard, por qué no, y a todo el cine francés de la *Nouvelle Vague*, con historias de amores a salto de mata en calles de

grandes ciudades, pero ello nada tendría que ver con el deseo de Guerin de acabar su película sobre un proceso de transformación de un barrio de una gran ciudad, con tiempos y mundos que se acaban y son sustituidos por otros, con imágenes de unos jóvenes que viven felices y que, en ese gesto – quizás forzado por el propio Guerin, en esa ya clara puesta en situación que es toda la película – cambian su juego y es el chico, que hasta entonces vive de ella, el que la toma en sus espaldas.

Sería interesante ahora, como ya se ha hecho con los filmes anteriores, concretar en cuatro líneas los puntos más interesantes que la película aporta al cine de lo real. En primer lugar, la negociación, relación con los personajes filmados: la puesta en situación.

Rasgo de todo el cine de Guerin es la búsqueda de encuadres meditados, mediante el empleo de una cámara con trípode y, por tanto, los planos pausados.

La cámara a la altura del personaje, procedente del cine de Ozu, humaniza a los seres humanos y se acerca aún más a ellos.

También hay un abundante uso del plano/contraplano en los diálogos, técnica procedente del cine de ficción. La situación en la historia que se nos contará viene dada por la aparición de enclaves espaciales y temporales. Aparecen algunos elementos simbólicos: las pirámides, los cementerios...Siguiendo las técnicas de Ozu, hay un deliberado uso de los *pillow shots* como transiciones. A diferencia de Jordá, el cine de Guerin presenta una importantísima labor de montaje. En la sala de montaje será donde se construirá la película. Como todos sus compañeros, el director va a presentar elementos documentales clásicos (imágenes de archivo) y nuevos (las pintadas)

EDICIÓ 1999-2001

SEGUNDA PROMOCIÓ

Isaki Lacuesta

Cravan vs. Cravan

2002⁸



Productoras: BENECE PRODUCCIONS, S.L. MALLERICH FILMS,
Con la participaci3n de CANAL+, ARTE G.E.I.E.
Director: Isaki Lacuesta.
Productores: Paco Poch, Xavier Atance.
Productores ejecutivos: Paco Poch, Xavier Atance.
Coproductor: TVC
Con la colaboraci3n de: ICAA.
Director de producci3n: Lluís Baulida.
Gui3n: Isaki Lacuesta.

“El dadaisme espontani del pagès i del pescador, i de l’home de la fonda, això, d’una banda; i, després, l’ambient de performance constant de la ciutat, amb els anarcos, els dinamiteros...era la ciutat de la bomba del Liceu: la primera performance. L’avantguarda comença amb la bomba contra l’Òpera”.

(Enric Casassas)

⁸ Mientras preparaba la película, Lacuesta realizó un cortometraje, *Caras vs. Caras*, que supuso un ensayo sobre lo que sería después la película. Utilizó al mismo Nicotra para uno de los papeles y la historia – falsa – explicaba un combate de boxeo en una plaza de toros, tal como él mismo aclara en la web de *La leyenda del tiempo*. (<http://www.laleyendadeltiempo.com>)

Los títulos de crédito iniciales en blanco sobre fondo negro informan de la producción de Paco Poch (Mallerich Films) y Emecé Producciones, así como la colaboración en la producción del ICAA, ARTE, Canal+ España. Sabemos también de los premios obtenidos en el Festival de Sitges del año 2002 (Mejor Director novel y Premio del Público).

Antes de oír la banda sonora de Víctor Nubla y Pascal Comelade, un cartel con una cita de Oscar Wilde presenta al personaje ⁹: “Who lives more than one life, must die more than once”, sobre ruidos en sordina de combates de boxeo y aplausos. A continuación, el ruido del agua dará paso a la imagen de un mar azul grisáceo; sobre esta imagen, una voz *over* informará en francés de qué fuera de Arthur Cravan: desapareció en el Golfo de Méjico, en 1919.

Los títulos de crédito que vienen ahora presentan a los actores: Frank Nicotra, Enric Casassas, M^a Lluïsa Borràs...En letras desiguales, como palotes de escritura infantil, los títulos se superponen sobre supuestos negativos de fotos de Cravan. El Director de Fotografía es Gerardo Gormezano, el que lo fuera de José Luis Guerin. Rojo y negro se combinan en esa primera muestra de la extraordinaria labor de montaje que es todo el filme. Rojo y negro de líquidos y luces de revelado, que declaran ya desde el principio que la película es un juego que pretende “desvelar”, “sacar a la luz” a un personaje misterioso, oculto. Un personaje de cuya existencia han dudado muchos (Lacuesta, 2004: 308-310). Se trata, por tanto, de un filme sobre “ecos”, tal como repite su director. Sobre fantasmas. Se pretende rastrear lo que se supo e hizo Arthur Cravan a lo largo de su vida. Para Luis Ormaechea, por ejemplo, “Todo el film está construido sobre esa ausencia, ese vacío que, si bien constituye una imposibilidad, es paradójicamente la condición de posibilidad de este film. (...) Cravan dejó este mundo misteriosamente,



Fotograma del inicio del filme.

⁹ En el apartado dedicado al director ya se ha explicado quién fue este extraño personaje.

creando en torno a sí una ausencia que es la que este film intenta vana (pero también gozosamente) suplir.”¹⁰

Imágenes de una exposición sobre Cravan. Los asistentes beben champagne (estamos en Francia) mientras hablan en francés sobre ese extraño poeta-boxeador. Frank Nicotra - el actor francés descubierto por Paco Poch, productor de la película, en una sala de espera de una productora francesa – deambula por la sala en una actitud de despreocupación curiosa. El parecido con Arthur Cravan es, además – y lo vemos a través de los cuadros que cuelgan de las paredes - asombroso. Será quien hará de guía por todo el recorrido por la vida de Cravan que es la propia película.



Uno de los cuadros que aparece en la exposición parisina: el retrato que de Cravan realizó Picabia en torno a 1920

reconoce deber – igual que Guerin, probablemente – a la Marguerite Duras de *India Song* (1975). Sobre estas imágenes se dan ciertos datos biográficos de Cravan en inglés, que dan paso – en un desajuste sonido-imagen, en que el sonido se anticipa, encadenando así las secuencias de forma lógica, muy frecuente en varias de las películas

La siguiente secuencia presenta ya al actor-director de cine-boxeador-poeta Nicotra, trasunto del propio Cravan y quizás del mismo Lacuesta, conduciendo por la carretera que lo llevará a la casa donde nació y vivió el escritor Cravan, en Lausanne. El paisaje, húmedo, gris, con un lago al fondo por el que se deslizan piraguas, no deja de recordar los paisajes y la luz de alguna película de Guerin. Quizás el hecho de ser Gormezano director de la fotografía tiene que ver con ello. Y la similitud es aún mayor cuando entramos con el personaje en la casa familiar y vemos los reflejos de la luz apagada en las paredes vacías, de modo similar a las imágenes que se veían en *Tren de sombras*, y que Lacuesta (entrevista personal: ver anexo 2)

¹⁰ Ormaechea, Luis (2004) “Crónica de una desaparición”, *Litoral. Los poetas del cine*, 236, 311-312.

del máster – al plano en que vemos al sobrino de Cravan, y nieto de Osacar Wilde, en el interior de la mansión familiar. Será éste quien informará de que Cravan, como su padre, también buscaba a Wilde, si bien la finalidad que ambos perseguían era diferente: el padre quería suprimirlo, mientras Cravan lo quería porque consideraba que podía ser en realidad su hijo.

La cámara entra ahora en el cementerio donde el ilustre tío está enterrado. Junto a él, un grupo de turistas ríen ante las explicaciones del guía sobre una parte del monumento que, por su forma fálica, era objeto utilizado fetichistamente por homosexuales de todo el mundo, por lo que se decidió su retirada del lugar. El contraste entre mito y realidad comienza a ser ya evidente.

Seguidamente, París. Metro de Montparnasse, ya toda una referencia literaria y fílmica. Nicotra comienza una serie de conversaciones con una investigadora francesa sobre la vida de Cravan, en francés. Sobre las voces de ambos, fotos fijas de época que muestran la actividad cultural y artística del París de los años veinte. Ello se combina hábilmente con otras imágenes “falsas” en que Nicotra encarna a Cravan, algo que irá apareciendo en todo el filme.

Una de las características más claras, por tanto, de toda la cinta es el uso del montaje: imágenes “en tiempo real” que muestran a Nicotra viajando e investigando sobre Cravan (imágenes “reales”), se combinan con fotos, periódicos, cuadros y filmaciones de época que el propio Nicotra mira en la moviola (imágenes documentales también “reales”) junto al pintor español Eduardo Arroyo, que realiza otro de los papeles en el filme; o secuencias “falsas” de actuaciones de Cravan interpretadas por el actor francés (imágenes “ficcionalizadas” o claramente “ficticias”) que se combinan con combates suyos reales (no olvidemos que también es boxeador). El cóctel de imágenes mezcladas por Lacuesta es, evidentemente, un alarde de maestría técnica, pero también es un juego hábil de manejo – y manipulación – de imágenes en su intento de reconstrucción de una figura borrosa de la historia. El trabajo previo de documentación ha sido largo y muy concienzudo, como se ha explicado en otro momento (vol.I)

Siguen los lugares de la mano de Nicotra y la investigadora francesa mientras aparecen todo tipo de “documentos” – reales, ficticios o ficcionalizados - . La casa

parisina de Cravan, en la *Rue de L'Observatoire*. El hipódromo de París, donde Cravan vendía sus revistas y se relacionaba con la gente de la época, entre ellos, el pintor Van Dongen, su mejor amigo. También fotos de época de la novia de entonces, Renée.

En un laboratorio de imagen se muestra el visionado de un reportaje de la época sobre Van Dongen, en el que están también Cravan y Gino Severini, el futurista italiano. Nicotra está con E. Arroyo, quien afirma haber pintado también a Cravan. Recorren las salas de un museo, el *Centre Pompidou*, entre la gente. La cámara los sigue en su paseo por los pasillos. Hablan sobre los gustos de Cravan, a quien parecía disgustarle Chagall, por ejemplo, o el famoso *Salon des Independents*¹¹ (*en off* se oye supuestamente la voz del propio Cravan criticando el *Salon*).

Otras escenas de la vida parisina de Cravan se van presentando. Algunas, de forma ficcionalizada o sugerida, como la que muestra una noria con música de Pascal Comelade, de quien ya se ha hablado en el apartado dedicado a Lacuesta en cuanto a su uso de estas músicas sugerentes, melancólicas, de otra época, para recordar las actuaciones circenses de Cravan. El circo es otra de las presencias importantes en el filme. No se trata sólo de recordar el interés que tantos artistas de vanguardia tenían por el mundo del circo: sólo hay que mencionar, por ejemplo, los cuadros de Dalí con referencias a este mundo, sino de mostrar la admiración que Cravan sentía, y manifestaba públicamente, por deportistas (él medía dos metros y era boxeador), por los bellos cuerpos de jóvenes homosexuales e, incluso, su participación en el circo. Esta participación en algunos números circenses se ofrece ficcionalizada: Enric Casassas, Carles Hac Mor, Esther Xargay y otros artistas y escritores de la vanguardia catalana actual interpretarán a los artistas del circo en el que en su momento actuara el propio Cravan: imágenes que serán en blanco y negro, como si fueran verdaderos “documentos” de la época. También se ve en blanco y negro una nueva ficcionalización, o dramatización, del duelo que llevaron a cabo Apollinaire y Cravan, pues el último osó conquistar a la novia del primero, la citada anteriormente y que tenía el nombre de Renée, a quien pintaba con el seudónimo de “Archinard”. Incluso el momento en que Cravan tiró puñales sobre cuadros (reproducciones, se entiende) de Picasso, Dalí o sobre

¹¹ Exposición que en 1912 presentó a la sociedad parisina la obra de los jóvenes vanguardistas, cubistas y futuristas.

la propia *Gioconda*, en uno más de esos actos provocadores y subversivos que llevaron a considerarlo un moderno o un excéntrico.

En cuanto a la música de Victor Nubla y Pascal Comelade, se trata de músicas que recrean ambientes, por lo que en ese sentido se podría llegar a considerarlas también “documentales”, en cuanto “documentan”, no acontecimientos sino estados de ánimo, sensaciones asociadas a espacios y tiempos pasados o presentes. Aquí, los ambientes de los artistas de comienzos de siglo, con sus ferias, sus circos, sus fiestas.

De esta manera, la dramatización o ficcionalización de momentos históricos del pasado se presenta en blanco y negro, como si fueran auténticos documentos reales, algo que ha hecho a algunos hablar de falso documental, cuando no estamos más que ante uno de los recursos ya usados por el propio Jordá - a quien Lacuesta no niega deber tanto, incluida una entrañable y desinteresada amistad – en sus documentales *performativos*, en los que la dramatización y la subjetividad estaban siempre presentes.

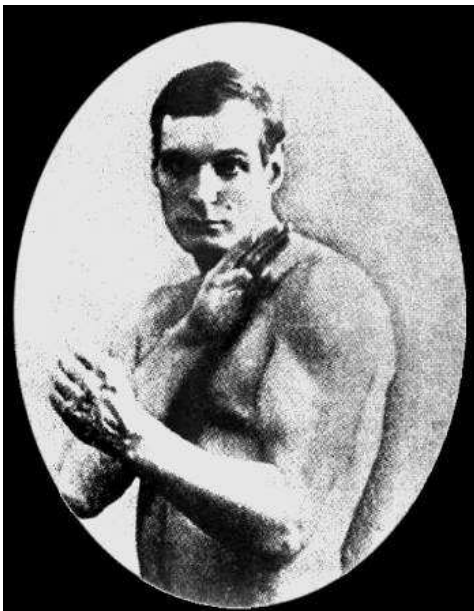
Aparece ahora al profesora M^a Lluïsa Borràs, quien – en castellano, algo que algunos críticos catalanes no han acabado de entender - establece varias premisas sobre la verdadera identidad de Archinard y la joven pintada. Se oyen también algunas citas del escritor Blaise Cendrars sobre Cravan. Se nos explica ahora, de boca de la joven investigadora francesa que acompaña a Nicotra, la extraña desaparición de Cravan en el Golfo de México, cuando ya estaba con el gran amor de su vida, la americana Mina Loy, escritora. En blanco y negro vemos un barquito que navega por las aguas de un estanque, nueva “ficcionalización simbólica” de ese último navegar del escritor.

Será ahora el sobrino inglés de Cravan quien informe de unas supuestas falsificaciones de trabajos de Oscar Wilde, teóricamente ya muerto, realizadas quizás por Cravan, entre 1913, fecha en la que éste



Imagen de la escritora y pareja de Cravan,
Mina Loy: uno de los documentos del filme

afirmaba que su tío se le había aparecido mientras dormía, y 1921, fecha de la desaparición del propio Cravan, y que habían sido supuestamente enviadas a la prensa por André Gide.



Una de las fotografías de la época que mostraban al escultural Cravan con traje y pose de boxeo

Se muestra en este momento el visionado – en la moviola del laboratorio, con Nicotra - de unas imágenes supuestamente filmadas en Barcelona por los hermanos Baños en las que aparece Cravan en traje de boxeo entrenándose para combatir. Sobre ellas, se oye en voz *over* unas reflexiones que alguien pronuncia en voz alta sobre el juego de espejos, el poder de la ficción...

A continuación, en blanco y negro, una fiesta de disfraces de los artistas del circo, en la que se oye la música – en este caso, diegética, pues los músicos interpretan en directo – de Nubla y con Comelade. Nicotra, con antifaz, susurra al oído de la investigadora francesa que “La guerre est eclaté”. Seguidamente, un cartel indicará que “Chaque guerre est une fête”, verdadera proclama futurista. Sobre imágenes documentales de una guerra, fuegos artificiales. Fotos de Cravan en Barcelona. Se sabe, a través de la voz *over*, que cuando estalló la guerra (Primera Guerra Mundial), Cravan estaba en Budapest, y de ahí fue cambiando de país, huyendo del conflicto, hasta recalar finalmente en la Ciudad Condal. Aquí se encontró con Otto Lloyd, su hermano, que era fotógrafo, como aclara M^a Lluïsa Borràs. Aparece ahora Enric Casassas, que “interpreta” al hermano, en la Estación del Norte de Barcelona, adonde llegaban - como ahora, convertida en Estación de Francia – la mayoría de los trenes de procedencia internacional.

Las siguientes secuencias tendrán lugar en una playa desierta, en la que los artistas (Casasses, Hac Mor, Xargay y demás), sentados en una terraza, leen textos de la época y recitan poemas, mientras conversan sobre Cravan. Secuencia ésta rodada en invierno en una playa cercana a Arenys, como me explicaba el propio Lacuesta,

insistiendo en la dificultad que tuvieron para encontrar una que tuviera aún un cierto aspecto virgen que concordara con el que debía tener una playa en aquellos años. Pero se trata también, además, de una nueva recreación de una escena probable, de una transposición de un mundo artístico – el que se situaba en Cataluña en esos años de guerra en que muchos artistas europeos se refugiaron allí huyendo de la guerra – al mundo actual de los artistas catalanes. Se dice *en off* que Cravan vivía entonces en la calle barcelonesa *dels Albigosos*, palabras que dan paso a las que muestran a una monja que enseña los espacios que entonces eran la vivienda del escritor y ahora son parte de un convento.

A partir de ahora, las imágenes hablan del combate de Nicotra – entonces supuesto campeón de Francia – contra Jack Johnson, campeón del mundo. Desde el anuncio en la prensa al cartel del combate, que más adelante veremos en el medio derruido almacén de la Plaza de Toros de Las Arenas de Barcelona, a diversas imágenes



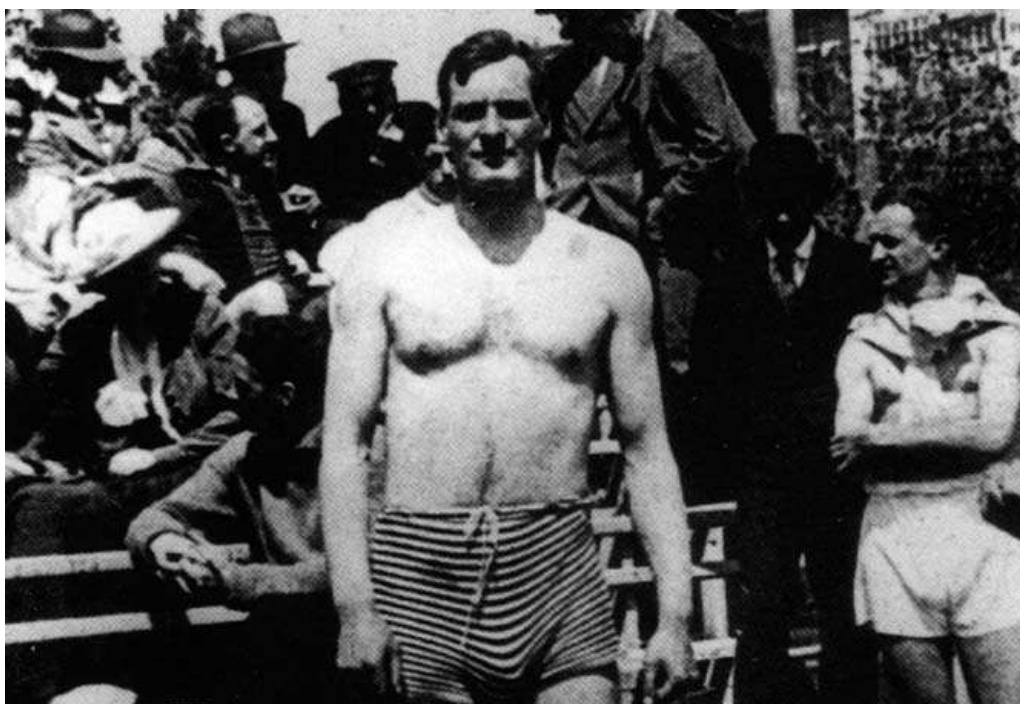
de los entrenamientos – pues las del combate, que también filmaron, según parece, se han perdido - filmadas por los Baños. Todo ello alternado con

imágenes actuales de Casassas jugando al billar en locales de la zona, como trasunto de la vida ciertamente disipada que parece llevaba Cravan y le llevó a perder contra Johnson, pues estaba en un estado de resaca lamentable el día señalado (el 23 de abril de 1916). Entre medio, imágenes de combates reales de Frank Nicotra, filmados tomando como modelo reconocido las de Jake LaMotta en *Toro salvaje (Raging Bull: Martin Scorsese, 1980)*, como señala Josexo Cerdán (Cerdán, 2007: 230).



Fotogramas correspondientes a *Raging Bull*.

Un testigo del enfrentamiento lo explica en las gradas de la Plaza de Toros de Las Arenas, pues la Monumental ya no existe. Diversos documentos reconstruyen el hecho, y algunos explican lo nuevo que era para aquel momento, así como la expectación que generó (unos 35.000 asistentes). Algunos boxeadores catalanes actuales defienden el deporte diciendo que entonces era muy noble y que no han quedado



Entrenamientos de Cravan en la playa, fotograma de la película *Arthur Cravan se entrena* (1916), de los hermanos Baños.

en absoluto “tarados”, como algunos creen. Pasado y presente se funden de nuevo: otra “ficcionalización” o “actualización” de algo ya muerto.

Toda la secuencia siguiente es el homenaje a Scorsese, ya mencionado. Las imágenes en blanco y negro que muestran a Nicotra luchando, recuerdan, momento a momento, el famoso combate de Jake La Motta. Pero, sobre todo, es ese tempo demorado, meditado, que Lacuesta crea para sus imágenes lo que más recuerda las de Scorsese. Lacuesta presenta aquí alternancia de imágenes de Nicotra y Cravan, en un ejercicio brillante de composición y montaje. Planos de los boxeadores saliendo a combatir en albornoz; del público, perfectamente ambientado con vestuario de época; sonidos de aplausos, silbidos, gente fumando: ese espeso humo que empaña el ambiente

ya caldeado de la sala donde se encuentra el ring... Hay que tener presente, sin embargo, que la escena que recrea ocurrió en 1916 y la de Scorsese se sitúa mucho más cerca de nuestra época. Pero no se trata de fidelidad a la historia, sino al cine; por ello, a Lacuesta le da igual la verosimilitud, pues pretende recrear un ambiente, no fotografiarlo. El KO inmediato de Cravan provoca un griterío terrible. Las fotos fijas se combinan con las secuencias filmadas. Los testigos de la época explican – en color ya y en la Plaza de Las Arenas – el escándalo que generó todo ello, pues se trató de un gran engaño, en el que Cravan no se esforzó lo más mínimo y Johnson fue a Barcelona porque estaba sufriendo las persecuciones racistas. Parece incluso que aquí actuó en una película que no se conserva.

A partir de ahora, y tras la fiesta en la que participan los artistas catalanes que han hecho de actores – y en la que salen también tanto el director como su equipo bailando y conversando animadamente, al más puro estilo Jordá – con los músicos tocando también en directo, las secuencias siguientes explican los últimos días de Cravan, cuando se va a Nueva York, donde es recibido por el mismo Duchamp o Picabia le retrata. Será entonces cuando conocerá a la poeta Mina Loy, de la que se enamorará tanto que se propondrá incluso cambiar de vida por ella. Todo ello se sabe de las conversaciones informales que tienen los artistas catalanes en la fiesta. Diálogos todos que aparecen en el guión, un guión, a diferencia de lo que ocurrirá en *La leyenda del tiempo*, muy cerrado, perfectamente planificado.



Fotografía de la auténtica Mina Loy.

Unas fotos en una cubeta de revelado desvelan a Cravan junto a Mina Loy, hermosa y moderna. Otra vez el rojo y negro con que se abría el filme y que ahora anunciará seguramente su cierre.



Marian Varela encarnando a Mina Loy.

Se oyen *en off* las supuestas palabras de la poeta extrañándose del comportamiento de su amante, algo que prefigura su final, evidentemente. Unas imágenes en blanco y negro muestran a Nicotra contemplando los peces de un gran acuario, lo que Mina ha explicado que obsesionaba a Cravan. Dice también ella *en off* que Cravan huyó vestido de soldado hacia la península de Labrador, para después acudir junto a ella a Méjico, ante la insistencia con que ésta le apremiaba para estar juntos. Se casan en Méjico, pero las cosas no les van bien, y Cravan debe dar clases de boxeo para ganarse la vida. El montaje muestra así a Nicotra boxeando y a Loy mirando el mar en un estado de ensoñación, pues – dirá la investigadora francesa en la siguiente secuencia, en la fiesta – está embarazada de la niña Fabienne. Cravan pretende entonces que ambos se suiciden juntos, pero Mina, embarazada, no accede: prefiere marchar a la Argentina, donde dice tener amigos - Duchamp - que les ayudarán. Parte ella sola antes desde Veracruz. Cravan la seguirá después. Pero Cravan, cuando está cruzando el Golfo de Méjico en un barco, desaparece y, a pesar de los rumores que, años después, lo situarán en diferentes lugares del mundo, nunca más se sabrá qué fue de él. Final literario, coincidente con el de tantos otros escritores, como Percy B. Shelley, que se ahogó - o se suicidó románticamente - porque no sabía nadar, tal como refleja Gonzalo Suárez en *Remando al viento* (1987) , o la poetisa argentina Alfonsina Storni, que se sumergió silenciosamente en las frías aguas de Mar del Plata para desaparecer para siempre. O Virginia Wolf, ahogada en el río con los bolsillos llenos de piedras.

Las imágenes con que Lacuesta dibuja esta desaparición son bellísimas: en blanco y negro, unos ojos, una cabeza hacia abajo, una boca, agua. Pedazos de cuerpos en el agua. Referencias surrealistas, sin duda.



Una de las imágenes finales de la película.

Alguien dice que nadie se ha dado cuenta del importante documento que se realizó sobre Cravan, la película *Entr'acte*, de René Clair, rodada sólo cuatro años después de la desaparición de Arthur Cravan, y estrenada en 1925. En ella aparecen innumerables referencias a

Cravan, como los guantes de boxeo, el agua, un barco, un ataúd que se escapa...

Los actores recitan ahora poemas de Cravan, en francés, sobre el acordeón de de Comelade. Una de las frases que oímos es “Je suis totes les choses...”

Los momentos finales del filme ofrecen una entrevista a Mina Loy, de la época, en que ella afirma haber pasado los momentos más felices de su vida junto a Cravan, así como fotogramas – con su ruido de moviola incorporado, al modo del Guerin de *Tren de sombras* – de las filmaciones de los Baños.

Para acabar, antes de los créditos, imágenes de las aguas oscuras, sobre las que *en off* y a cuatro lenguas los personajes afirman desconocer lo que realmente pasara a Cravan.

Esa imagen final es analizada por Anna Petrus (Petrus, 2008). Para ella, la ausencia ya definitiva del personaje se revela a través de uno de esos planos vacíos que ella estudia: en este caso, el de las oscuras aguas del mar que vio por última vez al poeta Cravan, vacías, misteriosas, sobre las que las voces de los otros, sin rostro, se superponen. Se podría añadir, también, que, además, se trata de las aguas del mar, metáfora de la muerte en tantas literaturas.

Los títulos se suceden sobre la música de Nubla y Comelade.

Tras ellos, en un escenario, Casassas toca con una varita a Cravan-Nicotra, tras presentarlo, y lo hace desaparecer. Última referencia-homenaje al cine, a *Entr'acte*, de René Clair.

En resumen, los elementos más relevantes de este filme que es, sobre todo, como el propio autor reconoce, un ejercicio de estilo y un experimento con el lenguaje del cine, que diferirá ciertamente de lo que después hará en *La leyenda del tiempo*, se podrían concretar en un trabajo intenso de documentación previo al rodaje (más de tres años buscando datos y lugares), un guión cerrado, muy elaborado.

También es patente, siguiendo la línea de todos los otros directores, la utilización de todo tipo de documentos de época: fotos, películas, cuadros..., si bien con la libertad de poder combinar lo propiamente “documental” con lo recreado o ficcionalizado, en el sentido ya explicado de “documentar” una realidad de todos los modos posibles.

Siguiendo en la línea de mezclar elementos del cine de lo real con algunos del cine de ficción, la aparición de actores, que también son artistas: “actualización” de la historia, así como la aparición de un personaje que hace de guía de un viaje, físico y en el tiempo.

Elementos de estilo, ya clásicos en algunas películas documentales, serán, por ejemplo, la combinación de blanco y negro (para imágenes “recreadas”) con color (para imágenes ficticias, “en tiempo real”), o la importancia concedida al montaje.

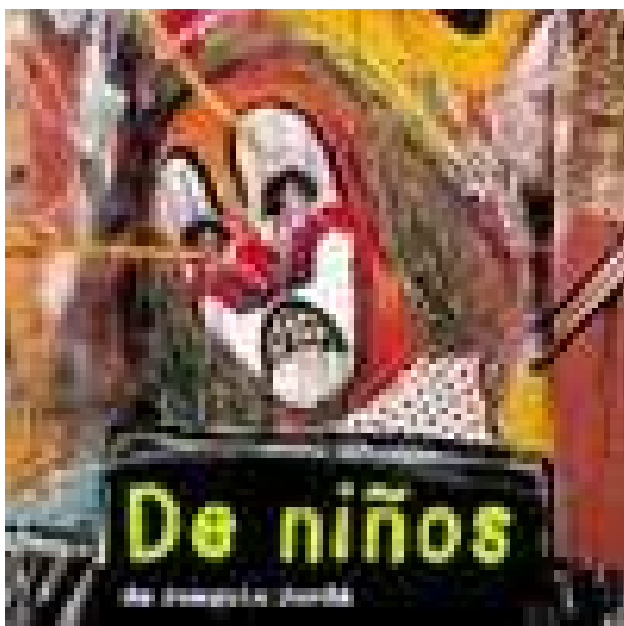
Rasgo muy personal, y ciertamente original en su planteamiento, parece la presencia de banda sonora, que evoca “documentalmente” la historia, la época, y recrea sensaciones, emociones.

Las referencias y homenajes literarios y cinematográficos serán propios de un director culto y ambicioso, mientras que, como herencia directa del maestro y amigo Jordá, podemos considerar la aparición dentro del filme del equipo de rodaje y el director, o la natural mezcla de lenguas.

Joaquín Jordá

De nens

2004



Dirección: Joaquim Jordà,

Guión: Joaquim Jordà y Laia Manresa

Música: Albert Pla

Producción: Isona Passola (Massa d'Or)

Con la participación de: ICAA, ICIC y Via Digital.

“Fuenteovejuna, todos a la una”

(Pintada en la calle)

Antes de nada debe decirse que *De nens* dura tres horas. De hecho, es el principal problema que su director vio para la distribución, aunque quizás, como algunos le sugirieron en su momento, el mismo contenido del filme y todas las implicaciones políticas e inmobiliarias que deja traslucir, pueden haber sido también obstáculos que se tuvieron que salvar. A pesar de ello, Jordá se apresuró a aclarar que, en principio: “El problema básico, no sé si ha habido otros, el básico que ha retrasado la distribución ha sido la duración de la película (tres horas). Los distribuidores consideran que es una duración poco comercial. Realmente a las salas les matas una sesión. Si ha habido presiones de otro tipo, para que no se proyecte, o lo que sea...lo desconozco.”¹² ¿Por qué es tan larga la película? Jordá mismo aclaró que “cuando intenté organizar todo este material con el montador Sergio Díaz¹³ para una película de una longitud convencional, se me resistía, se me rebelaba, no cabía, no había manera de crear, nos pasamos meses intentándolo. No había manera. Las imágenes se reían de ti,

¹² “Entrevista con Joaquín Jordá” (21-03-2004) (<http://www.riff-fanzine.com>)

¹³ El mismo de *Cravan vs. Cravan* que, como me explicaba Iñaki Lacuesta, sale bailando en la fiesta que se celebra en la parte final del filme.

no querían que las encasillaras. El material tiene una vida, tiene un tiempo, tiene su exigencia, no conseguimos doblegarlo, hasta que un día le dije a Sergio: “Olvídate de hora y media, durará lo que tenga que durar” y a partir de ese momento todo empezó a ponerse en su sitio, todo empezó a caminar, las cosas se iban arreglando solas.” (Seifert y Castillo, 2004). Jordá no es un director comercial, eso es indudable, pero hacer hoy en día una película de tres horas sólo se le ocurre a aquel que tiene muy claro que lo que le interesa no es hacer una película para vender, sino hacer la película que uno quiere hacer. Y cuando se habla de “lo que el material exige”, “la vida que tiene”, estamos hablando de qué hacer con un material de más de cien horas de filmación, entre las que se encuentran las grabaciones de los once días que duró el juicio que constituye el eje central de todo el filme. Porque, en realidad, la película, tal como afirma su director en varios medios, es una película “de juicios”, al estilo del cine negro americano de los años 50, 60, el cine de investigación, un poco a la manera de Preminger y otros, sólo que a la española; o lo que es lo mismo, con momentos ciertamente poco lucidos por parte de jueces y demás. Jueces que se duermen, que hablan con un caramelo en la boca; policía que falsea pruebas, veredicto ya anunciado de antemano, juez y abogados que prejuzgan a testigos y acusados sin querer entender, sin oír lo que tienen que decir. Aun así, el mismo proceso de un juicio, con sus fases de presentación de pruebas, intervención de fiscal y defensor, del propio acusado (o acusados, como en este caso. Xavier Tamarit y Jaume Lli, acusados de corrupción de menores; y dos matrimonios, acusados de obtener beneficio económico de los favores sexuales de sus hijos menores de edad a los señores anteriormente mencionados) y veredicto final, eran para Jordá la estructura narrativa perfecta para montar su película, en principio concebida por él y su coguionista Laia Manresa, como un documental sobre un barrio determinado de Barcelona en proceso de remodelación (el conocido Barrio Chino) y con un caso de pederastia que había entonces saltado a la prensa en un verano – el de 1997 – escaso de noticias. Esa estructura narrativa perfectamente establecida era lo que permitiría seguir el hilo de la historia; una historia que se configuraba así como armazón sobre el que sustentar el resto de materiales que integran todo el filme.

Dada la duración de la película, no se va a hacer un relato pormenorizado de la misma, sino que se intentará perfilar los rasgos más importantes.

El propio Jordá habla ya desde el principio de “creación”, algo difícil ante un material que, por su propia naturaleza, parece poco creativo. A pesar de ello, las técnicas que el autor utiliza para conseguirlo sí lo son, además de muy eficaces.

La producción del filme, tal como explican sus iniciales títulos de crédito, corre a cargo de *Massa d’Or Produccions*, productora que encabeza Isona Passola. Intervienen también las ayudas del ICAA, de la *Generalitat de Catalunya* (ICIC – *Institut Català de les Indústries Culturals*). Participa también Via Digital y el Máster en Documental de Creación de la UPF.



Diego Cortés y Albert Pla, en un plano del filme.

que llevan al local – en el que entra – donde el cantante Albert Pla, que juega un papel fundamental en el filme con su banda sonora narrativa, acompañad del *tocaor* Diego Cortés, están dando un concierto. Será el único momento en que se vea a Pla, verdadero trasunto ácrata y provocador del mismo Jordá.

En el resto de la película, sus canciones

Las imágenes iniciales muestran a una mujer que, con los ojos tapados, manifiesta: “te quiero mucho, Mari Cruz, este mundo no es para mí”, para dar paso al título (“De niños”) sobre el que se oye música de guitarra española. Música que conduce, cámara en mano, a través de las calles oscuras



Otra imagen de la actuación de Pla en el filme.

– a veces en catalán, más veces en castellano, susurrados ambos, como si explicara un secreto o pusiera su comentario personal y subjetivo a la historia – van puntuándola mientras la explican. La elección de Pla para poner la banda sonora no es en absoluto casual. Si se ha asistido alguna vez a un concierto de Pla se entenderá mejor. Pla es un cantante catalán que casi siempre canta en castellano, en un castellano arrastrado y barriobajero que lo identifica con la gente de la calle, con los inmigrantes de los años cuarenta y cincuenta – los *xarnegos* –, los mismos con los que también se ha identificado a menudo Juan Marsé. Un castellano de gitanos, como el propio Cortés que le acompañó durante algo más de un año en una gira que recorrió los teatros de media España. Es un cantante Albert Pla que viste un extraño jubón de juglar, sin pantalones, que lleva actualmente una acompañante femenina que pone discos desnuda de cintura para arriba. Un cantante que dramatiza cada vez que da un concierto, susurrando al principio, como diciendo al público un secreto infantil, casi como si fuera un niño pequeño que explica un secreto a los adultos, pero que, después, grita. Un cantante que ha participado también en alguna otra película *de culto*, como *Honor de cavalleria*, de Albert Serra, de 2006. Albert Pla es un provocador. Es decir, una especie de Joaquín Jordá algo más joven y delgado. Así que con sus canciones asistimos no sólo a una explicación de los acontecimientos que las imágenes nos están mostrando, sino también a su comentario; comentario que es, con toda seguridad, la opinión de Jordá, pero que éste no puede decir porque está haciendo un documental y sería excesivamente subjetivo. Las canciones explican “lo triste que está el pobre pederasta”, o lo feliz que era el niño aquel cuando el pederasta “le quería tanto”, probablemente porque, como entendemos del propio filme, nunca nadie le querrá tanto, y menos los que en nombre “de la sociedad” le someten a interrogatorios de seis horas para intentar delimitar el tamaño exacto del pene del señor al que se acusa de corromperle y que él, en su inocencia de entonces, ni siquiera miró, cuando aquél le daba un baño o, a lo mejor, se bañaba desnudo en la playa de Barcelona. Las intervenciones sonoras serán, aparte de esta primera “presentación” inicial, *en off*, la verdadera banda sonora. Todas las canciones tienen letras que explican y comentan subjetivamente la historia, y el acompañamiento musical – a cargo del mismo Pla – es mínimo: guitarra y, en algún tema, armónica. En esos momentos de canción, no aparecen imágenes del juicio, sino de la calle o de locales determinados, pero siempre sin diálogos de los actores, para que podamos prestar la atención necesaria a las letras. De esta manera, esas canciones se

erigen en el sistema de puntuación del filme, que separa las secuencias de los diversos momentos importantes del propio juicio, o de otros momentos narrativos y dialogados.

La película se estructura alrededor del juicio, pero hay otros elementos que completan o se contraponen con el mismo. En primer lugar, la prensa. Paralelamente al desarrollo del juicio. Hay que recordar que, tal como Jordá aclara (<http://www.riff-fanzine.com>, 2004), un juicio es público y, por tanto, se puede asistir; él sólo hubo de pedir permiso para poder colocar las cámaras en algún lugar elevado; en cambio, la entrada de la prensa sí se limitó mucho, dado el eco mediático que la propia historia suscitó. En los pasillos de los juzgados de Barcelona tienen lugar buena parte de las secuencias que la película muestra. Los periodistas de los diversos medios de comunicación (ONA Radio, SER, COPE, TVC, TVE...) se concentran en los pasillos para, sentados en los bancos, o de pie, emitir la crónica diaria de la evolución de la vista. Mayor concentración aún se produce en los momentos en que entran los acusados y los abogados. Aparece entonces una doble visión ya desde el principio: la que podríamos considerar “objetiva”, es decir, el desarrollo del propio juicio, tal y como es; y la que podríamos considerar más “subjetiva”, o sea, la visión que cada periodista va dando de lo que dentro de la sala está sucediendo. Y es esta última la que más sorprende, pues la condena es ya apriorística. Los periodistas, unos más que otros, ya dan por sentado desde el inicio que los acusados son culpables, que hay una verdadera red de pederastas en el barrio y, sobre todo, tal como afirma Jordá: “Desinformaban, no informaban sobre lo que ocurría durante la tarde (*porque sólo acudían a primera hora de la mañana*). Lo que me parece peor es que tampoco informaban por la mañana. En la película están marcados sus comportamientos, hay una tendencia muy acusada a dar como bueno, como fiable, como exacto, lo que da la policía. Ellos no investigan, es la policía que investiga, da un informe, y la prensa lo recoge y jamás lo discute. Durante el franquismo todo el mundo sabía que la policía mentía. (...) ¿Ahora se supone que la policía no miente, la policía dice la verdad? La policía sigue mintiendo; en cambio, a la prensa jamás se le ocurrió que podía ser así.”(Seifert y Castillo, 2004) Falta de rigor es lo que se ve con toda claridad en las imágenes de los pasillos. En el transcurso de la vista queda patente la poca fiabilidad de las pruebas que aporta la policía, a la que ha llamado una vecina del barrio – una maestra -. Las informaciones se dan siempre de forma sesgada, tirando hacia un cierto tremendismo, hacia un cierto amarillismo, aunque se pretendan objetivas. Al periodista parece interesarle más atraer la atención

del público por lo escandaloso y reprobable del asunto que intentar dilucidar dónde se encuentra la verdad. Junto a estos momentos en que aparecen los periodistas retransmitiendo sus informaciones, hay en algunos otros muy puntuales intervenciones directas de miembros del equipo de Jordá, que entrevistan a diferentes personas y, entre ellos, a algunos periodistas que reconocen abiertamente que es posible que no se hayan limitado a toda la verdad. Algunos estudiantes que han seguido el juicio también afirman que las cosas no se han hecho exactamente como se tenían que haber hecho.

Así, es patente ya desde el principio esta visión poliédrica, que presenta varias caras de lo mismo y, por tanto, se pretende mucho más objetiva que la simple mostración de una de las partes implicadas. A la visión del transcurso del juicio, ya de por sí cargado de prejuicios morales que condicionan la visión del asunto, tal como se explicará a continuación, así como de la clara demostración de la poco correcta actuación de la policía, que obraba en nombre de la “protección de los menores” y, en definitiva, de la moral pública convencional, se añade la magnificación que los periodistas van haciendo de todo el asunto; y, como tercera fuente de opinión, lo que algunos – partes implicadas, vecinos del barrio, miembros de las asociaciones de vecinos, periodistas... - manifiestan al equipo de Jordá, en una intervención directa que vuelve a los códigos que ya conocemos en el autor del documental “performativo” o participativo.



Jordá, J. *De nens*: Jordá en uno de los degradados solares.

En todo el asunto aparece, ya desde las primeras secuencias, un importante trasfondo político. El barrio era el punto de mira de las autoridades del momento (Olimpiadas...), que querían realizar una

transformación radical que incluyera un saneamiento general, que pasaba por desalojos y realojos de los

vecinos, así como, más adelante, por una “expulsión” del barrio de las prostitutas y transexuales que antes de haber sido usados para la especulación inmobiliaria en el filme siempre habían radicado allí sus actuaciones; e incluso, cuando entró en Barcelona la droga dura – la heroína - , tal como revela el propio filme, por la limpieza de camellos de la zona. A ello se opuso una asociación de vecinos, la *Taula del Raval*, encabezada por Enric Mena. Esta asociación era una escisión de *Veïns del Raval*, cuyo líder y persona próxima al PSC (*Partit dels Socialistes de Catalunya*) era Pep Garcia. Las primeras secuencias de toda la película intentan explicar todo ese proceso a través de otra de las técnicas usadas habitualmente por Jordá: la entrevista, en la que a veces se oye incluso su voz o se ve a la entrevistadora (su coguionista Laia Manresa). A lo que éstos dicen se suman las palabras de técnicos del Ayuntamiento, especialistas en urbanismo, etc. Es decir, un intento de investigación sobre todo el proceso. Entrevistas que se irán dando dosificadas, en alternancia con las imágenes del juicio, de los pasillos donde trabajan los periodistas y con secuencias que funcionan como transiciones, tal como ya se ha explicado (esas secuencias de las calles del barrio con las canciones de Pla). Por último, entre las secuencias en que aparecen personajes implicados, debe recordarse las que muestran a los educadores del barrio, encabezados por Carmen Jiménez – mano derecha de Garcia - reunidos alrededor de una mesa del *Casal dels Infants* para explicar a las cámaras de Jordá la evolución del ambiente del barrio y lo referente a los niños. El propio Tamarit había trabajado durante años en este centro como educador, llevándose a los niños de vacaciones e, incluso, llegando a convivir en su propia casa, junto a su madre, con uno de los jóvenes desde sus dieciséis años hasta los veinte. Éste será el único al que podemos ver en el juicio, pues a los menores se les interrogó a puerta cerrada. Será a través de estos educadores precisamente como conoceremos la entrada de la heroína, causa de la vida de delincuencia a la que algunos de estos niños llegaron, como resultado también de la disolución de las bandas callejeras que eran, al fin y al cabo, un elemento socializador, según ellos. Es el caso de la niña Conchi, quien a los trece años mató a un taxista de un navajazo para robarle el dinero.

Ese momento, como algunos más (dos) se presentan siguiendo otro de los recursos de Jordá: la dramatización. En este caso, a cargo de la compañía de teatro *La Vuelta*, compuesta por Marta Galán, Mireia Serra, Núria Lloansi, Xavier Robés y Oscar Albadalejo, que hace un teatro político y transgresor desde 1998, prescindiendo de

códigos narrativos tradicionales y usando, por ejemplo, música electrónica en directo, como acompañamiento de sus actuaciones. Ellos escenifican esos tres – cuatro, en realidad - momentos en una sala grande, probablemente su local de ensayos. Estos momentos son la llamada anónima a la policía por parte de la maestra – a la verdadera la veremos en el juicio -; el momento en que Conchi, horrorizada por lo que ha hecho, acude deshecha a ver a Carmen Jiménez; y uno de especial crudeza en que la compañía escenifica la diferencia entre “nacer con una flor en el culo”, y “llevar un ramo de flores en el culo y, además, enseñarlo”, para lo que una de las actrices se va colocando varias flores en el orificio anal. Esta última imagen podría considerarse una provocación innecesaria pero es que estamos hablando de pederastia, de madres de niños que se prostituyen, del Barrio Chino de Barcelona.

En un cuarto momento dramatizado se muestra la confesión de Jordá, rodeado de los actores de la compañía y tocado con un curioso adorno en la cabeza, en la que explica una experiencia sufrida cuando estaba interno en un colegio religioso a los diez años, más o menos: fue “bañado” por uno de los sacerdotes, uno joven y muy amable. Experiencia que no recuerda en absoluto como algo traumático, aunque sí supo que después de vacaciones este profesor ya no estaba en el centro. Estas palabras de Jordá, confesadas *en petit comité*, suponen ya una declaración de principios que tiene que ver con toda la película. Jordá dice en ese momento que lo verdaderamente cruel es atosigar a los niños, someterlos a largos interrogatorios. Que los códigos morales son también muy diferentes según para quién y en qué sociedad. Cuestionamiento sobre la moral establecida que se planteará en todo el filme de formas diversas, como se ve. Por ejemplo, en otro momento, se llamará a declarar a Armand de Fluvià – de quien no se dice el nombre en la película ¹⁴ - , amigo de Tamarit, y fundador de la primera asociación de gays y lesbianas de España. Entre otras cosa, dirá que Tamarit “es un hombre incapaz de hacer daño a un niño” y que se debe tener en cuenta que la edad adulta, la mayoría de edad, varía según los países. Manifiesta también que la práctica de la pederastia es algo que nuestra sociedad proscribe pero que, en cambio, en otras sociedades, como la griega, era vista de otra forma muy diferente. Esta postura moral – amoral, dirían algunos a buen seguro – lleva, por ejemplo, a Lupe Pérez, alumna suya y directora de otra película también comprometida y algo ambigua – *Diario Argentino* – a

¹⁴ Lo explica Jordá (<http://www.riff-fanzine.com>, 2004)

proclamar que “*De nens* es una de la películas más comprometidas que ha visto nunca. Su fuerza transgresora es evidente (*Una bomba al Estado* había dicho Rodrigo Moreno)”¹⁵.

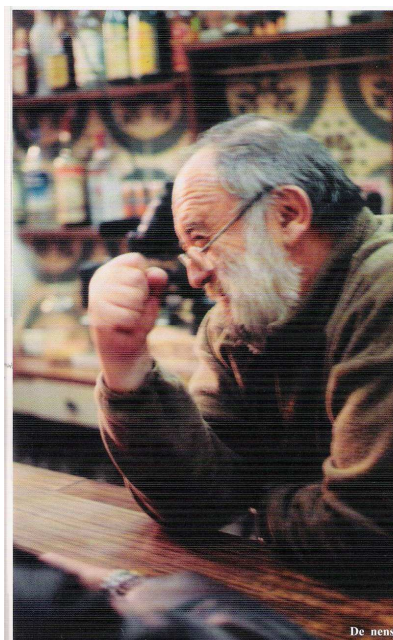
Algún otro elemento documental va a proporcionar más información sobre todo



Jordá, J. *De nens*: una de las anónimas pintadas.

ello: las pintadas de la calle, los graffitis e, incluso, los mismos carteles. Fuente de información que ya se había visto en *En construcción* y que aquí tendrá exactamente la misma función: transmitir el sentir anónimo del barrio. Al cartel inicial colocado por el gobierno catalán para explicar la remodelación del barrio, y que se ve precisamente al

comienzo de la película a través de la ventana que da a la calle de la sala donde el juez se está colocando la toga en un zoom muy significativo, se contraponen las pintadas anónimas. Pintadas las de Jordá en las que es tan importante el texto como la propia imagen, a diferencia de la atención mayor que Guerin ponía a las últimas. Guerin es, en este sentido, mucho más “esteticista” en su intento – el mismo que el de Jordá – de “documentar” el sentir de la sociedad anónima. Pintadas con textos como “Fuenteovejuna, todos a la una” o “Igualtat de drets” reflejan el rechazo a los planes urbanísticos que querían desmembrar el barrio, algo que finalmente no ocurrió tal como se proyectó, pues las presiones de las asociaciones vecinales, junto al gobierno socialista de Maragall y después Clos en el



A la derecha, una imagen muy expresiva de Jordá en su conversación con Delgado, en el bar *Pastis* de Barcelona

¹⁵ Pérez, Lupe (2007) “Elegía a Joaquín”, *DOCS Observaciones de lo real. Revista de documental*, 1, 63.

Ayuntamiento, evitaron algunas de esas actuaciones planificadas. No, en cambio, la “limpieza” de putas y yonquis, que fueron enviados a otros lares, para dar paso en su lugar, en la actualidad, a la casi total colonización de población inmigrada de la zona (marroquíes y paquistaníes, sobre todo), si bien hay que decir que en los últimos años han vuelto a su antiguo lugar. Una de estas pintadas, la del payaso que llora, es precisamente la que Jordá incluyó como cartel de su película.

Todo este proceso interesa especialmente a Jordá y se ve muy claro en la primera hora, lo que resulta en esa tan larga duración del filme, que algunos le han reprochado. Pero ya sabemos que el cine de Jordá es un cine comprometido, no con un partido o ideología concretos, sino con la sociedad, generalmente con la más desprotegida, la menos favorecida. Jordá muestra que detrás de todo este turbio asunto de pederastia y venalización de menores por sus progenitores se encuentran probablemente otros intereses mucho más complejos: ¿planes de remodelación del barrio para “limpiar la cara” a una parte canalla de la ciudad a cargo del Ayuntamiento? ¿partidos políticos? ¿intereses inmobiliarios? Reorganizar el barrio y aprovechar los céntricos espacios tan cercanos a emblemas culturales y turísticos de la ciudad como el MACBA (que aparece en imagen en algún momento, con sus *skaters* y pintadas) o el CCCB, para edificar viviendas que se venderán a precios desorbitados subyace bajo todo este entramado. En este sentido, aparece Jordá tomando una cerveza con Manuel Delgado, antropólogo, con el que conversa sobre el sentido y la utilidad que tienen en realidad estos planes pues, como manifiesta el último, una ciudad tiene una vida propia que nada ni nadie puede frenar, y lo que se extirpe de un sitio brotará en otro; la conversación tiene lugar en uno de los más emblemáticos locales de la zona, el *Pastis*, de ambiente noctámbulo y canalla de toda la vida, en el que se ha reunido siempre ese mundo algo marginal, medio bohemio, que habita en todas las grandes ciudades, para beber *Pastís* y escuchar a Edith Piaff, y que no hace mucho ha cesado su actividad.

Asimismo, aparece una secuencia en que el equipo de Jordá se acerca a la presentación del proyecto, encabezado por el Arquitecto del Ayuntamiento de Barcelona, Oriol Bohigas – socialista -, y le hacen preguntas al respecto. Bohigas explica también las ideas sobre zonas verdes y armonía con el entorno que se incluyen.

Papel muy importante juega el periodista y escritor Arcadi Espada, autor del libro que acicateó la curiosidad de Jordá y le impulsó a realizar la película. *Del amor a los niños* es el título del polémico trabajo de Espada. Aquí su postura es similar a la que probablemente adoptemos tras la película. Probablemente, opina Espada, Tamarit no es más que un enfermo que sufre mucho pues no puede controlar su inclinación a los niños, algo que la ley española prohíbe; pero, en ningún caso se le puede acusar de violar, contra su voluntad, a estos prepúberes. Esa enfermedad, como veremos en el transcurso del juicio, le será tratada al acusado por deseo propio, lo que le llevará a someterse voluntariamente a un tratamiento de castración química antiandrogénico. Porque Tamarit confiesa desde el primer momento su problema, no lo oculta, si bien insiste en defenderse de las acusaciones de violación o perjuicio a los niños.

Toda la mostración fílmica de este proceso adquirirá un momento de especial intensidad cuando veamos una secuencia en que unas manos invisibles mueven los hilos de dos muñecos-marionetas. En un cierto momento, la cámara, siguiendo la mirada de uno de los muñecos, nos mostrará el rostro de quien las conduce:



alguien cubierto con una careta del terrible Freddie Krueger, el asesino protagonista de *Pesadilla en Elm*

De nens: unas manos invisibles (las de Pla),
mueven unos muñecos, creando gran desasosiego
en el espectador.

Street, toda la saga de películas de terror firmada por Wes Craven. Pero, ¿quién es Freddie? ¿Tamarit y Lli? ¿la sociedad? ¿las políticas de la ciudad? Tras este expresivo plano, otro muestra cenitalmente a un niño “muerto”, con los ojos abiertos, y una jeringa clavada en su antebrazo.

La técnica de llevar el género negro – o de terror, en este caso concreto – al terreno del cine de lo real no es nueva en el cine de Jordá, no sólo en el documental (ya había aparecido en las persecuciones de la cámara a la monja de anchas tocas por los pasillos de los hospitales en *Monos como Becky*) sino también en *Un cos al bosc*, esa

película de ficción en que el cadáver, como en la *Laura* de Preminger (1944), era de otra persona. Evidentemente, no hay que insistir en la absoluta libertad con la que trabaja Jordá. No sólo no hay fronteras entre ficción y realidad, sino que, además, las técnicas se pueden trasvasar entre los géneros sin que ello devenga en un pastiche o una impostación.



Plano nocturno en *De nens*: barrio degradados, pintadas.

Algunas imágenes muestran las calles del barrio, con sus solares en fase de construcción o con casas que se están demoliendo para construir otras nuevas. Y, junto a ellas, en cualquier esquina, en paredes o vallas, las pintadas.

Al final del filme, Jordá está de pie frente a los acusados, a los que se llevan a la cárcel, condenados a veinte y quince años de prisión, lo que se explica en carteles. A los matrimonios acusados de vender a sus hijos se les exculpa.

Fran Benavente y Glòria Salvadó opinan, y es algo que se ha podido ir viendo en las líneas anteriores, que la función de la delación y el rumor, asociados a la remodelación urbanística de la ciudad, en buena medida por intereses políticos, vienen a materializar el fracaso de la Transición, que todo el filme muestra (Benavente y Salvadó, 2009) y uno de los temas que más preocupa a Jordà.

En resumen, y teniendo en cuenta que tres horas de Jordá darían para mucho más, intentaré resumir en unas líneas cuáles son las nuevas aportaciones al cine de lo real, y al cine en general, de esta película, la segunda documental de su autor, realizada dentro del Máster en Documental de Creación de la UPF de Barcelona.

En primer lugar, como en todas las otras, y aún más en el caso del comprometido Jordá, un gran trabajo de documentación previa al rodaje, en el que todo tipo de fuentes son válidos.

Como técnicas narrativas, algunas propias, como el uso de la entrevista, con entrevistador y entrevistado presentes. También, ya dentro del filme, el empleo de varias fuentes documentales diversas: pintadas, información dada por diversos especialistas...

Siguiendo con la línea personal, y en relación con su acercamiento al género “cine de terror”, el trabajo tanto con cámara en mano como con cámaras estáticas con trípode.

Muy característica de Jordá, y ciertamente innovadora, será la técnica de dramatización para algunas secuencias: escenificaciones como comentarios, diferenciándose entre la “ficcionalización” (o recreación de hechos pasados a cargo de actores, en la línea del actor João Pinto “haciendo de” Egas Moniz , en *Monos como Becky*) y la dramatización: fragmentos de teatro casi extradiegéticos, pero que comentan o amplían conceptos de la propia diégesis, en una formalización arriesgada y dura, como el tema del filme.

El uso de la banda sonora de Albert Pla sirve para puntuar (transiciones) y como comentario subjetivo y muy personal, del cantante y, seguramente, también del director, pues el propio cantante no deja de ser una especie de trasunto del mismo director.

En cuanto al punto de vista, ciertamente poliédrico y muy amplio, reconocemos probablemente una doble posibilidad: por un lado, un afán de objetividad probable y, por otro, y no menos importante, una evidente relativización de la verdad.

Característica constante es, como siempre, la aparición del propio Jordá en cuadro, con afán de protagonismo, voluntad de autoría y de participación en lo que ocurre, así como de su equipo. Se trata, de nuevo, de la famosa *performatividad* de Nichols.

Aunque ya se ha especificado líneas arriba en cuanto al uso de la cámara en mano, la presencia de otras técnicas del cine negro, como el seguimiento del personaje por detrás o la presencia de sombras acentuadas y encuadres arriesgados para algunos personajes, así como de algunos planos efectistas.

No menos importante que todo lo anterior, y como ya se ha insistido abundantemente, es la función política que tiene el cine de Jordá. Función que se concreta en su deseo de intervenir en la realidad, para modificar actuaciones, conductas, hechos, que son, para el director, condenables. En este caso, la utilización política de un asunto delicado (la pederastia), la banalización que suele realizar la prensa de este tipo de cuestiones, o la falsa moral.



Jordá hablando con Enric Mena en una de las secuencias de la película, en las calles del barrio.

Mercedes Álvarez

El cielo gira

2004



Guión y dirección: Mercedes Álvarez

Producción: José M. Lara.

Con la colaboración del ICAA, del Gobierno de Navarra, del Gobierno Vasco y de la Junta de Castilla y León.

“Muchas veces había oído contar a mis padres el relato del día en que marchamos del pueblo, hace ya más de treinta años. Pepa...ella había ayudado a mi madre cuando nació: después, ya nadie volvió a nacer en La Aldea. Quise retratar a esa mujer desde lejos, antes de visitar su casa.”

(Mercedes Álvarez)

Mercedes Álvarez es otra de las personas que tuvieron grandes problemas de producción al realizar su hasta la fecha única película larga. Ella misma explica a Imma Merino que

“Creo que, o bien José María Lara no se leyó atentamente el proyecto de la película, donde las premisas estaban bien claras, o no llegó a entenderlo nunca. Si lo hubiera entendido, no habríamos tenido esa permanente discusión, hasta el mismo día en que se realizó la copia final de la película. Y digo esto porque lo que yo le pedía no era dinero – con el obtenido ya con las subvenciones había de sobra - , sino emplearlo en lo fundamental, el tiempo necesario, y no en un

equipo de profesionales que además era contradictorio con el proyecto. Me decía que lo que hacía no era una película. Y yo le decía que no lo llamara película, que no me importaba. Y que, además, no me llamara directora. Y su incompreensión e insensibilidad para el proyecto me la ha demostrado hasta el final, secuestrando para sí el valiosísimo material sobrante de la película, que considero patrimonio mío y de los vecinos de La Aldea, de su memoria.”

(a Merino, en Cerdán y Torreiro, 2007: 41) ¹⁶

Se refiere aquí a las ayudas recibidas, las del ICAA, y el apoyo del Gobierno de Navarra, el Gobierno Vasco y la Junta de Castilla y León. Debe notarse que Álvarez había trabajado como montadora en la sección navarra de TVE, hasta que se decidió a irse a Barcelona para cursar allí el primero de los másters que se realizaron, donde coincidió con Lacuesta, Villavieja, Marta Andreu y demás. Y en esta edición primera fue donde trabajó como montadora en *En construcción*, como ya se ha explicado en páginas anteriores, lo que supuso, además de una escuela de aprendizaje práctico, una manera de entrar en contacto con otras personas que después colaborarían en su propio proyecto, como Amanda Villavieja, que es su sonidista aquí, Abel García que será su ayudante de dirección (y ya lo había sido en el filme de Guerin), o Lupe Pérez, quien, aunque de una promoción posterior, colaborará en el montaje de la película de la directora soriana. Ella habla de tiempo, concepto que evidentemente está muy presente en su filme. No se puede hacer una película en que se vean, como aquí, el transcurso de la estaciones, el paso del tiempo, si no se está en esos momentos viviendo en un lugar y captándolo con la cámara. Pero ya sabemos que el tiempo es un lujo para realizar una película. Guerin, por ejemplo, explicaba que sólo había pasado unas tres semanas en Irlanda para poder rodar *Innisfree*, pues la estancia allí de todo su equipo era dinero que la productora debía pagar.

Mercedes Álvarez explica así la génesis de su proyecto:

“En 1997 había comenzado a ordenar el copioso material reunido durante años sobre mi pueblo natal, una aldea de los páramos altos de Soria donde hoy quedan catorce habitantes. (...) El material reunido incluía cuadernos de notas – relatos y

¹⁶ Recientemente, la autora me acaba de explicar que parte de esos materiales retenidos por el productor le comienzan a ser devueltos, tras más de cuatro años. (entrevista personal: ver anexo 2)

hechos de antepasados, árboles genealógicos...- , fotografías familiares y de archivo, y grabaciones en VHS de gentes y lugares de la comarca. En 2001, tras sucesivas escrituras, el proyecto alcanzó su forma definitiva y, un año después, en octubre de 2002, comenzábamos a rodar. Durante ocho meses, con intervalos para reflexionar y ordenar el material grabado, un equipo de rodaje mínimo – seis, siete, a veces sólo tres personas – nos apostamos en la aldea y convivimos con los vecinos. El problema del rodaje implicaba el problema de la mirada. El pueblo, sus habitantes, estaban ahí intactos, secretos, confidenciales. (...) La convivencia con los vecinos del pueblo marcó las estrategias y dispositivos de guión y de rodaje. No se trataba de una puesta en escena (...) Se trataba más bien de una *puesta en situación*, donde algo no se reproduce, sino que se produce, había una intervención, y ese algo no se habría producido sin el dispositivo fílmico. (...) Dicho de otro modo, la preparación del rodaje tuvo sentido desde la convivencia; estrategias y dispositivos venían después. Contra la presión de fechas y plazos de producción, debía esforzarme por tener presente que el tiempo de preparación, observación y convivencia no era tiempo perdido; era tiempo necesario. (...) El trabajo de guión había comenzado meses antes de iniciar el rodaje y acabó el día en que se montó el último plano, en la sala de montaje, dos años más tarde.” (Álvarez, 2005: 19-21)

Tras los títulos que presentan la producción del filme (que ya se han visto en las líneas anteriores) y que indican que la película es “una iniciativa del Máster de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra”, aparece un cuadro en un primer plano y se oye la voz *over* – pues aunque su presencia es fundamental en toda la cinta, nunca la vemos – de la directora. Una voz grave, modulada, que hace pausas y permite entender no sólo las palabras, sino también las emociones que subyacen seguro bajo ellas. Explica esta voz que una vez fue a la casa de este pintor, Pello Azketa, y le enseñó este cuadro, en que unos niños se asoman a un pantano. Continúa diciendo que volvió diez años después a la casa del pintor para descubrir que tenía una enfermedad que lo había dejado casi ciego. En este punto, la voz manifiesta que “yo emprendí el regreso que ahora empieza “. Así que lo que se verá es un regreso, una vuelta sentimental de una persona a su pueblo, con todo lo que ello implicará.

El inicio remite ya directamente a Erice, y Mercedes Álvarez no oculta su referencia, o su coincidencia (como se ha indicado en algún otro capítulo). Y se muestra halagada por la espléndida crítica que el director escribe de su película (Erice, 2005), al dedicarle un agradecimiento especial en los títulos de crédito finales del filme. Agradecimiento que hace extensivo a Miguel Marías¹⁷ – quien también escribió una muy elogiosa crítica¹⁸ un día antes de la de Erice – y a su innegable maestro José Luis Guerin. En otro momento, de hecho, se ha visto cómo la autora reconoce el magisterio de ambos maestros – Erice y Guerin, con los que ha compartido ruedas de prensa y la docencia en algún curso sobre cine de lo real -, de lo que hay huellas palpables en su película, pero que no le restan valor, pues es personal y muy subjetiva.



El cielo gira: las huellas de los dinosaurios.

El primero, “Otoño. Las cosas aparecen”, viene después de la primera secuencia que muestra a una anciana enseñando a cámara la zona donde se conservan las huellas de los dinosaurios, cuya presencia se marca también con esa estatua casi turística de uno de ellos.

Después, un paisaje con un árbol

Todo el filme sigue un orden lineal coincidente con las estaciones del año. Se ve este cambio estacional en la vegetación, en los fenómenos atmosféricos (viento, lluvia, nieve, canícula de verano, tormentas), en la luz. Además, la autora marca cada estación con un cartel informativo.



El cielo gira: una de las imágenes iniciales

¹⁷ Recordemos que la película fue primero presentada en el Festival de Valladolid, para, una vez hubo ganado varios premios internacionales, reestrenarse en España, por lo que las críticas corresponden al pase por Valladolid.

¹⁸ Marías, Miguel (12-05-2005) “ *El cielo gira*, el último gran documental español”, *El Cultural*, (<http://www.elcultural.es>)

al fondo que -dice la voz - “es el paisaje más extraño que existe”. Se trata de lo que se ve desde la casa donde nació y donde está enterrado su padre, a cuya memoria, por cierto, dedica la película. A una memoria, porque la película tratará casi siempre de lo que los ancianos del pueblo recuerden, de la memoria, por tanto, que fija el tiempo y crea la historia. Tras esto, entraremos en el pueblo, entre las densas nieblas que tanto recuerdan a las de *Tierra negra*, inicios ambos que descubren un pueblo de entre las brumas, como queriendo marcar ese tono casi legendario que ambos paisajes castellanos tienen.

En este primer “capítulo”, el viento, ese viento que se oye y se ve en el movimiento de las ramas de los árboles, ese cierzo que nace por aquí y recorre a lo largo todo el valle del Ebro. Los vecinos sentados bajo el árbol (ahora un gran pino, antes una encina de la que se hablará después) charlando sobre los pocos servicios de que disponen: el pan tres veces a la semana; los congelados, un par, y el pescado, una, aunque no haría falta ni que vinieran, porque son pocas las que quedan – las mujeres, los hombres no compran pescado – y ninguna sale. También, como toca (Días de Difuntos, de Todos los Santos), dos vecinos (entre ellos, Antonino, al que más a menudo vemos y oímos, y que, por esa sabiduría de las gentes de los pueblos, se convierte en verdadero protagonista de toda la cinta) limpiando de hierbajos el cementerio. Aquí brota ya el humor. Ese humor fino, serio, con que recuerdan las calaveras y los esqueletos de los allí enterrados, que salen a la superficie cada vez que se entierra a uno nuevo, y que les hace pensar en que las tumbas deberían ser más profundas y así aprovechar mejor el poco espacio que queda libre. Metáfora preciosa para indicarnos que ahora habitan más personas el cementerio que las calles, en Aldeaseñor. Actividades que hablan de una estación en que la gente empieza a recluirse en sus casas, pues el invierno será muy duro.

En estos momentos la voz de Mercedes Álvarez explica que ha oído muchas veces contar a sus padres el relato del día en que marcharon del pueblo y todos los vecinos de entonces salieron a despedirles. Hace ya más de treinta años. También habla de su interés por retratar a Pepa - la comadrona, que ayudó a su madre a nacerla- antes de entrar a visitarla, desde lejos. Y de este modo, entramos en la vivienda – humildísima, con una gran cocina en la planta baja, de las de antes, con un hogar cerca

del cual está sentada la mujer, con su marido, que bebe un tazón de caldo o de leche – y la cámara la muestra.

La voz relata ahora la historia o leyenda que se cuenta sobre el palacio: “En el palacio se escondían los bolos de oro...y el fantasma de una niña que no sabía reír (...) Todos los fantasmas salían del cuento.” Los fantasmas, los legendarios y los de los que existieron y ya no están, pueblan, como en el cine de Guerin o en el de Erice, las imágenes y los sonidos de toda la película, y su presencia es más clara en algunas secuencias, como la del cementerio o las que tienen lugar dentro del palacio que se convertirá después en un hotel de lujo que los vecinos – dicen con resignación – no pueden pagar y deben limitarse a mirar a las ventanas y pasar de largo.

Una secuencia muestra una casa en el campo. Es la majada del tío de la autora, Eliseo. Ante ella, una silla. Silla que Eliseo hizo colocar - explica – porque antes de morir se quería que su mujer le dejara sentarse en la silla para contemplar su tierra por última vez. Presencia otra vez fantasmal, que recuerda el pasado ¹⁹.

Igual que los castros celtíberos que visitamos con Antonino y José y que la autora reconoce – en *over* – no haber podido encontrar a pesar de haber seguido los pasos de los anteriores.

Una imagen casi congelada de un paisaje en el que al fondo, en línea con el horizonte, se distingue un árbol solitario (ese árbol que tanto recuerda a los de Erice o Guerin o Kiarostami), da paso, por la técnica de la sutil sobreimpresión, al cuadro de Azketa que reproduce el mismo paisaje. Sobre ello, oímos la voz

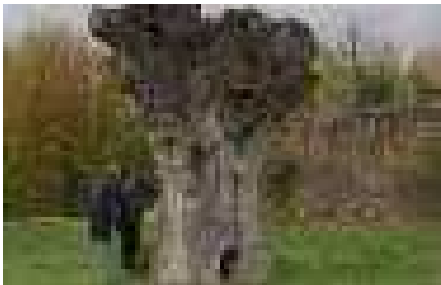


El cielo gira: Antonino y Pello Azketa, el pintor ciego.

¹⁹ Sobre las sillas de la película hace Imma Merino una interesante reflexión en el sentido de que quizás la historia de la película podría seguirse a través de ellas, por el significado simbólico que tienen.

de éste que, acompañado por el siempre amable Antonino, van caminando por las calles del pueblo mientras el segundo le hace de guía (indicándole y describiéndole los objetos, los detalles, los colores, la luz, que aquél ya casi no puede ver). Salen del pueblo y llegan hasta una pequeña loma donde se sientan y el pintor le pide a Antonino que le describa lo que ve.

Éste lo hace de la mejor manera que sabe, detallando lo que el otro le pide, pues su mirada es la de un pintor y debe poder ver por los ojos del otro. Mientras le va describiendo el anciano, Azketa lleva unos prismáticos con los que intenta discernir los detalles que el otro le va dando. La cámara los muestra primero desde detrás – por lo que “miramos” con ellos – y, después, desde delante, para que podamos contemplar su posición y su complicidad. La escena es de una gran ternura. De hecho, todo el filme destila una mezcla de melancolía y ternura con que su autora mira y muestra al pueblo y sus gentes. Tras esta escena al aire libre, la siguiente nos hace ver cómo pinta Azketa con unos rotuladores con los que traza gruesas líneas sobre el papel, que él resigue casi con los dedos para poder después reproducirlas en el lienzo. Pintura casi táctil.



El cielo gira: El tronco muerto
del viejo olmo

Otras escenas de esta primera parte se centran en los ruidos: los ladridos de los perros, el viento. También en el cielo: la luna, llena, las estrellas – que son la excusa para poder oír a algunos vecinos que creen que podremos algún día llegar a ellas - . Enseguida se empieza a intensificar el ruido del viento, la oscuridad se cierne sobre el paisaje y la nieve hace acto de presencia , en medio de las prisas de los pastores por encerrar a las ovejas en el corral. Los tejados cubiertos de una espesa capa de nieve anuncian un invierno duro, en que algunos vecinos se encerrarán en el café (no se sabe si café o lo que queda de él: sólo el espacio amplio y una estufa de leña delatan su existencia) para mirar con lupas fotos antiguas del pueblo, como las que muestran el momento en que en 1980 hubo que arrancar el viejo olmo de la plaza que había contraído esa peste que está matando a todos los grandes olmos de España (esos a los

que cantaba en Soria precisamente Antonio Machado en 1912²⁰). Olmo que los vecinos colocaron como recuerdo, una vez cortado y desramado, ante el palacio que precisamente en la siguiente secuencia empezamos a ver en movimiento, pues dan comienzo las obras de remodelación que lo convertirán en un hotel-parador de lujo.

Ahora los ruidos ensordecedores de las máquinas que están colocando los grandes tubos y las aspas de los enormes molinos de viento que a partir de ahora presiden la línea del horizonte llenan los oídos del espectador.

Un olmo seco. Molinos como gigantes. La literatura hace a menudo acto de presencia, voluntaria o involuntariamente, en una película que habla de recuerdos, de añoranzas, de fantasmas, a través de una voz, la de la autora y verdadera protagonista-fantasma de todo el relato. Una voz que dice unas palabras bellísimas, profundamente poéticas. La poesía se hace presente, por tanto, a través de las palabras de la directora (en *over*) tanto como a través de su mirada enternecida, sensitiva y muy emotiva.

Pasado, pero también presente. Pues a los recuerdos, a los fantasmas, se oponen los cambios, el presente: los molinos de viento, el parador, incluso las elecciones que veremos a través de las dos secuencias que presentan a los jóvenes que acuden al pueblo sólo a pegar los carteles de propaganda electoral de los dos grandes partidos españoles.



El cielo gira: la instalación de los molinos de viento.

²⁰ “A un olmo seco, hendido por el rayo...” es el inicio de uno de los poemas que componen el libro poético *Campos de Castilla*, donde el sevillano Machado, durante su estancia en Soria, donde era profesor del instituto que ahora lleva su nombre, cambió el limonero de su tierra natal por el austero y solitario olmo.

Un nuevo cartel explicativo, “Las ciudades sumergidas”, hace ahora referencia a la historia que subyace bajo la tierra de Aldealseñor y sus aldeaños. Los dinosaurios primero; después, los celtíberos; más tarde, los romanos; e, incluso, como dice el pastor marroquí hacia el final, los árabes. Los primeros ya han aparecido. Los romanos vienen de la voz *over* (correspondiente a un personaje, que no aparece en cuadro en ese momento) que dice: “una piedra tallada una vez había roto el arado de Eliseo. Sus caracteres decían: *la fortuna entra en la casa de Marco Fabio*”. Y así, en ese montaje asociativo, en que se pasa de una escena a otra por asociación de ideas - ideas que vienen tanto de las imágenes mismas como de los sonidos o de las palabras de la autora – vamos ahora a las ruinas de Numancia, en donde asistimos a una clase de historia de la voz y guía del profesor que está explicando el yacimiento a unos visitantes. El profesor, se dice en los créditos, es Alfredo Jimeno. Éste habla de los cánticos acompañados de cerveza y retumbar de tambores y sonar de cuernas con que los numantinos intentaban resistir - durante veinte años – a los ataques de Escipión.

La secuencia anterior da paso, de nuevo por esa sabia asociación de ideas, a las radios y teles de los vecinos del pueblo. En un caso, vemos el televisor de una de ellas desde fuera de su casa, a través de la ventana, para después entrar en ella y compartir la noticias que informan del ataque americano a Irak, a Sadam Hussein: la voz de Mercedes Álvarez explica que “Durante unos días hubo señales en el cielo. Aparecían



siempre por el norte. Cada seis horas. Dejaban su estela y marcaban el rumbo de un país lejano, cuyas ciudades esperaban tal vez a ser enterradas.”. Esa estela que dejan los aviones se muestra de manera pausada, y es una imagen que también muestra Lacuesta en *La leyenda del tiempo*. Estela que remite a Godard, indudablemente, pero que en su ruptura de un cielo infinito lo hace en este caso al título de la película de Mercedes Álvarez.

El cielo gira: Pello Azketa toma notas.

Pello Azketa acude con Antonino a palpar el olmo seco, antes de que aparezca el cartel que informa de la entrada de la primavera: “Primavera leve y grave”, cartel que en su aliteración es ya poesía.

Ahora dos imágenes remiten de formas diferentes al pasado. La primera, la que muestra a un vecino jugando solo a ese juego tradicional de bolos al que hoy en día ya nadie juega. La segunda, las imágenes de archivo que recogen la visita al pueblo de un alto cargo vestido de militar de la época franquista. El señor saluda a los vecinos desde uno de los balcones del palacio que ahora se está rehabilitando. En la plaza, un gentío que refleja esplendores pasados. Una sobreimpresión presenta uno de los lugares de las fotografías: el lavadero público, ahora semivacío, donde dos o tres vecinos cogen agua en cubos o regaderas para regar las plantas.

Las campanadas llaman a misa. Las mujeres –sólo dos- , dentro. En la calle, un coche se para a pegar carteles de propaganda electoral del PSOE, ante las miradas de los



El cielo gira: los vecinos en la plaza.

vecinos, que hacen caso omiso. La escena se repetirá más adelante cuando sean los del PP los que coloquen sus carteles sobre los del PSOE. La tertulia de la plaza recordará que ahora ya no regalan nada y que antes – dice el gracioso Antonino – les dieron globos, caramelos y condones, lo que provocó que él repusiera a los que se los daban que ya se lo podían llevar todo.

De noche, un vecino contempla un eclipse de luna con un telescopio en la calle. Al día siguiente, Antonino y Silvano plantan verduras en sus huertos vecinos. Debe recordarse aquí que los campesinos de todo el mundo conocen muy bien los momentos en que, en coincidencia con los ciclos de la luna, deben realizarse las diferentes tareas del campo; así que, de nuevo, sutil e inteligentemente, el montaje nos guía por los ciclos de la vida y de la naturaleza en ese mundo en que la sabiduría no es cuestión de estudios sino de siglos de conocimientos.

Una secuencia mostrará la conversación que mantienen un pastor marroquí y un atleta de la misma procedencia que se encuentra allí para entrenar, pues corre con el equipo de su país la maratón, habiendo quedado tercero en el último mundial. Es Hicham Chate. Hablan sobre la vida de ambos y el pastor invita al otro a su casa, en el vecino pueblo de Carrascosa, a tomar té y degustar la comida que su mujer les preparará. Se muestra admirado de la cantidad de países que el otro debe conocer como atleta que es. La conversación es en árabe y se traduce en subtítulos en castellano. Son los habitantes de una sociedad, que está empezando, muy poco a poco, a ser parte del mundo global, en que vivimos, perdiéndose las identidades o identificándose con otras. Un tema que a la autora preocupa (entrevista personal: ver anexo 2)

Algunos momentos últimos de esta estación muestran el nacimiento de una ovejita negra (esas que había dicho el pastor marroquí al atleta que procedían de su país: nuevo montaje asociativo).



El cielo gira: Antonino echa la siesta delante de su casa.

También veremos a Antonino echar plácidamente la siesta en el calor de la tarde, en una butaca en el patio de su casa, sin inmutarse siquiera cuando los del PP colocarán los carteles ante su casa. Una siesta que todos los animales comparten: gatos, perros...y de la que todos despertarán a la vez, como si un resorte invisible les hubiera recordado a animales y humanos que tocaba despertarse.

El último cartel, “El cielo gira”, anuncia el verano mientras oímos a la autora explicarnos que su estancia allí había tocado a su fin.

Los últimos momentos cierran la película mostrando, en una estructura perfectamente circular, y subrayando implícitamente la idea de que ella, como el pintor, lo que ha pretendido ha sido retratar un pueblo – el que la vio nacer – y sus gentes para poder así ver el transcurso del tiempo en ellos, igual que el pintor

pretende fijar en el lienzo su visión de las cosas. La secuencia, larga y muy cercana a *El sol del membrillo*, muestra todo el costoso proceso de preparación del lienzo y pintura que debe realizar el casi ciego Azketa en la que será, según dice la voz de la autora, con toda probabilidad su última obra.

Finalmente, de vuelta a Aldeaseñor, para ver subir por un camino algo empinado a Antonino y a José mientras se quejan de lo que les cuesta ahora subir por ahí, pues se han hecho mayores. Reflexionan serenamente sobre la vida y la muerte mientras la imagen queda fijada en el paisaje que después veremos, por sobreimpresión, en el cuadro que ha acabado el pintor Pello Azketa.



Un perro echa también la siesta en medio de la carretera.

Los títulos de crédito finales recuerdan, tras la dedicatoria “a la memoria de mi padre”, a todos los vecinos del pueblo y a las personas que han realizado la película. El agradecimiento de la directora se dirige “a lo vecinos y a todos los habitantes de la comarca de Tierras Altas y a los que un día se tuvieron que marchar.”

Quentin Pinoteau ²¹ insiste en el carácter entre mítico y poético del filme de Álvarez que se manifiesta en forma de pintura, como la pintura que Azketa pinta de memoria, pues ya no puede ver: “Ouvert sur un tableau, le documentaire graphique et poétique de Mercedes Álvarez se referme sur un tableau. Un tableau du même peintre, después devenu presque aveugle. C’est de mémoire qu’il peint le village, et le paysage est rendu encore plus abstrait et plus énigmatique par son souvenir. Brume, brouillard: ce qu’il représente sur la toile, c’est finalement ce qu’a fixé Mercedes Álvarez sur la pellicule, cette ligne horizontale, ce destin que construit le film, faut de permanence et d’oubli”

²¹ Pinoteau, Quentin (2005) “*El cielo gira (Le Ciel tourne)*”, *Images documentaires*, 54, 113-114.

En conclusión, Mercedes Álvarez, como los directores de las anteriores películas analizadas, aporta interesantes elementos creativos, algunos cercanos a los de otros de los directores del máster, y otros más personales. La documentación previa al rodaje es un elemento de evidente coincidencia que, en su caso, pasa por una larga convivencia con los vecinos del pueblo, con un reducido equipo de trabajo, igual que después hará Ariadna Pujol (aunque en su caso estuviera sola con los vecinos, antes de rodar *Aguaviva*). Por otro lado, un trabajo demorado, sin prisas, en que se ve un largo proceso de rodaje, poco aceptado por los productores, es otro de los puntos comunes a Guerin, así como el uso de la puesta en situación, para conseguir obtener de los personajes el necesario fruto. La puesta en situación permite unos diálogos ricos y espléndidos, de una espontaneidad auténtica.

En común con Guerin, Alvarez hace uso asimismo de unos planos largos, demorados, esa “mirada” del autor, que se entretiene en capturar al detalle, el gesto. Como ella misma dice, su mirada “navega” por el espacio.

Hay también una deliberada ausencia de banda sonora musical, pero se concede gran importancia a los sonidos ambientales, directos, cuidadosamente matizados y limpios.

Característica muy personal es, en cambio, la aparición de una especial voz *over* de la autora, que confiere un tono íntimo, autobiográfico y muy poético a las imágenes.

Están también presentes en diversas ocasiones algunas referencias literarias, dirigidas a un público culto, en un guiño cómplice y muy poético. Mercedes Álvarez utiliza, además, un montaje asociativo, en el que las imágenes y sonidos se encadenan de forma metonímica o metafórica. Los elementos simbólicos son también abundantes: las sillas, el cementerio, el olmo...

Algunos de los elementos técnicos documentales que tienen presencia, como en la obra de otros de sus compañeros son, por ejemplo, la aparición de carteles explicativos o el uso de fuentes documentales (fotos antiguas, radio y televisión, carteles de propaganda electoral).

En comunidad temática con Guerin, la preocupación de la directora soriana será el concepto del tiempo, un tiempo cíclico. El paso del tiempo: las ausencias, los fantasmas. Frente a ello, el presente: los cambios, las innovaciones, la actualidad contemporánea: la guerra, las elecciones, que pueden suponer una amenaza para los vecinos, pero que en realidad podrían ser el futuro para un mundo que desaparece. El nuevo mundo será presente en ese hotel que se está construyendo en el antiguo palacio, en el que los vecinos no podrán de seguro pernoctar y deberán limitarse a observar desde lejos. También la presencia de inmigrantes marroquíes, de distinta clase y dedicación: el nuevo mundo global, que sustituye a las sociedades tradicionales.

EDICIÓN 2001-2003

TERCERA PROMOCIÓN

Ricardo Íscar

Tierra negra

2004-2005



Guión y dirección: Ricardo Íscar

Producción: Pablo Llorca (Cámara Oscura)

Con la colaboración de : Canal Plus y WDR (Westdeutschen Rundfunk)

“- Y, que me metan en un asilo ¿te parece mal?

- Sí, claro.

- Y, ¿por qué te parece mal?

- Porque soy el mejor amigo tuyo, listo.

- Y... ¿por qué soy el mejor amigo tuyo?

- Porque tienes animales. (...)

- Cuando ande con una cacha alrededor del asilo, ¿a que me ayudarás,

Miguelín?

- Sí, si caes, te puedo ayudar a levantarte.

- ¿Cómo no voy a ser compañero tuyo, hombre? Un compañero de fatigas de toda la vida.”

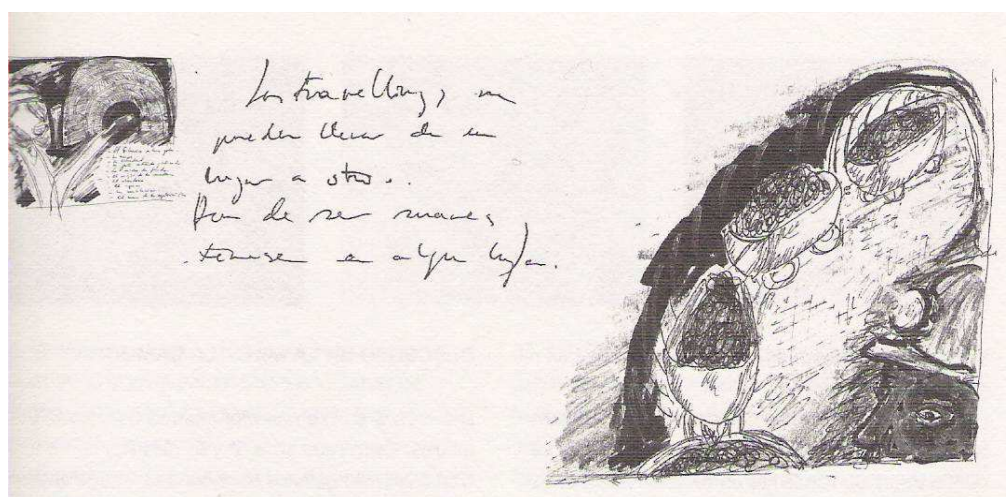
(Miguelín y Santiago)

El director del filme facilita un tipo de informaciones sobre esta película de las que no se suele disponer a menudo: las notas, dibujos e impresiones que fue tomando cuando visitó el lugar donde se iba a rodar la película – o los posibles lugares: varias minas de la zona de Asturias y norte de León – con el productor que primero iba a producir la película y después se echó atrás, Aureli (el autor no da su apellido). Publicadas estas notas en el primer número de la revista *DOCS. Observaciones de lo real. Revista de documental*, se reproducirán a continuación algunos fragmentos y dibujos aquí porque ofrecen una idea muy clara de cómo algunos documentalistas realizan su trabajo de documentación previo al rodaje, fundamental en este tipo de cine. Las notas son dibujos e impresiones, que sugieren posibles líneas de trabajo posterior, posibilidades y, sobre todo, apuntes de las condiciones de luz, movilidad y peligros que deberán tenerse en cuenta cuando se realice el rodaje. En otras palabras, la visión que un director-guionista (como casi todos en el cine de lo real) tiene de lo que podrá y no podrá hacer sobre su guión ya escrito y cómo llevarlo a cabo:

“Hasta aquí todo era, aunque más tradicional, lo que había visto en otras minas...hasta que subimos al taller. Este era pequeño, unos cien metros, en comparación con el que se halla en otra planta (250 metros). Lo peor era la estrechez de los pasadizos (50 cm) y la variedad de subidas y bajadas y las curvas y recovecos que había que sortear. Me arrastré entre el carbón húmedo, mi espalda calada, me deslicé sentado y de rodillas, me giré y contorsioné para que mi tronco y cabeza pasaran por donde iban mis pies – *hay que decir que Ricardo Íscar es un hombre alto* - . Por primera vez sentí claustrofobia incipiente y sensación de pánico. Me parecía imposible que siguieran ese camino todos los días, que trabajaran allí siete horas sin parar. Daba igual cuanto cobrarán. Yo, ni aunque me pagaran diez veces lo que a ellos. (...) Nadie me seguiría hasta aquel sitio si yo mismo apenas lo podía soportar. Tampoco podía arriesgar a mi equipo y dudo mucho que un cámara o un sonidista tuvieran los arrestos necesarios para rodar allí. Aquello no era sino espeleología avanzada. Tal era la estrechez que creo imposible poder introducir hasta el tajo una cámara de video (muy pequeña, si acaso, una de esas del tamaño de una mano. Han de ser hipersensibles pues ¿Cómo iluminar ahí?, ¿cómo llevarla sin golpearla continuamente?)...pero si no filmo esto, que es la expresión de horror, de la

valentía de estos hombres, de la existencia de un mundo bajo tierra que parece haberse mantenido aislado en el siglo XIX, ¿entonces qué?”²²

Viaje y aventura son ideas clave. Y también tensión, emoción. Después de visitar las Minas del Principado, a las que corresponden las líneas de arriba, Íscar visita



Alguno de los dibujos a mano alzada y apuntes de Íscar. La imagen recuerda, en mi opinión, y después se ve claramente en el filme, esa idea de estar dentro de la ballena que yo asocio a Jonás y que el director relaciona con la novela de Julio Verne *Las Indias Negras* (1877).

²² Íscar, Ricardo (2007) “Notas previas al rodaje de *Tierra negra*”, *DOCS: Observaciones de lo real*, 1, 32-42.

otras que sean más accesibles para su proyecto. Finalmente se decide por las del Grupo



Fotografía de rodaje de *Tierra negra*:
Íscar prepara la cámara.

Lumajo, en el Valle de Laciana, concretamente en las cercanas a la localidad de Villablino, en León. De ellas dice que “sería posible también aquí la filmación pero habría que idear un sistema de sujeción de la cámara. Todo me hace pensar en una cámara muy pequeña y, muy importante, muy baja. Serán necesarios sistemas de sujeción como cinturones y bandas y un arnés para poder asegurar la cámara y evitar que se produzca una caída. Para el transporte serán necesarios sacos o mochilas protegidas con goma espuma y que puedan ser llevadas en el pecho y colgadas o sujetadas a los postes de madera, así como que todas ellas tengan señales

fosforescentes para poder localizarlas y evitar pisarlas y chocar contra ellas.” De hecho, las cámaras, como se ve en la fotografía, fueron

todas rodeadas de plásticos y, explica Íscar, después de cada descenso, se tenían que limpiar cuidadosamente pues el carbón se colaba por todas partes. Realmente, se trató de un trabajo durísimo y muy físico que exigió un gran esfuerzo por parte de todo el equipo de trabajo, compuesto por el cámara Diego Dussuel, la sonidista Amanda Villavieja, la ayudante de dirección Elena Marí y el propio Íscar.

De *Tierra negra* hay dos versiones; de ahí las dos fechas que aparecen arriba. El propio director explica a Jaime Pena (Cerdán y Torreiro, 2007:169-170) los problemas de producción que tuvo y que resultaron no sólo en la existencia de esas dos versiones, sino también en el paso fugacísimo (apenas tres semanas en agosto del año 2005) por muy pocas salas de los cines españoles. En Barcelona, por ejemplo, duró tres semanas en una sala, pero en otras ciudades, como Zaragoza, apenas una semana; y a algunas otras ciudades ni siquiera llegó. Dice a Jaime Pena :

“Un primer productor abandonó el proyecto cuando no nos pusimos de acuerdo respecto al derecho al corte final, el segundo lo abandonó cuando nos denegaron

por segunda vez la subvención del ICAA. El tercero, Pablo Llorca ²³, fue ya el desastre total. No consiguió nada de dinero. Canal Plus aportó (debido al Máster) una parte del dinero. La otra, la WDR ²⁴ (pues ya me habían producido *Badu*). En total, creo que teníamos unos 24 millones de pesetas (144.000 euros). Ya me dirás, la película más barata posible. La Junta de Castilla y León también nos denegó la subvención. Durante el rodaje, el productor nos fue presionando, nos escamoteó material, teníamos muy poca iluminación, etc. Durante el montaje me tuvo el material retenido porque quería que le firmara plazos de entrega, a lo cual yo me negué. Cuando hice una primera versión y se la mandé, advirtiéndole que sólo era una primera versión y que la escena del gimnasio tenía una música (del propio gimnasio) de la cual no teníamos los derechos pero que ya compondríamos una, me contestó diciendo que incumplía el contrato, pues la versión era más larga que los 92 minutos pactados y que utilizaba una música cuyos derechos no teníamos. Esto por medio de burofax. A partir de ahí todo fueron desavenencias. Ante el cariz que tomaba la situación hablé con la televisión alemana ²⁵ para tratar de salvar mi versión. La WDR estuvo de acuerdo y aceptó la versión larga. Esta versión tiene también los títulos de crédito que correspondían (con Diego Dussuel como director de fotografía y Diego y yo como cámaras) y que en la versión de cine Pablo Llorca se negó a poner. Después de un año de luchas acepté cortar la película a 92 minutos, que en realidad fueron 89 en vídeo. Lo hice porque si no *Tierra negra* nunca vería la luz. Todo por ahorrarse el dinero del Kinescopiado y 89 minutos en vídeo son 92 en 35 mm. (...) A mí me gustan las dos versiones. Creo que la más corta, es decir, la oficial, es más cinematográfica, más lineal, más efectiva. La larga contiene más divagaciones, es más anecdótica, aunque también describe mejor el

²³ Pablo Llorca es curiosamente uno de los directores que en los últimos años se relaciona con directores más o menos independientes, como Erice, Guerin o Recha. Nacido en 1963 y autor de varios cortos y los largos *Todas hieren* (1998), *La espalda de Dios* (2000), *Pizcas de paraíso* (2003-2006), *Las olas* (2003), *La cicatriz* (2005) y *Uno de los dos no puede estar equivocado* (2006). Ha sido comisario de exposiciones y dirige la productora y distribuidora *Cámara Oscura Films*. Debe notarse, además, que la sonidista de *La Cicatriz* es Amanda Villavieja, alumna del Máster de la Pompeu Fabra en su primera edición y sonidista de muchas de las películas de ahí nacidas, como de la misma *Tierra negra*. No se encuentra, en cambio, en ningún sitio, información sobre su intervención como productor en la película de Íscar, seguramente por los problemas habidos entre ambos.

²⁴ *Westdeutschen Rundfunk*. (Radiotelevisión de Alemania Occidental).

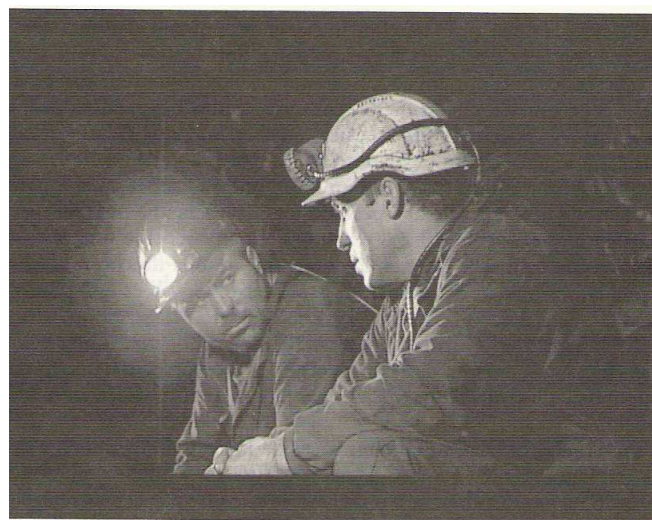
²⁵ En los títulos de la versión que yo he visto (la larga) aparece como delegado de WDR Werner Dütsch, de quien el mismo Íscar me había hablado (ver entrevista: anexo 2), como uno de los participantes en el Máster, y amigo suyo, pues había realizado varios documentales para esta televisión durante su estancia en Alemania, como la que él cita: *Badu, Stories from the Negev Desert* (1994)

valle y es más acorde con la idea de ciclo que subyace en la génesis de la película.” (Cerdán y Torreiro, 2007: 169-170)



Fotografía de rodaje de *Tierra negra*: Amanda Villavieja y Ricardo Íscar, a la derecha de la imagen (cedida por el director)

Jaime Pena da un poco más de información sobre las diferencias concretas entre ambas versiones: “las principales diferencias entre las dos versiones derivan de una serie de secuencias adicionales en la versión larga, entre la que se encuentran todas las relativas a un minero retirado que pasea por el monte, una conversación entre mineros acerca de la lotería o dos secuencias que tienen como protagonistas



Tierra negra

a las mujeres de los mineros. A estas secuencias eliminadas en la versión corta, habría que añadir algún cambio en el orden secuencial y, sobre todo, los planos del exterior, antes de la entrada en la mina, con los que se iniciaba la película. A su vez, la versión

corta incorpora una serie de rótulos que marcan como distintos capítulos, siempre en un tono muy literario y épico – “la reconquista”, “La guerra”, “la vetona” – y que sirven también como presentación de los distintos personajes.” (Cerdán y Torreiro, 2007:154)

La película tiene una estructura claramente narrativa y lineal, que coincide con las estaciones del año, lo que se sabe a través de las diferentes secuencias que van mostrando el valle nevado, con lluvia, o en la época primaveral del deshielo.

A un primer plano en que se ve (y se oye) cómo unas grandes máquinas están talando pinos negros para después llevárselos en un gran camión y en la que no se ve nunca a quienes realizan el trabajo, sucede una panorámica que muestra el valle entre la niebla. Se oyen las sirenas (los ruidos son fundamentales en un filme que carece de banda sonora musical, pero que presenta una claridad de los sonidos – obra de Amanda Villavieja - con una función evidente muy significativa: a menudo, como en *En construcción* o en *De nens* se avanzan a las imágenes y anuncian acontecimientos o presencias, en la línea de Bresson o de Guerin) que llamará a los mineros al trabajo. La cámara se introduce así en el minuto primero en la mina y ya no saldrá de ella hasta pasado el 30. La bajada con los mineros en el ascensor es de una gran fuerza: sus caras son iluminadas por el foco que llevan ellos mismos. Un plano cenital muestra el fondo oscuro y brillante del pozo donde se encajona el ascensor (200 metros de profundidad). Todo ello dura 1’45”. Cuando el ascensor para aparece el cartel con el título de la película, *Tierra negra*. A continuación, la cámara los acompaña dentro de los vagones que recorren una de las galerías y es ahora cuando un cartel informará de la situación: “La Reconquista. A 3 km de la entrada y a 200 m. de profundidad.”

En tres ocasiones se informará de los diferentes lugares de la mina en que asistimos al trabajo y conversaciones de los mineros, en una extraordinaria proximidad, muy física. Ello hará que la película pueda dividirse de alguna manera en capítulos. Además, entre cada uno de ellos, se sale al exterior en unos interludios que permiten respirar – aunque, en realidad, tal como me aclaraba el propio Íscar, el espacio no es tan estrecho y agobiante, a pesar de estar donde se está, como mucha gente piensa, lo que permite maniobrar un poco con los focos y las cámaras para poder filmar , aun con un evidente riesgo – y, sobre todo, contrastar la visión de los de dentro con la que los de fuera dan en un retrato que es no sólo de un trabajo en vías de extinción, sino también

de una forma de vida en un valle de las montañas de León – el valle de Laciana – que, por obra de las prejubilaciones, de las que a menudo hablan los mineros, se está despoblando. Junto a todo esto, la naturaleza virgen, espléndida, de alta montaña, que muestra, por ejemplo, a un minero que ha dejado la mina para dedicarse a la conservación de los animales en vías de extinción (como los propios mineros) y a enseñar a los niños el respeto por la naturaleza, como él mismo explica.

Durante las secuencias dentro de la mina observamos el trabajo de los mineros muy de cerca y aprendemos de su boca la diferencia que hay entre picadores, barrenadores, vigilantes, ayudantes...así como otras cuestiones terminológicas referentes a los utensilios que utilizan o a las bastidas con que apuntalan las galerías. Este interés por el lenguaje de los mineros está indudablemente en el que el director siente y defiende por el cine etnográfico, ese que muestra a las personas en sus ámbitos realizando unos determinados trabajos. Esa necesidad, que él mismo explicaba, de dejar testimonio de cosas que ya no existirán, de ser el testigo de la historia. Un cine, por tanto, de viaje, de investigación, como el de otros creadores contemporáneos, a los que en algún momento del filme homenajea, de forma más o menos voluntaria, en mi opinión.

Vemos así cómo cada vez que vamos a entrar o salir de la mina aparece un pájaro que vuela por las galerías de la entrada y que aparece por primera vez antes de entrar en la segunda galería (“la Guerra”): una lechuza que, más adelante, será mostrada en un largo primer plano. ¿La lechuza de Chris Marker o la lechuza que habla de una profesión que se realiza en la oscuridad más absoluta?



Íscar, Ricardo, *Tierra negra* (2005)

Los nombres que reciben las diferentes galerías son llamativos: la Guerra, la Reconquista. La primera, sobre todo, que tiene un segundo brazo, produce, como los mineros comentan una noche en un bar, un especial miedo, o respeto, corrige uno, pues

es terriblemente peligrosa. Por tanto, qué mejor denominación que esos nombres tan épicos, pues de la batalla del hombre contra la naturaleza se trata, al fin y al cabo, según se deduce del filme.

Las conversaciones de los mineros, cuando después de un largo y duro rato de trabajo, se sientan para charlar un poco, revelan los intereses y las preocupaciones que todos tienen: las prejubilaciones, los accidentes y la dureza de su oficio – aunque no tanto como en la época de sus padres, que también eran mineros, dice Javier, y entonces cobraban menos; incluso recuerda, porque se ha informado un poco, que antiguamente eran los condenados los que iban forzados a trabajar a la mina - , la vida en el exterior con el pueblo (Villablino) medio vacío y mucho más muerto que hace unos años como resultado de las jubilaciones, y

también, claro está, la familia, los niños. Aquí aparecen unas formas de pensar claramente tradicionales: hacen referencia, por ejemplo, a que ahora tienen que trabajar en casa, porque las mujeres “les están jodiendo” y les hacen colaborar en las tareas domésticas. A alguno de ellos, que



Tierra negra: Santiago y Miguelín contemplan el valle.

está a punto de ser padre, le haría más ilusión un niño. Es una visión evidentemente patriarcal en una sociedad en la que el padre trabaja y la madre se queda en casa para cuidar de los niños.

Las secuencias del exterior, que marcan pausas entre los diferentes momentos que transcurren en el interior, presentan a varios personajes. Uno de ellos, el minero retirado que trabaja ahora de guardabosques, irá mostrando entre la nieve las huellas que dejan el lobo y los jabalíes, o el gato montés. Los espectadores miramos con ellos. Dos personajes que ponen un contrapunto muy interesante a la mina son el niño Miguelín (de unos ocho o nueve años), que va siempre con un minero también retirado, Santiago, que ahora se dedica a criar cabras y otros animales. Los diálogos que estos dos personajes mantienen en los campos por los que pasean son de una ternura y una frescura que contrastan muy eficazmente con los diálogos sobre la vida y la muerte de

los mineros dentro de la mina. Miguelín y Santiago hablan sobre los animales – cuya posesión es el motivo que reconoce impulsar al niño a considerar al adulto como su mejor amigo -, sobre la vida, sobre la mina – en un momento entran con sendas velas en una bocamina de una mina abandonada para observar más de cerca las estalactitas y estalagmitas que apasionan al niño - ; pero también hablan sobre la vejez. Resulta especialmente emotivo, por ejemplo, aunque sin caer en la sensiblería, el momento en que el niño garantiza al amigo que



ya le ayudará a levantarse si se cae cuando sea un anciano y sólo dé vueltas por el asilo de Corias con su cacha (palo, bastón). Le asegura también que no se preocupe porque aún no es viejo. Frecuentemente vemos a los dos personajes sentados en el suelo, sobre la hierba, encima de una colina, contemplando

Tierra negra: Santiago y Miguelín.

el paisaje; y la cámara entonces los muestra desde detrás, por lo que miramos con ellos, como también hacíamos en *En construcción*. Esa mirada que también Íscar reclama para sí.

En ciertos momentos, hay algún brote de humor dentro de la mina. Por ejemplo, cuando Javier explica a sus compañeros la experiencia que tuvo el año en que fue a



hacer un curso de buceo a Benidorm y tenía una terrible sensación de que le faltaba el aire, algo que no podría reconocer ante sus hijos, que hubieran pensado que su padre era un mariquita. El monitor descubrió finalmente que la boquilla de su bombona de oxígeno estaba cerrada.

Imagen de la única galería que se ve desde fuera:
¿el vientre de la ballena de Jonás?

Las mujeres sólo aparecen en dos ocasiones en este mundo de hombres. En la primera, dos mujeres jóvenes, una de ellas con el cochecito de un niño, contemplan el monumento a los mineros y explican, por ejemplo, que lo han hecho así, como si se vieran desde abajo y fueran mayores (como en contrapicado), porque es así como se ven entre ellos cuando se enfocan con las luces de los cascos. Una segunda ocasión muestra a tres mujeres de la misma familia (abuela, madre e hija; las dos primeras, mujeres de mineros) mirando en la televisión de la cocina de su casa las imágenes que Íscar ha grabado. Las tres están sorprendidas y muy impresionadas, pues ellas jamás han entrado en la mina, y lo que conocen es a través de lo que los maridos explican. Tras conversar sobre el peligro que su trabajo entraña, recuerdan que hay que rezar a Dios para que los hombres siempre salgan de la mina. Se trata de un momento de transdiégesis: el narrador hasta entonces externo y aparentemente objetivo penetra en la diégesis a través de las imágenes que ha filmado y provoca con ellas una reacción diegética en los personajes. Hay aquí un intento de documental interactivo-performativo, al utilizar las propias imágenes para conseguir una reacción en los personajes, que la cámara registra.

Las secuencias finales muestran la dureza del trabajo en una mina que hay que recuperar y en la que se viven momentos de tensa espera y miedo en unos primeros planos de las caras de los mineros que, callados y tragando saliva, escuchan atentamente los ruidos que les informan del “movimiento” de la mina. El contrapicado será uno de los recursos de que se servirá Íscar para mostrar a esos mineros que a menudo se juegan la vida. Contrapicados que a veces alternan con los picados de la profundidad de la propia mina, el brillo metálico del carbón. Planos de las galerías vacías, amenazadoras, con esos entramados que parecen el esqueleto de una gigantesca ballena. Imagen seguramente no buscada, pero que indudablemente recuerda a la sensación que Jonás debía experimentar dentro de la ballena. Ese agujero peligroso y oscuro del que a veces no se sale.

Tras esta secuencia, la cámara vuelve a salir al exterior para mostrar el anochecer sobre el pueblo en un día de tormenta, por lo que se oyen a lo lejos los truenos retumbar entre las montañas. Un fundido en negro dará paso a un cartel que dirá que “Dos meses después del rodaje de esta película Francisco J. Calviño, un picador de 35 años, murió al caer por un taller vertical.” Sólo quedan segundos de película.

El siguiente plano muestra a Balbino desde detrás contemplando el mar en una playa desierta de algún lugar de la costa norte de España. Ya se ha jubilado. El fundido en negro sobre el mismo ruido de la tormenta que también acompaña a Balbino dará paso a los títulos que primero mostrarán la dedicatoria (“A Carla”) y después los nombres de todos los mineros. Tras ellos, el de todas las personas que han trabajado en la película, productores... Entre los agradecimientos, destaca el que reza: “Gracias especialmente a los mineros del Grupo Lumajo sin cuya ayuda no hubiera sido posible esta película. Rodada durante el 2003 en el valle de Laciana (León) “.

La película es una clara muestra de la línea del más puro documental no participativo, si bien el director se permite una licencia, que en la versión corta por lo visto no aparece: mostrar a las mujeres las imágenes que él ha filmado, con lo que consigue “entrar” en la película sin que le veamos. También sentimos sin duda la presencia de la cámara de Íscar (o la de Dussuel) en todas las secuencias, pero muy especialmente en las que muestran el interior de la mina.

La línea que Íscar abre es sin duda muy diferente de la de los anteriores. Un documental mucho más “observacional”, aparentemente más objetivo que el de sus predecesores, y en el que algunos puntos claros serían, por ejemplo, el trabajo de documentación previa, muy importante y concienzudo. Propio asimismo de esa línea documental, aunque como manifestación de la necesidad de presencia del propio director, será el rodaje cámara en mano y la gran proximidad a los personajes. También la ausencia de banda sonora musical, pero concediendo una gran importancia de los sonidos diegéticos. También un documental más etnográfico, en su preocupación por mostrar costumbres, trabajos y variantes lingüísticas a punto de desaparecer: el documental como testimonio de la historia social.

Característica exclusiva de ésta es, en cambio, la existencia de dos versiones por problemas de producción. Problemas de producción que también han padecido otros directores, como José Luis Guerin o Mercedes Álvarez.

En coincidencia con Guerin, con Jordá, es frecuente esa “mirada con” los personajes. También en coincidencia con Guerin, o con Álvarez, la importancia concedida a esos personajes, cuyas personalidades y vidas se construyen a través de

unos diálogos frescos y espléndidos, lo que algún alumno reconoce haber aprendido de ellos (como Raúl Cuevas: entrevista personal. Ver anexo 2)

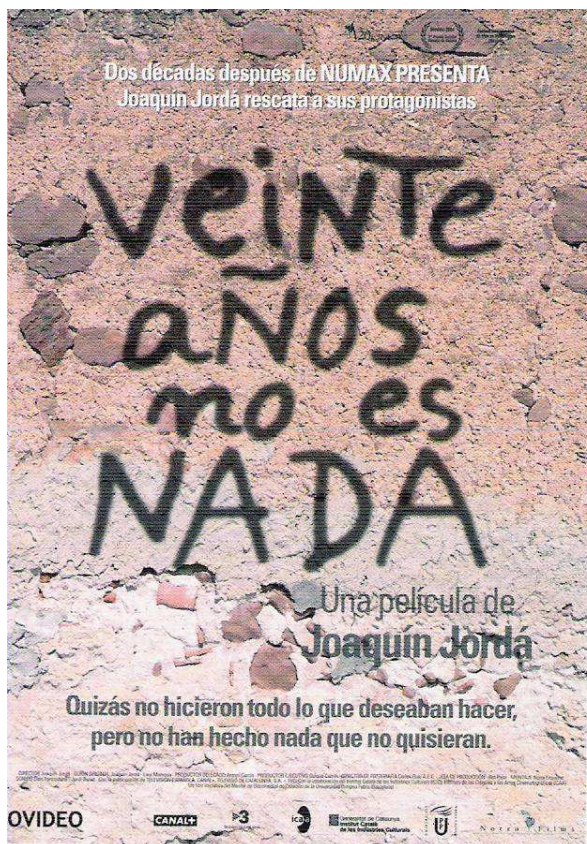
En relación con el tratamiento del tema: la elevación casi al rango de héroes de unos hombres que arriesgan sus vidas día a día en un durísimo trabajo que está en vías de extinción, el uso expresivo del picado y el contrapicado.

Por último, y a diferencia de otros directores del máster, la aparición de carteles explicativos entre las secuencias, en la línea del documental observacional, algo que Ariadna Pujol también introduce, como se verá, pero de forma diferente. Intento. Así, de mayor objetividad.

Joaquín Jordá

Veinte años no es nada

2005



Dirección: Joaquín Jordá.

Guión: Joaquín Jordá y Laia Manresa.

Producción: Ovideo TV

Colaboración de: Canal+, ICIC

***“Adiós muchachos, compañeros de la vida...
(...) Agrupémonos todos, en la lucha final.
El género humano, es la Internacional”
(canción final del filme)***

Coguijonizada con Laia Manresa, como ya hiciera en *De nens*, y producida por Ovideo TV, de la que es Bet Pujol productora ejecutiva, cuenta también con ayudas y colaboraciones – es interesante notar que en algunos casos se habla de “participación”; en otros, de “ayuda”; y en otros, por último, de “colaboración” de las diferentes instituciones – de Canal+, TVC (*Televisió de Catalunya*), de la *Generalitat de Catalunya* (en su brazo ICIC, *Institut Català de les Indústries Culturals*) . Así que es uno de los filmes del Máster – después de los carteles referentes a la producción, aparece el “és una iniciativa de...” de rigor – de producción casi mayoritariamente catalana. Algunos detalles: mientras el cartel está en castellano, como se ve a la izquierda, el título que aparece en la cinta en DVD, distribuida por Filmax, es: *Vint*

anys no és res. Otro dato curioso: cuando ponemos la cinta en el reproductor oímos, al abrirse la primera imagen, la que muestra el menú, la “Internacional”, el himno comunista, en castellano, sobre las imágenes.

La película es una vuelta sobre la que hiciera en 1979, *Numax presenta*, en la que los trabajadores de la fábrica barcelonesa de pequeños electrodomésticos *Numax*, a punto de cerrarse, pidieron que realizara una película sobre el proceso reivindicativo que en esos momentos estaban realizando. Ese proceso fue seguido por Jordá, respetando al pie de la letra las indicaciones que de forma absolutamente colegiada tomaban los trabajadores en el comité de empresa, el que, por otro lado, controló de forma férrea todos los procesos de realización del filme, hasta su montaje y estreno.

Jordá ya había manifestado su interés en seguir, con el correr de los años, el devenir de los trabajadores a los que había conocido en esa singular experiencia de los primeros años de la democracia española. Incluso había sugerido a TVE en el año 2004 la posibilidad de hacer un *Vivir cada día* que siguiera las vidas de los personajes de *Numax*²⁶, proyecto que la televisión pública rechazó y que vio finalmente la luz a través del máster, siendo ya la tercera – y última, inevitablemente – película que el director realizara en su seno. Después realizaría su muy personal proyecto *Más allá del espejo* (2006), estrenado póstumamente. La película enlaza perfectamente con la otra a través de su secuencia inicial, la de la fiesta que cerraba la anterior, y que ahora se ve en blanco y negro. El blanco y negro aparecerá en esta nueva película para mostrar las imágenes que corresponden a su antecesora. Por tanto, el sentido es de continuación, no de secuela. En realidad, tal como aclara Jordá, no se trata ahora de volver sobre el asunto de la reivindicación política – algo ya fuera de lugar, en opinión del propio director - , sino de rastrear una vidas marcadas por un acontecimiento importante, pero que ahora cada una ha seguido un camino radicalmente distinto. Incluso algunos de aquellos que entonces estaban, están ahora muertos. Es el caso, por ejemplo, de Juan Manzanares, el atracador que murió en la cárcel de Tarragona, de resultas de su enfermedad de riñón, al negarse a ser sometido a una operación para trasplantarle uno nuevo.

²⁶ Angulo, Jesús (2006) “La mirada poliédrica de Joaquín Jordá”, *Nosferatu*, 52, 29.

Esa fiesta enlaza con una actual, en color, que se celebra en el restaurante que Antonio Reyes, persona que entonces estaba en la mesa de negociación de la fábrica. Este personaje es ahora abogado laboralista dentro del Colectivo de Abogados Laboralistas, trabajo que combina con la regencia de un restaurante, el *Sulkaldaria*, de Sant Vicenç dels Horts, al que, por iniciativa de Jordá, acuden todos los trabajadores de Numax para esa comida-fiesta que celebrará el reencuentro de todos ellos. Ese cocinero



Veinte años no es nada: la comida de los trabajadores de Numax (arriba y a la derecha)

gordo, carismático, concienciado y culto, no es más que un auténtico *alter ego* del propio Jordá, lo que éste subraya a menudo en la película colocándose junto a él y colaborando en las tareas de cocina, que se muestran detalladamente, como corresponde a los amantes de la buena mesa. Durante esa comida, los personajes verán diversas imágenes de la anterior película en la pantalla colocada a tal efecto al fondo del comedor, algo que presenta un interesante juego de miradas, pues vemos simultáneamente imágenes de la



primera y de la segunda películas, como espectadores; mientras que los propios personajes se convierten en espectadores de sí mismos, a la vez que, en tiempo real y presente, se dan cuenta de los cambios experimentados y los comparan con su realidad actual. De esta forma, Jordá vuelve, como siempre, a jugar con la performatividad del propio filme o, lo que es lo mismo, con su intervención directa en él y la función que éste tiene para sus propios participantes. Aunque no sea entonces una película claramente política, sí que presenta función social: hacer ver, confrontar, a unas personas con su pasado. A esta secuencia inicial, que continuará al final como cierre del filme, siguen otras rodadas más o menos en tiempo real, que van mostrando las vidas actuales de los entonces trabajadores de la fábrica.

La cámara los sigue por diferentes lugares y es evidentemente el propio Jordá quien propicia los encuentros entre algunos de ellos, que constituyen la excusa perfecta para que nosotros, como espectadores, podamos asistir al recuento – relato que entre ellos se hacen – de sus devenires y fortunas ulteriores al cierre de la fábrica. Veinticinco años, por tanto, de las vidas de un colectivo de personas que, en su mayoría, hace muchísimo tiempo que no se han visto pero que, a pesar de ello y de la diferencia de sus vidas actuales, se siguen guardando un enorme cariño desde su experiencia común en los años setenta.

La narración se presenta así de forma atomizada y más o menos desordenada. Los encuentros entre los personajes, anteriores al encuentro final en el restaurante, se van produciendo en diferentes lugares y de formas distintas a lo largo de dos días.

Laia Manresa une a su condición de coguionista de los últimos filmes de Jordá el de autora del estudio sobre el director que ya se ha señalado en más de una ocasión. Ella misma explica la estructura y planteamiento del filme:

“En aquest cas, no es deixa tot a l’atzar ni a l’espontaneïtat, sinó que les seqüències estan semipreparades. Existeix, aquesta vegada sí, un guió amb situacions, elaborat a partir d’haver estat amb els personatges i haver compartit amb ells els espais del seu món, els seus records, les seves problemàtiques. El guió, malgrat tot, no inclou diàlegs ni reaccions, sinó una llista de temes sobre els quals han de parlar, unas indicacions que es plantegen prèviament al rodatge de la seqüència. Desterrada la veu *en off*, però també l’entrevista mostrada com

a tal, *Veinte años no es nada* és una ficció de la realitat mateixa.” (Manresa, 2006:79)

Un ejemplo claro de esta situación “preparada” pero en la que las reacciones no han sido previstas y, por tanto, son tremendamente emotivas y enriquecedoras, es la que reúne a dos personajes, por casualidad, en el tren. El abrazo es de una sinceridad incuestionable, aunque la conversación entre ellos resulte después algo forzada pues se saben observados y no son actores profesionales.



Veinte años no es nada.

También aparece Pedro, antes representante sindical en la fábrica, haciendo de taxista por las calles de Barcelona. Pedro recoge a dos antiguas compañeras y las lleva a dar un paseo por la ciudad, desde la gran plaza nueva que hay delante del MACBA, que ya había aparecido en *De nens*, hasta la zona un poco más al nordeste de la ciudad, cerca de la Sagrada Familia.

A Blanca, la joven que en *Numax* manifestaba su deseo de estudiar magisterio “para que no la explotaran”, secuencia que aparece en la actual película, la vemos dando clases en Sevilla, donde comparte su vida con un señor del que se muestra enamorada. Hasta allí se desplaza un antiguo compañero, que es vendedor, pues tiene trabajo en un lugar cercano. Blanca le invita a comer a su casa y la conversación entre ambos es distendida y cargada de afecto.

Otros dos personajes son ahora pareja y viven en la montaña, a más de mil metros de altitud, en Buirá, en el Pirineo leridano, a donde acuden otros excompañeros. En su casa, y en compañía de los hijos que ellos han tenido, asistimos a una comida familiar y entrañable, en la que vemos también a los cámaras de Jordá (entre ellos, Carles Gusi). Ante las preguntas de los niños, que están ahora tan alejados del mundo de la reivindicación sindical al que una vez pertenecieron sus padres, los adultos explican cosas del pasado que ahora ven muy lejanas. Tras acabar de comer, los comensales brindan para que Aznar no dure muchos años en el poder.



Fotografía de rodaje de *Veinte años no es nada*

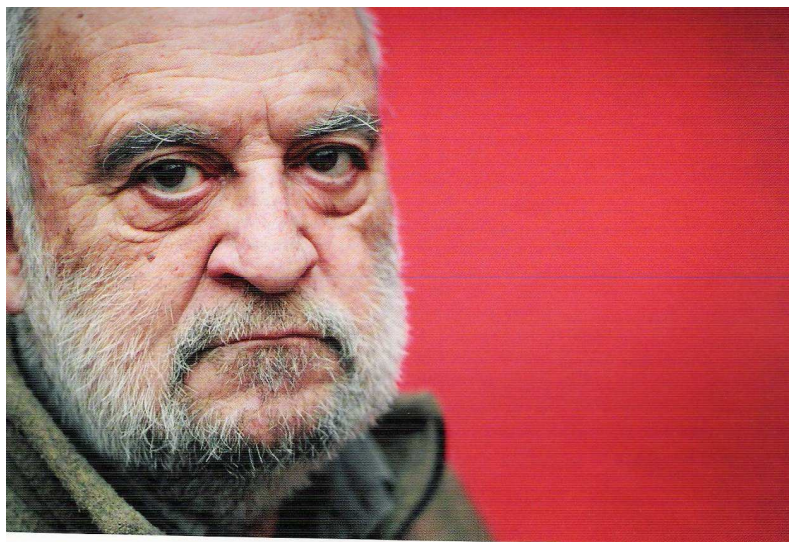
A algún otro lo vemos junto a Jordá, sentado tranquilamente junto a él en la mesa de un restaurante. Es el caso de Mateu Seguí.

A veces se esbozan historias, que no se desarrollan del todo, y pasamos a presenciar con más detenimiento las de otros. La elección y extensión concedida a unos y a otros viene de la elección de Jordá en cuanto al interés que ahora puedan tener las historias personales de la gente y las posibilidades reales de llegar a ellas.

Especial atención merece la historia de Juan Manzanares, el trabajador que, junto a su pareja, se convierte en atracador de bancos y que, en el atraco a un banco de Valls – Tarragona – hiere al Gobernador Civil de la ciudad, por lo que es encarcelado. Es quien morirá años después y, por tanto, no puede estar presente en la película. Pero se muestra todo el proceso a través de las imágenes documentales de archivo de distinta procedencia (periódicos, imágenes de la televisión local y de TV3...) con las que Jordá reconstruye la historia. Incluso hay ocasión de presenciar una entrevista que Jordá hace

al entonces Gobernador Civil, Sr. Valero, con las ruinas del anfiteatro romano como fondo.

La cinta acaba con esa comida-fiesta a la que acude el propio director y en la que los allí reunidos disfrutan de su amistad recuperada y acaban cantando todos juntos la *Internacional socialista*. Un primer plano de Jordá con el fondo rojo de la cortina que hay al final de la sala hace patente la idea de reivindicación política que subyace al filme. Ello no obstante, Jordá aclaró a Carlos Reviriego que “lo colectivo ha perdido importancia. El paso del tiempo nos hace más individualistas.”



(Reviriego, 2005)

Veinte años no es nada: plano final con Jordá en cuadro.

Todo el filme destila, más que reivindicación política – que sí la hay, aunque más tenue ahora -, un profundo sentido de la amistad y un verdadero canto a la vida.

Algunas aportaciones de esta tercera película de Jordá dentro del Máster son concomitantes con sus anteriores películas, como el trabajo previo de documentación y de convivencia con los personajes, en sus mundos, o la inexistencia de guión cerrado, sino más bien de líneas de trabajo abiertas, sugerencias. También la puesta en situación y el uso de materiales documentales diversos: imágenes televisivas, periódicos...La cámara se mueve aquí de forma espontánea, a veces en suaves panorámicas circulares alrededor de los personajes, como si bailara con ellos.

Pero hay elementos nuevos, como era esperable en un director inquieto que está siempre buscando fórmulas nuevas y experimentando. Entre ellas, la combinación de las imágenes del primer filme – en blanco y negro –, como si fueran “documentales”, con las actuales en color, o la estructura atomizada, aunque más o menos lineal en su conjunto, enmarcada por la comida-fiesta que, de forma circular, abre y cierra. Las

fiestas son casi siempre el final de los filmes de Jordá: canto a la celebración, a la vida, a la fraternidad universal. El sentido político de Jordá es, en realidad, un sentido humano, que se une a una sensación de que su postura política ha evolucionado hacia un mayor individualismo en las propuestas, menos “comunista”. O más desengañado. Ese desengaño, no obstante, que ya aparecía en *Numax presenta...* (1979) Documental, como siempre en Jordà, preformativo, útil.

Igual que en la obra de muchos de sus compañeros, el paso del tiempo surge como tema principal, aunque la melancolía de los demás no sea el asunto central, sino más bien un haber aprendido del pasado y mirar hacia el futuro, algo curioso si pensamos que era el director de mayor edad de todos ellos, a excepción de Comolli.

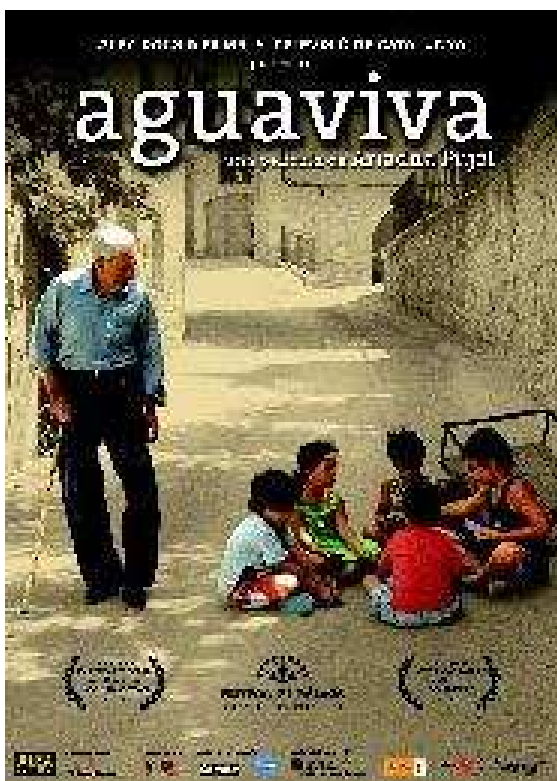
EDICIÓN 2003-2005

TERCERA PROMOCIÓN

Ariadna Pujol.

Aguaviva

2005



Guión y dirección: Ariadna Pujol.

Producción: Alea TV

Con la colaboración de: Catalan Films & Co, ICAA, TVC, ICIC, Canal +, Institut Català de Finances

“Te lo dice una mujer que está sola. Los hombres no sirven. Se ríen de una, Carmen. (...) Acá me voy a jubilar. Y, si se me acaba el trabajo, me voy a otro pueblo, pero andar más así, no.”
(vecinas recién llegadas a Aguaviva)

La película es la única que nació de un proyecto externo. La productora independiente barcelonesa *Alea Docs& Films*, fundada en 1994 por Pablo Usón y Daniel Hernández, consideró la posibilidad de realizar un documental sobre Aguaviva, un pueblo de la provincia de Teruel, a unos veinte kilómetros de Calanda, en el que el alcalde había promovido un plan para repoblar la localidad, pues su población estaba envejeciendo rápidamente y ya casi no quedaban niños. Hizo entonces un llamamiento al que acudieron familias rumanas, chilenas y argentinas, sobre todo. Les ofrecía trabajo

y vivienda. El documental se planteó porque un conocido de uno de los dos productores era del pueblo, aunque vivía en Barcelona (el hijo de la anciana Felisa). La idea era acudir allí cuando las cámaras de la televisión hubieran marchado de la localidad. Debe pensarse que todo el asunto produjo un gran eco mediático, al que contribuyó no poco que algunas familias argentinas, no contentas con las condiciones, decidieron abandonar la localidad. Es así cómo los productores, que habían visto el primer trabajo de Ariadna Pujol (*Tiurana*, 1999) creyeron que sería la persona adecuada para llevar a cabo el proyecto y se inscribió en el master para desarrollarlo, hasta que se convirtiera posteriormente en el largometraje. Además, como en todas las anteriores, la película cuenta con la coproducción de TVC (*Televisió de Catalunya*), la participación de Canal+ España, así como la colaboración de otra productora barcelonesa - *Catalan Films & Co* - y las colaboraciones del ICIC (*Institut Català per a les Indústries Culturals*) y del ICAA (Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales). También con la financiación del *Institut Català de Finances*. Los productores ejecutivos son los de *Alea Docs & Films*, Pablo Usón y Daniel Fernández.

La película, según explica la propia autora (entrevista personal: ver anexo 2), lo fue de cocción lenta. Explica que estuvo un año y medio yendo al pueblo, sola, para hacerse con el espacio y con la gente. Que estaba tres o cuatro días, hablaba con unos y con otros, jugaba a las cartas con las señoras...y hasta iba a misa cada domingo para que el cura - que en la película, aunque resulta algo afectado, pues tiene esa gestualidad tan marcada de algunos hombres de Iglesia, juega un importante papel como conciliador entre unos y otros, algo que refleja una realidad evidente - la viese y acabara accediendo, no sólo a ayudarla en lo posible, como en un principio le había garantizado, sino también a aparecer en el propio filme.

Tras este trabajo inicial de documentación, el guión fue tomando cuerpo, al hilo de lo que unos y otros podían ofrecer, sin prisas: “Quería crear lazos y vínculos personales con los que luego serían los protagonistas de la película y tomar ideas para dar cuerpo al guión.”²⁷ De hecho, ella me explicaba, y contestaba así a los interrogantes

²⁷ Vilaró, Dani “*Aguaviva*, un viaje emocional a la diversidad y a la convivencia” (<http://www.migrar.org>)

que no sólo yo me planteaba tras ver la película ²⁸, que los rumanos tienen una presencia escasa, casi sugerida, pues resulta muy difícil entrar en sus mundos, quizás como resultado de ese resquemor que tienen hacia los otros – heredado probablemente de las épocas de represión soviética – o, más probablemente, porque entrar en el país en unas condiciones no muy legales (comentaba, por ejemplo, que ellos mismos funcionan en un sistema de mafias realquilando habitaciones a sus compatriotas, a los que también les cobran por facilitarles la entrada en España) no permite su aparición el cuadro.

Ariadna Pujol decide, antes de iniciar el rodaje, y una vez pergeñado el guión con los personajes que sabe más juego le van a dar, seguir una técnica de documental “observacional”, en que los retratos de los personajes no se presentarán con una voz *en off* explicativa ni se usará la técnica de la entrevista, sino que se irán dibujando conforme los veremos actuar y moverse, en sus ámbitos habituales. En este sentido, la técnica es idéntica a la de Íscar. Ella reconoce, además, la deuda que siente hacia el maestro en su concepto del máximo respeto hacia los personajes, a quienes (entrevista personal: ver anexo 2) no se debe ni violentar ni mostrarse tampoco excesivamente complacientes con ellos.

Este término medio del respeto es muy difícil de conseguir – afirma – pues no sabes a veces si la imagen, el retrato del personaje, corresponde a la visión que tú te creas de él, a la que él se crea de sí mismo



Foto de rodaje de *Aguaviva* (cedida por la autora)

²⁸ Por ejemplo, a Hilario J. Rodríguez, quien atribuye la falta de presencia rumana a problemas lingüísticos, en el artículo Rodríguez, Hilario J. (septiembre de 2006) “*Aguaviva*. Destruyendo comunidades, perfilando identidades”, *Dirigido por*, 20.

y le gustaría ofrecer a los otros, o a qué. Estamos ante esa cuestión tan compleja que ya al principio de este estudio se planteaba Comolli, en esa actividad que proponía a los primeros alumnos del máster: cómo retratar al otro.

La película, tras los créditos, se abre con un plano de situación en que vemos entre la niebla, el pueblo, en silencio. No hay apenas banda sonora. Para Ariadna Pujol, la mejor banda sonora son los sonidos de la realidad bien trabajados. Aun así, veremos que hacia el final de la película, sí aparecen dos temas sonoros musicales (creados por Alberto García Demestres), pero con una función que la propia autora se encarga de aclarar.

Las calles vacías muestran enseguida un elemento que tendrá una función importante en todo el filme: la cabina telefónica. Será el lugar donde los recién llegados hablen con sus familiares y amigos en tierras lejanas. Es importante observar que éstos carecen de teléfono móvil para comunicarse con su patria, por lo que la cabina se erige en confesionario y testigo de confidencias, de llantos y sonrisas.

La siguiente secuencia, marcada por el ruido de un fuerte viento, presente en varios momentos de la película, muestra la cocina – grande, fría, moderna – de un restaurante vacío. Está medio abandonada, pero sobre ella se oyen *over* unas voces con un fuerte y cerrado acento argentino que hablan sobre las posibilidades que la gestión del restaurante les abrirá. Esas voces aparecen subtituladas en castellano, decisión que Ariadna atribuye al hecho de no entenderse lo que las voces dicen, debido a las limitaciones técnicas de la primera fase de rodaje, aunque se muestra sorprendida ante la interpretación que yo le brindo: quizás, como acaban de llegar, aún tienen el acento muy cerrado, mientras que, cuando lleven más tiempo, se habrán contagiado algo de nuestro acento y nos resultarán más comprensibles. Decisión la de subtítular que, como mínimo, se contrapone a la de Isaki Lacuesta de no hacerlo cuando Isra y Cheíto hablan en su también cerradísimo acento gaditano.

A continuación, un cartel va a informar de cuál es la situación en Aguaviva: “Aguaviva s’estava despoblant. Per tal d’evitar-ho, l’alcalde va fer una crida a famílies immigrants disposades a instal·lar-se al poble.” El cartel remite de nuevo a las técnicas

aprendidas de Íscar, quien también informaba de cosas que el espectador no sabía sobre la vida en la mina en *Tierra negra*.

Varias veces a lo largo del filme vemos planos repetidos: la cabina, el pueblo desde lejos – en diferentes estaciones y con distintas climatologías – las carreteras que se cruzan a la entrada y que muestran carteles indicadores o señales de tráfico. Documentos, por otro lado, que informan de la situación y de otras cosas. Uno de ellos es la señal que, delante de la escuela, avisa de que los niños pueden cruzar por ahí, por lo que debe disminuirse la velocidad. Es importante porque los niños serán protagonistas en muchos de los momentos de la película. Niños que, antes de la repoblación del pueblo, eran más bien escasos.



Aguaviva: el pueblo desde lejos.

En la secuencia con que entramos ya definitivamente en la vida de Aguaviva vemos a una inmigrante argentina hablando por teléfono con alguien, a quien explica lo ocurrido los últimos días a raíz de la reciente muerte y

entierro de su tía: la sorpresa que le ha producido ver cómo las gentes del pueblo se acercaban al funeral, aunque su tía no llevaba allí más que escasos seis meses. Pero estos momentos pueden llevar a engaño, pues a continuación asistimos a las palabras que los señores del pueblo, sentados en la plaza, intercambian sobre los problemas



Aguaviva: Graciela pasea con su hija.

que tanta inmigración pueden generar, ya que no hay tanto trabajo para todos. En estos momentos aparecen por primera vez las mujeres mayores del pueblo (Felisa y otras), que realizan actividades juntas: van a pasear, juegan a las cartas, en un cierto momento van a coger cerezas directamente de los árboles, y disfrutan como niñas, miran en la tele la boda de Felipe y Leticia y cantan canciones antiguas: en este caso, el “No pasarán”.

Se va alternando, durante toda la cinta, entre las vidas de los lugareños, sobre todo a través de estas señoras, y las de los inmigrantes: la familia de los chilenos (que ya habían tenido que emigrar desde su país a Argentina) que gestionan el bar y la piscina en verano, y en la que la madre – sola, el padre llegará mucho después- convive con sus hijas y su madre, y discute con ella porque no quiere vivir más que para su familia; y la de los argentinos que regentan el restaurante y tienen una hija pequeña, con la que su madre pasea por las calles del pueblo.

En un cierto momento, que viene a continuación, asistimos a la conversación – en catalán: es zona de frontera lingüística, por lo que algunos hablan en catalán oriental y otros en castellano – entre Felisa y su hijo, que vive en Barcelona: el hijo, con ternura, le hace recordar cosas a su madre lo bien que bailaba la jota...ante unas fotografías antiguas. La conversación deriva hacia la cuestión del delicado estado en que la madre se encuentra ya. Ella defiende que está muy bien, aunque le cuesta mucho vestirse, y que vive a gusto en su casa, pero el hijo quiere convencerla para que vaya a la residencia – en la que uno de los planos finales de la película nos la mostrará – o pague a una rumana para que cuide de ella.

Las conversaciones entre las niñas (argentinas y chilenas) informan de los problemas de papeles que tiene el padre de una de ellas, de cómo se encuentran allí, de lo que echan en falta su patria...

Este sentimiento de añoranza se va haciendo cada vez más patente entre los inmigrantes latinoamericanos, sobre todo en la charla distendida que tienen en el restaurante que regentan, ante unos mates. Una de las contertulianas llega a decir que, cuando pueda, se volverá a su casa, porque no se puede acostumbrar al sitio.

Y también la tristeza de los padres – que han pasado unas semanas con los hijos y nieta en Aguaviva – por tener que marchar.

No estamos ante una película complaciente que muestre las maravillas de un pueblo que ofrece todo a unos recién llegados desconocidos. De hecho, Ariadna Pujol me explicaba que la decisión de la repoblación la tomó el alcalde unilateralmente, sin consultar con los vecinos, y que algunos de los inmigrantes acabaron marchando. Este alcalde no aparece en el metraje, ya que, si bien se le hizo una larga entrevista durante el rodaje, se quiso dar voz a los verdaderos protagonistas: la inclusión del alcalde como personaje hubiera dotado al filme de un enfoque político, quitándole protagonismo a la dimensión emocional que interesaba retratar. En realidad, el filme trata del miedo al otro, de la desconfianza que genera la llegada de personas desconocidas, que se convierten en vecinos, irrumpiendo de este modo en la vida de otros; de los procesos de reajuste y adaptación que todo ello supone.



Fotografía de rodaje: Amanda Villavieja en plena labor de captura de sonido.

Una de las secuencias centrales del filme se desarrolla en la escuela, una escuela en que los niños son de distintas procedencias, por lo que la maestra ha colgado en las

paredes dibujos que los niños han realizado de sus respectivos países porque, parece querer decirnos maestra y directora, no se pueden cortar los vínculos emocionales tan rápidamente. La escena remite directamente a *Ser y tener* (Nicolas Philibert, *Être et avoir*, 2004) . La conversación gira en torno a Rumanía: un niño rumano, que habla un castellano aún precario, explica cómo es su país: hay gallinas, mucha gente...pero no hay euros. Es el único momento en que vemos y oímos a un rumano de Aguaviva. En otras ocasiones, oiremos sus voces en rumano, a través de las ventanas abiertas de las casas, desde fuera, en alguna noche calurosa de verano. O los veremos sentados, silenciosos, en el baile. Los rumanos están, así, siempre, fuera de campo.

A la secuencia que muestra a las señoras sentadas en casa de Felisa mirando en la televisión la boda real, con sus sabrosos comentarios, sucede otra que muestra las



calles silenciosas, de noche, con las voces de los rumanos a través de esas ventanas abiertas o a una argentina hablando por teléfono desde la cabina telefónica. Alternancia de personajes, de distintas procedencias, pero que apenas se mezclan.

Las señoras de Aguaviva ven en la tele la boda real.

Vemos también cómo la mayor de las hijas de la chilena que lleva el bar de la piscina se ocupa de sus hermanos, pone la lavadora...se ha hecho adulta antes de tiempo, forzada por las circunstancias que ha vivido su familia. Es ella la que se abraza emocionada a su padre, cuando finalmente llega desde Argentina, momento



Las señoras del pueblo comen, golosas, cerezas.

que se recoge en uno de los pocos trávellings de la película, pues su autora quería seguir de cerca tan emocionante ocasión, y no estaba segura de poderlo hacer desde la relativa lejanía con que se habían filmado otras secuencias del filme. Anteriormente hemos presenciado cómo ha mejorado su estatus social: habla con él desde un teléfono móvil que la madre va pasando a cada uno de los hijos.

Las señoras van a comer cerezas, golosas, y cantarán canciones de otros tiempos, momentos de felicidad y camaradería que contrastan con la tristeza y añoranza continuas de los argentinos y chilenos. La escena es simpática y está captada en toda su naturalidad, sin artificios: las señoras han perdido el respeto a la cámara y se muestran tal y como son. O como Ariadna Pujol las ve.

Las pintadas también aparecen en esta película, para informarnos del sentir de los vecinos. A la pintada que reza “Ni argentino, ni rumano, ni safín – *no se entiende bien la última palabra* - ”, se contrapone un cartel que indica el nombre de la calle “Buenos Aires” o las palabras del cura en misa cuando pide a los asistentes “por el mundo de la emigración”.

Los acontecimientos festivos dan pie a la introducción de la banda sonora. A la procesión popular de Semana Santa, con sus tambores, sucede el alfombrado con flores de las calles del pueblo, el día del Corpus, y los vecinos de cada país plasman los colores de su bandera en un tapiz de flores. En ese momento se oye uno de los dos temas sonoros, el que se inicia con el último redoble de tambor y continúa con los sonidos del acordeón que recuerda al bandoneón argentino. Fusión musical que nace de la diégesis para continuar en la extradiégesis y que intenta explicitar la fusión forzada a que les somete la convivencia. Así, la directora que rechaza el uso de la banda sonora la utiliza ahora para documentar una realidad vivencial, de igual modo a como lo hacía Lacuesta en su película sobre Camarón.

En esa fiesta del pueblo, los lugareños hablan sobre las diferencias entre rumanos – más trabajadores, más dóciles – y los argentinos. Conversación que precisamente presencian los rumanos en silencio.



Aguaviva: un señor del pueblo mira a los niños inmigrantes.

De forma parecida a *El cielo gira*, los planos generales sobre el pueblo van a ir informando de los cambios de estación, que van acompañados por sonidos (viento, lluvia, zumbido de abejas, balidos de ovejas).

En un momento concreto, de forma muy breve, se oye una conversación entre dos señores que opinan que “(lo que se está grabando ahora) debe ser para el No-Do”, con lo que nos damos cuenta de cuán en otro mundo viven aún las gentes de Aguaviva.

Tras las secuencias en que el cura, en el restaurante, intenta tranquilizar a la señora argentina, que llora porque una sobrina suya de dieciocho años ha muerto en su país, los momentos finales: más conversaciones, más llamadas telefónicas, y un interesante plano final en que un anciano del pueblo mira con unos ojos entre tiernos, extrañados y reprobadores a unos niños inmigrantes que juegan en la calle, sentados en un banco del pueblo. Imagen que, por otro lado, remite inmediatamente al cartel de la película: el futuro.

Los títulos de crédito finales, en los que vemos, en primer lugar, los nombres de todos los vecinos del pueblo que han hecho posible la película y la información de que ésta se ha rodado en los pueblos de Aguaviva y La Cerollera, aparecen con el fondo musical que terminaba la película (de García Demestres) pues, según me apuntaba Ariadna Pujol (entrevista personal: ver anexo2) , la mirada final del abuelo resultaba algo drástica.

En palabras de Hilario R. Rodríguez, “la importancia de *Aguaviva* no estriba tanto en su mirada nostálgica hacia un pasado desaparecido o a punto de hacerlo (como

lo son tantos otros filmes del máster); más bien está en la idea de futuro que ofrece su exploración del presente.” (Rodríguez, 2006:20)

Por otro lado, y ya para terminar, tal como manifiesta la autora, a pesar de que el tema le hubiera dado para hacer una película de denuncia, política, social o lo que se quiera, lo que ella quería intentar era reflejar la emoción, el sentimiento de unas gentes que se ven obligadas a convivir, tal como señala también Imma Merino, quien resalta cómo en todo momento sabe Ariadna Pujol colocar la cámara con la distancia justa. (Merino, 2006) Colocar la cámara con la distancia justa de ese otro que es, en definitiva, el tema central del filme: aquel que llega de fuera, que invade nuestro territorio, el otro con el que debemos aprender a convivir y que, a su vez, se siente desplazado, fuera de su lugar.

Ariadna Pujol, en definitiva, aporta con esta película una visión quizás más optimista, más de cara al futuro que el resto de sus compañeros de máster, si bien comparte con ellos algunas características ya vistas, como el interés por el retrato de personajes, de emociones, o el rechazo radical de la voz *en off*; de igual modo que su maestro Íscar, o, igual que él, de la técnica de la entrevista. Por ello, podemos hablar de una línea de cine documental más “observacional”, menos subjetivo. En ese mismo sentido situaremos otros rasgos, como su rechazo de la banda sonora extradiegética, a pesar de la existencia de un tema musical vinculado a la diégesis, para articular su visión de una realidad.

Elementos comunes son, como en Íscar, el uso del cartel explicativo, pocas veces, y combinado con la captación de otros carteles ya existentes en el pueblo, “documentales” (señales de tráfico, carteles que anuncian el pueblo, pintadas en las paredes...).

En definitiva, Ariadna Pujol aporta una visión algo diferente de la del resto de compañeros dentro del mismo máster, en una película que ha supuesto, como para Álvarez, un largo ejercicio de convivencia con unas gentes con las que, incluso ahora, sigue manteniendo los lazos.

EDICIÓN 2003-2005

CUARTA PROMOCIÓN

Isaki Lacuesta *La leyenda del tiempo*

2006.



Guión y dirección: Isaki Lacuesta
Producción: Paco Poch
(Mallerich Films), Jaleo Films,
De Palacio Films.

*“Yo vuelvo a Japón, pero
nadie me espera. Canto cuando me
acuerdo de mi padre, y mezclo
llanto y risa”* (Makiko)

*“Él soñaba sobre el tiempo
flotando como un velero
nadie puede abrir semillas
en el corazón del sueño...”*



Portada del disco de Camarón que da título a la película

Los versos anteriores son el estribillo de las *Bulerías* en que Ricardo Pachón convirtió el poema *La leyenda del tiempo*, de Federico García Lorca, que abren el disco *La leyenda del tiempo* de Camarón de la Isla, y que se oyen también en la banda sonora de la película con igual título de Isaki Lacuesta. El disco – para muchos el mejor disco de Camarón y, por tanto, uno de los mejores discos de flamenco que se han hecho jamás – se editó en el año 1979, y presentaba, por primera vez, instrumentación eléctrica sobre el cante puro del cantaor, tal como habían hecho poco antes *Pata negra*.

Lacuesta no realiza, sin embargo, en esta película un homenaje a Camarón, sino que va mucho más allá al conseguir, como él mismo explica y ya se ha comentado en un apartado anterior (vol 1, cap. 9) , hacer viva en imágenes una memoria que un lugar y unas gentes tienen aún muy presente, más de veinte años después de la muerte del cantaor de la Isla de S. Fernando, cuyo entierro multitudinario - con la bandera gitana recubriendo el ataúd, entre las gentes de su tierra que cantaban y lloraban su muerte – tuvo lugar en 1992, tras morir en Santa Coloma de Gramenet. Esas imágenes documentales del entierro son casi las que abren la película.

Para su preparación, Isaki Lacuesta tomó contacto en diversos viajes con el lugar y, también, con personas involucradas en la vida de Camarón, como Ricardo Pachón – arreglista, músico y productor de PolyGram Ibérica, con la que Camarón editó sus discos - . A este trabajo de documentación “ambiental” se contraponen, paradójicamente, la ausencia total de guión, como él mismo explica. En realidad, el guión se fue construyendo sobre la marcha. Él dice exactamente que “en el rodaje, el guión era un folio con un listado de posibles secuencias “(Cerdán y Torreiro, 2007: 246) que se iban modificando según interesara, a menudo siguiendo las indicaciones de las diferentes personas que en ella intervienen, como los mismos actores. Makiko, por



Isaki Lacuesta con Ricardo Pachón

iban modificando según interesara, a menudo siguiendo las indicaciones de las diferentes personas que en ella intervienen, como los mismos actores. Makiko, por

ejemplo – explica - condujo su parte hacia la ficción mucho más que Isra. El guión definitivo, que sustituyó al inicial, mucho más detallado y cerrado, como se ha explicado (vol.1).

La producción es a tres bandas: *Mallerich Films* - con Paco Poch a la cabeza, que figura aquí como productor ejecutivo - , *Jaleo Films* – productora andaluza dirigida por Paco Lobo, quien figura como productor ejecutivo asociado – y *De Palacio Films* – productora valenciana a cuya cabeza está Pepón Siglér, quien, junto a Sergio Castellote, aparecen también como productores asociados -. Además, como siempre, Jordi Balló como productor delegado de la UPF.

Para la elección de los actores realizó un cásting. Lo curioso fue que de los trescientos niños que probó, el que finalmente hizo de Isra fue el primero de ellos, un niño al que se acababa de morir el padre, como se muestra en la cinta. En cambio, Makiko no es en la realidad tal como aparece en la película, aunque sí es enfermera. Ninguno de los dos había trabajado antes como actor.

La película se abre con Makiko, una joven japonesa que quiere cantar flamenco y está en su casa en Japón intentando tímidamente un *lolailo lolailo*, acompañándose del rasgueo - también tímido – de una guitarra española. Ella cabecea mientras ve en su televisión un programa en que sale Camarón cantando. Los siguientes planos muestran muy rápidamente a los acompañantes habituales de Camarón: Raimundo Amador y Tomatito. Tras ellos, de nuevo Makiko.

El plano siguiente la muestra con las maletas y caminando entre la nieve.

A continuación, Isra – el niño gitano que es el otro protagonista de la historia o, más bien, el protagonista de esta historia dividida en dos partes – jugando en las salinas de la Isla de S. Fernando. Unos pájaros – gaviotas - , el cielo y, seguidamente, el cartel que anuncia el título de la primera parte de esta película: “La voz de Isra”.

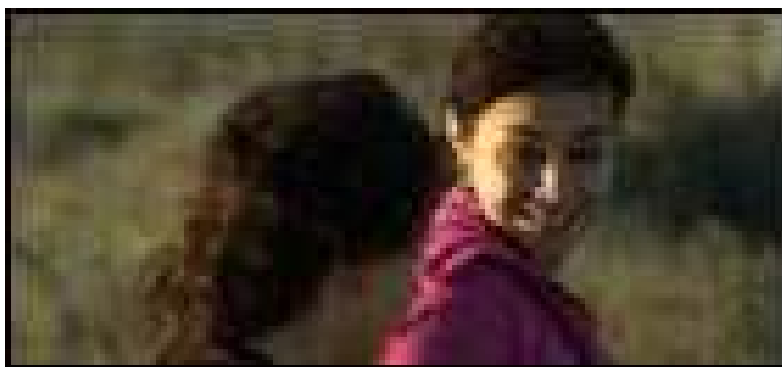
Los primeros momentos muestran ya dos de los aspectos importantes del cine de Lacuesta. En primer lugar, el uso del montaje, mucho más fluido y menos “estilístico” que el de su primer largo. Aquí se trata de ganar emoción, no de hacer un alarde de

dominio de la técnica. No se notan las transiciones. La naturalidad es necesaria. A pesar de ello, en muchos momentos sí se ve la maestría de Lacuesta (y de Domi Parra, su montador) en el montaje; por ejemplo, en las contraposiciones entre planos seguidos. De ello es buena muestra toda esa secuencia inicial en que se van alternando imágenes de Camarón con planos de Makiko cantando. O el plano de ella entre la nieve, seguido en un simple corte, sin fundido, por el de Isra jugando en medio del calor de las dunas de la Isla. El contraste da así mayor fuerza a las propias imágenes. También hace uso a veces del montaje asociativo, que presenta planos seguidos entre los cuales hay un nexo conceptual, a menudo por contraposición de ideas, de la índole que sea. Nexos que a veces hay que saber ver. De ello podrían ser muestra clara las secuencias que presentan al niño Isra – prisionero de sus cambios físicos y del luto y el dolor por la muerte de su padre – cerca de pájaros que vuelan libremente por el cielo.

En segundo lugar, el uso de la banda sonora, de lo que se ha hablado oportunamente en un apartado anterior. Ello es mucho más patente en la segunda parte de la historia, la que tiene como protagonista a Makiko, mientras que el silencio es precisamente la banda sonora de la primera. Un silencio que sugiere, en cambio, sonidos imaginados.

Toda esta primera parte carece curiosamente casi por completo de música, pues Isra está de luto y no puede cantar – aunque sus amigos dicen que lo hace muy bien – porque su padre ha muerto recientemente y, como le dice un día a Saray – esa niña gitana que pretende conquistar - : hasta que su madre no se quite el luto él no podrá cantar. Este dato vendrá dado de forma indirecta, cuando veamos el cuadro del padre sobre la repisa del televisor en la casa de los Gómez. Tradición la que el niño acepta que habla del sentido de la familia y del respeto a los mayores que los gitanos han guardado siempre. Precisamente éste es uno de los asuntos que provoca más de un conflicto con su hermano Cheíto quien, como hermano mayor de una familia de cuatro, se siente ahora el hombre de la casa y pretende que Isra le obedezca y no vaya por ahí a fumar porros con los amigos, pues su padre no lo hubiera querido. Pero, por otro lado, Isra no puede cantar porque le está cambiando la voz: se está haciendo mayor y es este proceso de transformación el que vivimos en esta primera parte. Un proceso en el que se incluye, como es natural, la rebeldía propia de su edad, el interés por las chicas y, sobre todo, el dolor que siente por la muerte de su padre y al que no sabe cómo dar salida.

Llega el niño a encontrarse en la situación de tener que fingir que canta cuando todos los otros canten una canción en el día de la fiesta de Navidad del colegio.



La leyenda del tiempo: Saray e Isra corren entre las dunas.

Isra en el colegio, entre sus compañeros. Y aquí algunas imágenes traen a la mente inmediatamente las de Blanca en *Veinte años no es nada*, esa trabajadora de Numax que estudia magisterio y se vuelve a Sevilla, su tierra, donde trabaja en una escuela. Pero estos niños de *La leyenda del tiempo* ya son casi adolescentes. El director del colegio tiene, por ejemplo, que intervenir para mediar en las desavenencias entre los dos hermanos. Al final de esta parte, como era de esperar, los dos hermanos se reconcilian, de manera algo brusca y torpe, como corresponde a unos niños que han tenido que crecer de golpe. Estas situaciones entre ambos no pueden por menos que provocar a menudo la sonrisa por varios motivos. El primero, el fuerte y cerrado acento andaluz que ambos tienen, y que, como ya se ha indicado, hizo plantearse a su director la posibilidad de subtítularlos, algo que finalmente se desechó al considerar que la historia se podía seguir perfectamente aunque no se entendieran todas y cada una de las palabras que los niños decían. Además, el aspecto que tiene Cheíto, con una terrible bizquera, provoca inmediatamente esa sonrisa, pero una sonrisa enternecida, no cruel, pues el niño transpira sentido de la responsabilidad y una bondad algo tosca. Una escena: Cheíto, tumbado en su cama, holgazaneando, juega con su hermanita y le ayuda paternalmente a vestirse.

Aparece en esta parte un personaje que funciona como nexo de unión entre las dos partes. Es el japonés Joji, que trabaja en el puerto limpiando esos enormes atunes que pescan en las almadrabas – las que retrata precisamente Ricardo Íscar en *El cerco* – los pescadores andaluces, pero que luego se llevan, limpios y preparados, directamente

el Japón. Joji habla con Isra en su casa y le enseña fotos de las matanzas de Méjico – que él ha presenciado - ; le enseña también uno de los enormes cuchillos que utiliza para su trabajo. Es el contacto con el mundo de los adultos. Joji, de alguna manera, está inspirando en el niño la imagen del padre del que carece. El cuchillo, que el niño ha cogido sin que los mayores se den cuenta, será la excusa para darle un beso robado a Saray, cuando, paseando solos por las salinas, proponga un juego peligroso a la chica con él; ella, medio de broma, accede, pero con un ojo entreabierto, a que el niño clave los cuchillos alrededor de su cuerpo sobre el tronco de un árbol. Ese momento será el que Isra aproveche para darle un tímido beso en la mejilla a la niña-mujer. Por entre las ramas, aparece un pajarillo.

La segunda parte se titula “La voz de Makiko” y se abre con la joven haciendo la maleta. Se la ve llegar al aeropuerto de Cádiz, coger un taxi y recorrer el paisaje – tan diferente del de su patria – con la mirada, mientras la música de Camarón, en versiones de diferentes artistas, la acompaña. Asistimos con ella al recorrido por las calles de La Isla, donde el rastro de Camarón está presente: camisetas, muñequitos, discos, hornacinas con santos con la cara de Camarón... Makiko quiere cantar como él y, después de acudir a varios tablaos en los que vemos a muchas japonesas que se esfuerzan por bailar sevillanas con bastante estilo, finalmente, la dirigen hacia la Peña donde encuentra a *Pijote* Monje, hermano de Camarón, que accede a enseñarle a cantar. Y así se ven los



Makiko

esfuerzos, los progresos, cómo la joven aprende primero a tocar palmas, a seguir el ritmo, aunque *Pijote* le ha confesado que, desde la muerte de su hermano, ya no canta.

En esta segunda parte, la música hace acto de presencia de forma potente. La voz de Makiko se superpone, en cambio, *en off*, y en japonés, a lo que ella va haciendo, y la oímos en un torpe castellano cuando habla con personajes españoles. Habla en japonés con Joji, al que conoce en el restaurante chino donde ambos trabajan, y con quien entabla una relación de amistad. A pesar de ello, la joven le dice que sus padres

han muerto en un accidente de coche y que no tiene a nadie en Japón, cosa que se sabe que no es cierta, pues ella habla por teléfono con su padre, al que, por su parte, le dice estar haciendo un curso. Todas estas mentiras hablan de una segunda parte mucho más elaborada, menos improvisada, que la primera. Aquí se trata ahora de buscar también, como en la otra, la emoción, el sentimiento, pero tendrá que salir cuando finalmente Makiko se libere de todos esos embustes que ella inventa para escapar de una situación que la angustia: su madre recién muerta y su padre enfermo en el hospital. Y en Japón las hijas tienen la obligación de cuidar a sus padres hasta que mueren, como sabemos muy bien a través del cine de Ozu.

De este modo, ya son dos los puntos de contacto entre las dos partes: ambas historias presentan a niños-adolescentes que están sufriendo terriblemente por la muerte de sus padres, pero no son capaces de enfrentarse a ello. Cuando consigan hacerlo, se liberarán y crecerán. Además, Joji será amigo de ambos, incluso podríamos verlo como un sustituto paterno.

Hay además un fugaz momento de contacto visual cuando los dos niños se encuentren casualmente por la calle en el carnaval de la ciudad. Isra lleva una calavera en la mano.

El carnaval, en que los dos japoneses cenan juntos y la chica se emborracha y baila ante él, da pie a que ella confiese la verdad a su amigo. Es precisamente uno de los momentos en que se oye el tema *La leyenda del tiempo*, a la guitarra, tema que se volverá a oír al final de la película, tras los créditos, en una versión nueva en que participan diversos músicos, como Montse Cortés o Carles Benavent, Jorge Pardo - procedentes éstos dos últimos del mundo del jazz- , junto a Raimundo Amador o Ricardo Pachón. Homenaje particular a Camarón. El *making of* de toda esta parte se incluye en los extras de la espléndida edición que Intermedio ha sacado del filme. Parece que es la parte que resultó más cara de toda la película, por lo que se ha decidido sacarle un rendimiento mayor al editarla (más de una hora) aparte , en el DVD.

Ahora se informa de la muerte del padre de Makiko, en el hospital de Japón y lejos de su hija. Se sabe en el momento en que ella habla con Japón desde la cabina telefónica de la calle. El plano muestra a la joven, de espaldas, cantando a Camarón.

Los espectadores oímos su cante *en off*. El siguiente corte muestra una barcas varadas en la orilla, solitarias. La joven agita suavemente los hombros, pues la emoción la domina, pero finalmente ha conseguido cantar. Pocos momentos retratan con tanto cuidado y delicadeza la expresión del dolor humano. Cuando hablaba con Iñaki Lacuesta (entrevista personal: ver anexo 2), le decía que me parecía que su película había conseguido, a través de la simplificación, acercarse mucho más al retrato de la



La leyenda del tiempo: Las barcas varadas en la orilla.

emoción. Él asentía complacido y me decía que ahora le interesaba más el retrato que la técnica y otras cosas. Realmente, en este caso, el retrato no es de un artista ya muerto, sino de cómo la música puede servir para expresar la emoción, el dolor. Y, evidentemente, la música de Camarón de



La leyenda del tiempo: Joji y Makiko en la playa.

la Isla, como la de otros cantaores de raza, o como la poesía de Federico, es sencillamente la más ancestral y pura expresión del máximo dolor que un ser humano puede sentir. Y eso, Isaki lo sabe muy bien, es universal. Esa universalidad que tiene la película, que permite que dos niños-jóvenes tan distintos y distantes como Isra y Makiko puedan sentir un dolor igual por la muerte de sus respectivos padres.

Ahora ha llegado el momento de decirle a *Pijote* la verdad: quiere aprender a cantar para expresar el dolor que siente, en un vacilante y torpe castellano. Él la mira y entiende muy bien su necesidad.

Después de ese momento, la chica decide trabajar de nuevo de enfermera. En el plano siguiente aparece dando un biberón a un niño, mientras lo acuna y le canta una canción flamenca, una nana suavcita y dulce. Después, le dice una pequeña mentirijilla a Joji, sentados ambos en la playa, contemplando el mar: ha decidido volver a Japón a cuidar de su padre enfermo. Él le manifiesta su alegría por haberla conocido. No se sabe entonces si la relación entra ambos era sólo una amistad entre compatriotas lejos de su patria o había algo más, lo que lleva de nuevo a ver el paralelismo con la situación final de la primera parte de la película: unos momentos en que los sentimientos no se manifiestan abiertamente: sólo se sugieren.

A continuación, *en off*, la voz de Makiko dice: “yo vuelvo a Japón, pero nadie me espera. Canto cuando me acuerdo de mi padre, y mezclo llanto y risa”.

Una última imagen antes de los créditos finales, paralela a la que abre esta segunda parte, y que también se veía en algún momento de la primera, muestra el cielo azul y, cruzándolo *á la Godard*, un avión que deja su suave estela blanca. *En off*, un *tirititrao tao* remite al *lolailo* inicial de esta parte.

Un último cartel reza “En recuerdo de José Gómez y Sahi Yanade”. El primero, Camarón; el segundo, Joji, que murió poco después de hacer la película.

Para *La Leyenda del tiempo*, Lacuesta ha hecho uso del vídeo digital, a diferencia del celuloide que usó en su primer filme, por la ligereza que exigía la filmación de escenas espontáneas con los actores. Siente la necesidad de llevar la

cámara, en ocasiones, pero confía en la maestría de sus directores de fotografía: “Si es muy documental, prefiero que la lleve Diego, pues es mucho mejor técnico que yo...sabe cambiar con increíble rapidez el foco y el diafragma al mismo tiempo, si hace falta. Yo no sé.(...) En algunos planos-secuencia, como la que están Israel y Saray corriendo, y, de repente, Israel corre y pasa de un plano americano a un primer plano, y cambia la luz...yo no sabría jamás cambiar el foco a la velocidad en que lo hace él, que es un campeón del foco.” (entrevista personal: ver anexo 2)

Construcción, por lo que se ve, perfectamente simétrica y llena de momentos paralelos, que responde a una película estructurada en dos partes aparentemente independientes, pero con una serie de elementos coincidentes y muy bien entrelazados.

En resumen, un segundo trabajo de un director que experimenta y se renueva, en su búsqueda de un lenguaje personal. Por ello, hay algunos elementos claramente divergentes de su primer trabajo, como la total ausencia de guión cerrado o el trabajo sobre la marcha con actores. La puesta en situación es usada como simple sugerencia, para abrir caminos a la libre creación de los personajes.

En línea, en cambio, con su anterior trabajo, sigue concediendo una gran importancia al montaje asociativo y por contraste. El uso del vídeo es necesario, con un dominio del color y de la luz que confiere a la película una textura y una calidad extraordinarias.

Rasgo muy personal, e innovador, será la enorme importancia concedida a la banda sonora, o a su ausencia, como certificadora de emociones, o, en el segundo caso, de la imposibilidad de dejarlas salir.

El director persigue aquí, tal como reconoce, el retrato de la emoción, del sentimiento, a través de un retrato del personaje basado en la expresión y el uso de la música o del silencio.

Lupe Pérez García *Diario argentino* **2007**



Guión y dirección: Lupe Pérez
Producción: Marta Esteban (Messidor Films), Impossible Films, y Hernan Musaluppi (Rizoma Films SRL, Argentina)
Con la colaboración de: TVE, Canal+ España, TVC, ICAA, INCAA, ICIC, ICF y Catalan Films&TV

“Hago un viaje a la Argentina para intentar encontrar el origen de mi confusión. Tengo la sospecha de que mi problema no es físico ni mental. Como todos los traumas, proviene de la infancia.”

(Lupe Pérez)

Estrenada en abril de 2007, la película de Lupe Pérez, argentina afincada en Barcelona desde el año 2002, cuando la crisis de su país la obligó a emigrar junto a su marido y a sus dos hijos, es una reflexión sobre la realidad de su país.

Ha sido producida por Marta Esteban, productora ejecutiva y accionista de *Messidor Films*, así como de *Impossible Films*, que firma también la producción del filme, junto a la productora argentina *Rizoma Films*. También cuenta con la

participación de TVE, Canal+ España, TVC y el apoyo del ICAA, el INCAA, el ICIC, el ICF y de Catalan Films&TV.

Lupe Pérez explica (entrevista personal: ver anexo2) que en el proceso de escritura de guión, para el que disfrutó de una beca de la Fundación Carolina, en Madrid, fue crucial la ayuda de Jordá, quien estaba también en la Residencia donde ella pasó esos dos meses:

“Fue esclarecedor en general, no sólo para esa película. Me reunía con él cada dos o tres días para hablar sobre su idea, hasta que una noche él me aconsejó: ‘Tú tienes que pensar en qué es lo que realmente te interesa. (...) Personalmente, a ti. ¿Cuál es tu vínculo con ese tema?’. Claro, yo podía hablar del nacionalismo en Argentina, pero eso, claro, son palabras, y no sé...Eso que parece una chorrada nunca me lo había dicho nadie. Estas palabras me hicieron reflexionar: toda la noche estuve haciendo una lista absurda. ¿Qué es lo que a mí me interesa? ¿Qué imágenes yo relaciono con esto, no? Mi papá...Y la película cambió mucho, con la ayuda de Jordá. Pero absolutamente todas las ideas, buenas o malas, que hay en esa película, se hicieron esa noche. (...) Y al otro día le llevé una especie de cuadro. Y ya me quiso.”

El plano que abre la película, muy parecido al que la cierra, son las manos de la protagonista y directora sobre una superficie de pared gris. Sobre ese plano fijo se oye una voz *en off* – la de la propia Lupe, con su acento porteño ya algo tamizado por los años de permanencia en España – que explica el pequeño problema que tiene de orientación, debido quizá a una leve dislexia: no es capaz de distinguir derecha e izquierda, por lo que debe siempre recordar con qué mano escribe – es diestra – para saber cuál es cuál. Ello – añade - quizás no tenga sólo un origen disléxico; quizás – insiste – se debe a algo de la historia de su país, esa historia agitada y dolorosa, que ella no recuerda, pero que debió causar esa ligera disfunción. Para averiguarlo se propone emprender un viaje a Argentina,



Diario argentino: plano inicial

donde vive su madre. Asistimos entonces a la despedida de su familia - marido e hijos – en el aeropuerto de Barcelona (ella vive en Mataró, se dirá más adelante). Al aeropuerto de Buenos Aires la va a recoger su madre, Teresa, y juntas viajan en tren hasta Mar del Plata, donde ahora vive ésta, para reunirse allí con Mario, el marido de su madre.

Los planos de lo que se ve a través de la ventanilla del tren son una serie de imágenes congeladas, a modo de fotos fijas, que muestran el paisaje verde y húmedo, con sus praderas donde pastan las vacas. Parecen, más que un paisaje real, fotografías de un álbum, cuyas páginas se pasan rápidamente.

Igual que lo que ocurre con esas “vistas” a través de las ventanillas del tren, Lupe Pérez juega a menudo con el montaje. Los planos se suceden a veces de manera sorprendente y creativa: planos cortos sin texto que se muestran como “postales” que se alternan con secuencias más largas, en las que hay diálogos, correspondientes a los momentos vividos durante el viaje. Los planos más breves – las “postales” – parecen tener la función de informar de recuerdos, emociones que pasan por la mente de la autora en ciertos momentos de reflexión al hilo de las vivencias externas, las del viaje en sí. Hay que tener presente, además, que Lupe Pérez trabajó como montadora en *El cielo gira*, de Mercedes Álvarez y que, tal como ella me explicaba (entrevista personal: ver anexo 2), se ha dedicado siempre, sobre todo, al montaje, aunque tenga varios cortos anteriores a *Diario argentino*.

A partir de este momento, Lupe visita con Mario y su madre diferentes lugares que traen recuerdos a su mente. La voz *en off* de la propia Lupe va transmitiendo sus sentimientos en torno a estos espacios. Se trata de una voz íntima, subjetiva, algo desordenada. Una especie de conciencia que se alterna en todo el filme con la voz *real* de la protagonista, la que conversa – o discute, a menudo – con su madre y con Mario. La dualidad de voces presenta de esta manera al espectador una doble mirada: la de la vivencia real, exterior, de cara a la madre, a Mario, a su amiga Ariadna; y la de la vivencia íntima, ese proceso de interiorización de toda la vivencia externa que implica un intento de comprensión, de exploración de la parte sensible, profunda, de la Lupe emigrada y dolida. Todo ello se combina también con ese montaje antes mencionado que alterna dos *tempos* distintos. Dos voces que frecuentemente están en disonancia, al menos aparente. Lupe discute con su madre y con Mario porque no entiende sus

planteamientos políticos: son de generaciones distintas y, sobre todo en el caso de Mario - afiliado a un partido de izquierdas y muy desilusionado y dolorido por la reciente historia argentina: ha llegado incluso a pasar tres días en prisión sin comer ni ir al lavabo y, al haber sido liberado sin motivo conocido, sus compañeros de partido lo creen un chivato, cosa que le duele profundamente -, los planteamientos son irreconciliables. Aun así, el cariño entre ellos está por encima de todo. Esa voz íntima, que viene dada desde fuera – *en off* – se superpone a imágenes diversas, sobre las que reflexiona. Imágenes que son en muchos casos de tipo documental: Perón, Alfonsín, Menem...desfilan por la pantalla mientras Lupe va explicando no las propias imágenes (como correspondería a un verdadero documental expositivo clásico) sino cómo vivió o cómo ve ella y qué sintió y siente ahora al respecto de esas imágenes. Viene a ser una suerte de memoria interior de la historia, con la original particularidad de ser frecuentemente suavizado todo por un inteligente y elegante sentido del humor ²⁹.

Àngel Quintana interpreta, además, que esa confusión entre derecha e izquierda puede responder también, de forma metafórica, a cómo “(el peronismo) ha acabado articulando aproximaciones desde la derecha y desde la izquierda” (Quintana, 2007:27).

Quim Casas ³⁰ se queda con un dato interesante: al comienzo del filme aparecen unas imágenes que presentan a Perón circulando en dirección contraria a la que llevara en realidad. Es la impresión que ha quedado en la retina de la niña Lupe el día en que Perón y su séquito debían circular de derecha a izquierda por la avenida de delante de su casa y ella lo percibió al revés debido a su problema de orientación. Entonces vivía aún con su padre, que era analista de sistemas de la policía peronista.

Ese detalle, que se explica al principio, se presenta sobre las imágenes en visión – o recuerdo – subjetivo, pues nosotros vemos como veía – o como recuerda que veía – la propia Lupe; incluso, la imagen aparece ligeramente acelerada, con lo que el efecto humorístico es aún mayor. De esta manera, los espectadores estamos viendo en realidad no un “documento” de algo, sino el recuerdo de algo histórico en la memoria de la autora. La subjetivación de la historia es, por tanto, muy grande. Y el juego se va a

²⁹ Tal como señala la productora ejecutiva Marta Esteban en la página web de la película (<http://www.diarioargentino.com>)

³⁰ Casas, Quim (17-04-2007) “Izquierda y derecha”, *El Periódico de Cataluña*, 20.

repetir en varios momentos: a las imágenes realmente de archivo, documentales, sobre diversos episodios de la historia reciente de Argentina - mayoritariamente de la televisión - Lupe Pérez superpone diversas estrategias que le permiten tanto mostrarnos su percepción subjetiva – con opiniones claras, que no esconde – de las mismas cuanto llevarlas ingeniosamente al terreno de lo humorístico para así aligerar su contenido. La decepción de la ciudadana argentina Lupe Pérez es llevada al terreno de la cuasi autoparodia, distanciándose así de lo que sería un clásico y aburrido documental de crítica política. Estas estrategias consisten, por un lado, en la mostración de las imágenes tal y como ella las vivió; por otro, en el comentario *over*, superpuesto, en el que la autora ironiza sobre los hechos, culpando a menudo a los propios argentinos, cuya inercia y conformismo han conducido a menudo a esa situación. Tal y como ella misma destaca en las notas que escribe sobre el personaje de Mario en la web de la película, éste “repite sarcástico que el problema de nuestra generación (los treintañeros como yo y sus hijos) es que *deseamos la revolución...mientras la haga otro*”³¹ De hecho, en algún momento surge una fuerte discusión entre Lupe y su padrastro pues éste les recrimina a ella y a su amiga Ariadna, que está comiendo con ellos en un restaurante, que no hacen nada para arreglar las cosas y defiende enérgicamente a Hugo Chávez como modelo de político que debe imitarse.

Otro de los recursos que la directora emplea frecuentemente es la alternancia o mezcla de imágenes documentales de mítines o discursos de algunos políticos con imágenes caseras con su familia. Esa contraposición entre el ámbito público y el privado tiene la finalidad de ofrecer de forma directa la influencia que en su vida personal han tenido los acontecimientos políticos de su país, algo que otros creadores están también utilizando en los últimos años: lo privado como símbolo de lo público. Y ello ocurre cuando, una vez hayamos ya conocido a su familia argentina y visitado los lugares de su infancia con su madre y Mario, Lupe recuerde, a partir de lo que está viviendo, su vida anterior. En estos momentos, se alterna el presente: sus vivencias reales en Mar del Plata en esas vacaciones sin su marido e hijos, a los que frecuentemente llama desde cabinas telefónicas desde cualquier punto y a cualquier hora (su marido le reprocha en cierta ocasión que le despierte cuando allí es de noche), con el pasado, a través de las imágenes que los muestran y desde esas dos perspectivas

³¹ (<http://www.messidor.net/diario>)

ya explicadas: las imágenes documentales tal como ella las recuerda, y los vídeos caseros que evidencian la relación con su padre, con su marido Carlos – que firma la dirección de la fotografía del filme - , el nacimiento de su primer hijo Yuri, la emigración a España y el nacimiento de su segundo hijo Ciro.

Otro elemento llamativo es la presencia de banda sonora extradiegética. Compuesta por Germán Cancián, la banda sonora tiene una función claramente emocional. El predominio de melodías en que la poca instrumentación (fundamentalmente cuerda) crea una cadencia lenta, cercana a la melancolía, acompaña los sentimientos de la autora en ese viaje a los recuerdos y añoranzas que es la película. Porque, a pesar del humor, de la decepción política, de la crisis, hay una mirada de añoranza, que se plantea con toda claridad cuando Ariadna – la amiga socióloga que ha renunciado también a trabajos en el extranjero mejor pagados porque “es muy difícil” dejar la patria – le pregunta si tiene ganas de volver, a lo que Lupe no sabe qué contestar, si bien inmediatamente se dirige a una cabina para plantearle el retorno a su marido, que entonces dormía. Lupe mira los espacios de la infancia silenciosamente y



Diario argentino: el mar

nosotros los miramos con ella. Igual que hace Guerin, vemos a veces a la protagonista de espaldas o de perfil mirando algo que nosotros también miramos.

Uno de los elementos con un claro valor simbólico que une a España con Argentina es el mar. Lupe, nada más llegar a Mar del Plata con Teresa y

Mario, baja del coche y, a pesar del frío – allí es invierno – baja por las rocas hasta la orilla, hasta que casi le llegan las olas a los pies. Contempla el mar sin pronunciar palabra y sabemos entonces lo importante que es para ella. Más adelante, decide hacer un curso de submarinismo, a pesar del accidente que tuvo de pequeña, cuando pasó el primer verano sola con su padre en Miami, y que conocemos a través de las recriminaciones que le hace su madre. De alguna manera, se trata del intento de la adulta Lupe de superar las dificultades. Vemos incluso, cuando ya le toque sumergirse a ella en el frío mar, después del monitor, el miedo que aún tiene. No es más que un

símbolo claro: Lupe es una persona valiente que quiere superar sus dificultades. En teoría, por eso ha viajado a la Argentina: para descubrir el origen de su disfunción con la orientación; lo que, evidentemente, no es más que una excusa para explicar la historia reciente de su país a través de sus ojos. A Mar del Plata se traslada también su madre, una vez perdidos sus ahorros del famoso “corralito”, lo que, según explica, le impide viajar más a menudo a casa de su hija y nietos. Ha sido ella precisamente – dice – la que impulsó a su hija a emigrar cuando vio los problemas que tenía para encontrar trabajo. Su madre está viviendo, como Lupe Pérez nos explica en la web del filme, un “exilio interior”, lejos de Buenos Aires, su ciudad.



Lupe y su madre por el malecón de Mar del Plata

Hacia el final, Lupe acompaña a su madre, que hace marcha todas las mañanas por el paseo marítimo: su madre lleva tal velocidad, que Lupe no la puede seguir. Quizás está queriendo decir que, después de todo lo que su madre ha vivido de la historia de su país (siendo, además, profesora de historia), se ha hecho tan fuerte que ella, su hija, es ahora, a pesar de su juventud, un ser mucho más débil.

Y a una localidad con mar se irá a vivir Lupe en España: Mataró. El mar puede ser la libertad, o el puente que la comunica con lo que hay al otro lado, su patria.

A pesar de su problema con la orientación, Lupe parece tener las ideas muy claras, algo que provoca continuas discusiones con su madre y con Mario, pues no entiende por qué ellos votaron en su momento a Ménem, por ejemplo, cuando se demostró su corrupción e ineficacia. Ellos se empeñan en hacerle comprender que la historia debe verse con suficiente perspectiva para poderla entender bien, y que, en aquellos momentos, los argentinos no imaginaban cómo iban a ser las cosas. Este intento autojustificadorio de los mayores aporta otro de los puntos interesantes de toda la

película: la visión de la historia desde todos los puntos de vista posibles. Cuando se da el de la autora, ya se ha visto, se presenta ese juego humorístico en que se combinan materiales de archivo – retocados o no – con vídeos caseros e imágenes del viaje a Argentina en tiempo real. En cambio, cuando se da la visión de los otros, ello no es posible y sólo se escuchan sus voces cuando dialogan – o discuten – con la propia Lupe. De esa manera, a pesar de ese intento de “objetivación” por la presentación de varios puntos de vista, en realidad sigue siendo el terreno de la subjetividad más absoluta.

Ello, y el interés por los aspectos políticos de la vida, así como la subjetividad y la participación de la autora dentro de la película, han hecho que algunos vieran en la autora a una sucesora – “viuda”³² es el feo término que alguno emplea – de Joaquín Jordá. No hay duda de la proximidad, pero hay que decir en su descargo que Lupe Pérez aporta algo que no hacía Jordá y que sí, en cambio, intenta Marc Recha: el diario personal, pero el diario filmado, aquel que sigue la línea de Mekas o Akerman por los caminos de la más absoluta subjetividad. Lupe Pérez no pretende ser objetiva. No quiere explicar la historia de su país. Lo que pretende es explicar cómo ha afectado esa historia en su vida, cómo se sintió entonces y cómo se siente ahora. Y aún va más allá al intentar invocar a los fantasmas del pasado para así exorcizarlos. De alguna manera, el pasado le sirve para vivir mejor el presente, y, en ese sentido, a pesar de seguir la línea que todos los trabajos del máster – hasta el presente, y con la excepción de Ariadna Pujol o Lacuesta , en cierto sentido – parecen seguir de hablar del pasado, o del



Lupe y su madre en quad

transcurso del tiempo y los cambios que ello provoca, el sentido del humor con que afronta todo aporta una visión muy personal y algo más vitalista de ese pasado.

Por otro lado, el grado de intimidad al mostrar imágenes de la vida familiar: las excursiones con sus hijos, la playa, la lactancia de su niño aún bebé...acercan a la autora a lo

³² Tramullas, Gemma (14-14-2007) “Una viuda de Jordá”, *El Periódico de Catalunya*, 63.

que aún no se había intentado en este máster, y que tantos frutos está dando en los trabajos de autores de todo el mundo: el diario filmado. Diario filmado que en su singularidad, en la individualidad de las vidas que explica, se convierte en un modelo general, en un retrato íntimo con el que muchos otros seres humanos se pueden sentir identificados, lo que aumenta su interés de forma muy clara. Pensemos en Alan Berliner, quien al buscar otras personas en la guía telefónica con su mismo nombre, y citarlos a todos en su casa, no hace más que convertir su propia individualidad en una generalidad. De esta manera, igual que hace Chantal Akerman cuando se filma a sí misma dentro de casa o Johan Van der Keuken cuando filma a los anónimos habitantes de Ámsterdam en su vida anónima y diaria o a su propia familia, Lupe Pérez eleva a categoría universal su propia vida individual.

En cierto sentido, como ya se ha visto, la película podría estar también cercana a la obra – toda – de Marc Recha, si bien el tono no es el mismo.

En resumen, podemos ahora establecer algunos puntos que la película aporta: la importancia del montaje, en el que aparece una muy consciente combinación de imágenes documentales, filmadas y vídeos caseros. Un montaje en el que a veces se juega con el trucaje o la manipulación.

En la línea de la subjetividad, aparecen las voces *en off* (como comentario íntimo, subjetivo) y *over* (como comentario personal sobre imágenes de archivo de tipo histórico). Asimismo, la presencia de banda sonora extradiegética tiene un claro valor emocional.

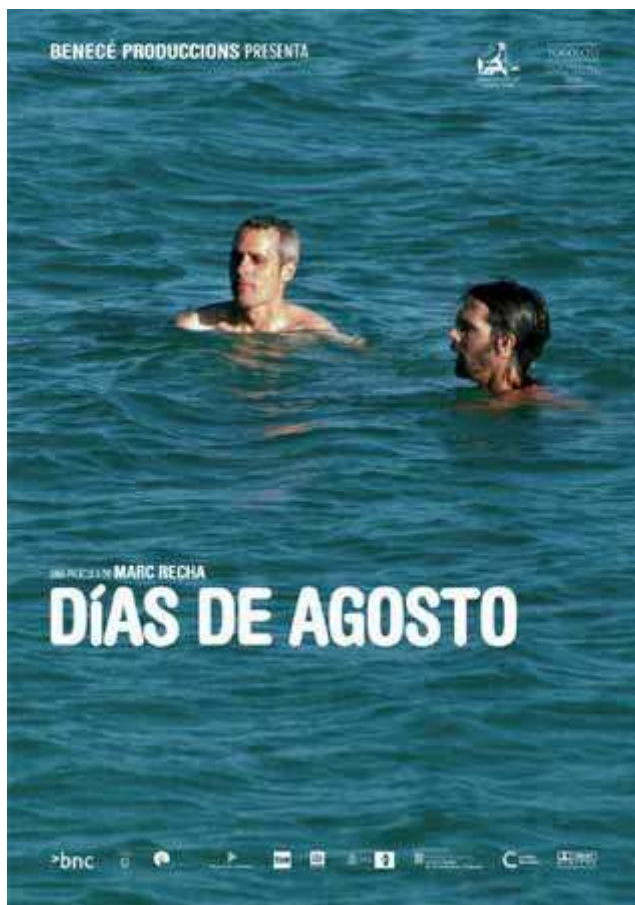
Se podría incluir el filme de Lupe Pérez dentro de ese subgénero de cine de lo real que es el autorretrato, el diario personal muy subjetivo.

La película tiene un trasfondo en que adquiere gran relevancia la realidad política pasada y presente, por lo que podríamos hablar de una cierta voluntad de performatividad política, de denuncia, en afinidad con las intenciones políticas de Joaquín Jordá, si bien desde posturas ideológicas distintas. Quizás el cine, como para Jordá o para Recha, podría tener una función curativa.

Marc Recha

Días de agosto (Dies d'agost)

Diciembre de 2006.



Guió y dirección: Marc Recha.

***Producción: Benecé Produccions
(Xavier Atance), Irusoin***

***Con la colaboración de: ICAA,
ICIC, TVC.***

“Els meus germans solien fer coses junts. S’ho passaven bé. Anaven a llocs mirant i buscant coses. Eren bessons, però no s’assemblaven físicament. El Marc coneixia un home que es deia Ramon. M’ho va dir quan va anar al seu enterrament. Era un periodista que es passava el dia llegint, que fumava com un carreter, que parlava d’històries que havíem oblidat o que alguns no volien recordar. (...) Van ser aquelles històries que li van provocar ganes de saber més coses, curiositat per l’època que parlava en Ramon. (...) Volia conèixer el poble d’on provenia la mare d’en Ramon”

(Berta Reixach)

Los créditos iniciales informan de la producción que ha hecho posible el filme, así como de las diversas entidades que han colaborado (arriba reseñadas)

El rodaje, según él mismo explica a Andreu Barnils (Barnils, 2007) , hijo de Ramon Barnils, ese periodista muerto en el año 2001 que es el hilo conductor de la búsqueda que parece tener lugar en la cinta, se inició el día 1 de julio en tierras fronterizas entre Aragón y Cataluña, en la zona del pantano cercano a Ribarroja de Ebro, sin tener una línea del guión escrita.

Apunta también en esa entrevista que le hubiera gustado incluir en el cásting a Andreu, pero que éste no quiso. La película pretende, por tanto, explicar un viaje de búsqueda, del espíritu del periodista y amigo muerto, en las tierras donde se refugió en los últimos tiempos de su vida.



Dies d'agost.

El paisaje salvaje, el agua, la escasa vegetación, donde habitan pocas personas, todas ellas solitarias, diferentes, muy alejadas de los turistas al uso de la costa catalana, la soledad, un calor asfixiante y la compañía de su hermano gemelo David son los protagonistas de esta película. Protagonistas absolutos si no fuera porque el verdadero y absoluto protagonista es el propio Marc, quien, por cierto, no había protagonizado aún tanto ninguna de sus películas, aunque sí aparecía de forma importante en muchas de ellas, como en el corto *Sobre el paso de dos personas unos cuantos años más tarde* (2001), en el que, además, hay una presencia importante del paisaje y del sonido, muy en la línea de Bresson, y en coincidencia con la película que nos ocupa. Con estas premisas, parece claro que el tono de diario personal, la autobiografía, van a estar muy presentes. Y, como en el cortometraje citado, la presencia de la familia (su madre, Àngels Batallé, y sus hermanos Pau y David aparecen habitualmente en sus filmes, de formas variadas) conformará aún más esa línea tan personal.



Dies d'agost: los dos gemelos se afeitan

Una voz *over* femenina – la de su hermana pequeña – va explicando el viaje que sus dos hermanos mayores han emprendido. Es una voz que habla bajito, casi susurrando, sin estar muy segura de lo que dice, con un tono poético que, tal como explica el propio Recha (Gorina, 2007), era

precisamente lo que pretendía. Esa voz esquiva, de alguna manera, la consideración del filme como de un auténtico diario personal, tal como sí hace Lupe Pérez, para intentar mostrarse a sí mismo como desde fuera, con una mayor objetividad. Pero ello no es más una trampa, pues la cámara se coloca en tal proximidad a los dos hermanos, y más quizás al propio Marc – a David lo vemos a menudo de perfil, escuchando a su hermano, es este un hombre más de acción que de palabras -, que es como si estuviera colocada en un punto fijo y lo registrara todo, al modo de Mekas. Y se trata de una cámara de cine, la última película – que conozca – filmada en 35 mm, según me explicaba Iñaki Lacuesta (entrevista personal: ver anexo 2). La intimidad es tal, que no sólo los vemos dentro de la furgoneta, viajando por esas inhóspitas tierras quemadas por el sol, sino que asistimos a los momentos en que echan la siesta (uno, en una hamaca; el otro, dentro de la furgocaravana), se bañan desnudos en el agua del pantano o, mientras comen con voracidad sandía y queso, junto a una *hippy* que han encontrado en su viaje y que regenta el restaurante de un camping de la zona. Alimentos que en algún lugar confiesa Marc Recha le servían de único sustento cuando vivía en París, cobijado en casa del director Hanoun, a los dieciocho años, falto de dinero, y se iba muchas tardes a ver si su adorado Robert Bresson le abría la puerta de su apartamento³³. Homenaje a una juventud extraña, como su propia vida, entregada por completo al cine.

³³ Recha, Marc (febrero 1997) “Cuatro cosas que sé de Robert Bresson”, *Banda aparte. Revista de cine-formas de ver*, 6, 3-4.

Otros personajes libertarios, salvajes, como él y su hermano, aparecerán por la escena: la joven del camping, o un guardabosques músico, trasunto del tercer hermano de la saga Recha, el mayor, Pau (al que aludía *Pau i el seu germà* – 2001 -, aunque de Pau hacía el actor catalán David Selvas) que es músico.



Dies d'agost: David y Marc se bañan desnudos en el pantano.

La música está también presente: una música extradiegética, rockera, adecuada para mostrar un viaje de búsqueda, o de autobúsqueda, en una autocaravana, por unas tierras de polvo y agua, como si de una *road movie* americana se tratara: algunos han visto similitudes con Gus Van Sant y su *Gerry*, con Peckinpah o, sobre todo, y aquí coincido, con esas extrañas aventuras que relata a veces Werner Herzog. Lo que pasa es que el cine de Recha, y esta película no es una excepción, tiene mucho más de europeo, sobre todo de francés, que de americano. Canciones cantadas en francés o en inglés por François Breut, esa cantante francesa de voz sensual. Música que documenta, que registra emociones, sentimientos. Algún tema es también obra de Pau Recha.



Dies d'agost: David busca al desaparecido Marc.

Y dentro de estos sentimientos, uno de los más importantes, que acabará ocupando casi todo el plano en realidad, será el del paisaje, esa contemplación en que la cámara se entretiene, que a veces puede parecer excesiva, lenta, pero que intenta reflejar la íntima fusión que los personajes persiguen. La búsqueda que han iniciado fermenta en un sentido del paisaje que es casi místico. Es revelador que entonces no hay música, el silencio ocupa toda la secuencia, como cuando se adentran en el agua en busca de ese fabuloso pez gato, que – dicen las gentes del lugar – puede tener una extensión de cuatro metros. Un pez que pertenece a una de esas especies introducida antaño por pescadores extranjeros – alemanes, ingleses - , que venían a estas tierras para pescar, y que han creado reductos de aislamiento y de tranquilidad. O el momento, ya hacia el final, en que Marc desaparece, en una jugada inesperada y muy efectiva, y David lo busca desesperado por tierra y aguas, hasta que desiste de su búsqueda, para encontrárselo después tranquilamente sentado en el café de un pueblo, solo, como si fuera lo más natural del mundo.

En varios momentos del filme aparecen imágenes documentales: fotografías, sobre todo, que Marc ojea y sobre las que la voz *over* explica detalles, contextualizándolas, situándolas en el mundo de Barnils, ese mundo ya pasado que Recha ha pretendido encontrar en su viaje. También lugares que han sido testimonio de momentos importantes de la historia familiar, como el Mas Romeu, donde –dice la voz *over* – “el pare de la nostra mare s’havia allotjat”, pues había sido cuartel republicano durante la guerra. El espacio físico deviene testigo de la historia, de los fantasmas del pasado, del mismo modo que había ocurrido en *En construcció* o en *Cravan vs Cravan*.

Los créditos finales se han realizado con dibujos cedidos por Sergi Dies, el montador de la película: unos dibujos que ilustran momentos del filme y aportan, otra vez, ese elemento infantil que ha presidido muchos momentos de la película: los dos hermanos jugando en el agua, viajando juntos...

En definitiva, el filme es un autorretrato, pero, en lugar de una voz *en off* del propio protagonista, al modo de Mercedes Álvarez o Lupe Pérez, aquí las cosas se explican desde fuera, como si de un recuerdo o de un cuento se tratara. El tono de cuento, que viene marcado por las palabras de la hermana, se va acentuando cuando nos

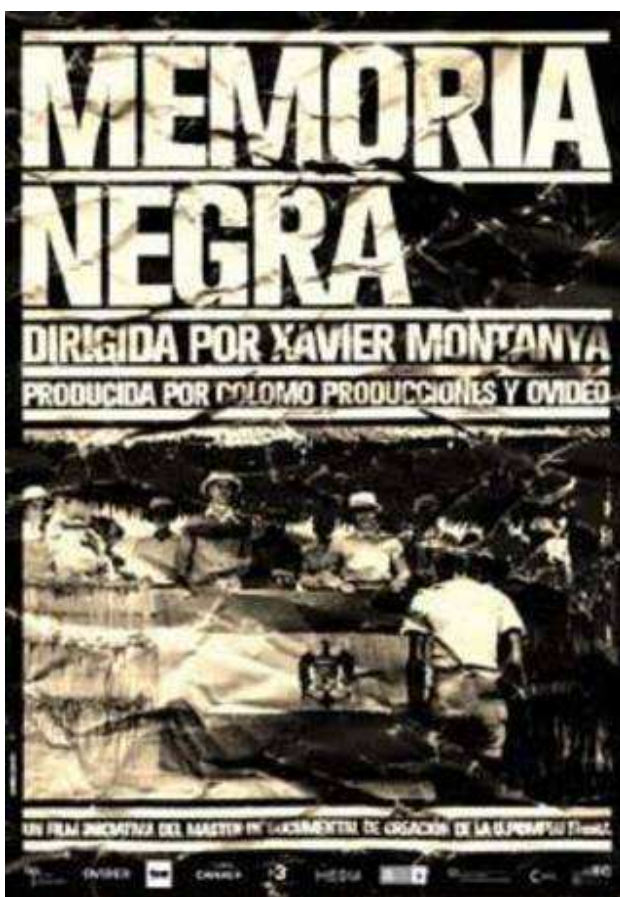
apercibimos de la existencia de ese enorme pez casi mitológico, al que nunca vemos, a diferencia de aquel pez fabuloso que sí había pescado, y sí vemos, el padre del protagonista de *Big Fish* (2002), de Tim Burton, otra película en que el tono como de cuento es tan claro.

Resonancias de *Fitzcarraldo*, de *Apocalypse Now*, podrían rastrearse, pero no hace falta, porque el paisaje majestuoso, misterioso, que aquí se muestra, es el de la España interior, austera, silenciosa. Y la mirada es cercana, sin filtros, pero sin explicaciones. Paisaje y hombres.

Un elemento importante es el uso del catalán, en el único filme del máster íntegramente hablado en catalán, sobre todo con la voz *over*, pues los diálogos son muy escasos y breves.

Algunas notas importantes, en esta primera incursión absoluta en el cine de lo real por parte de Recha, serán la ausencia total de guión: guión elaborado sobre la marcha o la aparición de personajes y paisajes de la realidad. Pero, además, otros elementos, como la idea del autorretrato ficcionado o la narración *over*, con una voz entre lírica y de cuento o leyenda, así como el uso de una banda sonora emocional, extradiegética, de corte rockero, o el sentido místico y profundo del paisaje y el elevado grado de intimismo, plantean nuevas vías, muy creativas, al cine de lo real que se ha hecho al amparo del Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra.

Xavier Montanyà Memòria negra Junio de 2007



Dirección: Xavier Montanyà.

Guión: Xavier Montanyà y Carles Serrat.

Producción: Fernando Colomo y Ovideo

Con la colaboración de: Canal+, TVE y TVC.

Asesor: Basilio Martín Patino.

“Un día, un africano me contó que había heredado un río en la antigua colonia española de Guinea Ecuatorial. Él no había visto nunca el río ni creía poder volver nunca más a su tierra. Quise entonces conocer su río y reconstruir su pasado...”

(Xavier Montanyà)

“Nos enseñaron a rezar con los ojos cerrados. Cuando los abrimos, ellos ya tenían la tierra.”

(Donato Ndongo)

La película se estrenó a comienzos del verano de 2007, tras haber sido presentada en algún festival, como en la *Seminci* de Valladolid.

Tuve ocasión de verla en una de las tres sesiones matinales en que se proyectó en los Cines Méliès de Barcelona, concretamente el sábado día 30 de junio. Ese paso fugaz por la sala barcelonesa es una clara muestra de las dificultades de exhibición que ha sufrido la película. De hecho, algunos datos, como las seis personas presentes en la sala en esa sesión, o la existencia – efímera – de un único cartel de la película a la entrada a las salas, dan fe de ello.

La producción es de *Ovideo TV*, en asociación con *Fernando Colomo Producciones Cinematográficas*, con la participación de Canal Plus, *TVE*, *TV3* y del programa europeo *Media*.

Los títulos de crédito (al final de la película) informan de que Basilio Martín Patino ha asesorado al director, Xavier Montanyà. Éste último es asimismo coguionista del filme, junto a Carles Serrat.

El título hace probablemente referencia a uno de los libros escritos por el escritor guineano exiliado en España Donato Ndong Bidyogo, uno de los personajes entrevistados por Montanyà y que va apareciendo a lo largo de la película.



Xavier Montanyà *Memòria negra*. (2006)

El escritor puso como título a una de sus obras *Las tinieblas de la memoria negra* (1987)

La película explica el proceso de descolonización de Guinea Ecuatorial de la metrópoli - España - , desde el momento inicial – en apariencia pacífico –, en 1968, a

manos de Francisco Macías, hasta la toma del poder en un golpe de estado (1979) por parte de Teodoro Obiang Nguema, uno de los sicarios del anterior, quien continúa ejerciéndolo en la actualidad de forma dictatorial, en unos momentos en que el descubrimiento de petróleo en tierras guineanas ha supuesto el enriquecimiento desmesurado de la jerarquía político-militar, que, por otro lado, no se ha ocupado de procurar ningún tipo de mejoras sociales, sanitarias y educativas a su pueblo. El país vive además una situación de aislamiento respecto de la comunidad internacional y una constante huida de refugiados hacia los países vecinos, como Camerún.

Nada más comenzar la cinta, una voz *en off* (la del propio Montanyà) informa de que las imágenes africanas que aparecen han sido filmadas en el vecino país de Camerún, pues las actuales autoridades guineanas no han permitido el acceso al país de los autores de la película. Estas imágenes van mostrando a lo largo de todo el filme a un supuesto guineano que rema plácidamente por las aguas de un río – que dice haber heredado de su padre – por entre una vegetación ecuatorial exuberante. Una voz *over* en castellano con acento africano – supuestamente la del personaje en imagen – va explicando diversas tradiciones y costumbres populares guineanas. La fotografía, bellísima, es de Ricardo Íscar.

Estas imágenes se van a ir alternando con otras de archivo (procedentes de diversas televisiones – algunas del NO-DO - o de grabaciones más o menos clandestinas de algunos de los personajes que se van viendo) que van explicando de forma ordenada, siguiendo la evolución de los acontecimientos políticos, lo ocurrido en Guinea en los años coincidentes con los últimos sesenta, setenta y primeros ochenta.

A las fuentes documentales audiovisuales, se superponen *en off* las voces de algunos de los actores de todos estos acontecimientos (viudas e hijos de políticos del momento, misioneros, antiguos habitantes de la ex-colonia española...) que explican sus visiones personales y directas de todo ello.

En tercer lugar, las entrevistas. Montanyà habla – en plano fijo y sin que se le vea a él más que brevemente en una ocasión – con diversos personajes de gran relevancia en aquellos momentos, como Manuel Fraga, entonces Ministro de Información y Turismo en el gobierno de Franco, o Fernando Morán, uno de los

embajadores en el país, o Antonio García-Trevijano, quien fuera abogado y asesor del Presidente Macías. En todas estas entrevistas, que se van brindando fragmentadas e intercaladas entre otro tipo de fuentes documentales y las poéticas imágenes del guineano remando por su río, algo que hace el recorrido visual menos áspero y mucho más fluido, oímos la voz de entrevistador y entrevistado, aunque predomina la del último, por lo que la sensación de entrevista dirigida se pierde y parece mucho más objetiva e imparcial. Ahora bien, en varias ocasiones aparece claramente el periodista Montanyà (que ha trabajado con diversos medios de comunicación, como TVE o TV3) que cuestiona las palabras de sus entrevistados, como el momento en que insistentemente pregunta a Fraga si “de verdad no sabía nada de lo que estaba ocurriendo en Guinea”, a lo que el político contesta una y otra vez de forma negativa, mientras sorprende la gran claridad con la que recuerda, en cambio, el momento en que cazó un elefante tras haber leído, informa Fraga sin empacho alguno, un libro que explicaba cómo se debía proceder para ello.

Los elefantes son precisamente una presencia *in absentia* recurrente. No parece casual que muchos de los entrevistados que habían residido en la antigua colonia aparezcan enmarcados por enormes colmillos de elefante cuidadosamente labrados, ornamentando salones lujosos de un estilo ostentoso y casi *demodé*. García-Trevijano o el entonces Jefe de la Guardia Civil española en Guinea son algunos de los que aparecen flanqueados por enormes colmillos, cuyo tráfico ahora es ilegal.

La relación entre entrevistador y entrevistado alcanza un punto de gran tensión cuando el abogado de Macías, que hasta ese momento había mantenido una correcta compostura y disposición a hablar, se levanta enojado dando por terminada la conversación cuando Montanyà pone en duda alguna de sus afirmaciones, después de haberse producido uno de esos largos e insoportables silencios que marcan más de una entrevista. El silencio, por otro lado, es una de las técnicas que más difícilmente se puede soportar, tanto por los que se mantienen sin hablar, como por el espectador: crea una sensación de inquietud que es, precisamente, lo que el periodista persigue.

Así, se trata de una técnica de entrevista directa, que dista de las maneras de Jordá - que estaba siempre presente, aunque con un talante más irónico y sutil, y siempre provocando la respuesta en un habilísimo juego perfectamente conducido por él

- pues Montanyà hace uso de las formas netamente periodísticas, con preguntas claras y directas, sin elevar el tono ni perder jamás la compostura. La presencia de Montanyà no es como la de Jordá: no busca salir en cuadro, hacerse presente y que el público lo identifique, como el otro, sino hacer de periodista que quiere esclarecer unos hechos oscuros y poco conocidos, con una clara voluntad de denuncia.

Otros testimonios son los de aquellos ciudadanos españoles que residieron en Guinea muchos años, incluso algunos de ellos casados con guineanos, y tuvieron que huir del país cuando las cosas empezaron a ponerse feas para ellos, vistos por los guineanos como extranjeros y dominadores. Estas personas, reunidas ante una mesa con pastas de té, explican su deseo de volver a lo que ellos aún consideran su patria, el lugar donde vivieron momentos felices sin ningún problema con los autóctonos negros (como se ve a través de las palabras de la viuda catalana de uno de los políticos cruelmente represaliados por Macías); exponen cómo han creado, además, una asociación para ayudar a los allí residentes, blancos y negros, pues saben de las enormes dificultades por las que están atravesando tantas personas allí. Se trata, de alguna manera, de los ex “colonos” que realmente se integraron con la comunidad autóctona, estableciendo vínculos, incluso familiares, y que consideran Guinea como su verdadera patria, sintiéndose ahora, por tanto, expulsados y pertenecientes a ningún país.

Un misionero claretiano da su visión de la colonización insistiendo en las grandes diferencias respecto de las de otros países. Según él, los españoles intentaron sólo “evangelizar” a los indígenas, respetando en lo posible sus modos de vida y costumbres, pero insistiendo en la necesidad que entonces se veía de llevar la cultura occidental y el monoteísmo cristiano (que incluía preceptos importantes, como el matrimonio monogámico cristiano, frente a la poligamia local) a esas “pobres gentes”. Afirmaciones que se superponen a imágenes que muestran, tras una celebración de una misa cristiana cantada, en una iglesia decorada por los pintores locales, llena de vistoso colorido y con un Jesucristo negro, ritos de curaciones indígenas por obra de brujos locales.

La religión es así uno de los puntales de la colonización que supuso para el escritor Ndongó el dominio de las mentes de los guineanos, para así poder la metrópoli española obtener el beneficio económico que era en realidad el motivo de la

colonización, fundamentalmente la explotación maderera, pues el petróleo no se había descubierto aún. Opinión que subrayan otros de los exiliados guineanos en diferentes países. A ello se opone la aparente ingenuidad con que el misionero claretiano afirma desconocer esos intereses económicos, si bien Montanyà le arranca en cierto momento algunas palabras que hablan de unas grandes fincas que los españoles poseían en tierras de la selva, y a las que nadie tenía acceso.

También aparece reflejada la tiranía de los dictadores guineanos y, en ese sentido, es especialmente interesante el momento en que artistas locales muestran los cuadros con los que intentan exorcizar el sufrimiento pasado: presos vistos a través de los barrotes de una cárcel, rostros angustiados. Las pinturas devienen metonimias evidentes del dolor, mientras los artistas explican la persecución a la que se vieron sometidos bajo el régimen del dictador.

La película es, por tanto, una visión tremendamente política de algo que ha sido constantemente silenciado en nuestra historia reciente. Imágenes impactantes como los carteles que mostraban a unos Reyes Magos negros que llevaban juguetes “a los pobrecitos negritos” – muchos seguramente recordamos haberlas visto en el NO-DO - ,



Memòria negra

o los que anunciaban las sucesivas campañas del Domund, o las imágenes de archivo de TVE en que vemos una procesión de Semana Santa con unos cofrades negros que se colocan los siniestros capirotes, imagen que en nuestra mente remite inmediatamente, por asociación extraña, al Ku Klux Klan. Todo ello habla asimismo de un montaje excelente y muy expresivo, en el que se combinan hábilmente los momentos documentales (imágenes de archivo, películas caseras de algún habitante de la colonia) con imágenes puramente diegéticas, contemporáneas, El trabajo de edición es de Domingo Parra, montador también de Isaki Lacuesta, entre otros.

La intención del autor es clara: recordar y analizar una parte de nuestra historia reciente que no solemos o queremos conocer. La memoria es necesaria, dirá su autor en un artículo reciente, pero debe ser controlada y medida, pues es un arma potente: “La memòria és fonamental en la construcció del present i de la identitat, però el procés és complex i ple de perills: la judicialització del passat, l’establiment, de bell nou, d’històries oficials interessades, l’eclipsi del vençut en la magnificació de la víctima, el problema enorme de la relació entre història, justícia i política...”³⁴, por lo que su película intenta mostrar, de la manera más objetiva posible, unos acontecimientos sobre los que no se habla todavía, con todas las dificultades e impedimentos que las autoridades de diversos países han puesto al enorme trabajo de documentación previa que hay tras ella. Son reveladoras así algunas significativas ausencias, como la de Herrero de Miñón, de quien se citan palabras aparecidas en alguno de sus libros, aunque se niega a salir en imagen.

Si el filme fuera sólo un recorrido por la historia de un país, a partir de diversas fuentes documentales: imágenes y sonidos de archivo, entrevistas, sería uno más – brillante, por otro lado - de los documentales más o menos testimoniales al uso. Pero la introducción de esas bellas imágenes del guineano en su cayuco con esas historias que se explican sobre las tradiciones de su pueblo, son un interesante aporte poético que pone el contrapunto a la gravedad de las otras imágenes, reafirmando así aún más ese sentimiento de pérdida, melancólico, triste, que tienen tantos de los personajes que aparecen en el filme. También lo es el sonido en el filme: al sonido original de algunas de las imágenes de archivo, se contraponen las canciones africanas que se oyen en ocasiones, sobre todo para acompañar las secuencias del río y en los títulos finales. La originalidad del filme reside entonces en la combinación de esos dos aspectos, subrayando, con una fotografía hermosa, llena de luz y color, la belleza de los paisajes naturales que unos intrusos intentaron arrebatar a sus propietarios. Posición de denuncia que podría parecer quizás algo idealizada – en esa visión casi paradisíaca de la selva ecuatorial - si no fuera porque se denuncia también, y de forma muy explícita, el mal uso que las autoridades locales han hecho después de su poder: las dictaduras megalómanas del terror e ignorancia de Macías y Obiang. Mal uso que - se sugiere en la película - no es desconocido para el panorama internacional, incluyendo aquí a la

³⁴ Montanyà, Xavier (17/05/2007) “La memòria, fonament de la democràcia” (<http://www.vilaweb.cat>)

antigua metrópoli, aunque nadie hace nada para evitarlo. Quizás ahora el petróleo está detrás de todo ello.

Se pueden indicar, para finalizar, algunos de los elementos que usa Montanyà: el hábil uso de imágenes de archivo, de todo tipo, se combina aquí con las entrevistas, que adquieren un tono cercano al periodismo más incisivo, mientras que la presencia de las voces *over* y *en off* es un recurso mixto, entre documental y periodístico.

El montaje es muy cuidado y expresivo, basado fundamentalmente en los contrastes. A ello se une la presencia de imágenes filmadas con contenido simbólico-poético, así como el sonido plenamente significativo. Lo mítico se une a lo político.

La función del filme parece ser claramente política, en la línea que los tiempos que vivimos están recorriendo de intentar recuperar esa memoria histórica, obviada durante algunos años, con la intención de hacernos reflexionar sobre nuestro pasado, quizás para evitar la repetición de los males de la historia.

El documental, por otro lado, confirma cómo las prácticas más propias del periodismo (televisivo, normalmente) pueden convivir – con fricciones a veces algo evidentes, pero por eso mismo sumamente sugerentes – con las líneas de esa otra forma que en este estudio se denomina indistintamente “cine de lo real” o “documental de creación”, acercándolo así a un público quizás más amplio.

En la película prima la postura ideológica, si bien se intenta dar voz a todas las partes implicadas, sobre un asunto tan controvertido aún, y que tantas heridas levanta – en todos – como es la colonización.

14.- Las películas de las últimas promociones.

En algún otro momento se ha explicado que en la quinta promoción (2005-2007) hubo un importante parón, al no poderse realizar las tres películas propuestas, tal como estaban previstas. Jordi Balló explicaba (entrevista personal: ver anexo 2) que los proyectos de Abel (García) y Carla (Subirana) - *Una cierta verdad y Nedar* -, ambas estrenadas en salas en 2008, los sentía como propios, pues el primero había sido alumno del máster y la segunda había estado también muy vinculada a él. Unos proyectos que, en cambio, sí habían obtenido las subvenciones solicitadas al ICAA, mientras que dos de los que se propusieron como propiamente del máster no lo hicieron. La idea planteada por el director novel Oscar Pérez, que no había cursado los estudios del máster, y ya había realizado algún trabajo documental que se había emitido por la televisión, era realizar un filme con material de archivo, práctica muy poco usada por los creadores españoles, sobre unos actores que marcharon a Hollywood a buscar fortuna haciendo de dobladores de películas americanas, en los tiempos anteriores a la Segunda Guerra Mundial, empeño en el que fracasaron absolutamente. Balló me explicaba que el proyecto, muy interesante en su opinión, y algo nuevo dentro de los trabajos realizados hasta la fecha dentro del máster, y también dentro del panorama del documental español, no había obtenido la confianza del ministerio por dos motivos fundamentales: en primer lugar, por ser un creador prácticamente desconocido, novel; en segundo lugar, porque el proyecto no era fácil de explicar, al tratarse de montaje sobre material de archivo, y fundamentalmente de cine familiar, por lo que las productoras desconfiaron y prefirieron no arriesgarse; un tercer motivo, sugería Balló, podría ser que en los últimos años había habido demasiados proyectos españoles que tenían que ver con Hollywood (pensemos, por ejemplo, en la película producida por Elías Querejeta sobre el actor americano Al Lewis, que hacía de abuelo dentro de la famosa serie *The Monsters*, y dirigida por Sergio Oksman en 2007: *Goodbye America*).

Tampoco obtuvo subvención la película propuesta por Juan Barrero, que, además, ya había tenido problemas con la productora. Era un proyecto que no había acabado de consolidarse.

En el caso de Lacuesta, que iba a realizar su tercera película para el máster, el problema había venido a raíz de la “desaparición” de alguna persona cercana a la mujer

que había compartido los últimos momentos en prisión del marido de Cecilia Rosetto, y que debía participar en la película de Lacuesta. Una película que, tal como me había explicado Isaki Lacuesta en la primera de las entrevistas que tuvimos, en el año 2007 (ver anexo 2), trataba sobre Cecilia Rossetto, cantante y actriz argentina, exiliada desde hace años en Barcelona, que hubo de marchar de su país por motivos políticos, lo que supuso la separación, y pérdida por desaparición, de su compañero. Ambos siguieron caminos divergentes: él, cuando empezó la dictadura, se pasó de la comedia a la tragedia, y luego a la lucha armada, mientras que ello hizo el camino inverso, desde el teatro serio a la comedia y al cabaret.

Esa desaparición, antes citada, provocó que tanto la mujer como la propia Rosetto se echaran atrás y renunciaran a participar en la película. Así, el proyecto ya no podía ser lo que en un principio iba a ser, por lo que el ICAA se desdijo también de su subvención al filme pues ya no se concebía como estaba previsto en un principio. Todo ello llevó al propio Lacuesta a replantearse su idea inicial y lanzarse, cuando tenía intención de llevar a cabo, a lo que parece, la más “documental” de sus películas, a un proyecto de ficción sobre la misma idea y a buscarse financiación en otros ámbitos ajenos al propio máster.

Isaki Lacuesta explica todo esto, más recientemente, en la segunda de las entrevistas que hemos tenido (en 2009: ver anexo 2):

“Sí, es que la cosa fue que la película estaba con el máster y, por tanto, se suponía que habría los acuerdos normales que suele haber entre el máster y alguna televisión (antes el Canal+ y ahora TVE) según el cual las películas realizadas en el marco del master serán adquiridas en régimen de coproducción por una determinada cantidad; sin embargo, *Los condenados* y el resto de las películas de esa edición del máster son las únicas que no tenían ningún acuerdo previo con ninguna televisión, porque el acuerdo con TVE no ha empezado hasta esta nueva edición y el de Canal+ terminó en la anterior; de tal modo que aquellos proyectos quedaron en una especie de limbo por parte del máster. Lo que sí teníamos entonces y no queríamos perder era una subvención de 180.000 euros otorgada al proyecto por el ICAA y otra de 90.000 euros otorgada por el ICIC, ambas solicitadas desde Benecé (*la productora*). Con la escritura del nuevo guión conseguimos salvar la subvención del ICIC, que aceptó

concedernos una prórroga, pero perdimos la del ICAA por no cumplir la fecha de inicio de rodaje. En la siguiente convocatoria del ICAA volvimos a solicitar esa ayuda, ya como proyecto de ficción, y nos la denegaron, de tal modo que la película se ha rodado con la única financiación del ICIC y de TV3, que sumadas deben alcanzar una tercera parte del presupuesto, mientras que el resto se ha sufragado mediante una inversión de los productores, cosa extraña en nuestros días y aún más por estos parajes donde nos ha tocado vivir. Y en ese junio...teníamos que haber empezado a rodar para septiembre...teníamos que rodar antes de septiembre del 2007; en junio se cae todo...y como teníamos de plazo para empezar a rodar en rodar en septiembre, por lo que dijimos, bueno, intentemos salvar la película...nos pusimos a escribir un guión de ficción, y, entre tanto, en el proceso de documentación, había una historia que me había interesado mucho, que era toda la polémica que había habido entre un antiguo guerrillero, un poco la responsabilidad de todos que no habían dejado de matar gente, un poco por activa y por pasiva...y todo eso lo había recogido en un libro que es potentísimo...porque hay gente de los dos bandos...(...) Y me interesaba mucho, y, a raíz de ese libro es como una historia de ficción, como un cuento moral muy Conrad, muy Camus.....y...lo que pasa es que nunca dijimos aquí se acaba el documental y ahora empieza la ficción...siempre intentamos...usar ese presupuesto y llevarlo para la acción (...) Te puedo confirmar que empezará con el cartel ‘Una iniciativa del máster en documental...’. Sigue sonando raro, pero responde a la realidad de los hechos, y decir cualquier otra cosa sería falsearlos. Adelante sin complejos!”

Los condenados está ya terminada, la décimo-cuarta película del máster, y el propio Isaki Lacuesta me ha facilitado algunas estupendas fotos de rodaje, que sirven como ilustración de un paisaje que difiere mucho de los que habían servido de escenario a los anteriores filmes del director. En espera de poder verla, hay que decir que parece muy probable que el joven cineasta siga, en esta película, buscando, como en todo su trabajo anterior, nuevos caminos, nuevas formas de experimentación, y ahora desde la ficción. La película se estrenará, seguramente, a finales de año, aunque la fecha de estreno no ha sido confirmada aún.



Fotos de rodaje de *Los condenados* (cedidas por el director) : arriba y abajo.



En cuanto a las películas correspondientes a la última promoción (2007-2009), aún en curso, Balló me explicaba en enero de 2008 (entrevista personal: ver anexo 2) algunos detalles, que fueron después matizadas por sus autores, aunque, como es lógico, se pueden producir cambios de última hora. Balló cita una película que realizará José Luis Guerin. La película futura plantearía qué hace una madre con su hija en una ciudad desconocida a la que llega, y sería una revisión documental de la película de ficción del director Marcel Hanoun – objeto de atención y retrospectiva en Documenta Madrid en 2009 - : *Une simple histoire*, de 1959. El trabajo de investigación sería fundamental en este filme, pues la misma cuestión central de la historia plantea incógnitas que los alumnos que trabajaran en ella con Guerin deberían intentar

esclarecer, así que se trataría de un proyecto que incluye un sistema de trabajo cercano a lo ya planteado, y resuelto tan exitosamente, en *En construcción*: investigación y creación simultáneas.

El segundo trabajo, de Mercedes Álvarez, consistiría en una instrucción de caso sobre un caso de especulación urbanística, utilizando la ficcionalización allá donde las imágenes no existieran. La autora me explicaba, algo más recientemente (entrevista personal: ver anexo 2), que sí trata sobre el tema que sugiere Balló, pero puntualiza algo más:

“Bueno, en principio sí, lo que pasa es que va más allá. Intenta explicar cómo las ciudades, debido a los cambios que van sufriendo, se van pareciendo cada vez más unas a otras. De momento, estamos grabando en *Els Encants*, que están a punto de desaparecer, alrededor de la Torre Agbar...la gente que trabaja en negocios inmobiliarios...”

La cuestión de la globalización en el mundo contemporáneo, que implica la pérdida de las identidades de las grandes ciudades en el mundo contemporáneo, es un tema que preocupa a la autora.

Y la tercera película, tal como sugería entonces Balló, aunque aún no se había confirmado, la realizará Ricardo Íscar y tratará sobre una orquesta, para lo que el director ha estado en contacto con varias, de todo el mundo, para decidirse finalmente por la del Liceo barcelonés.

Así, parece que se cierra con estos tres filmes un ciclo que comenzó con tres películas realizadas en la ciudad de Barcelona, o cerca de ella (*Buenaventura Durruti*, *En construcción* y *Mones com la Becky*), para acabarlo con otras tres situadas en el mismo ámbito, quizás porque el propio máster - y su director Balló probablemente así lo considere - tiene esa vocación ciudadana, de sentirse parte de un territorio, de cuyos cambios y gentes quiere ser testigo, documento.

15.- Aportaciones al cine de lo real:

Será interesante recuperar ahora, de forma conjunta, las aportaciones de las distintas películas del máster, para esbozar de este modo un recorrido por las que todas ellas hacen al cine documental.

Buenaventura Durruti podía ser considerada, en algunos sentidos, el manifiesto inaugural del máster, e incorporaba ya algunos elementos interesantes a la primera edición: la dramatización de las acciones para recrearlas; la presentación y aprovechamiento de materiales documentales de diverso tipo, que enriquecían la información y perseguían, en su multiplicidad, una mayor objetividad. El uso narrativo de las canciones era también importante, y seguía, en cierto modo, lo que ya Martín Patino, por ejemplo, había hecho con anterioridad. O la intervención de la subjetividad del actor – posible alter ego del director - sobre lo que explica, en una línea próxima a Jordá, así como el valor significativo del color – de fondo, o de elementos ambientales - en algunas secuencias, que por su simbolismo ya conocido se asocia a ideas concretas, como el rojo y negro, colores del anarquismo.

Jean Louis Comolli, además, tanto desde la teoría como desde la práctica fílmica propia, reflexiona de forma muy importante sobre la alteridad y su captación en el cine de lo real.

Monos como Becky, dentro de su gran complejidad estructural, presenta otras aportaciones importantes: una estructura basada en el montaje, en que se alternan secuencias documentales y secuencias dramatizadas; o entrevistas a personajes en sus casas o las muy atípicas reflexiones de los especialistas en el laberinto. La idea de la combinación en la estructura entre la espiral y lo circular, de fuerte valor sugerente (la complejidad del cerebro humano...) se formaliza en la película en diversos momentos en que aparecen formas tales y abunda en uno de los aportes más vanguardistas de Jordà: el uso de símbolos para significar conceptos o realidades difícilmente materializables.

Característica constante y muy personal es la aparición no sólo del director en cuadro, sino también de técnicos, maquilladores, cámaras... Junto a ello, la intervención

del director, con una función clara en sus filmes: ponerse siempre de parte de los seres marginados, los desvalidos o los que son tratados injustamente, así como de aquellos que han perdido sus derechos, por lo que su cine adquiere siempre una entidad política fundamental, algo que es visto por sus alumnos con apasionamiento y lleva a algunos a intentar sondear este terreno, cada uno a su manera, esa línea que implica que el cine tiene una función social, o terapéutica, o la que sea. Es el caso, por ejemplo, de Lupe Pérez, o de Carla Subirana, ex-colaboradora del director, aunque no hubiera sido alumna suya. Además, y en coincidencia con Lacuesta, o con Guerin, son muy presentes en el cine de Jordà las referencias a la literatura, aunque sin caer jamás en la pedantería.

Como se ha sugerido antes, el uso de elementos simbólicos: el laberinto. Curioso y muy personal será el uso de técnicas del cine de terror en algunos encuadres y *travellings*: sensación de inquietud.

El tema de la enfermedad, y especialmente la mental, tratada con naturalidad, sin prejuicios, pero sin idealización, volverá a aparecer en trabajos posteriores y será retomada, de muy diversas formas, por algunos de sus discípulos.

La película de Jordà plantea ya muchos de los elementos de su trabajo a partir de este momento: un cine arriesgado, valiente, que insiste en demostrar su función social, un cine útil. Pero sin desdeñar el cuidado por la forma y el interés por los personajes y por la narración. Quizás por aunar de este modo tan personal el planteamiento radical y luchador y las formalizaciones nuevas, atrevidas, a menudo con la mediación de la presencia en cuadro del propio Jordà, es por lo que ha representado un modelo, un referente esencial para muchos de los alumnos – y no alumnos – del máster.

José Luis Guerin inaugura con *En construcción*, no sólo muchas de las posibilidades de aproximación y captura de la realidad y, con ello, de hacer cine, sino también, y es un aspecto esencial en este estudio, una manera de trabajar con los alumnos, quienes colaboran estrechamente con el director, durante un largo período (dos años), en el que, como él, investigan, experimentan y, por tanto, aprenden nuevas maneras cinematográficas. Esta nueva manera de trabajar y aprender, haciendo una película, es - se ha explicado detalladamente - lo que verdaderamente hace de este

máster algo nuevo y diferente. En realidad, *En construcción* inaugura un nuevo sistema de producción cinematográfica en España, tanto como un nuevo modelo de máster universitario.

Las características concretas de estas nuevas propuestas son, entre otras, la búsqueda de encuadres meditados, mediante el empleo de la cámara de vídeo, pero alejada de las formas directas e inmediatas del cine directo, para buscar una posición desde la que colocarse a la altura del personaje, resultando, por tanto, en unos medidos y muy cuidados encuadres. Esa altura que el director dice encontrar en Ozu, del que también adopta el uso del *pillow shot* como signo de puntuación, para marcar las transiciones entre secuencias: unos planos vacíos de seres humanos y centrados en los materiales de la construcción, en las paredes llenas de pintadas de las calles que se están transformando o en los solares vacíos a punto de ser convertidos en otra cosa.

También hay un abundante uso del plano/contraplano en los diálogos, técnica procedente del cine de ficción, algo que otros directores, como Isaki Lacuesta seguirán. La situación en la historia que se nos contará viene dada por la aparición de enclaves espaciales y temporales: el espacio es no sólo elemento necesario, sino tema mismo de la historia. Aparecen algunos elementos simbólicos: las pirámides, los cementerios... A diferencia de Jordá, el cine de Guerin presenta una importantísima labor de montaje. En la sala de montaje será donde se construirá la película. Como todos sus compañeros, el director va a presentar elementos documentales clásicos (imágenes de archivo) y nuevos (las pintadas)

Isaki Lacuesta presenta en *Cravan vs Cravan* un verdadero y virtuoso ejercicio de estilo y un experimento con el lenguaje del cine - que diferirá ciertamente de lo que después hará en *La leyenda del tiempo* - conseguido a través de un largo e intenso trabajo de documentación previo al rodaje (más de tres años buscando datos y lugares), y de un un guión cerrado, muy elaborado.

También es patente, siguiendo la línea de todos los otros directores, la utilización de todo tipo de documentos de época: fotos, películas, cuadros..., si bien con la libertad de poder combinar lo propiamente “documental” con lo recreado o ficcionalizado, en el sentido ya explicado de “documentar” una realidad de todos los

modos posibles. Siguiendo en la línea de la hibridación genérica, o, lo que es lo mismo, la no distinción entre si se hace ficción o documental, sobre la que su autor cada vez abundará más: la aparición de actores, que también son artistas: “actualización” de la historia, así como la aparición de un personaje que hace de guía de un viaje, físico y en el tiempo.

Uno de los rasgos más personales de su autor, y ciertamente original en su planteamiento, parece la presencia de banda sonora, que evoca “documentalmente” la historia, la época., y recrea sensaciones, emociones.

Las referencias y homenajes literarios y cinematográficos serán propios de un director culto y ambicioso, mientras que, como herencia directa del maestro y amigo Jordá, podemos considerar la aparición dentro del filme del equipo de rodaje y el director, o la natural mezcla de lenguas.

La segunda película de Jordà dentro del máster, *De nens*, abunda en algunos de los aportes ya hechos en su anterior filme, si bien el grado de radicalización de algunos es mayor, así como la valentía de hacer una película que dura más de tres horas, algo antes impensable en una película documental. El uso de la banda sonora de Albert Pla sirve para puntuar (transiciones) y como comentario subjetivo y muy personal, del cantante y, seguramente, también del director, pues el propio cantante no deja de ser una especie de trasunto del mismo director.

En cuanto al punto de vista, ciertamente poliédrico y muy amplio, reconocemos una doble posibilidad: por un lado, un cierto afán de objetividad y, por otro, y no menos importante, una evidente relativización de la verdad.

Característica constante es, como siempre, la aparición del propio Jordá en cuadro, con afán de protagonismo, voluntad de autoría y de participación en lo que ocurre, así como de su equipo. Se trata, de nuevo, de la famosa *performatividad* de la que hablaba Nichols.

En relación con lo anterior, y como ya se ha insistido abundantemente, es la función política que tiene el cine de Jordá. Función que se concreta en su deseo de

intervenir en la realidad, para modificar actuaciones, conductas, hechos, que son, para el director, condenables. En este caso, la utilización política de un asunto delicado (la pederastia), la banalización y maniqueísmo que suele realizar la prensa en este tipo de cuestiones, o la falsa moral.

El cielo gira es la película que ha tenido mayor resonancia internacional de las estrenadas hasta entonces y, en ella, su autora, en deuda con sus maestros (Erice, Guerin), profundiza en algunos de los aportes que, sobre todo, Guerin, con el que trabaja en *En construcción*, le proporciona. La documentación previa al rodaje es un elemento de evidente coincidencia que, en su caso, pasa por una larga convivencia con los vecinos del pueblo, con un reducido equipo de trabajo, igual que después hará Ariadna Pujol (aunque en su caso estuviera sola con los vecinos, antes de rodar *Aguaviva*). Por otro lado, un trabajo demorado, sin prisas, en que se ve un largo proceso de rodaje, poco aceptado por los productores, es otro de los puntos comunes a Guerin, así como el uso de la puesta en situación, para conseguir obtener de los personajes el necesario fruto, algo que se materializa en unos diálogos ricos, fluidos, que construyen la historia y dibujan a los personajes.

En común con Guerin, Alvarez hace uso asimismo de unos planos largos, demorados, esa “mirada” del autor, que se entretiene en capturar al detalle, el gesto. Como ella misma dice, su mirada “navega” por el espacio, un espacio que es, también con Guerin, a la vez escenario y tema de la película, igual que el tiempo.

En comunidad temática con Guerin, la preocupación de la directora soriana será el concepto del tiempo, un tiempo cíclico. El paso del tiempo: las ausencias, los fantasmas. Frente a ello, el presente: los cambios, las innovaciones, la actualidad contemporánea: la guerra, las elecciones, que pueden suponer una amenaza para los vecinos, pero que en realidad podrían ser el futuro para un mundo que desaparece.

Hay también una deliberada ausencia de banda sonora musical, pero se concede gran importancia a los sonidos ambientales, directos, cuidadosamente matizados y limpios, a los que se suma una especial *voice over* de la autora, que confiere un tono íntimo, autobiográfico y muy poético a las imágenes.

Están también presentes en diversas ocasiones algunas referencias literarias, dirigidas a un público culto, en un guiño cómplice y muy poético. Mercedes Álvarez utiliza, además, un montaje asociativo, en el que las imágenes y sonidos se encadenan de forma metonímica o metafórica.

La línea que Íscar abre es sin duda muy diferente de la de los anteriores. Un documental mucho más “observacional”, aparentemente más objetivo que el de sus predecesores, y en el que algunos puntos claros serían, por ejemplo, el trabajo de documentación previa, muy importante y concienzudo. Propio asimismo de esa línea documental, aunque como manifestación de la necesidad de presencia del propio director, será el rodaje cámara en mano y la gran proximidad a los personajes. También la ausencia de banda sonora musical, pero concediendo una gran importancia a los sonidos diegéticos, a menudo como anunciadores de presencias que aún no están en cuadro o como referentes del fuera de campo.

En coincidencia con Guerin, con Jordá, es frecuente esa “mirada con” los personajes. También en coincidencia con Guerin, o con Álvarez, la importancia concedida a esos personajes, cuyas personalidades y vidas se construyen a través de unos diálogos frescos y espléndidos.

En relación con el tratamiento del tema: la elevación casi al rango de héroes de unos hombres que arriesgan sus vidas día a día en un durísimo trabajo que está en vías de extinción, el uso expresivo del picado y el contrapicado.

Por último, y a diferencia de otros directores del máster, la aparición de carteles explicativos entre las secuencias, en la línea del documental observacional, algo que Ariadna Pujol también introduce, como se verá, pero de forma diferente. Con ello, evita el uso de la voz externa narrativa, de la que huye.

Veinte años no es nada, tercera película de Jordá dentro del Máster, presenta elementos concomitantes con sus anteriores películas, como el trabajo previo de documentación y de convivencia con los personajes, en sus mundos, o la inexistencia de guión cerrado, sino más bien de líneas de trabajo abiertas, sugerencias. También la

puesta en situación y el uso de materiales documentales diversos: imágenes televisivas, periódicos...La cámara se mueve aquí de forma espontánea, muy ligera.

Pero hay elementos nuevos, como la combinación de las imágenes del primer filme – en blanco y negro –, como si fueran “documentales”, con las actuales en color, o la estructura atomizada, aunque más o menos lineal en su conjunto, enmarcada por la comida-fiesta que, de forma circular, abre y cierra. Las fiestas son casi siempre el final de los filmes de Jordá: canto a la celebración, a la vida, a la fraternidad universal. El sentido político de Jordá es, en realidad, un sentido humano, que se une a una sensación de que su postura política ha evolucionado hacia un mayor individualismo en las propuestas. Menos comunista, o más desengañado. Ese desengaño, no obstante, que ya aparecía en *Numax presenta...* (1979)

El paso del tiempo surge como tema principal, aunque la melancolía de los demás no sea el asunto central, sino más bien un haber aprendido del pasado y mirar hacia el futuro, en una postura muy joven y vitalista, características de la personalidad de Jordà que todos sus alumnos recuerdan con emoción. .

Ariadna Pujol, la más joven de los directores del máster, aporta con *Aguaviva* una visión quizás más optimista, más de cara al futuro, si bien comparte algunas características ya vistas, como el interés por el retrato de personajes, de emociones, o el rechazo radical de la voz *en off*, de igual modo que su maestro Íscar, o, igual que él, de la técnica de la entrevista. Por ello, podemos hablar de una línea de cine documental más “observacional”, menos subjetivo. Un documental que ha exigido de la autora, como de Mercedes Álvarez, un largo proceso de convivencia que le permitiera familiarizarse con las gentes del pueblo, pasar desapercibida. En ese mismo sentido “observacional” se deben interpretar otros rasgos, como su rechazo de la banda sonora extradiegética, a pesar de la existencia de un tema musical vinculado a la diégesis, para articular su visión de una realidad.

Elementos comunes son, como en Íscar, el uso del cartel explicativo, pocas veces, y combinado con la captación de otros carteles ya existentes en el pueblo, “documentales” (señales de tráfico, carteles que anuncian el pueblo, pintadas en las paredes...).

El tema de la película: el miedo al otro, los largos procesos de reequilibrio que ocasionan los cambios de la sociedad contemporánea hablan de una autora atenta a la sociedad que le ha tocado vivir, sensible y muy observadora.

La leyenda del tiempo es un segundo trabajo de un director que experimenta y se renueva, en su búsqueda de un lenguaje personal. Por ello, hay algunos elementos claramente divergentes de su primer trabajo, como la total ausencia de guión cerrado o el trabajo sobre la marcha con actores. La puesta en situación es usada como simple sugerencia, para abrir caminos a la libre creación de los personajes, y al azar.

En línea, en cambio, con su anterior trabajo, sigue concediendo una gran importancia al montaje asociativo y por contraste. El uso del vídeo es necesario, con un dominio del color y de la luz que confiere a la película una textura y una calidad extraordinarias.

Rasgo muy personal, e innovador, y ya lo era en su primer filme, la enorme importancia concedida a la banda sonora, o a su ausencia, como certificadora de emociones, o, en el segundo caso, de la imposibilidad de dejarlas salir. El director persigue aquí, tal como reconoce, el retrato de la emoción, del sentimiento, a través de un retrato del personaje basado en la expresión y el uso de la música o del silencio.

Diario argentino inaugura algunas líneas nuevas, dirigidas al autorretrato o al cine en primera persona, a través de un montaje muy cuidado, en el que aparece una muy consciente combinación de imágenes documentales, filmadas y vídeos caseros. Un montaje en el que a veces se juega con el trucoje o la manipulación.

En la línea de la subjetividad, aparecen las voces *en off* (como comentario íntimo, subjetivo) y *over* (como comentario personal sobre imágenes de archivo de tipo histórico). Asimismo, la presencia de banda sonora extradiegética tiene un claro valor emocional.

La película tiene un trasfondo en que adquiere gran relevancia la realidad política pasada y presente, por lo que podríamos hablar de una cierta voluntad política, de denuncia, en afinidad con las intenciones políticas de Joaquín Jordá, si bien desde

posturas ideológicas distintas. Quizás el cine, como para Jordá o para Recha, podría tener una función curativa, para Lupe Pérez.

Dies d'agost vuelve a ser un autorretrato, pero, en lugar de una voz *en off* del propio protagonista, al modo de Mercedes Álvarez o Lupe Pérez, aquí las cosas se explican desde fuera, como si de un recuerdo o de un cuento se tratara. El tono de cuento, que viene marcado por las palabras de la hermana, se ve subrayado por otros elementos casi míticos, como ese fabuloso pez que habita el pantano, y que nunca se ve.

Algunas otras notas importantes serán la ausencia total de guión: guión elaborado sobre la marcha; o la aparición de personajes y paisajes de la realidad. Pero, además, otros elementos, como la idea del autorretrato ficcionado o la narración *over*, con una voz entre lírica y de cuento o leyenda, así como el uso de una banda sonora emocional, extradiegética, de corte rockero, o el sentido místico y profundo del paisaje y el elevado grado de intimismo.

Se pueden indicar, para finalizar, algunos de los elementos que usa Montanyà en *Memòria negra*, un filme en el que Martín Patino aparece como asesor documental y Ricardo Íscar como director de una fotografía espléndida: el hábil uso de imágenes de archivo, de todo tipo, se combina aquí con las entrevistas, que adquieren un tono cercano al periodismo más incisivo, mientras que la presencia de las voces *over* y *en off* es un recurso mixto, entre documental y periodístico.

El montaje está basado fundamentalmente en los contrastes. A ello se une la presencia de imágenes con contenido simbólico-poético, así como el sonido plenamente significativo: lo mítico se une a lo político. La función del filme, claramente política, en la línea contemporánea de recuperar la memoria histórica, obviada durante algunos años. En la película prima la postura ideológica, si bien se busca la objetividad, al dar voz a todas las partes implicadas, sobre un asunto tan controvertido aún, y que tantas heridas levanta – en todos – como es la colonización.

El documental, por otro lado, confirma cómo las prácticas más propias del periodismo (televisivo, normalmente) pueden convivir – con fricciones a veces algo evidentes, pero por esos mismo sumamente sugerentes – con las líneas de esa otra forma

que en este estudio se denomina indistintamente “cine de lo real” o “documental de creación”, acercándolo así a un público quizás más amplio.

Beatriz Comella Dorda

***MIRAR LA REALIDAD: UNA APROXIMACIÓN AL
MÁSTER EN DOCUMENTAL DE CREACIÓN DE
LA UNIVERSIDAD POMPEU FABRA, DE
BARCELONA (1997-2009)***

ANEXOS (VOL. 3, de 3)

TESIS DOCTORAL

**dirigida por el Dr. José Carlos Suárez
(Universidad Rovira i Virgili) y la Dra.
Amparo Martínez (Universidad de Zaragoza)**

**Departamento de Historia e Historia del Arte
Universidad Rovira i Virgili**



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Tarragona, 2009

ÍNDICE:

0.- Introducción y modelos de las entrevistas.	3 - 5
1. Las películas del máster: participación en festivales y premios.	6 - 10
2.- Las entrevistas:	
1.- Jordi Balló.	11 - 26
2.- Jordi Pericot.	27 - 35
3.- Marta Andreu.	36 - 47
4.- Eva Vila.	48 - 59
5.- Joan González	60 - 68
6.- Loris Omedes.	69 - 74
7.- Josetxo Cerdán.	75 - 81
8.- José Luis Guerin.	82 - 90
9.- Ricardo Íscar.	91 - 112
10.- Basilio Martín Patino.	113 - 120
11.- Mercedes Álvarez.	121 - 128
12.- Isaki Lacuesta.	129 - 165
13.- Ariadna Pujol.	166 - 177
14.- Lupe Pérez.	178 - 191
15.- Núria Esquerra (1ª promoción)	192 - 202
16.- Germán Berger (2ª promoción)	203 - 212
17.- Saartje Geerts (2ª promoción)	213- 214
18.- Raúl Cuevas (3ª promoción)	215 - 219
19.- Susana Guardiola (4ª promoción)	220 - 229
20.- Cristóbal Fernández (4ª promoción)	230 - 235
21.- Ignasi Llobera (4ª promoción)	236 - 242
22.- Pela del Álamo (5ª promoción)	243 - 245
23.- Susana Benito (5ª promoción)	246 - 251
24.- Renate Costa (5ª promoción)	252 - 255
25.- Rosa Rydahl (6ª promoción)	256 - 261
26.- Carla Subirana	262-272

0.- Introducción y modelos de las entrevistas:

Tal como se ha indicado oportunamente en la introducción general a todo este estudio (vol.1), los datos que presento a continuación (cap.1) han sido amablemente proporcionados por Eva Vila, coordinadora del máster. Algunos de ellos han sido, además, actualizados por sus directores, si bien debe recalarse que es imposible hacer un seguimiento continuado de la participación en festivales, certámenes, etc, de todas las películas, por lo que es probable que , cuando se lean estas líneas, algunas de ellas hayan sido presentadas en otros acontecimientos, del tipo que sean.

Muchos de estos films tienen, por el propio género al que pertenecen y los avatares del mercado, una vida larga , que va más allá de lo que aquí aparece, y que certifica que el cine documental de creación es un género abierto que no ha hecho más que empezar a ser reconocido.

Además, las actuales tendencias llevan a propuestas nuevas, como la edición en DVD de las películas, a las que se añaden contenidos extra, como cortometrajes, entrevistas, reediciones, etc; unos materiales que, en ocasiones, son nuevos. Por otro lado, algunas propuestas recientes son totalmente originales, como In between-days, la película que reúne la correspondencia filmada entre Isaki Lacuesta y Naomi Kawase, que tuvo lugar en el CCCB, en 2008, y que recientemente se ha presentado en el Festival de Locarno (agosto de 2009).

A continuación de estos datos sobre participación en festivales y premios obtenidos por las películas reseñadas, se ofrecen las entrevistas realizadas, que han servido como fuente de documentación fundamental para este estudio. Debe decirse que hubo alguna más, pero el/la entrevistado/a no autorizó su inclusión aquí, decisión que se ha respetado.

Para cada entrevista se elaboró previamente un modelo-esquema de preguntas que, en muchos casos, dada la naturaleza informal de la propia entrevista, no se siguió exactamente en el mismo orden. En otros, se elaboró un esquema común (para las coordinadoras y para los alumnos), con la finalidad de obtener el mismo tipo de informaciones del mismo grupo de personas, algo necesario si se quería alcanzar una

objetividad y uniformidad mínimas. Estos modelos comunes se incluyen a continuación. Ello no obstante, hay que decir que el carácter de cada persona, su disponibilidad y posibilidades llevó a que cada una fuera diferente. Además, en algún caso (Isaki Lacuesta), se realizaron dos, pues el ritmo de trabajo del director es tal que se vio la necesidad de actualizar los datos que sobre él había proporcionado la primera de ellas.

Algunas entrevistas son más breves, pues, al no poderse contactar personalmente con las personas entrevistadas, por residir fuera, o por problemas de calendario personal, se optó por enviarles las preguntas por correo, que fue retornado, en algunos casos, con respuestas muy concisas.

ESQUEMA – CUESTIONARIO 1: COORDINADORAS

1.- Datos personales.

2.- Organización de los cursos:

2.1.- Requisitos de entrada. Existencia de ayudas y/o becas.

2.2.- Procedencia de los alumnos. Estudios de éstos, previos al máster.

2.3.- Organización y estructura del currículum.

2.4.- Prácticas.

2.5.- Promoción de los trabajos realizados.

3.- Cambios entre las diferentes promociones.

4.- Objetivos.

5.- Colaboración con otras entidades: otros departamentos, universidades, instituciones culturales...

6.- Valoración de los resultados. Grado de satisfacción.

7.- Producción de los largometrajes.

8.- Asistencia a festivales y otros acontecimientos.

9.- Seguimiento y colaboración ulterior con exalumnos.

10.- El cine documental en la ciudad.

11.- Futuro del máster.

ESQUEMA – CUESTIONARIO 2: ALUMNOS

- 1.- Datos personales.**
- 2.- Proyecto presentado para entrar en el máster.**
- 3.- Las clases: el período lectivo. Seminarios, talleres, clases magistrales.**
- 4.- Grado de cumplimiento de las expectativas en esta fase.**
- 5.- Los proyectos personales: desarrollo. Tutorización.**
- 6.- El ambiente entre los compañeros.**
- 7.- El “ambiente documental” de la ciudad. ¿En qué consiste el “documental de Barcelona”?**
- 8.- Participación en el largometraje del máster.**
- 9.- Proyectos actuales.**
- 10.- Valoración de los resultados. Grado de satisfacción.**
- 11.- Colaboración ulterior con compañeros.**
- 12.- Futuro del máster.**

Las preguntas al Director del Máster (Jordi Balló), al profesor Pericot, a los productores, y a Josetxo Cerdán fueron elaboradas pensando en cada uno de ellos, y se adjuntan antes de la transcripción correspondiente.

El orden en que se presentan las transcripciones (anexo 2) no corresponde exactamente con cuando se hicieron, como se verá por las fechas indicadas, prefiriéndose, en cambio, ordenarlas de acuerdo con los capítulos del estudio teórico (vol.1). Por ello, debe comprenderse que las informaciones que se dan en cada entrevista se van complementando de forma cronológica.

Por último, debe advertirse que, en muchos casos, la transcripción corresponde al tono de la entrevista (no se trata de entrevistas periodísticas al uso, en líneas generales, sino de charlas amistosas e informales, que permiten hablar con mayor libertad) y que, por tanto, se han respetado las pausas, coloquialismos, etc., en la medida de lo posible.

Anexo 1: Premios y participación en festivales de las películas del máster

Jean-Louis Comolli. *Buenaventura Durruti, Anarquista* (1999):

- Festival de Cine de Valladolid (2000).
- Fictions du réel* (Marseille) (2000).
- Les états généraux du film documentaire a Lussas* (2000).
- The Yamagata International Documentary Film Festival in Japan* (2001).

Joaquim Jordà. *Mones com la Becky* (1999):

- Premio de la Crítica del *Festival Internacional de Cinema de Catalunya* Sitges: 1999.
- Premi Ciutat de Barcelona* “per la valentia del tractament cinematogràfic, sense precedents en les nostres produccions”: 1999.
- Premi de L’Associació Catalana de Crítics i Escriptors Cinematogràfics a la millor pel·lícula espanyola*: 1999.
- Premi especial Sant Jordi* 1999, de RNE.
- Primer premio del *Festival de Cine Hispano-Francés de Burgos* 2000 por “la audacia del tema tratado y la originalidad de su planteamiento”.
- Premi de Cultura* 2000 de la *Generalitat de Catalunya* a Joaquim Jordà.

José Luis Guerin. *En Construcción* (2000):

- Festival de Cine Internacional de San Sebastián :
 - Premio Especial del Jurado
 - Premio FIPRESCI
- Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos.
- Premio *Goya 2002* a la mejor Película Documental.
- Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor Película Española del 2001.
- “Fotogramas de Plata” a la Mejor Película Española del 2001 otorgado por la revista *Fotogramas*.
- Premio *Sant Jordi* a la Mejor Película Española del 2001 otorgado por Radio Nacional de España.
- Premio *Ciutat de Barcelona* de Audiovisuales otorgado por el Ayuntamiento de Barcelona.

- *Premi de l'Associació Catalana de Crítics i Escriptors Cinematogràfics a la Millor Pel·lícula Espanyola* del 2001.
- *Premi dels Crítics Cinematogràfics de Girona a la Millor Pel·lícula Espanyola* del 2001.
- *Premi Carles Duran del Públic* otorgado por el *Col·legi de Directors de Cine de Catalunya*.
- Premio José M^a Forqué a la Mejor Película Española del 2001, otorgado per EGEDA.
- *Certificate of Merit* de los *Golden Gate Awards* del Festival de Cine de San Francisco 2002.
- Finalista a la Mejor Película Europea del 2002 de la *European Film Academy*.
- José Luis Guerin ha obtenido el *Premio Nacional de Cinematografía* del 2001 otorgado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Isaki Lacuesta. *Cravan Versus Cravan* (2002)

- Festival Internacional de Cine de Catalunya (35^a edición) Sitges 2002:
 - Premio del Público GRAN ANGULAR a la mejor película.
 - Premio CIUDADANO KANE al mejor director revelación.
- Premio 1200 Aniversario de Tudela del festival Cine Ópera Prima Tudela 2002.
- Mejor Ópera Prima en los Premios Sant Jordi 2003 de RNE.
- Primer Premio Vitoria al Mejor Nuevo Realizador en el *Festival de Cine de Nuevos Realizadores de Vitoria*.
- Premio *Cinema Rescat* a la mejor utilización de archivos en un filme.

Joaquim Jordà. *De Nens* (2004)

- Festival de Cine de San Sebastián (secció Zabaltegi) 2003.
- Premio *Barcelona* de Cine 2004, otorgado por el *Col·legi de Directors de Cinema de Catalunya*.

Meredes Álvarez. *El Cielo Gira* (2004)

- Premio del Festival de Buenos Aires
- Primer Premio a la Mejor Película de competencia oficial.
- Premio FIPRESCI de la crítica internacional.
- Premio SIGNIS a la Mejor Película (Asociación católica)

- Festival de cine independiente de Buenos Aires, BAFICI, (abril 2005)
- Premio a la Mejor Película en la Sección Nueva Visión. *Festival Infinity* de Alba (Italia) (abril 2005)
- Premio al Mejor Documental en el festival *Cinéma du Réel* de Paris (marzo 2005)
- Premio *Tigre* del Festival de Cinema de Róterdam (febrero 2005)
- Seleccionada por “Tiempo de Historia” en el *Festival de Cine Internacional de Valladolid* (octubre 2004).
- Programada en sesión especial en el *Festival de Cine Internacional de Gijón* (noviembre 2004).

Joaquim Jordà. *Veinte Años No Es Nada* (2004)

- Segundo premio de documental en el *Festival Internacional de Cine de Valladolid* (en la sección “Tiempo de Historia”) Octubre 2004

Ricardo Íscar. *Tierra Negra* (2004)

- Seleccionada a competición por el Festival Internacional de Cine Documental de Nyon.
- Mención especial del *Premi Ciutat de Barcelona* 2005

Ariadna Pujol. *Aguaviva* (2005)

- Seleccionada en el Festival de San Sebastián. Sección *Zabaltegui* Especiales 2005.
- Sevilla Festival de Cine 2005.
- Alba International Film Festival-Infinity 2006.
- Festival de Málaga 2006.
- Ok.Fest de Munich 2006.
- Documenta Madrid 2007.

Isaki Lacuesta. *La Leyenda Del Tiempo* (2006)

- Premio *Silver Apricot International Film Festival of Yerevan* (Armenia) : 2006.
- Premios mejor película y mejor sonido festival Alcances (Cádiz): 2006.
- Premio *Spanish Film Comission* Festival de San Sebastián.
- Premios: mejor película, dirección y guión Festival Internacional de Guayaquil (Ecuador).
- Premio de la Asociación de Críticos de Cataluña al mejor filme español del año.

- Premio del público del festival de Cine Latino de Tübingen.
- Mención especial del Jurado y del Jurado Joven en el festival de Nantes.
- *International Film Festival Rotterdam*.
- Festival Internacional de Cine de Las Palmas:
 - Premio Especial del Jurado a la Mejor Película.
 - Premio al Mejor Actor. Israel Gómez.
- Alba International Film Festival.
- *Buenos Aires International Independent Film Festival*.
- Era New Horizons: 2006
- París Cinema: 2006
- *European Film Festival of Brussels: 2006*
- *Melbourne International Film Festival: 2006*

Lupe Pérez: *Diario Argentino* (2006) :

- *Visions du Réel* 2006, Nyon, Suiza - *Prix du Jeune Public*
- Muestra del Atlántico Alcances, Cádiz, 2006, España: Mención Especial del Jurado
- *Rencontres internationales du documentaire de Montréal*, 2006, Canadá
- *Festival Dei Popoli* 2006, Florencia, Italia
- VIII Muestra Internacional de cine documental 2006, Bogotá, Colombia
- Doc/Fest, Sheffield, 2006, Reino Unido
- Jerusalem Film Festival 2006, Israel
- Festival de Cine Español Málaga 2006, Sección Documental, España
- BAFICI 2006- Festival de Cine Independiente, Buenos Aires, Argentina

Marc Recha. *Dies d'Agost* (2006)

- *Locarno International Film Festival* – Competición Internacional
- *Toronto International Film Festival*.
- San Sebastián: 2006.
- *New York Film Festival*.
- *Mill Valley Film Festival* (California).
- Sitges Festival .
- *London Film Festival*.
- *Festival Nouveau Cinéma De Montreal*.
- *Torino Film Festival*.

- Festival de Cine Mediterráneo de Montpellier : Premio al soporte técnico GTC
- *Crossing European Film Festival* Austria.
- Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente BAFICI.
- *Istanbul International Film Festival*.
- *FabioFest*, República Checa.
- Festival Internacional de Cine Contemporáneo, Méjico.
- Mercado de Berlín EFM.
- *Springs International Film Festival*, USA.
- Festival Cinematográfico Internacional de Uruguay.

Xavier Montanyà. *Memòria Negra* (2005)

- Sección Tiempo de Historia. Festival de cine de Valladolid (2005).
-

ANEXO 2: LAS ENTREVISTAS

Entrevista con Jordi Balló

04-01-2008

Con Jordi Balló ya había hablado brevemente meses atrás, cuando comenzaba mi trabajo. Una vez tuve elementos, información, suficientes, decidí contactar de nuevo con él para poder aclarar algunos puntos sobre los que las informaciones que tenía no estaban aún del todo claras. Me recibió en su despacho del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, donde estuvimos charlando por espacio de más de dos horas. Sus explicaciones dieron respuesta a las preguntas que llevaba preparadas, si bien no en el orden previsto, como suele ocurrir. La entrevista tuvo lugar en catalán. Las preguntas (esquema, más bien) eran las que siguen:

- 1.- Trabajo previo al máster dentro del cine. Productor: Huerga.**
- 2.- Germen del Màster:**
 - **Comolli.**
 - **Terminología: “máster de creación”, “cine de lo real”.**
 - **Idea de crear una tradición donde no la había: ¿oposición a Madrid?**
- 3.- Proceso- sistema de funcionamiento.**
 - **profesores: Jordá, Guerin, Íscar (coordinador)**
 - **sistema de tras películas por cada promoción: ¿se puede mantener?**
 - **Producción. Productoras independientes.**
- 4.- Situación actual: ¿crisis? Línea creativa: tendencia hacia la ficcionalización (Lacuesta) . Posibles cambios de orientación. Crisis del cine: ¿es posible mantener la propuesta? Función del cine documental en la actualidad.**
- 5.-Valoración de los resultados a diez años. Conciencia de “crear escuela”.
¿Las películas son todas válidas? ¿Algunas más que otras?**
- 6.- Futuro del máster.**

Antes de empezar, le explico qué es exactamente lo que estoy haciendo, cuál es la finalidad del trabajo, etc. También, quién me dirige la tesis, dónde, y otras

informaciones de tipo administrativo. Le aclaro que ya he hablado en dos ocasiones con Marta Andreu, quien me ha facilitado información y contactos, y se ha ofrecido a ayudarme en lo posible. Le digo que he hablado con Josetxo Cerdán, que está en Tarragona, y que ello, junto a cosas que he leído, me han hecho plantearme no sólo hablar del máster, sino también intentarlo situar en el panorama documental de la ciudad, donde, por otro lado, han surgido otras muchas iniciativas en torno al cine documental, en los últimos diez años.

P: Una de les dades que tinc, i que és molt important de cara al màster, a més de professor de cinema i escriptor de llibres sobre cinema, és el teu vessant com a productor, amb el Manuel Hueriga, oi?

R: Jo havia ajudat a produir, fent de mediació entre un projecte que trobava interessant i necessari i alguna cadena europea amb la qual mantenia relacions de confiança, fins que alguns dels responsables europeus em van dir “escolta, tu et passes la vida dient-nos amb qui hem de contactar...i per què no produeixes una cosa tu?” (...). Així va sorgir *Les Variacions Gould* de Manuel Hueriga que vam fer amb la cadena ARTE i Ovideo i *Granados y Delgado, un crim legal* de Lala Gomà i Xavier Montanyà, que també vam fer amb els mateixos coproductors, després que, per raons diferents, ni TV3 ni TVE volguessin assumir el projecte amb prou condicions d'independència. Va ser a Biarritz, on presentàvem a concurs aquest darrer film, on se'm va ocórrer la idea del màster.

Me explica qué fue exactamente “Granados y Delgado”, de Lala Gomà y Xavier Montanyà.

A Biarritz la pel·lícula va guanyar el segon premi del festival i, llavors, parlant amb el Thierry Garrel, que era responsable de programes documentals de ARTE i apostava per l'emergència del documental a Catalunya, li vaig dir: “escolta, podríem canviar una mica les regles del joc. Enlloc de fer projectes lligats a la confiança personal, podríem fer el següent: jo poso en marxa un sistema, que encara no sé com anirà, que tingui també una part de formació, però que inclourà també la producció de films. I compto amb el teu suport sobre els projectes que t'interessin, diversificant els productors (...)

Recuerda que en ese festival los tres primeros premios se los llevaron un mexicano, dos catalanes y un griego, con documentales producidos por ARTE,

lo que le hizo reflexionar, juntamente con Garrel, sobre la situación del documental en ese momento, en que los cauces habituales de producción, los países del norte de Europa, estaban padeciendo una fuerte crisis de identidad, mientras que, a la vez, ellos mismos estaban produciendo documentales de países donde habitualmente no se producían – que era donde se encontraba el talento - , situación anómala que exigía tomarla en consideración.

R: Per lo tant, el que nosaltres anàvem a fer era crear un nucli dur de producció, que havia d'anar amb la formació. I aleshores vam parlar de amb qui ho faríem. Garrel coneixia el treball de Huerga i Guerin...I els hi vaig parlar de Joaquim Jordà, que ells no coneixien....Llavors jo li vaig dir: es tracta de combinar una operació de producció amb una operació de formació...I jo et demano la teva complicitat sabent que la col·laboració espanyola no haurà de ser, a l'inici, amb TVE sinó amb Canal Plus, perquè amb TVE semblava impossible...Aquella TVE s'allunyava de tot interès en el cinema independent, i en canvi a Canal Plus creia que serien capaços d'entendre una operació d'aquest tipus...I això va ser l'origen.

A la Pompeu Fabra ja havíem demostrat interès en el cinema documental fent venir a Jean Louis Comolli de professor, que va ser el primer que va donar documental a la facultat i després el va substituir en Ricardo Iscar. Per tant la idea del master de lligar formació i producció ja va néixer al calor d'un interès real en el tema. Sabia que a Galícia havien fet una cosa semblant, demanant a directors de fer una pel·lícula conjuntament amb els seus estudiants...això...

P: Amb la Margarita Ledo?

R: sí, m'ho va explicar la Mercè Ibarz...i em va semblar una idea genial.

Explica que el producto final de aquella iniciativa no era tan bueno como hubiera sido deseable, pero la idea le pareció muy buena. Y la presencia de Comolli en la universidad, además, podría ser aprovechada en ese sentido.

P: Això va ser l'any 1995-96?

R: sí, em sembla que sí.

P: O sigui que el primer any del màster va ser el 1997-98?

R: Sí, i llavors vaig imaginar la idea de que faríem cada edició tres pel·lícules documentals però que serien produïdes per una productora independent, finançades com una pel·lícula normal, però amb alguna cadena de televisió implicada en l'operació des

del començament. Aquí va començar les converses amb Canal Plus, primer amb Manuel Pérez Estremera, que després dirigiria TVE, i que va ser un aliat fonamental i Manuel Villanueva, que ara dirigeix curiosament Telecinco, i que també va entendre l'abast de l'aposta i es va mostrar totalment d'acord a obrir aquesta col·laboració. La reunió fonamental va ser amb tots ells i Carlos Abad, que l'acabaven de nomenar director general de Canal Plus. Per part de la UPF hi anàvem en Josep Gifreu, com a representant del Departament de Comunicació Audiovisual, en Jordi Pericot, del Rectorat, de la Pompeu i jo com a Director del Master . Varem plantejar la idea: “el pla és creure’ns que el documental jugarà un paper fonamental en les propers anys i que no es pot fer una autèntica formació de documental sense tenir pel·lícules de referència. I que, per tant, si volem formar joves documentalistes hem de crear les pel·lícules al mateix temps”...Pensa que en aquell moment les televisions pagaven 500.000 pts, 750.000 com a molt, per un documental, sempre al·legant que aquest era el preu de un documental de la BBC. En sec, en Carlos Abad em va dir. “m’estàs dient que jo posi entre quinze i vint milions de pessetes per fer unes pel·lícules que fins fa poc es feien per 750000?” Sí, li vaig dir, exactament és això. Si no ho fem així, mai aixecarem el cinema, mai donarem la oportunitat a un nou tipus de cinema, seran pel·lícules modestes però que aspiren a ser pel·lícules normals, i així les hem de tractar des del punt de vista de la producció pròpia del cinema espanyol...I no em preguntis com serà el que anem a fer perquè encara no ho sé. La veritat és que encara no ho tenia tot clar...tenia una certa idea que obriríem amb un film de Guerin i un de Jordà... En Gifreu i en Pericot em van dir després: “quan vas dir això, varem pensar que s’aixecaria i marxaria”. Però no va ser així, i no es va aixecar, i em van dir que ja ens dirien alguna cosa. I va ser que sí. No es posava la quantitat, però Canal Plus es comprometia a posar els drets d’antena de les pel·lícules del Master, amb un preu que va anar evolucionant, primer amb dotze milions, després amb quinze o divuit....

P: la primera va ser la el Comolli?

R: No, la primera va ser *Mones com la Becky*. La pel·lícula del Comolli, produïda per Paco Poch, va ser finançada per Arte i Televisió espanyola pels acords que tenien les dues cadenes. Però Arte va produir també *Mones com la Becky* i *En construcció*, conjuntament amb Canal Plus, com havíem imaginat amb Thierry Garrel a Biarritz.

Explica el funcionamiento de ARTE en cuanto a la producción, e insiste en que, aunque aquí la película de Comolli sea posiblemente la más desconocida, al

haberse pasado por esa cadena de televisión, debe ser seguramente la más vista de todas. Continúa aclarando que las dos primeras película en cuya producción entró la cadena española (Canal Plus) fueron “Mones com la Becky” y “En construcción”. Le explico que me interesa mucho lo que dice, pero que más aún me interesa todo lo que tienen que ver con la transmisión, pues, al fin y al cabo, le digo, se trata de una escuela de cine.

P: Una altra cosa que volia aclarir és la qüestió terminològica, perquè he llegit en diferents textos, em sembla que en la presentació d'un text del Comolli, d'una activitat que va fer a la universitat que, en certa mesura, s'intenta evitar el terme “documental” i es prefereix “cine del real”, i d'altres. D'on ve la paraula aquesta “documental de creació”? Perquè també he llegit que el Comolli a França ja feia una assignatura que es deia així, llavors potser la paraula va venir d'ell? La vas posar tu?

R: L'expressió era habitual en la tradició francesa. Parlant amb Comolli l'utilitzàvem sovint. La vaig tenir clara des del començament.

P: Això em pensava.

R: Sí, i a més, vaig pensar que havíem d'utilitzar un terme amb una mica de distinció... que necessitàvem una mica d'insolència per marcar distàncies...

P: Clar, i això diferencia també del reportatge...

R: Sí però no és només si és un reportatge o un documental, sinó també si és un documental amb un punt de vista marcat d'autor... que defuig un cert gènere... Era important identificar un nou tipus de cinema que havia de presentar-se davant de les subvencions, deixant clar que no era un cinema universitari, però tampoc un documental televisiu allargat. Pensa que en aquell moment no hi havia categoria que contemplés aquest tipus de films, que van entrar com a “cine experimental”. Jo vaig pensar: ara anem bé...

P: O sigui, d'alguna manera, era “vendre” el producte per aconseguir diners, però també, crear una tradició...la Marta Andreu m'havia dit des del principi que hi havia aquesta intenció de crear una tradició d'un cert tipus de cinema inexistent fins a aquell moment. I després, també, vulguis o no, distanciant-te de Madrid, oi?

R: Distanciar-nos de la norma del cinema espanyol, i identificar que Barcelona era el nou centre d'aquest tipus de cinema....

P: I en aquest sentit, xoca que no hi hagi TV3, perquè si el que es volia era distanciar-se de Madrid, per què no hi és la tele catalana?

R: Bé, TV3 al començament pensava que ells ja en feien de documentals...Però van anar entrant en cada projecte, un a un.

P: I qüestions lingüístiques...perquè jo he llegit un article teu no fa gaire on parles de la llengua, defensant la creació cinematogràfica pura, de qualitat, encara que no sigui en català.

R: En el cinema del real la credibilitat és fonamental. I la llengua és un instrument més, però mai pot ser la causa final. Puc dir que a les pel·lícules del màster, quan surt el català, és a aquells llocs on ha de ser-hi, de forma natural, sense cap motiu burocràtic...

Cita varios ejemplos (concretamente, la secuencia de “Cravan vs Cravan” en que los poetas catalanes hablan en una playa, en que usan un catalán poético y hermoso, o cómo hablan en catalán los personajes que van a visitar los pisos de “En construcción”, mientras que los protagonistas de la película lo hacen en castellano, o las diferencias que hace el juez en “De nens” entre los acusados, a los que se dirige en castellano o catalán según la consideración que le merecen, o el caso de una de las enfermas de Malgrat que en “Mones com la Becky” habla en castellano, en lugar de en catalán, porque - dice - a veces la lengua de la fabulación, de contar historias, es otra de la habitual) de “uso natural” de la lengua.

R: el que els demano és intel·ligència...deixa que cadascú faci...

Concreta las dificultades de planteamiento, incluyendo aquí la cuestión lingüística, que hicieron que, en su momento, a TV3 no se la considerara adecuada para apuntarse a su proyecto.

R: el que hem fet nosaltres realment és crear un nucli de producció i d'autoria i de transmissió, que ha fet una proposta, però que en realitat no és de ningú, cap institució en concret no se'n pot apropiari. Per tant, cada productor negocia amb TV3 a la seva manera...

Hablamos sobre la coincidencia temporal en los proyectos, parecidos, de la Autònoma y la Pompeu, a lo que él reconoce que, en cierto momento, supo de la idea de la Autònoma, pero no recuerda exactamente cuándo. Añade que , para

él, la diferencia fundamental entre ambos estudios sería su intención, desde el nacimiento del máster de la Pompeu, de insistir en que el proyecto que generaran los alumnos no se rodaría nunca en esa promoción, pues, al haber también unos estudios de Comunicación en la universidad, en los que sí había un proyecto de final de carrera, lo que se hiciera en el máster debía forzosamente ser diferente..

R: Nosaltres varem diversificar les possibles obres que sorgirien del Master. Per una banda el fet que alguns dels projectes dels estudiants es convertissin en alguns dels films de llargmetratge que promouríem en cada edició... I també documentals en altres formats que participarien de les noves finestres que tant TVE com TV3 com altres cadenes posaven a l'abast. Aquesta evolució va reforçar la posició del documental. Així molts treballs dels nostres alumnes van ser produïts i exhibits a *Taller.doc* i d'altres.

Recuerda alguno de esos proyectos que han tenido cabida en algún programa televisivo.

R: De fet, hi ha tot un munt de projectes que mai s'haguessin pogut realitzar si no hagués hagut uns precedents d'aquest tipus de cine, que es multiplica en diverses finestres.

P: Bé. Una altra cosa que volia aclarir, perquè he vist, bueno, m'ho ha dit la Marta...que ara hi ha com una... "aturada tècnica"? Crisi? No sé com dir-li...és a dir, que es veu que els projectes pensats per a aquesta última promoció no es porten a terme. Què ha passat?

R: Bé, crec que és un efecte típic de quan una cosa que comença sent molt modesta es converteix en una cosa tan...

P: Gran?

R: Sí, tan gran i tan generalitzada...El que passa era previsible: el documental ha passat a ser una eina creativa i de producció de primer ordre i venen projectes de tot arreu. És explicable que ser un projecte "del master" ja no és un motiu únic perquè sigui seleccionat. La selecció obliga no només a la equanimitat sinó també a una certa lògica de la distribució territorial. És lògic.

P: Clar.

R: Sí, a més, m'arriben tres de cop...Es normal que ara, i de manera de vegades paradoxal, hi hagi més dificultat de finançar un projecte concret. L'important és que ara

arriben noranta documentals a la subvenció i n'han de triar cinc. Això parla de l'èxit de l'empresa: nosaltres deixem de ser un signe d'identitat...és lògic. I fins i tot et diria, que el mateix any que no ens donen més que a un projecte, el de l'Iñaki, l'Abel i la Carla l'obtenen pels seus projectes que jo sentia com a propis. (...) per mi aquest moment va ser d'èxit, entens?

Me explica que los proyectos de Abel (García) y Carla (Subirana) los siente como propios, pues el primero había sido alumno del máster y la segunda había estado también muy vinculada a él. La idea del director novel Oscar Pérez, que no había cursado los estudios del máster, aunque sí había estado en la Universidad Autónoma, probablemente dando alguna clase, y ya había realizado algún trabajo documental que se había emitido por la televisión, era realizar un filme con material de archivo, práctica muy poco usada por los creadores españoles, sobre unos actores que marcharon a Hollywood a buscar fortuna haciendo de dobladores de películas americanas, en los tiempos anteriores a la Segunda Guerra Mundial, empeño en el que fracasaron absolutamente. Balló me explica que el proyecto, muy interesante en su opinión, y algo nuevo dentro de los trabajos realizados hasta la fecha dentro del máster, y también dentro del panorama del documental español, no ha obtenido la confianza del ministerio por dos motivos fundamentales: en primer lugar, por ser un creador prácticamente desconocido, novel; en segundo lugar, porque el proyecto que plantea no es fácil de explicar, al tratarse de montaje sobre material de archivo, y fundamentalmente de cine familiar, por lo que las productoras desconfían y prefieren no arriesgarse; un tercer motivo, sugiere Balló, podría ser que en los últimos años ha habido demasiados proyectos españoles que tenían que ver con Hollywood (pensemos, por ejemplo, en la película producida por Elías Querejeta sobre el actor americano Al Lewis, que hacía de abuelo dentro de la famosa serie "The Monsters", y dirigida por Sergio Oksman en 2007, " Goodbye America").

R: De tota manera s'ha de pensar que portem quinze pel·lícules. Quan hi penses, quinze de quinze...les hem fet totes. Amb productors diferents. I això vol dir que el sistema funciona, i que la passió per un projecte acaba essent la seva força principal.

En el caso de Lacuesta, el problema había venido a raíz de la “desaparición” de alguna persona cercana a la mujer que había compartido los últimos momentos en prisión del marido de Cecilia Rosetto, y que debía participar en la película de Lacuesta. Este hecho ha provocado que tanto ella como la propia Rosetto se echaran atrás y renunciaran a participar en la película. Así, la película ya no podía ser lo que en un principio iba a ser, por lo que el ICAA se ha desdicho también de su subvención al filme pues ya no se concibe como estaba previsto en un principio. Todo ello ha llevado al propio Lacuesta a replantearse su idea inicial y lanzarse, cuando tenía intención de llevar a cabo, a lo que parece, la más “documental” de sus películas, a un proyecto de ficción sobre la misma idea y a buscarse financiación en otros ámbitos ajenos al propio máster.

R: I l’Isaki és un paio super creatiu...i ho demostra en la reacció davant de les dificultats com aquesta...

P: Isaki mateix em va dir que potser ja val de mirar tant al passat...

R: Home, el Jordà era molt present...i la de la Merche...també parla del present...

P: No era una crítica...

R: No, ja, però, de fet, aquesta era la més històrica de totes, precisament. I ara és una cosa sobre el present total.

P: Bueno, la de Lupe també és el present.

R: Sí, i també ho és la pel·lícula de l’Oscar. Per això em dol que trobem tantes dificultats, justament perquè es una proposta nova i difícil de visualitzar. Anem a fer una cosa totalment nova, que no ha fet ningú a Espanya, perquè és tota sobre material d’arxiu..., que a Europa té obres de referència, però aquí no.

En el caso de Barrero, Balló no aclara qué ha llevado a que deje de ser proyecto del máster, pero, por lo que sugiere, parece que el problema es bastante similar al de Lacuesta.

El tercer caso, Óscar Pérez, es el que más preocupa a Balló, pues era un caso de confianza personal en un proyecto en el que creía con verdadera pasión. Pero Balló confía en que más adelante pueda llevarse a cabo. De hecho, ha conseguido el primer paso del camino que él cree llevará a que finalmente se

realice la película: el reconocimiento a su trabajo, al haber obtenido un importante premio en uno de los más importantes festivales del mundo de cine documental, el IDFA, de Ámsterdam, por su cortometraje “El sastre”.

R: Aleshores, què ens trobem aquest any? Doncs aquest any ha passat que no es fan totes les pel·lícules previstes i, a més, Canal Plus, dràsticament, ha canviat la seva política: deixen de produir documentals i no posen mai més de 30000 euros a cap documental, (...) allà on havien posat vuitanta, noranta o cent mil euros...

Ello hace que Balló tome la decisión de intentar llegar a un acuerdo con TVE, algo que nadie hasta él había conseguido jamás. De hecho, aclara, no confiaba en lograrlo, pero, ante su sorpresa, acaba de firmar un convenio con la televisión pública española extraordinariamente ventajoso y que permite la tranquilidad económica necesaria para llevar adelante sus proyectos. TVE, recuerda, acaba de cambiar de director y el nuevo, Xavier Pons, catalán, se muestra , según dice, más dispuesto a concederles algo que antes no había conseguido ni Querejeta.

P: I les noves pel·lícules, que em deies, se sap quines seran?

R: Sí, per començar una nova pel·lícula amb Guerin...

En cuanto a los trabajos propuestos Balló cita una película que realizará José Luis Guerin, después de haber estrenado en este 2007 “En la ciudad de Sylvia”. La película futura plantearía qué hace una madre con su hija en una ciudad desconocida a la que llega, y sería una revisión documental de una película de ficción del director Marcel Hanoun, “Une simple histoire”. El trabajo de investigación sería fundamental en este filme, pues la misma cuestión central de la historia plantea incógnitas que los alumnos que trabajaran en ella con Guerin deberían intentar esclarecer, así que se trataría de un proyecto que incluye un sistema de trabajo cercano a lo ya planteado, y resuelto tan exitosamente, en “En construcción”: investigación y creación simultáneas.

R: El segon és un projecte de la Merche, que la veig molt motivada per afrontar un projecte allunyat del to de *El cielo gira* ...

El trabajo de Mercedes Álvarez consistiría en una instrucción de caso sobre un caso de especulación urbanística, utilizando la ficcionalización allá donde las imágenes no existieran.

R: Crec que per ella és un pas molt important, sortint d'una línia més contemplativa o més...

P: Una mica en la línia de Jordà, no? Això de la ficcionalització..

R: Sí, però jo crec que la Merche ho farà d'una altra manera. No sé com, però diferent, segur.

P: Segur.

R: En tots dos casos, crec que ha arribat el moment en què la ficció necessita aquest impuls documental. I la tercera pel·lícula no és encara segura, però jo crec que la faré amb el Ricardo. Paral·lelament a això, hi ha una noia de l'any passat, paraguaiana, que hem ajudat molt a tirar endavant el seu projecte, que es diu "Cuchillo de palo"... que és un projecte molt interessant...Ara passa que cada edició del Master dona pas a projectes forts i diversificats, i clar, la realitat és més ràpida que les nostres rigideses...aquesta pel·lícula era una de les que nosaltres varem veure claríssimament que podríem integrar...però, clar, el rodatge és al Paraguai...l'integrarem, però..els estudiants que han treballat amb ella són del seu curs...i serà, doncs, com una quarta pel·lícula...i, després, a més tenim el projecte , que va deixar Jordà sense acabar, i l'han agafat la Laia Manresa i el Sergi Dies, que, d'alguna manera, són també els debutants, atès que la Laia no ha dirigit mai.

Se trata de la película "Morir de día", idea que dejara Joaquín Jordá inacabada en el momento de su muerte (en junio de 2006) y de la que se han hecho cargo Laia Manresa, una de sus guionistas y autora del estudio sobre Jordá tantas veces citado aquí, y Sergi Dies, montador de muchos de los trabajos del máster, con producción de Playtime, la productora de Marta Andreu. La película, me había explicado esta última ya hace un cierto tiempo, trata de explicar un momento concreto de la historia de España: los años de la transición política, años de excesos, de entrada de las drogas en el país, de muertes de tantos compañeros y amigos de Jordá, pero a través de los ojos de personas que, por edad, no han podido vivir esos momentos.

R: Però, a més, aquí hi ha una cosa , que tu m'has preguntat abans lateralment, per nosaltres sempre és fonamental la possibilitat de transmissió, que cada pel·lícula serveixi per que nous directors comparteixin la experiència de confrontar-se als dubtes d'un film...(...) Ara , la lliçó de *Més enllà del mirall* és: ara hi ha una manera de produir on tu pots començar a rodar d'una manera dispersa...i, després, aconseguir que la pel·lícula obtingui les subvencions necessàries. Trenca una mica amb aquesta estructura més rígida que nosaltres hem imposat per garantir que cada estudiant tingui la possibilitat de participar...

Hablamos ahora sobre Guerin, y los proyectos futuros. Me explica que el día 22 de enero se inaugurará la exposición de Guerin en el CCCB.

Me recuerda que uno de lo factores clave en la consideración a escala nacional e internacional del trabajo del máster ha sido la crítica catalana. Cita dos nombres al vuelo: Àngel Quintana y Carlos Losilla, que fueron los primeros en escribir acertadas y muy elogiosas críticas de las películas producidas en su seno, consiguiendo así, de paso, ganar para la crítica catalana un prestigio innegable.

R: És que, s'ha de pensar que *El cielo gira* no la va voler ningú. Es va passar al Festival de Valladolid a la Secció d'Història i a S. Sebastián no la van voler..la primera crítica bona que va sortir va ser a una revista argentina que es diu *El Amante* ...i alguns crítics espanyols la van veure a Gijón i primer van dir: “se parece demasiado a Erice y a Guerin”. Jo vaig pensar: “vale, deixem passar el temps...” Després, quan va anar fora i va sortir com va sortir, ho van reconsiderar...

P: Marías havia escrit també un bona crítica...

Hablamos sobre las fechas, que nos bailan un poco, de las críticas de Marías y de Erice, que surgen a raíz del estreno, una vez ganados sendos premios en Rotterdam (enero de 2005) y París (marzo del mismo año). En París se produjo la retrospectiva sobre documental español, organizada, entre otros, me recuerda, por el propio Marías.

P: La crítica, doncs, és important.

R: Sí, la crítica va jugar un paper molt important, perquè va saber entendre i va saber situar aquest moviment en perspectiva de renovació...amb això vol dir-te que jo estic molt esperançat...per mi aquest parada momentània és molt creativa perquè anuncia noves formes de futur que aspiren a derivar el cine del real ...

P: És un pas endavant, més aviat, no?

R: Sí, sí, segur.

Vuelve sobre el proyecto en el que, a la larga, confía poder hacer, de Óscar Pérez, insistiendo en que el tipo de dificultades que ha tenido son las mismas por las que en su momento pasaron Iñaki o Merche. Me explica que es un trabajo sobre material de archivo catalán, sobre todo de la Filmoteca. Dice que es sobre el entusiasmo de los catalanes que fueron a Hollywood a hacer doblaje, de lo que queda sobre todo el testimonio sonoro, que se haría recitar por actores de ahora. Repite que la apuesta actual del máster es sobre proyectos que posiblemente por la vía normal de producción tendrían problemas.

R: Ha de ser algo raro...bueno raro..

P: Diferent.

R: Diferent. Per fer *La ciudad de Sylvia* no li cal el màster. En canvi, per fer aquesta nova pel·lícula, per començar, has de fer tot un procés d'investigació que ell sol no faria. (...) Aquesta és la diferència entre *Tren de sombras* y *En construcción: Tren de sombras* la pots fer a casa teva i, en canvi, *En construcción*, no...vam estar molts mesos per fer-la i no s'hagues pogut fer mai sense introduir un nou concepte de producció i de relació entre l'equip tècnic i els personatges a rodar...

Explica también el plateamiento de la película de Guerin y aclara que, aunque el director proponía otra ciudad ,él le hizo cambiar la apuesta acercándola a Barcelona.

P: Tots els teus col·laboradors i companys diuen que t'has de sentir molt orgullós del màster...

R: Sí. Quan estava a punt d'entrar aquí, jo els vaig demanar de no deixar el màster, clar, i vaig procurar que l'Eva i la Marta tinguessin una relació més estable amb l'IDEC. Això és una estructura que es munta i es desmunta: ningú viu del màster... per

entendre'ns. I si vaig acceptar d'entrar aquí, va ser perquè no ho entenia com una cosa contradictòria, sabia que no deixaria lo altre...

P: Clar, és que, a més, aquí és el centre de vàries pel·lícules, no?...un centre físic, espacial...

R: I també, és una cosa que em pregunto: en quin moment deixa de tenir sentit? És una cosa que també em pregunto.

P: Perquè, sense tu, no hi ha màster, pregunto. Entenc jo, vaja.

R: Serà una relació durable i llarga, crec.

P: Tu has creat un engranatge...

R: Evidentment, la gent aquesta que pren decisions...em refereixo a la gent de TVE, etc...que a mi em coneix personalment.... tot i això, jo sempre penso que som més anònims del que sembla, però...sempre hi ha aquesta cosa personal...però no, mes aviat, el que em pregunto ara és fins a quin punt tota l'estructura del màster té tot el sentit. Sé que en algunes coses el sentit es manté intacte. En primer lloc, el fet que som un lloc de protecció dels autors, perquè la iniciativa és nostra i això ho defenso molt, tot i que, de vegades es poden crear friccions entre autors i productors... Sé que això, de vegades, crea una espècie de caire defensiu per part dels autors... Però com que la relació ha d'acabar funcionant, es important que els autors tinguin els seus espais d'iniciativa...

P: Alguns em deien que potser l'assignatura pendent era produir productors, productors de documental, s'entén.

R: Sí, però, clar, tot es fa al mateix temps...

P: I a més, sé que hi ha hagut iniciatives que han sortir paral·lelament, com *Intermedio*...

R: Clar, això és genial. Però crec que també està bé aquesta disseminació que hi ha hagut...això ha fet que ningú mai hagi dit que aquestes pel·lícules són...

P: D'una productora.

R: D'una sola productora, sí. I això també és molt important.

Le planteo, ya para terminar, si todo lo que se está haciendo ahora es viable, si todo lo que se está creando en documental es absorbible para un país, reproduciendo las opiniones en este sentido que me habían manifestado otras personas, como Josetxo Cerdán o Iñaki Lacuesta.

R: Ara s'ha produït la següent situació: aquí hi ha dos centres, Madrid i Barcelona. A nosaltres ens ha anat molt bé, però al mateix temps hi ha hagut intents de repetir

l'esquema a Madrid, intentant aconseguir un acord amb TVE per afavorir els documentals que no passen per les sales de cinema i van directament a la televisió... Això va multiplicar el nombre de produccions, però va fer perdre la identitat del cinema documental d'autor, que nosaltres seguim cultivant i espero que garantint. Tot té un vessant positiu i negatiu a la vegada, perquè es fan més documentals però de vegades es passen a programes especials per documentals, que ens allunyen del seu aspecte més original, que és que són pel·lícules i prou. Per això és tan important el conveni que tenim amb TVE.

Me explica ahora que ha sido TVE la que ha emitido en los últimos años casi todas las películas del máster. Algunas en el programa de cine documental, ya desaparecido, "Documenta2", como "Mones com la Becky", en la cuarta edición del programa, y, después de haberse visto en la segunda otro filme de Jordá -"El encargo del cazador"-, "Cravan vs Cravan". Pero otras, y ello hace sentirse aún más orgulloso y seguro de la calidad de lo que se está haciendo, en el programa de máxima audiencia "Versión española", como fue el caso de "La leyenda del tiempo" y otras. Todo ello confirma, le digo, la consideración de las películas del máster como de películas "de cine", no sólo documentales. Ahí es, sigue afirmando con entusiasmo, donde el cine del máster debe estar.

P: Clar, és que, dins de tot, totes les pel·lícules del màster són diferents.

R: Sí, aquesta és la gràcia, també.

Hablamos de algunas otras producciones , más pequeñas, de productores del máster. Él afirma que, por ejemplo, Ariadna Pujol, a pesar de lo que se pudiera pensar, tiene mucha "mala leche" filmando, y lo dice en el sentido positivo de reconocer el espíritu crítico de la joven autora.

R: Intento tenir en compte els debutants, la transmissió, els projectes que no faria ningú més i també tinc en compte la carrera dels directors... Jo crec que s'ha de fer confiança als novells. Això al Guerin i a Jordà els hi agrairé sempre: com van treballar amb un munt d'estudiants...la transmissió és molt important.

Tras dos horas hablando, y como se hace tarde, apago mi grabadora y me despido de Balló, que se ofrece a ayudarme en adelante, si me hace falta. Son las dos de la tarde.

Entrevista a Jordi Pericot i Canalera

(22 de enero de 2009)

La entrevista – de casi una hora, en la que el Sr. Pericot, tras haberme esperado amablemente, pues mi tren llegó con retraso, contestó encantado a todas mis preguntas -- tuvo lugar en el recién estrenado despacho que el Catedrático Emérito Jordi Pericot comparte con el también catedrático Josep Gifreu, en el nuevo edificio de la Facultad de Comunicación de la Universidad Pompeu Fabra en la “zona de la comunicación”, la llamada 22@, situada en la antigua zona fabril del barrio barcelonés del Poble Nou. Pericot ha sido, además de profesor de Comunicación Audiovisual en dicha universidad, Director de la escuela de Diseño Industrial y Gráfico Elisava entre 1967 y 1980, en algunos de esos años en coincidencia en el mismo centro con Pere Portabella. Ha ejercido diversos cargos institucionales dentro de la universidad, como el de Vicerrector, que ocupaba precisamente cuando nació el máster, y que siguió ocupando cuando “En construcción” obtuvo el Premio Especial del Jurado y el Premio FIPRESCI del festival de S.Sebastián, en el año 2002, así como cuando le fue concedido al Máster el Premio Ibaia, por la Academia del Cine Vasco. A recoger ambos premios acudió el Sr.Pericot, junto a Jordi Balló, como él mismo me explicaba durante la entrevista.

Jordi Pericot es una persona amable y sabia. Tiene, además, algo de visionario, a pesar de reconocer que con el Máster de Documental de Creación se confundió, pues desconfiaba de su éxito, como demuestran las apreciaciones que hace sobre la cultura contemporánea y la juventud actual. Todo ello se verá a lo largo de la entrevista.

Reproduzco a continuación las preguntas que sirvieron de guía a mi entrevista, si bien, como siempre, el orden se fue modificando sobre la marcha y, también sobre la marcha, surgieron nuevas cuestiones. La entrevista tuvo lugar en catalán.

- 1.- Any 1996-1997: moment inicial del Màster: Quin càrrec ocupava vostè? A la conversa amb Canal+, hi va anar vostè? Quina impressió va tenir de l’entrevista?**
- 2.- De qui va ser la iniciativa? Com va sorgir?**
- 3.- Quines expectatives/plantejament hi havia en aquell moment a la UPF? Hi havia, a més, un recolçament per part de l’Administració?**
- 4.- Què aportava en aquell moment la UPF al màster? I ara?**

5.- Es van ultrapassar les expectatives inicials?

6.- Quina visió es té del màster aquí, a la UPF, a l'actualitat?

7.- Quin futur té?

8.- Quina és la relació del màster amb tot el complex @22? I amb Mediapro?

9.- Existeix una consciència de la visió/ opinió sobre el màster des de fora, tant des de la resta de l'estat com des de l'estranger?

Después de explicar, como ocurre siempre, qué estoy haciendo exactamente, cuál es mi profesión y el objeto de mi investigación, la entrevista fue tal como se transcribe a continuación.

R: des del punt de vista de la facultat, els inicis, amb el Gifreu, amb mi mateix...

Explica cómo surgieron los estudios de Comunicación en una universidad relativamente joven, y cómo fue llamado, pues entonces estaba en la Universidad de Barcelona, como el Sr. Gifreu.

nosaltres teníem una mica...unes postures una mica contrastades...i jo estava amb els altres, i la meva postura era diferent a la seva...per això ho dic. El Jordi Balló i uns altres posaven el pes en el cinema, mentre que jo i altres el posàvem en els aspectes de comunicació social. Clar, perquè el cinema és un dels aspectes...i nosaltres anàvem en aquesta via...Aleshores, hi havia dues opinions: els que defensàvem el cinema a dins de la comunicació social, i el cinema, com a comunicació amb imatges n'és un només dels seus continguts, i els que defensaven fonamentalment el cinema com art de la imatge.

P: I aquesta és la part més de creació, oi?

R: Sí, i sempre hem mantingut dos punts de vista diferents – el del Balló, i el meu i d'altres - que han estat, jo no diria confrontats, sinó més aviat en diàleg, en termes més...

P: Bueno, jo suposo que ell, pel que em va dir...ja tenia la idea al cap, i va ser quan va venir el Comolli, el professor Comolli, a l'any 96...

R: sí, el Comolli...un puntal en aquest aspecte.

P: Sí, aleshores va ser quan al Balló, segons tinc entès, i pel que m'han anat dient uns i altres, se li va ocórrer...bueno, i per què no muntem una cosa aquí?

R: Bé, sí...I això li vaig dir vàries vegades, i, fins i tot, quan va presentar la idea de “documental de creació”, jo li vaig dir vàries vegades...jo era una mica escèptic amb aquest terme i amb la idea...i jo creia que hi havia una mena d’antagonisme entre “documental” i “creació”: no acabaven d’ajustar...i amb el temps, m’ha demostrat que ell tenia raó, en certa manera...

P: sí, i li ha sortit molt bé.

R: Sí, i és possible que els termes de “creació”, que potser s’haurien de revisar...però vaja...

P: A mi em va parlar d’una entrevista a Madrid, amb Canal Plus, on vostè hi era...i el senyor Gifreu, amb el senyor Pérez Estremera, de Canal Plus..

R: Sí.

P: I llavors va ser quan ell va demanar una quantitat de diners...que tothom va al·lucinar...

R: Sí, tothom va al·lucinar... A mi em semblava una cosa fora de lloc. Extrauniversitària...però de seguida li van donar. I ha sortit molt bé. Tot i això continuo pensant que el terme de “documental de creació” potser s’hauria de revisar una mica.

P: Sí, de fet, ara s’estan fent servir altres termes, fins i tot el de “no ficció”, que potser és més...

R: Sí.

P: Sí, de fet, quan vaig parlar amb Balló li vaig preguntar pel terme, la paraula, i li vaig suggerir, com que el Comolli feia una assignatura a la universitat a París que es deia “Documental de creació”, si no li havia estat suggerit per ell...i ell m va dir que , en fi...que el que volia era utilitzar un terme que diferenciés clarament el que es faria del que es feia a la televisió.

R: La intenció és bona. És a dir la relació amb el referent implica...acceptar la subjectivitat d’una vegada., del periodista, del director de cinema, del documentalista...acceptar d’una manera clara que aquesta subjectivitat ha d’incloure la lectura, la mirada, de la realitat. És absurd pensar que la mirada a la realitat es pugui fer d’una forma totalment objectiva; pensar en el periodista pur, net, que és capaç de reflectir la realitat. Això és absurd.

P: És impossible.

R: Exacte, és impossible. Sí, i això s’accepta perquè hi ha una mena de creença que els periodistes purs són aquells que donen una notícia i prou, sense ells participar-hi. Com a mínim, s’accepta la possibilitat que el periodista pugui ser subjectiu. Hi ha un text...

El Sr. Pericot me habla de un texto que reflexiona sobre estas cuestiones y que él intenta, en vano, encontrar en su ordenador o en Internet. Es un texto que habla del incumplimiento de las normas, sobre todo de la comunicación en relación con la imagen. Como no lo encuentra, reanudamos nuestra conversación.

P: O sigui, que al començament hi va haver una diferència de criteri, tot i que la relació era bona.

R: Sí, sí, total, total. Molt bona. Sí, encara que des del principi tots dos sabíem que hi havia una diferència de criteri i que em costava molt d'admetre aquest terme. I, d'altra banda, per la seva part, havia d'admetre la possibilitat que hi hagués documental pur, en estat pur, encara que, si fos així, potser deixaria de tenir interès, en certa manera. Seria redundant, perquè ja hi ha la realitat.

P: Tot just acabo de llegir un article que trobo molt interessant. Em penso que era a la revista *Archivos*, un article del Michael Chanan, que és especialista en aquest tipus de cinema documental, i diu una cosa que és molt important. Es planteja la qüestió ètica: fins a quin punt es poden transgredir les regles, sense que això sigui ja un assumpte ètic. Perquè, clar, fins a cert punt, s'estan tergiversant massa les realitats. Per ell, és ètic si no fereix, o transgredeix, el respecte vers dues de les parts implicades: el públic i la realitat que s'està reflectint. Mentre aquestes dues parts no se sentin "enganyades"...

R: sí, i, a més, clar, el que passa és que mentre aquest tipus de cinema implica que l'espectador hi va, ha pagat una entrada, ja accepta que està disposat a "rebre un engany", disposat a fer un pacte ficcional durant una hora i mitja, dues hores, que dura una pel·lícula, en certa manera. És un pacte, i, després, en sortir, torna a ser conscient de l'engany.

P: Sí, el que Chanan deia era que podria haver-hi una manipulació.

R: Sí, l'engany seria una altra cosa. Tot i així, l'espectador ja ho sap. Bueno, de fet aquest món ja és una gran mentida. Tot està fet de petites mentides i gràcies a la mentida la societat ha pogut crear unes normes de comportament...i de comprensió d'uns als altres. Perquè si cadascú digués la seva veritat...(..) Estem en el món de la mentida com a norma.

P: El que s'ha fet fins ara al màster és molt diferent.

R: A mi m'agrada molt *En construcción*.

P: Sí, però *En construcción* és molt diferent del que feia Jordá, o Montanyà...

R: Sí, el que passa és que el Jordá, pobre, que ja és mort, s'anava molt a la ficció...se li veia molt el pèl...

P: I al Guerin no?

R: Sí, però el Guerin ho feia més elegantment...El Jordà té de vegades uns inserts de la ficció, que són una mica...

P: Sí, però això és també la riquesa ...

R: Sí, però de vegades...El Guerin té un punt que fa que mai se sap quan acaba la mentida i comença la realitat; en canvi, el Jordá, amb un excés d'ètica, ho reflectia excessivament. Ara menteixo, ara no menteixo. I l'espectador, que ha pagat una entrada, no està disposat a que li menteixin. Això no es pot fer.

El comentario de Pericot me hace reír: reímos los dos.

P: Trobo molt original aquest comentari. No l'havia llegit mai. Recapitem: els estudis van nèixer d'una proposta que en principi no era la que hi havia prevista , però van funcionar i van tenir molt d'èxit.

R: Sí, de fet, jo estava com a Vicerector quan al Guerin li van donar el premi aquell a Sant Sebastià, i em va tocar anar a rebre'l.

P: Sí, que crec que va pujar el poeta-filòsof aquell, oi?

R: Sí, i a mi em va tocar donar les gràcies, en nom de la universitat...va ser molt bo...

P: Jo he llegit, i pel que he anat investigant i m'han dit...és que en tot això hi va haver una voluntat política. Un intent de fer una cosa diferent del que es feia a Madrid, la idea de diferenciar-se de Madrid. En Balló tenia la idea de fer una cosa diferent del cinema que es feia a Madrid, tot evitant tot allò que no li agradava d'aquell cinema. Aquesta voluntat casi casi institucional.

R: Sí, amb això participo totalment amb ell. Sí, encara que no s'ha d'oblidar que el cinema espanyol era català en els seus inicis.

P: Sí, evidentment.

R: I per què es va perdre tot això? Per raons d'alta política alienes al cinema i econòmiques també. I és molt important aquest intent de recuperació d'un cert cinema català. Aquesta recuperació que passaria per recuperar un cinema d'aquí i amb això crec que s'hauria de fer una política cultural, jo diria, més partidista de la que s'ha fet sempre. Una política que reconegués els camps de producció propis com a beneficiaris

de tot l'estat i no mirar de boicotejar-los sempre, per tal d'absorbir-los. Això jo crec que no s'entendrà mai, que si ha hagut un cinema que mira cap a Europa, aquest ha estat sempre el cinema català, per semblança cultural, per tot.

P: Home, el tipus de cinema que s'està fent ara, a Barcelona, en general, és molt més europeu...el del Serra, el Recha...

R: Està molt més connectat a la identitat europea, que no pas el que es fa a Madrid. Sí, sí.

Pericot insiste en la idea de que da la impresión de que, desde Madrid, se sigue intentando “destartalar” el cine que se hace en Cataluña, y que eso se debería evitar, para beneficiar a todo el mundo.

P: Jo, el que sí he sentit és que a festivals a Espanya, en general, hi ha una certa reticència a aquest cinema; i, en canvi, a Europa, tot són elogis.

R: Sí, (...) crec que certes polítiques estatals haurien de canviar molt això.

P: I en quant a la política de la Generalitat, què en pensa? He parlat amb productors, i tal....

R: Jo crec que la influència de la política de la Generalitat, en comparació amb l'estatal, és bastant minsa.

P: Bueno, pel que jo he llegit, i m'he informat, sembla que la Generalitat potser no ajuda tant com podria ajudar, a diferència d'altres formes culturals...A part de la qüestió del català, clar.

R: El que passa és que, i aquí entrariem en un altre tema. El cinema...amb una projecció de futur...i de producció cultural de masses, com és ara... jo no sé si el cinema té massa futur, per tant, jo diria que s'hauria de parlar d'aquesta paraula, l'“audiovisual”, seria molt més correcta, més àmplia. Jo veig que amb els joves actuals, amb els estudiants, el cinema comença a ser una mica demodé, una mica passat.

P: El que passa és que no van al cinema, no és que no es mirin el cinema...

R: Exacte, el baixen amb l'ordinador, al video-club...però allò de pagar una entrada per a anar a una sala fosca...això no. I un cert tipus de cinema. Cinema sempre es farà. El cinema a la sala fosca està en una fase crítica.

P: O sigui, l'espai de recepció.

R: Sí.

P: L'altre dia el Guerin es queixava de que s'estava perdent el ritual del cinema: pagar l'entrada...

R: Sí, bueno, en aquest sentit jo crec que la Generalitat hauria d'anar una mica més enllà i pensar en el futur. És ridícul parlar de les llengües en el cinema, quan les noves tecnologies permeten escollir la llengua. Una producció audiovisual no té per què estar supeditada a una llengua determinada. L'usuari ha de poder triar. Tampoc pot estar supeditada al moment en què l'usuari l'ha de veure. L'usuari ha de poder triar el moment, i el lloc, fins i tot. (...)

P: Un dels aspectes que estic estudiant, perquè crec que té molta tirada, es veu que hi ha molt de públic, i un públic, a més, bastant culte, crec, és el cinema als festivals i als museus, exposicions...Molta gent que hi va, amb una certa idea preconcebuda, per a veure això.

R: Sí, però jo, a més, em pregunto si no és a més una altra cosa. El desig, la necessitat, fins i tot, que té la gent de reunir-se físicament amb altra gent. El contacte físic (...) Jo crec que és més això que l'interès per la producció en ella mateixa. Aquesta necessitat que té la gent de trobar-se amb altra gent, que primer es produïa amb el teatre, després amb el cinema i després potser serà amb els directes. Però no per la producció cultural en ella mateixa. (...) El sentit de tribu. La identitat es conforma a partir de la identificació amb altra gent. Deixes d'existir si no tens aquesta tribu al voltant.

P: sí, però es que últimament he llegit molt sobre això. L'altra dia, parlant amb el Basilio Martín Patino, que ja és un senyor gran, i ara només es dedica a fer muntatges audiovisuals que presenta en museus, amb aquesta idea de la història fragmentada. És a dir, crear una història a partir dels trossos que ofereix i que la gent fa servir per a construir la història com vulgui. A més, ell creu molt en la llibertat i la intel·ligència de l'espectador.

R: Sí, això forma part de la interactivitat i dels mitjans. Clar, quan veus tot això...em fa l'efecte que parlar de cinema és com a...

P: Com a antic?

R: No sé si antic, però, de forma molt respectuosa, crec que forma part de l'arqueologia.

P: Aleshores, quin futur li veu? Al màster, vull dir.

R: Ah, al màster. No, jo el veig bé. És reconèixer públicament que els periodistes, els cineastes...no hi ha una informació objectiva, com a ideal de comunicació. I tot això és bo. La impossibilitat de que hi hagi informació objectiva al marge del periodista, el constructor de la realitat. I això, fer un màster sobre això em sembla ja bastant.

P: Sí, i de fet, ara hi ha tot un ampli ventall de llocs. Es va fer el màster de l'Autònoma (...), l'escola El Observatorio, festivals...clar, jo no sé si això té un sostre.

R: Jo diria que no hi ha sostres, diria que més aviat evolucions contínues.

(...)

P: Evolucionar, oi?

R: Sí, i l'evolució porta cap a recollir totes les característiques del món digital: la interactivitat, la no subjecció a l'espai i el temps, ni de llengua. I un concepte que és la no subjecció a l'autor, la coautoria amb el creador, de l'espectador, que ja en certa manera ja ho és, des del moment que es fa seva la pel·lícula, quan la veu. Crec que aquest és el camí del creixement.

P. I les televisions? La televisió digital...

R: Sí, però no s'ha de ser tan ingenu com per a creure que això ho canviarà tot.

Recuerda ahora el Sr. Pericot que todas las formas de las artes visuales han seguido una evolución a partir de las anteriores, insistiendo en que ninguna se opone a la anterior. Yo le digo que quizás llegará un momento en que Balló se cansará y entonces se acabará, pero él opina que todo es una evolución global, que debe mirarse en conjunto, no individualmente. Le explico que hubo un momento de una cierta crisis porque las películas que se proponían no se hicieron por no obtener la subvención, pero que, según él me explicó, las cosas se habían reconducido y ahora se están haciendo las otras.

P: Una de les altres coses que tinc aquí apuntades és tot això, que s'està fent aquí, la zona aquesta. Perquè, clar, ells ara vindran aquí, o no?

R: Sí tothom.

P: I el fet de tenir Mediapro, això, què implica?

R: Sí, mira, precisament ara he trobat una separata sobre el que havia de ser abans, l'Estació de la Comunicació, que no es va fer, perquè el que sí es va fer va ser això, la zona de la comunicació, amb Mediapro.. Sí, està tot lligat. Mediapro està aquí, a Comunicació. On s'havia de fer l'Estació de la Comunicació, a l'Estació de França, van decidir de fer la biblioteca...amb la mala sort que quan van començar a excavar es van trobar vestigis de l'antiga muralla...

P: Ah, sí, sí, això ho he llegit.

Intento plantearle la posible reticencia de algunos de los creadores del máster en cuanto a la presencia de Mediapro al lado de los estudios del propio máster, en el sentido de conducir la libertad de creación que hasta ahora habían tenido hacia una mayor “comercialidad”, pero él me habla de algunos documentales que tiene por allí y que le han parecido muy interesantes. De hecho, el tiempo se echa encima. Ya es más de la una y media y creo oportuno agradecer la amabilidad del Doctor Pericot y dejar aquí la interesante conversación., no sin antes acabar con las palabras que siguen:

P: O sigui, que Mediapro deixa els seus platós, perquè té relació amb Comunicació, però amb el màster pròpiament no en té de relació.

R: No, amb el màster, no.

P: Bueno, molt bé. Crec que ja he preguntat tot el que portava...

R: Què, ha anat bé?

P: Sí, sí, molt bé, crec que m’ha servit per a confirmar el que, més o menys, ja intuïa, imaginava. Moltes gràcies.

Entrevista a Marta Andreu

26/02/2007.

Despacho del Máster de Documental del IDEC (Institut d'Educació Contínua, fundación que depende de la Universitat Pompeu Fabra, aunque es un organismo independiente), situado en la esquina entre las calles Rosselló y Balmes de Barcelona, en pleno corazón del Eixample barcelonés. Al principio, también se encontraba presente la otra coordinadora del Máster, Eva Vila, con quien tuve alguna otra conversación posteriormente, pero enseguida salió del despacho y nos dejó solas a Marta Andreu y a mí.

Marta es una persona amabilísima, de mirada penetrante y de una locuacidad tal que, antes de pasarle siquiera las preguntas que le pensaba formular, ya llevaba más de una hora hablando y había contestado prácticamente a todo.

La conversación se inicia sobre el tema del estudio que estoy realizando, los estudios de doctorado...hablamos sobre diversos profesores de Tarragona que ella conoce.

R: L'esperit del màster era crear una cultura del documental al nostre país. Per generar, per ensenyar documental, es va fer clar que s'havia d'anar creant alhora una certa tradició. Quins eren els nostres referents? Teníem un "Tierra sin pan", entre d'altres, però no una base sòlida, com podria ser el cas de França. A partir d'aquesta idea, neix la proposta del Màster, que uneix sota un mateix impuls la formació i la producció.

Per integrar aquestes dues línies, el Màster s'estructura en tres mòduls: El mòdul 1, configurat per seminaris d'història, estètica, estudis de cas, fotografia, monogràfics, un exercici filmat... Partint d'una estructura clara, cada any es va modificant, generant nous espais, adaptant la proposta de formació a la gent que cursa el màster i a la situació de la producció i creació contemporànies.

P: Per què professors que estan un temps i després no hi són?

R: Sí, hi ha professors que són ja clàssics però després anem integrant altres professors, generalment directors i productors (o directors de festivals) que van apareixent en l'escenari actual i que considerem que poden aportar una visió nova, enriquidora. Per exemple, en conèixer l'obra de Víctor Kossakovsky, li vam demanar que vingüés a

mostrar el seu treball i va acabar proposant un exercici pràctic amb els alumnes. Així, han anat passant gent com Nicolas Philibert, Audrius Stonys, Avi Mograbi, Wiseman, Van der Keuken, Lanzmann... Molts d'ells repeteixen, però d'altres es van donant el relleu.

El segon mòdul del màster és on, d'alguna manera, cada vegada més hi ha l'aposta forta: consisteix en el desenvolupament d'un projecte personal. Apostem per la idea que filmar la vida és anar més enllà de la captura espontània de la realitat... cal escriure, reescriure, saber què volem dir amb el documental que volem filmar i treballar-hi... Insistim a través d'aquesta proposta, en la idea de donar temps, de construir...de portar les peces cap a l'esclatxa entre la realitat i la seva construcció, el món i l'obra que en sorgeix i el representa. Hi ha aquest segon mòdul, doncs, que es centra en el desenvolupament de projecte, el qual s'ha d'emmirallar d'alguna manera en el mòdul 1, on s'adquireixen coneixements, referents, lectures, s'estableixen diàlegs amb cineastes i productors... tot plegat acaba enriquint els projectes propis. En aquest mòdul 2 hi tenim tallers d'escriptura on dividim el grup en tres parts i treballem els projectes a fons, tant a nivell de construcció narrativa com de presentació escrita de dossier. Al llarg del curs, vénen tres tutors que es troben en dues ocasions amb els estudiants (tutor per estudiant). Els tres tutors amb què comptem a data d'avui són: Luciano Rigolini, *comissioning editor* de La Lucarne, un programa d'ARTE; Marie Pierre Duhamel-Muller, ex-directora del Festival "Cinema du Réel" de Paris i integrant del comitè del festival de Venècia; i Luciano Barisone, director del Festival dei Popoli, a Florència.

Aquests tutors aborden els projectes per tal de construir la pel·lícula, de trobar la millor forma per elaborar aquella història...entre què vull explicar i des d'on ho vull explicar, és a dir, què vull posar de mi en aquella història, trobar l'equilibri entre el món que vull representar i la mirada que l'edifica. No treballem en canvi el que seria una part més informativa del documental...

P: Penso que es veu bastant clarament que s'està basculant cap a la creació, a la ficció.

R: Sí, no ens defineix la idea que la labor del documental sigui la d'informar. De fet, tota imatge és el document d'alguna cosa. O sigui, una petjada d'allò que s'ha desplegat davant de la càmera. La voluntat creativa que s'hi amaga és parlar d'una veritat, però no una veritat en el sentit de reproduir la realitat, de poder-la contrastar informativament, sinó una veritat cinematogràfica, que apareix de la construcció d'un discurs, una veritat

profunda que sorgeix de la mirada, de la relació entre el cineasta i el món que habita i que enregistra per donar-nos a veure.

P: i classes magistrals no s'en fan...

R: Sí. Cada any portem un director convidat per tal que aquella edició es desenvolupi sota el seu signe. No és res escrit, però d'alguna manera, any rere any es va dibuixant una certa línia entre director i director, una espècie d'evolució que pren el pols al documental contemporani. Han passat pel Màster Wiseman, Van der Keuken, Kossakovsky, Stonys, Lanzmann, Guzmán, Philibert...

P: El Comolli heu tingut també...

R: El Comolli va venir el primer any, va ser un dels directors de les pel·lícules que es van fer aquell primer any...

P: El *Buenaventura Durruti*.

R: Sí. El primer any vaig cursar el màster, com alumna, i vaig treballar precisament al grup del Comolli al *Buenaventura Durruti*. Entre les tasques que em va tocar fer hi havia la documentació fotogràfica i després el so... Aquest any l'hem tornat a convidar, al Comolli, a donar unes classes sobre la seva visió del documental... Té un discurs apassionant, molt filosòfic, sobre qüestions ètiques i estètiques en el documental...

P: Sí, sobre l'alteritat... ara l'estic llegint. El que passa és que és una mica *heavy*.

R: Sí, pot ser una mica dens, fins i tot críptic. Des de la teoria anglosaxona se'l descriu tot sovint com romàntic en excés, poc sistemàtic. Però jo, si he d'escollir, la veritat és que em sento més reflectida i identificada amb la seva aproximació que amb la de la teoria anglosaxona, en general... que em resulta més categòrica...

P: I, a més, jo penso que vosaltres teniu una línia més tirant a francesa. Home, Guerin és evident. I Lacuesta, i Marc Recha...

R: Potser sí...

P: I els alumnes també són d'aquí, són de fora, hi ha de tot?

R: Hi ha de tot. De forma natural acostumem a tenir un grup força heterogeni i equilibrat. Amb representació espanyola, catalana, europea (potser el que menys en un inici però ara ve força gent d'Itàlia, Alemanya, Portugal...) i llatinoamericana. La gent que ve de fora ens coneix normalment per professors (internacionals la majoria) que els ho han recomanat. Per altra banda, el fet de produir documentals en el marc del tercer mòdul fa que el màster sigui visible.

P: El màster és bianual.

R: Sí, les classes són del gener al juliol. El desenvolupament de projecte va passant, es va escorrent per tot. És a dir, s'inicia al llarg d'aquest període de temps, però va creixent. Les trobades entre els grups de taller es van continuant de forma més o menys esporàdica, confiant en les necessitats dels participants, en la seva capacitat de col·laborar els uns amb els altres, de compartir la seva pròpia feina i participar en l'evolució dels projectes dels companys. I, ara, aquest any, que és el segon any de la darrera edició estem com a la jurisprudència del màster anterior. Ara d'aquí uns dies ens n'anem a Paris al festival "Cinéma du Réel ». Tenim molt bona relació amb la Marie-Pierre Duhamel-Muller, la directora d'aquest festival i procurem ser-hi presents amb els alumnes de diverses edicions, ja que es tracta d'un lloc de referència.

P: Cada any feu tres pel·lícules...

R: Sí, formen part del tercer mòdul. Una cosa és el projecte que tu presentes per entrar...

P: Ah, o sigui, ells han de presentar el seu projecte per entrar.

R: Sí. En el procés de selecció tenim una entrevista personal amb ells i ens presenten un projecte a desenvolupar durant aquest any. El juliol acaben les classes. Al setembre, octubre...tenim la presentació dels projectes, un pitching, a gent de televisió que nosaltres convidem, i a productors. Amb els projectes poden passar moltes coses: hi ha gent que no s'en surt, pel que sigui; hi ha projectes molt forts que acaben en mans d'una productora. Hi ha projectes que prendran un format més curt, potser trenta minuts per anar a televisió, tenen una altra vida. Els projectes individuals tenen una vida pròpia, són projectes desenvolupats en el marc del màster. Els directors han fet el màster amb nosaltres i han trobat la via per produir-lo. El tercer mòdul, per contra, està dedicat a les produccions del màster. Els tres documentals que el màster llença com a iniciativa. Cada edició del màster proposa tres pel·lícules, que els alumnes ja saben des de l'inici. El primer dia o el segon dia de presentació del màster els tres directors que les tiraran endavant, les presenten als alumnes i ells escullen un dels tres. Són ells qui les escullen. (...) I a partir d'aquí durant l'any van havent-hi trobades amb el director...formen com una mena d'equip de direcció, d'acompanyament, d'aprenentatge i participació activa. Els alumnes fan el mateix que fa el director, avancen amb ell, discuteixen, comparteixen, llegeixen el mateix que està llegint el director, visionen, es documenten...

P: Això ho explica Guerin.

R: Sí. Llavors...

P: Molt clarament.

R: En aquesta proposta de treball, el màster ofereix la iniciativa de la pel·lícula, però hi ha d'haver una productora independent al costat. Què aporta el màster? Doncs aquesta idea que hi ha un director fent i alhora assumint el rol de transmissor. El Comolli al seu últim llibre parla sobre l'ensenyament de fer cinema, sobre la seva complexitat: Quan dirigeixes, d'alguna manera estàs desaprenent. Davant de la realitat apareixen tots els teus dubtes, les teves fragilitats. I compartir aquest procés, transmetre'l és una tasca molt complexa i fins i tot dolorosa. És una reflexió interessant.

El màster inverteix una suma de diners perquè el director pugui desenvolupar aquesta tasca, pugui dedicar-se a escriure i a compartir aquesta escriptura amb un grup de participants del màster. Per altra banda, existeixen convenis de producció entre el Màster amb el Canal Plus i amb Televisió Espanyola. Però qui gestiona la producció executiva és una productora independent, amb la qual treballem per tal de tirar el projecte endavant, des del nostre àmbit.

P: Ajudeu a la promoció, al màrketing i tot això?

R: D'alguna manera hi ets, sense ser un productor, perquè ets una institució de formació. Però el fet de portar a l'esquena vàries produccions fa que cada cop més ens involucrem en aspectes com les estrenes, l'estratègia de festivals, etc. Pel que fa a la producció de la pel·lícula, els alumnes hi passen a tenir un paper pràctic, segons les necessitats de les pel·lícules i el perfil i capacitats dels estudiants. Per altra banda, les pel·lícules, en no ser acadèmiques, en tenir al darrere una productora independent que ha de completar un pla de finançament real tenen els seus ritmes i poden arribar a fer-se molt més tard del que podria haver estat previst... Com va ser el cas de *Memòria negra*

P: És una de les que jo no he vist. No l'he trobat enlloc...

R: *Memòria negra* formava part de la tercera edició i s'ha fet ara.

P: És que ho he llegit fa poc. Ricardo Íscar ha treballat aquí, de...

R: Era un projecte de l'Agustí Vila i el Xavier Montanyà. I finalment el va fer el Montanyà amb el Ricardo Íscar a la càmera. El que intentem és que cada any, com a mínim, de les tres pel·lícules hi hagi un (ex)alumne debutant, és a dir, haurà desenvolupat el seu projecte l'any anterior, o potser un de més enllà. La Merche va fer *El cielo gira* en el marc de la tercera edició i ella no era pas de la segona, sinó de la primera. La idea és aquesta...

P: I potser que algú repeteixi, com el Lacuesta.

R: Ara com ara, Lacuesta ja no es considerat per nosaltres com un ex-alumne.

P: És un director ja de prestigi...

R: Sí... Repetir amb directors és un tema que també ens plantegem i replantegem, però al capdevall entenem que produir documentals no és evident per ningú, sigui quin sigui el teu prestigi... cada projecte és un repte. Aquest any, tenim un altre projecte d el'Iñaki entre les tres pel·lícules.

P: La tercera! A mi em van agradar molt les dues pel·lícules, tant el *Cravan* com això *La leyenda*...

P: Sí, cada vegada d'alguna manera s'apropa més a la ficció...intentem borrar aquesta frontera imposada entre documental i ficció...

P: I els alumnes, d'alguna manera, després reben algun tipus de qualificació, bé, una certificació d'haver fet el màster, però tenen algun tipus de valoració o de qualificació?

R: Tenen el títol de màster, però en realitat no és un màster que la gent fagi per obtenir un diploma. És més un esperit, una corrent, una línia de pensament i creació, un haver entrat en contacte amb una sèrie de gent...vull dir, sense haver-ho formalitzat s'ha generat com una mena de trasvàs entre la gent d'un any i un altre, es va creant com una mena de col·lectivitat natural. Dius que anem molt enfocats...inevitablement, a crear cineastes i no és tant això, és a dir, crees gent sensible a un tipus de discurs, intentes compartir una manera de veure el cinema contemporani i les possibilitats que et dona.

P: És que això és el que jo estic fent, o sigui, jo veig clarament que això és una "escola", o línia estètica, o línia d'afinitats o com li diguis.

M: Clar, i l'ideal és poder formar cineastes, però també productors, sonidistes... No és el mateix un sonidista tècnic que un sonidista que entengui perfectament el què tu estàs fent, tingui una sensibilitat compartida. Muntadors...Crítics, gent que munti festivals, que munti revistes...això és d'alguna manera el que va sorgint naturalment.

P: Clar, perquè vosaltres, quantes edicions porteu?

R: A veure... Ara...a la cinquena estem.

P: La cinquena esteu o heu fet?

R: Ara estem a l'any que no hi ha classe de la cinquena. Al gener del 2008 comença la sisena.

P: Una cosa que no té res a veure amb el que estàs dient. Això val diners:no hi ha cap tipus de subvenció, ni beques ni res pels alumnes?

R: N'hi ha per alumnes de la Pompeu Fabra amb la màxima qualificació en el treball final de carrera, sent un documental. El curs no arriba a 6.000 €

P: No és tant.

R: Al 2008 seran 6000, segurament. El gran somni seria poder becar la gent. Seria el tipus d'activitat i d'experiència que ens agradaria tenir, que durant dos anys els estudiants s'hi poguessin dedicar plenament i estem construïnt algo entre tots...

P: Escolta, jo tenia aquí unes coses apuntades per preguntar-te, però m'ho has explicat tot.

R: Sí, tinc incontinència verbal.

P: Jo si vols, et dono, perquè tinguis referència del que jo et volia preguntar...

Le paso la encuesta que llevaba preparada y que ella mira rápidamente por si se ha dejado algo sin aclarar.

R: No, que estarem en contacte...

P: Home, el que sí que m'agradaria és parlar amb alumnes, això sí.

R: Com t'ho imagines lo dels alumnes? Ho dic perquè hi ha un ventall tan gran que no sé ben bé amb qui posar-te en contacte...

P: Home, a veure, per exemple...no ho sé. Algun alumne d'aquest any i algun d'altres anys...que els vagi bé, pobres, perquè també tenen feina, suposo....L'únic és que jo he de venir, això sí. (...) A mi, per exemple, m'aniria bé venir una tarda o dues i estar-me ja tota la tarda, o un dia, un dijous, per exemple, acabo abans...Perquè enviar-ho i que m'ho reenviïn...és una mica fred...

R: No téns els matisos...Potser...

P: M'agradaria veure les cares..

R: A veure, és un màster que genera unes...és que estic intentant trobar una veu dissident... per tenir un ventall, generar un diàleg enriquidor...

P: No sé, el que sigui rellevant. Perquè a lo millor ara et dic tres, quatre, set...A veure, per exemple. L'ideal seria gent que hagi estat fa temps, gent que estigui ara, gent que hagi arribat a acabar algun projecte seu...això seria...lo més utòpic..

R: No, no. Un projecte seu vinculat al màster o no?

P: Sí, si pot ser, sí.

Hablamos sobre los posibles exalumnos con los que podría contactar, para que me ofrecieran una visión completa y amplia del máster. Se ofrece a pasarme los contactos.

P: Escolta, una altra cosa que et volia dir. Col·laboreu amb altres universitats?

R: No. Vam tenir una trobada proposada per la Margarita Ledo, de la Universitat de Santiago de Compostela i ens van convidar a nosaltres, als de l'Autònoma, una gent de Portugal i d'Anglaterra. L'objectiu era fer fluir una mica les experiències. Ens van convidar també al Festival de Lisboa aquesta última edició, a unes jornades, en el marc del festival, de com ensenyar, és a dir, la transmissió en el cinema. Per altra banda, els professors que tenim sí que estan vinculats a altres centres, com els *Ateliers Varan*, de Paris, per exemple...

P: Relacions així establertes, no.

R: No

P: Perquè allò del CECC (Centre d'Estudis Cinematogràfics de Catalunya) és privat, oi?

R: Sí, després hi ha l'*Observatorio*, un centre que han obert fa relativament poc a Barcelona...nosaltres hem tingut un dels directors de l'Observatorio fent el màster aquest any. Han tret una revista dedicada al documental.

P: Una revista digital, potser, també?

R: Ah, digital, no ho sé. Jo et dic en paper: *DOC*, de color verd.

Conversación informal sobre dicha revista y dónde encontrarla en Barcelona.

R: Doncs, et miraré això dels alumnes. Et completaré la llista. L'Ariadna la veig bastant clara. I després, de les pel·lícules que et faltaven...

(...)

Tierra negra ...l'has vist?

Conversación informal sobre Ricardo Íscar y su película.

P: Clar, també em sabia greu dir-li que només he vist *El cerco*, és que és molt lleig. És que no he vist res més.

R: No, no t'amoïnis. Ell és molt conscient que la difusió de la seva pel·lícula va ser escassa. Es va estrenar un cinc d'agost. Va estar dues setmanes en cartellera...

P: Sí, ho he llegit a un article, no sé qui es queixava precisament d'això. Home, sé coses de la peli perquè he vist aquell blog que hi ha, que surt una entrevista de sis minuts on

explica coses, que són molt interessants, a més. I sé de què va i he llegit critiques...i de com porta la càmera...

R: És molt humana, té moments excepcionals... Bé, seria *Tierra negra*, i què més?

P: Aquestes últimes que em dius de Xavier Montanyà: *Memòria negra*, això, suposo...que impossible.

R: No, clar. Aquestes que estan en procés de producció, nosaltres encara no tenim còpies. *Diario argentino*, també em vas dir. *Diario argentino* estan pendents d'estrena cinematogràfica, per tant no existeix encara una edició en DVD. Nosaltres potser tenim una versió provisional, i no sé si tenim alguna còpia en vídeo. Ara t'ho miraré. No em sona.

P: Clar, jo el que he parlat amb la meva tutora de Saragossa i amb el José Carlos és d'anar acotant...perquè això és molta feina. I ja en tinc bastant, de feta...Jo el que faré és estudiar totes les pel·lícules sortides del màster i punt...el que no puc fer és estudiar totes les pel·lícules de cadascú, del Jordà...això, penso que no té cap sentit...home, has de considerar, quan parles d'en Jordà, les altres pel·lícules seves...El que seria impossible, suposo, seria trobar algun treball d'aquestos dels alumnes...

R: Sí, home, ara et puc deixar *L'avi de la càmera*, si vols. Dic, veus, es que...a veure...*L'avi de la càmera* ara, entén-me...veus: he parlat massa ràpid...

P: Clar, i la Filmoteca de Catalunya és al·lucinant la gran quantitat de coses que tenen.

Marta mira en la estantería de detrás de su mesa si encuentra alguna de las películas de las que me está hablando, en vano.

R: Mira, veus, això és *Diario argentino*, però és un dossier de premsa...Et deixaré *L'avi de la càmera*....

P: Això és un treball d'un alumne.

R: Sí, de la Neus Ballús, es va produir en el marc del *Taller.doc*. Una cosa que et podria enviar per mail és el currículum del màster.

P: Ah, això...

R: de totes les pel·lícules que hem fet, quins premis han guanyat, a quins festivals han estat seleccionades...les que són «Iniciativa» del màster, les que són projectes desenvolupats per alumnes...

P: A la pàgina web vostra s'explica quines pel·lícules heu fet, les "oficials", les que són "Iniciativa" del màster i s'explica una mica en què consisteix el màster, però poca cosa

més. Vols que et passi l'enquesta que tenia preparada pels alumnes? Perquè potser algú et pregunta: “Bé, i aquesta persona, què vol?”

R: Bé, si la téns...

P: Sí...tot i que igual que ara no ho he seguit...perquè ja m'ho has explicat tot, abans que et preguntí res...ja m'ho has dit tot.

(...)

R: Te'n vas directe...I bueno i allò que preguntaves en el teu mail sobre la productora...res... vaig crear Playtime al 2004, arrel de veure que hi havia un tipus de feina que també m'agradava molt fer que és aquest tipus de producció més creativa, més...d'escriptura del dossier, més d'acompanyament del director...és una feina molt maca perquè et permet pensar creativament de com construir una història d'un altre...és com si fossis una llevadora, no? però com que téns un distància que el director no té, perquè ell ho porta tot a dins...

Marta explica su trabajo como productora y la relación que tiene su productora con el máster de documental, ya que produce algunos trabajos nacidos dentro de él, pero que no han podido producirse en el período del mismo, proyectos de gente joven que, de otro modo, probablemente no tendrían salida alguna. Explica que lo primero que se hizo dentro de Playtime fue un trabajo en el que participaron diversos realizadores, no sólo del máster, y que se titulaba “Entre el dictador i jo”. Actualmente están produciendo “Morir de dia”, último proyecto de Joaquín Jordá, antes de morir. Se trata de una película que explica desde dentro la vida y experiencias de las personas que vivieron los años ochenta, con sus drogas...y de los cuales muchos no sobrevivieron a esa época. La idea es el sentimiento de deuda que el propio Jordá tenía al considerarse a sí mismo un superviviente de ese mundo. Los directores son Laia Manresa y Sergi Dies, guionista de las últimas películas del director y autora de un libro sobre él, la primera, y montador de algunas películas de Jordá, el segundo. Marta comenta que la idea es explicar cómo vivieron la transición algunas personas, pues ella, por edad - tiene treinta y un años - no vivió esa época y considera que es una época de la que se ha hablado poco, a diferencia de lo mucho que sí se ha explicado sobre el franquismo, etc. Dice que es una película construida a base de ausencias, ausencias de todos aquellos que no sobrevivieron a esa época. Explica también que decidió producir este filme porque ya le había producido a

Jordá un corto de encargo por esas fechas y Jordá, que había acabado ya su última película – “A través del espejo”-, no encontraba productor para lo que entonces estaba escribiendo pues estaba ya muy enfermo y nadie quería arriesgarse. Hablamos de la necesidad de explicar a los jóvenes actuales algunas cosas de la historia que no conocen y que no se les explica correctamente. Le explico mi experiencia reciente de haber llevado a los alumnos a ver la película “Salvador”, de Manuel Hueriga y hablamos sobre esas lacras en la interpretación y explicación de la historia que se producen a menudo en muchos países, como Alemania, España...Ella subraya el miedo que le produce explicar ese período de la historia sin haberlo vivido, miedo que los directores también tienen, a lo que yo le digo que precisamente esa idea es lo que me parece más interesante: la óptica es distinta.

P: Però això t'agrada, això de la productora, vull dir, t'ho passes bé.

R: A veure, m'agrada, però pateixo molt. Moltíssim...És un camí dur, encara que molt gratificant. Ara bé, el sistema industrial és molt desgastant. La recerca de finançament, les subvencions, les teles... Voldries trobar altres vies per poder fer realitat els projectes...

P: Això ja ho feia el Jordá, ell ho explica: porque total... “filmábamos en los apartamentos de los amigos y bebíamos gratis...”clar. És veritat..

P: Una de les preguntes tontes que tenia aquí posada és...els professors no són doctors...deu ser l'únic estudi universitari on els professors no són doctors.

R: No, no, no. Clar, és un màster en aquest sentit claríssim. En algun moment es va plantejar la possibilitat però el màster aposta per un vessant no tant teòric com de reflexió a partir, al voltant i a través de la creació, aproximant-se a les diferents formes que tenim de capturar el món, plantejar-se com representar el moment en què vius, des del qual mires.

Hablamos ahora sobre la fuerza de la imagen en la sociedad contemporánea y, a propósito de este asunto, le confieso mis preocupaciones sobre lo que está pasando actualmente entre la juventud, con la que trabajo, en cuanto a que utilizan la imagen de manera poco ética y en cómo frecuentemente los padres presentan por ello grandes obstáculos a la posibilidad de filmar a sus hijos, aunque sólo sea con intención exclusivamente pedagógica. Comentamos los

problemas de la legalidad de la utilización de las imágenes. Ella se muestra de acuerdo con mis preocupaciones y añade que vivimos en una sociedad absolutamente desquiciada, el mundo se ha vuelto del revés y la paranoia está por doquier.

La entrevista acaba alrededor de las seis y media de la tarde y Marta, siempre atenta, me asegura que seguiremos en contacto y que le haga saber lo que necesito para ayudarme en lo que haga falta.

Entrevista con Eva Vila, coordinadora del máster. 12-11-2008.

La entrevista tuvo lugar en el despacho que las coordinadoras del máster tienen en su sede: los sótanos del edificio del IDEC, en Barcelona.

Las preguntas que se le plantearon intentaban dar respuesta a dos asuntos diferentes, pero relacionados: su trabajo como coordinadora del máster, y su película, “B-Side”, a cuyo estreno en el Cine Aribau de la ciudad, dentro del marco del festival “In-Edit”, unas semanas atrás, me había invitado su directora, amablemente.

Las preguntas que llevaba preparadas eran las siguientes, si bien el orden de respuestas fue diferente, en función de lo que la propia conversación iba generando. La entrevista tuvo lugar en catalán.

Sobre el Máster:

- 1.- Criteris de formació de grups i d’admissió d’alumnes.**
- 2.- Dinàmica de treball.**
- 3.- Desenvolupament del projecte personal.**
- 4.- Professors i tallers.**
- 5.- Assistència a festivals i marketing de les pel·lícules.**
- 6.- Llengua de treball.**

Sobre B-Side:

- 1.- Projecte.**
- 2.- Col·laboració de gent del màster.**
- 3.- Plans de puntuació de la pel·lícula: arrelament a la ciutat?**
- 4.- Relació amb la música.**
- 5.- Contactes amb els músics: procés de treball.**
- 6.- Grau de satisfacció.**

Los primeros minutos los dedicamos a repasar las dependencias que tiene el máster: me indica que tienen dos salas de montaje, que son utilizadas por

diferentes personas relacionadas con el máster. Está contenta de estos nuevos espacios, que permiten tener una cierta concentración de las diferentes actividades que se realizan alrededor del master. Anteriormente tenían el despacho en la sexta planta, las salas en el piso de abajo y las aulas en la tercera o cuarta planta, con lo cual perdían mucho tiempo en los cambios y quedaban diluidos entre los otros masters de la casa: economía, derecho...

Cree que ellos son bien considerados dentro de la UPF y que el máster está, a su vez, bien considerado dentro del sector, de hecho cada año hay más demanda, ese año llegaron casi a las cien solicitudes, para treinta plazas. Y también les han dedicado monográficos en la Fílmoteca de Valencia, en Bogotá y en Argelia, entre otros. Reciben interés de otros centros de formación para compartir experiencias. En ese sentido, la revista "Transversal" les pidió que coordinaran un número monográfico sobre las experiencias cinematográficas y de la transmisión dentro del máster. Le explico que mi interés actual, más que por los profesores, es por los alumnos y por el propio funcionamiento de la UPF, como universidad diferente de las demás, tanto en territorio catalán como español. Hablamos, por tanto, de cuestiones concretas del máster, de alumnos que tienen proyectos y de lo que la prensa internacional está diciendo del máster. Se ofrece a hacerme llegar información en ese sentido.

R: Tu, la Neus Ballús, la vas arribar a conèixer? Perquè ella, amb un altre alumne, el Pau Subirós, que va tirar més per la branca de so, han constituït una productora, *El Kinògraf*, i estan muntant cosetes. Està molt bé.

Se ofrece a facilitarme los contactos e informaciones que me hagan falta pues, le digo, Marta Andreu está muy ocupada con la productora y es muy complicado contactar con ella.

R: home, ara que s'ha acabat el curs, estem una mica més tranquil·les. Ara tot just hem tingut els pítchings, al setembre. El pitching és la presentació que fan els alumnes del

projecte que han estat desenvolupant al llarg del curs, i l'exposen davant de les televisions, de TV3, del Plus, TVE, el Director del Festival de Nyon...i una productora independent, aquest any, ha estat Carmen Cobos, mig holandesa, mig sevillana. Va ser molt interessant.

(...)

P: Estic intentant resseguir el màster des que es va crear, analitzant els canvis que hi ha hagut, les pel·lícules que s'han fet...(...) i el que estic veient és que això s'està bifurcant, fent més gran, perquè ara no és només les pel·lícules que feu aquí, sinó també el que gent d'aquí fa després, o a part.

R: Però això és l'interessant, no?

P: Sí, és clar, però arriba a ser gairebé inabarcable.

R: Sí, però, fins i tot, com a camins oberts...perquè, clar, una tesi, que quedi tot tancat i lligat, no és...

P: No, clar.

R: Jo crec que és el principi d'un model, d'una manera de transmetre, del què vol dir fer documentals. A això és al que s'han dedicat tants directors que han passat per aquí, que s'han vinculat amb el màster, i que són el màster. Potser no hem estat conscients fins fa poc de la repercussió que ha tingut aquest nou camí en el món de la creació de casa nostra. Sovint s'associa cineastes com Albert Serra i d'altres que han anat sortint els darrers anys amb el màster. Fins a quin punt tot això hagués existit de la mateixa manera o hagués sortit a la llum sense el màster doncs...no ho sé, crec que el màster ha estat beneficiós perquè poguéssin sortir totes aquestes altres propostes.

Hablamos sobre esta posible relación, no muy bien entendida en algunos territorios del estado, mientras que fuera de España se empieza a hablar ya de ello. Coincidimos en que a menudo Barcelona ha mirado más hacia el extranjero, sobre todo hacia Francia, que hacia el resto de España, mientras que el resto de España ha mirado más hacia adentro. Se ofrece a pasarme los artículos franceses que hablan del cine del máster.

R: Veus, aquest crític francès, Weintrop, parla del “neorrealisme barceloní” en un dels seus articles: ja hi posa una etiqueta. (...) I això és del 2006, imagina’t.

P: Sí, de fet, a l’últim número d’*Archivos de la Filmoteca*, la revista de València, que és un número doble que coordina Cerdán, hi ha un article de Michael Chanan que parla del documental espanyol, concretament, del de Catalunya.

R: Sí, a Galícia vam ser-hi fa tres anys, amb la Margarita Ledo..i allí hi era el Chanan.

(...)

P: Una cosa que tenia apuntada i que volia aclarir és la qüestió dels càrrecs del màster: el Comolli va ser Coordinador a la primera edició, que va començar l’any 1998-1999, si no vaig errada, i, després, va entrar el Ricardo, però no tinc clar si va ser al segon any real o al segon curs.

R: Pel tema de les edicions, has de tenir en compte que cada edició és bianual i que comença al gener, per tant no correspon al calendari de curs escolar que comença al setembre. Així, la primera edició va començar al gener del 1998 i va ser 1998-1999. També en la segona edició hi havia la figura de l’Anna Duran que és professora de Comunicació Audiovisual de la Pompeu Fabra i que va estar coordinant el master fins a la tercera edició, aquesta última ja conjuntament amb la Marta Andreu (que diguessim havia substituït al Ricardo). Quan l’Anna va marxar, el Jordi em va proposar entrar a coordinar el Master, aleshores fent parella amb la Marta.

P: I tu vas estudiar amb ells?

R: no, jo havia anat a l’institut amb l’Amanda i ens coneixíem de sortir de festa tota la colla, l’Iñaki i la resta de gent que van ser la primera promoció del màster. De fet, venien als concerts del grup que aleshores havia muntat amb el meu germà, i en el que l’Amanda cantava. Per tant, som de la mateixa generació. Ells van fer Comunicació Audiovisual, i aleshores jo estudiava música i Econòmiques a la Pompeu, més tard vaig fer Humanitats i un màster en Comunicació i Crítica d’Arts a Girona, amb el Xavier Antich, que va ser on vaig conèixer el Jordi. Llavors, com a pràctiques d’aquest màster, vaig entrar, temps després, a fer crítica musical a les pàgines de cultura de *La*

Vanguardia., on vaig seguir el contacte amb el Jordi. I, després, em va proposar de venir a coordinar amb la Marta (...). Per mi, la música i el cinema són dos coses que van juntes: música perquè he estudiat des de petita, i el cinema perquè m'ha agradat sempre.

P: El que sí que he vist és que la forma de seguir els projectes dels alumnes, el seguiment dels projectes de cadascú, abans ho fèieu tots junts, o ara us dividiu més la feina, feu dos grups, o no?

R: Bé, és que aquest model que ha construït el Jordi, ha anat variant i canviant. L'estem construint dia rere dia. Quan hi ha classes, estem aquí les dues, la Marta i jo, cada dia, i és molt intens perquè has d'estar contactant amb la gent., fent el seguiment dels projectes...

P: per tant, és una mica sobre la marxa...

R: totalment.

P: Us assabenteu que va fulanet...doncs, el truqueu...

R: tampoc és tan caòtic, però sí que hem d'estar superatentes a quins premis hi ha...als festivals...si tu miresis la programació de cada any, canvia , igual el noranta per cent.

(...)

R: És que no pots adormir-te. El Jordi és una persona que està molt informat i que està constantment experimentant nous formats des de les sales d'exposició, els mitjans de comunicació i la universitat, (...) per mi és una persona que està feta per a això, per a obrir camins, la seva feina és aquesta.

P: Tu ara portes set anys. Fins a quan?

R: Això no ho sé. Suposo que fins que tingui sentit evolucionar. Això és una cosa que cada any és una aventura, la gent és diferent. Llavors, el moment que deixi de ser-ho, suposo que deixarà d'existir, perquè els tres estem d'acord que el que es fa des del màster ha d'existir fidel al sentit pel que va néixer i amb el mateix nivell d'exigència.

P: el que jo tinc és la impressió que el Jordi deixa fer bastant, no hi és aquí, perquè sou vosaltres i ell confia.

R: Sí, la veritat és que aquí, a Catalunya, això ho sap fer molt poca gent. (...) En Jordi sap delegar i no és dels que li agrada sortir a la foto, és més, quan pot s'esborra. (...) Això ha fet que fins fa relativament poc, acompanyéssim algunes de les pelis del master

per alguns festivals internacionals i descobríssim que hi havia crítics o programadors que coneixien totes les pelis del màster però en canvi no les identificaven com que formaven part del master. Va ser molt curiós, això ens va passar l'últim cop amb Luciano Barisone al festival de Locarno, on vam acompanyar la peli del Marc Recha. En Barisone era un defensor de la Mercedes, del Guerin, de l'Iñaki, del Ricardo...i no coneixia el màster. Des d'aleshores ha estat sempre convidat a participar en el master i està fent una gran tasca com a tutor de projectes dels alumnes.

P: Escolta, i per fer els grups, a part de la presentació del projecte, continua, suposo, havent més sol·licituds que places; aleshores, quins criteris teniu per fer-los?

R: Bé, nosaltres tenim molt en compte els projectes personals i intentem que aquests tirin endavant, encara que no siguin una de les tres pelis que es fan cada promoció. Hi ha els tres tutors internacionals, que són la Marie-Pierre (*Duhamel*), el Luciano (*Barisone*) i l'altre Luciano (*Rigolini*) i, a part d'això, la Marta i jo donem suport a tot el procés. Fem el seguiment quan els tutors no hi són, muntem els tallers, sessió conjunta amb un grups de deu que permet treballar amb més comoditat, on veus evolucionar el projecte i com la gent aprèn moltíssim els uns dels altres. Aquests tallers s'han anat perfeccionant amb les edicions, i aquest últim any ja ha funcionat molt bé. Hem incorporat una tercera persona, que ens donava suport, i així podíem dividir la classe en tres grups.

P: Qui és aquesta tercera persona?

R: un ex-alumne, Carlos Vázquez, que havia treballat com a càmera i que estava preparat per a aquest treball amb els alumnes.

P: Sí, això m'ho havien dit. A mi m'han dit que hi ha molta gent d'aquí, però també que hi ha molts llatinoamericans, Continua sent així?

R: Hi ha molts europeus.

P: Molts alemanys, m'han dit.

R: Sí, aquest any hi ha una sueca, una finlandesa...

P: I les llengües?

R: Ningú no pot tenir cap problema amb les llengües, amb el català, el francès, italià...el que sigui.

P: Home, però no tothom parla tot.

R: No, clar, llavors, es posen d'acord. Tu, com a alumne, no pots tenir una barrera amb la llengua.

P: Això parla d'un nivell internacional. Bolònia...

R: Sí, en el sentit de que no hi ha fronteres pels alumnes. Llavors, al pítchings d'aquest any, estaven al·lucinats, perquè el nivell era molt alt.

P: I aquesta productora independent que hi havia als pítchings, qui és?

R: La Carmen Cobos, que és realment espanyola, sevillana, però treballa a Holanda. És qui produeix la Heddy Honigmann, una directora molt interessant, i que aquest any serà una part de la producció de la segona pel·lícula de la Mercedes Álvarez.

P: Si, la conec. És holandesa, no?

R: sí, però d'origen peruà. La seva mare o el seu pare és peruà. La Carmen Cobos és molt interessant, també. Calen nous models de producció.

P: I aquest pítching, quan es fa?

R: Es fa al final, i és on es veu tot el treball que s'ha fet durant un any de desenvolupament del projecte.

P: Val, i abans d'entrar, heu notat diferència entre la gent que venia fa deu anys per entrar al màster, i la que ve ara?

R: Jo crec que sí.

P: perquè a Europa, i a Barcelona més, hi ha una sèrie d'iniciatives que estan obrint uns camins que abans no hi eren.

R. Sí, segur. Els del Observatorio, el director, va fer el màster la promoció anterior. Nosaltres, encantats. Llavors, què passa? Molta gent ve aquí a apuntar-se, cada any tenim moltes inscripcions, la gent ve l'any que no toca, i aquests llocs absorbeixen molts del que nosaltres no podem absorbir. Són diferents alternatives.

P: El que passa és que jo tinc la impressió que potser hi ha molta oferta, però després no hi ha tanta sortida. No hi ha tantes finestres. Com ho veus?

R: Clar, però això és un altre tema. Cal reinventar també les finestres que existeixen i procurar que en neixin de noves. La lluita de la distribució i la difusió està encara per veure cap a on ha d'anar.

(...)

R: El màster, què és? Perquè hi ha gent que es deu pensar que és com un palau...doncs, no, el màster no és res més que un espai on es va creant comunitat.

P: El que estic veient, cada vegada més, és que és una escola on es van formant professionals que fan coses. Algun alumne em diu que és una escola on s'aprèn a fer les coses d'una determinada manera. Em deia: “quan parles amb algú que ha fet el màster, ja saps com funciona...” i sembla que és així. (...) Tot i que alguns no ho diuen tan clarament. També hi ha dissidències, és clar, com a tot arreu.

R: Clar, jo crec que on pots trobar més reticències és amb les pel·lícules que es fan cada any, en el sentit de quin alumne participa en quina pel·lícula, per això el Jordi té cura ja en el moment de les entrevistes d'explicar que les pel·lícules correran el risc que corren les pel·lícules "de veritat", amb un productor de veritat, i en el mercat de veritat. En aquest sentit, no són pràctiques d'escola, i els alumnes han d'estar disposats a córrer el mateix risc que correrà la pel·lícula a la que es vinculin des del principi.

(...)

R: Jo crec que ara és una etapa molt interessant, perquè les tres pel·lícules d'aquest any són de tres persones, el Guerin , el Ricardo i la Mercedes que, d'alguna manera, tornen a tres de les línies fundacionals del màster.

(...)

P: I aquesta , *Cuchillo de palo*?

R: Bé, el que passa ara és que hi ha pel·lícules...per exemple, ara l'Abel García ha fet una peli, i ha muntat aquí...I *Cuchillo de palo*, un projecte d'una alumna d'aquest any del màster, que troben altres maneres de col·laboració amb el master, i que les considerem tan del master com els altres.

P: I llavors, com sortirà? Com a “iniciativa de”?

R: no, sortirà com “amb col·laboració de”, no com a “iniciativa de”. Llavors, aquesta fórmula, ja des de l'edició anterior, vam parlar amb el Jordi, els tres, i vam dir que la

posaríem quan el màster posava càmeres, posava focus, sala de muntatge...posava gent, però que no són “les tres”.

P: Això és com un segell, una garantia, no? Com dir: nosaltres coneixem aquest senyor i li deixem perquè sabem que ho farà mitjanament bé, o, almenys, ho intentarà.

R: Exacte. Llavors, *Cuchillo de palo* en principi era una d'aquestes, perquè no entrava com “les tres”. I, a més, hi havia Òscar Pérez, la del Joaquim...

P: La de l'Isaki?

R: Sí, la de l'Isaki, i ...

P: I Juan Barrero?

R: Però aquesta no va aconseguir res de producció ni de subvenció. El master actua des de la universitat i no com a productora. Per tant, avalem els cineastes i aportem tot el valor que podem des d'aquí, però després cal que les pel·lícules trobin bons productors per aliar-s'hi.

P: i lo de l'Òscar. Em va explicar el Jordi Balló que ell confiava molt en el seu projecte , però no va sortir.

R: Sí, tot i que la veritat és que el projecte està viu encara. De fet, ara tinc una carta de l'Ambaixada espanyola a Washington que diu que vol recolçar le projecte...i ell – ha muntat una productora...

Me dice que es muy difícil que personas que no han hecho ninguna película, como Mercedes Álvarez o Isaki Lacuesta, consigan que alguien de la producción les apoye. Eso es mérito de Balló y del master, afirma. Y opina que a Pérez le puede pasar lo mismo.

R: I el Jordi, ja des de fa tres anys, que diu que aquest noi ha d'aconseguir que se'l conegui. I ara, amb *El sastre*, ja ha passat. I ara estan tornant a portar-la a les productores, intentant trobar altres aliances, sempre amb el màster al costat.

P: Sembla que el Jordi té una gran visió de futur.

(...)

P: Passem a *B-Side*, si et sembla. Una cosa: aquests músics, molts d'ells músics de tota la vida de Barcelona...però, en canvi, tots aquests del rock català, tret del Pau Riba, que va ser fundador, i únic en molts aspectes, no surten. Això és una decisió teva clarament, no?

R: no. El que passa és que la idea és donar una visió col·lectiva. No és important qui és qui, no és un catàleg de músics, sinó que s'intenta explicar un batec: què vol dir fer música, però d'una manera militant. D' "A" a "Z", sóc músic i em dedico a la música. A on? A Barcelona. L'únic límit és que estiguis fent música i a la ciutat de Barcelona. No hi ha límit d'estils, no hi ha límit d'edats...no hi ha límit de res.

P: no, no, A mi em va semblar un ventall amplíssim de tot tipus de propostes, molt interessant.

R: - Sí, realment m'interessava explicar què hi ha al darrera de tot això. La veritat és que estic molt contenta, primer perquè la gent ha respost molt bé, i, després, perquè cada vegada que la veig, hi trobo més coses, els personatges em segueixen sorprenent i les relacions que hi ha entre les històries cada vegada prenen matisos nous. I aquesta cerca que fem a la deriva, ja estava en els orígens del projecte. Trobar les ressonàncies entre la gent que sent i que viu de la música. (...) Llavors, vam començar amb alguns d'aquests músics a principi d'any, al gener i, a partir d'aquí, van començar a sortir-ne més. Els vam anar seguint durant tot un any, fins al desembre, amb tots els projectes nous, que s'anaven afegint: ingú no sabia on arribaria, ni els mateixos músics... a partir d'aquí, han estat hores i hores i hores de gravació, un procés de muntatge intens i llarg per intentar trobar els fils que ens permetessin trobar allò que unificava totes les històries. Què vol dir fer música? Però, més enllà d'anar només a un escenari, que és el que veiem. Però al darrera hi ha tot un món, tota una xarxa de gent.

P: Jo tot això ho he viscut: he anat al Màgic, al Zeleste...

R: Però hi ha molta gent que no ho ha viscut tot això, i el pitjor és que fins fa poc tampoc tenien la opció de conèixer-ho, perquè la música és encara una part de la nostra cultura poc valorada, i per tant la seva empremta social no ha interessat recuperar-la a gaire ningú.

P: Clar. El que també he trobat molt interessant és el muntatge, el sistema de puntuació

de la pel·lícula, amb aquells plans de Barcelona: és la ciutat. En aquest sentit, té a veure amb el documental de Barcelona, la vinculació amb la ciutat, oi? Els avions, el cel, els edificis...que d'alguna manera, remotament, també identifiqués amb *En construcció*. Aquesta referència que, vaja, no sé si és voluntària o no, jo la veig clara. És una mica com el fil conductor. Els espais de la ciutat. I, després, la qüestió de la música, a cap pel·lícula d'aquestes fetes al màster o al seu voltant surt tanta música.

R: sí, sí, no hi ha cap voluntat explícita, però evidentment tot el que veus ho carregues a la motxilla i t'influeix.

P: Però, fins i tot, la música de la ciutat.

R: I escoltar, perquè escoltar un avió, o un ocell...de fet, aquest pla que dura molt, on es veu, res, unes taulades...d'on se sent uns ocells i uns que assagen en un local, és una reflexió sobre el que vol dir escoltar. Un ocell, la ciutat, els camions, són sons, tot això són sons. No sé si música experimental o què...hem arribat a un moment on sembla que les coses siguin importants per les etiquetes que els hi podem col·locar. La música, com el cinema, s'escapen de tot això, perquè justament és en els territoris intermitjos, fronterers, on aquests tipus de creacions es troben lliures per trobar un sentit que va més enllà.

P: D'alguna manera, estàs defugint les classificacions.

R: Sí, totalment. Per mi, la música no té diferències. Igual que el cinema, que és una de les coses que el màster ensenya.

(...)

P: Un que m'ha sobtat que no surti és l'Albert Pla. Per què?

R: És que no hi ha cap premeditació. Surt qui surt. Va sortir així. L'únic criteri era mirar la cara B, els que no surten normalment als telediaris. També, per exemple, alguns em diuen que a l'ESMUC he retratat una etapa, perquè ara està canviant tot. Igualment, tot el que els alumnes estan fent al màster, és el testimoni del màster, Perque, si no, on quedarà tot això?

P: Veig que estàs molt contenta. Una pregunta que tenia és que he vist que per capturar

el so hi havia l'Amanda Villavieja...

R: Sí, l'Amanda, la Gemma Montasell, i altres alumnes del màster. Ha estat un rodatge d'un any, intermitent, però que no ha pogut comptar per temes de pressupost, amb el mateix equip tot el temps. Però això finalment ha donat aquesta relació que es crea en els rodatges d'aquest tipus *work in progress* (com *En construcción*) en el que professionals (com l'Amanda que va aprendre a fer de sonidista a *En construcción* amb el Guerín) ara puguin compartir amb altres que comencen. I finalment, i molt interessant, tot aquest procés queda inscrit en el film.

*Quedamos que le plantearé más preguntas por correo, pues se me hace tarde.
Eva se muestra dispuesta a ayudarme en lo que haga falta. Tras más de una
hora de charla, apago la grabadora.*

Entrevista con Joan Gonzàlez.

17/12/2008

La entrevista se produjo en la oficina que su empresa, Paral·lel40, tiene en un piso del Eixample de Barcelona, por la mañana. Duró casi una hora y en ella se tocaron algunos de los asuntos relativos a la producción documental en la ciudad de Barcelona en los últimos diez-doce años. Las respuestas de Gonzàlez no siguieron exactamente el orden de las preguntas que llevaba preparadas, pero sí fueron igualmente útiles para mi trabajo. La entrevista tuvo lugar en catalán.

- 1.-¿Cuándo y cómo surgió, en tu opinión, el interés que parece haber entre el público por el cine documental?**
- 2.- ¿Por qué este nuevo interés, si es que lo hay?**
- 3.- ¿Puede haber tenido que ver con ello la existencia de los dos másters de documental de creación en la ciudad?**
- 4.- ¿Crees que es oportuno establecer diferencias entre documental de creación y el resto de trabajos documentales? ¿Por qué?**
- 5.- ¿Qué salida tienen ahora los documentales, cuando la asistencia a salas ha bajado? ¿Y en el futuro?**
- 6.- ¿Qué tipo de trabajos documentales te interesa producir? ¿Por qué?**
- 7.- ¿Opinas que hay un apoyo institucional al cine documental? ICIC; ICAA...**
- 8.- ¿Existe una escasa/suficiente/excesiva infraestructura de producción documental en Barcelona? ¿En Madrid? ¿En Europa? ¿Han cambiado las cosas de diez años atrás a ahora? ¿Por qué?**

Como suele ser usual, mi entrevista da comienzo con mi explicación sobre el objeto de mi investigación, mi interés en hablar con la persona entrevistada, etc.

P. Sembla ser que ara hi ha un interès més gran entre el públic pel documental. Estàs d'acord? Si és així, per què? Per què no?

R: Sí, estic d'acord. El que passa és que no sé si la formulació és correcta...en el sentit de dir: hi ha més interès ara que abans? No ho sé. El que passa és que ara hi ha obres, hi ha cines...que estan projectant documental i, per tant, la gent pot tenir accés. Abans, la inquietud cultural, l'interès, era el mateix, però si no hi havia obres, difícilment podien

veure-les. O sigui, el que ha canviat no ha estat tant l'actitud de la gent, sinó que s'han posat unes obres documentals a l'abast de la gent. I, a partir d'aquí, hi ha algunes que funcionen molt bé, altres no tant, i d'altres, no funcionen. Però s'ha generat aquest canal.

P: Sí, però no només als cines, també als museus, a molts llocs...

R: Exactament, i això ha tingut diferents punts de partida. Hi hauria un que seria l'estrena als Cines Verdi d'*Asaltar los cielos*. Hi hauria un altre que seria el paper que ha jugat EDN al sud d'Europa. Aquesta és la organització més gran del món pel que fa al documental i que ja fa tretze-catorze anys va detectar que el documental al sud d'Europa no estava com a la resta de països europeus i va començar a fer accions. I la diferència entre llavors i ara és que abans hi havia francitadors i ara comença a haver indústria, artesanía, que comença a estar consolidada. No és allò: "ara un fa una obra, el Ventura Pons fa *Ocaña*..." . Ara s'ha creat una ecologia. Els productors han començat a organitzar, s'han signat convenis amb TV3...TV3 ha obert una finestra al documental que abans no existia...

P: I la 2 també, oi? Allò que ja no es fa , *Documenta2*.

R: Sí, i, a més, el que abans era documental era allò que tractava sobre naturalesa...animals..., mentre que ara el que interessa és el documental sobre animals de dues potes;és a dir, l'ésser humà. No tant arquitectura, ni animallets...no. Interessen els temes polítics, socials, econòmics, narracions en primera persona, que tenen l'ésser humà al centre. El documental ha vingut per quedar-se. El documental al igual que la televisió necessita una mirada lliure i no vol dictadures. Aquí la dictadura va endarrerir el desenvolupament del documental polític, social...Però també s'ha de dir que perquè hi hagi desenvolupament es requereix una metodologia, un cert criteri...

P: La Pompeu, va coincidir amb aquest pensament. Això vol dir que va ser com una mena de "moviment orquestat"?

R: No.

P: "Orquestat" no vol dir que estigui dirigit per algú més, que us hagi manat, sinó que hi ha hagut com una mena d'acord entre vàries entitats, teles, productors, universitats...

R: Sí, però sense haver-se posat mai al voltant d'una taula per dir: "anem a fer això".

P: Val, això.

R: Hi ha hagut, sense el sentit religiós de la paraula, una comunió, un equilibri entre egoïsme i generositat. I sense un moment històric concret. I, en el fons, en el fons, dos elements que han tingut molt a dir: un és INPUT, i l'atre EDN. EDN va ser un motor de

transformació, però, no a tot arreu ha funcionat de la mateixa manera. Aquí el primer acord va ser a Granada i després a Barcelona. També es van fer acords a Itàlia, a Lisboa, i a Thesaloniki, a Grècia. La diferencia es que nosaltres a Catalunya hem prosperat. i, en canvi, a Portugal, a Grècia i a Itàlia encara estan com nosaltres abans.

P: N'hi ha pocs llocs com Catalunya, no?

R: Aquí hem creat una ecologia, un medi ambient, amb l'Administració, amb institucions, amb la universitat, productors, directors, espectadors...ostres, hem creat una ambient.

P: I el màster, on entra aquí?

R: Doncs justament, jo crec que amb dos elements. Un element formatiu, dient: "anem a fer una pel·lícula, com va ser *En construcción*, integrant els alumnes en el rodatge". O partim de zero o...la formació és estratègica en una traspàs de coneixement. I, per altra banda, poder ser un motor d'estimulació de la producció. O sigui, el màster no va dir només: "anem a formar realitzadors", sinò que, a més, vol generar la complicitat de la producció, sabent que la producció té les seves pròpies regles del joc i que les coses es produeixen, o no. L'estadística és que, de cada tres projectes, un es converteix en un documental, i dos, no. (...) Per tant, no es limita a un món universitari, acadèmic, de traspàs de coneixement, sinó que és un projecte que vol incidir en la realitat de la producció. I ho aconsegueix, i amb obres importants. I, per tant, es converteix en un nucli de creació d'aquestes obres de referència.

(...)

P: Tú estàs des del principi?

R: Sí, però ara ja no estic. Jo bàsicament m'encarregava de l'àrea de *pitching*, que vol dir anàlisi de projectes i presentació de projectes.

P: I, per què ho vas deixar?

R: perquè no es pot estar a tot arreu.

P: De fet, *Paral·lel40* heu crescut molt, oi?

R: Sí, vam començar amb un despatx que era una habitació a casa meva i ara tenim tres locals. Tenim vint persones treballant amb nosaltres.

P: I creus que hi ha prou mercat per a això?

R: Fins ara, sí. Fem projectes treballant a tot el món: treballem amb Amèrica Llatina, amb Europa...hem treballat amb Àsia, amb Oceania (amb Austràlia). Sí que hi ha mercat; el que passa és que com més tenim, més complex és i més competència. Tot i això, nosaltres no hem nascut perquè hi hagi mercat. Nosaltres vam nèixer perquè som

idealistes: Recordo que els meu companys del *30 Minuts* em van dir: Joan com vols fer això si no hi ha mercat?

P: Abans, estaves a TV3.

R: Sí, sí. Els hi vaig dir: bé, ja el construïrem. Vull dir, per mi la realitat no és mai limitativa, sinó només un punt. Un punt on et posicionen.

P: Una pregunta que tinc apuntada té a veure amb la diferència entre “documental de creació” i el que no ho és. Tu hi creus amb això?

R: per mi, no hi ha cap diferència. Per mi, el sol fet d'intervenir, decidint on posaràs la càmera, quan i què filmaràs, etc, implica que ja estàs posicionant-te, ja estàs adoptant un punt de partida. Per tant, creació...per mi, creació i documental són sinònims, no?

(...)

P: I les ajudes públiques, de les administracions, són també molt importants, oi?

R: Sí, tot això ha estat molt important, a tota Europa. Però jo crec que hem de treballar molt més encara els criteris.

P: En quin sentit?

R: Bé, jo crec que s'ha de reflexionar molt més. Què és el que es vol fer i per què i valorar si s'està arribant o no.

P: Arribar, on? al públic, vols dir?

R: Arribar als objectius que es marquin. No estic segur si hi ha uns objectius molt clars. (...) Què estem volent fer ara? Volem crear un imaginari col·lectiu? Complir amb que s'ha de finançar un projecte, perquè, per llei, s'ha de fer? Per què estem fent les coses que fem?

P: Clar, però tot això són decisions polítiques, no?

R: també, també són polítiques, però no només. (...) jo, el plantejament que em faig és si tenim clar on volem anar a parar i quina valoració fem del que estem fent fins ara.

(...)

P: El que sí sembla és que es comença a parlar d'un cinema de Barcelona, de ficció i documental. Es parla d'una “escola de Barcelona”. Tu creus que això és així? No el que es diu aquí, sinó el que es parla a fora?

R: Jo de ficció no puc parlar. Però el que tinc clar és que Catalunya ja no està al sud d'Europa en el camp del documental. També estic segur que la percepció internacional que hi ha, és que la punta de llança del sud d'Europa està a Barcelona, sense cap mena de dubte. I això és conseqüència de tota aquesta ecologia que et deia abans, que s'ha anat desenvolupant i ha donat resultats. És a dir, jo crec que en aquest moment, estem

creant la nostra tradició documental. Abans hi havia franc tiradors, no hi havia ni una petita indústria, ni una manera de narrar...però ara comença a haver una tradició d'un món documental català.

P: potser això vol dir, no una manera unívoca de narrar, sinó almenys un rebuig de maneres de narrar? No sé si m'explico. Coses que no es faran, que no es volen fer. Perquè, clar, José Luis Guerin no té res a veure amb Llorenç Soler, per exemple.

R: sí, sí.

P: Ara, els dos rebutgen certes coses. No sé si amb això estem d'acord? D'alguna manera s'està parlant d'una mirada de Barcelona, però també he sentit a dir que si "això és un invent dels de la Pompeu"...

R: Això és una visió molt reduccionista de les coses, perquè s'han fet moltes més coses, han sortit molts més iniciatives.

P: I potser aquest coneixement que es té ara del que s'està fent a Catalunya, és més gran a fora i no a Espanya?

R: sí.

P: I per què això? És que no s'ha volgut promocionar a Espanya, o no ha tingut acceptació, o s'ha rebutjat?

R: Aquí s'ha de parlar no només del màster de la Pompeu, sinó dels altres també. Per tant, s'hauria de dir iniciatives universitàries, com també producció, etc..Segurament, el que passa és que no hi ha altres referents ni en termes de programes de televisió, de festivals ni en termes de moviment, d'ecologia...i, en canvi, a altres països, sí, perquè s'han donat premis, s'han acceptat projectes que es presentaven...jo et puc dir que a IDFA, el festival més important que hi ha de documentals, al *pitching forum* ja fa set o vuit anys que hi ha presència de productes d'aquí. Fins ara, el cent per cent dels projectes que es presentaven d'Espanya eren catalans. S'ha donat el primer premi a un documental català, i l'últim any, el primer premi de curtmetratge va ser un documental català.

P: Català, vol dir produït aquí, evidentment, no?

R: sí.

P: Una altra cosa que s'està produint és que, a més dels cines, i de la tele, cada vegada hi ha més gent que va a veure cinema als museus. Jo intepreto que no és el mateix públic el que va a uns llocs i a uns altres, què en penses tu? I aquest públic, creus tu que és un públic diferent, que demana potser un producte més elaborat, d'un nivell diferent?

R: Jo no tinc estudis, però tinc l'experiència. I l'experiència es diu "El documental del mes", que neix fa quatre anys a tres ciutats i al 2009 són quaranta. Què ha passat?

P: Totes catalanes?

R: Entre Catalunya i les illes, la major part, tot i que també hi ha a Madrid, Langredo, Alacant... Després al País Basc i al maig va començar a Amèrica Llatina. I es basa amb això: en centres culturals, en fundacions públiques...Clar, el documental, com ha arribat? No hi va haver gent demanant-lo pel carrer, ni cartes...però ha trobat un lloc en la programació i la gent respon. Això vol dir que públic amb inquietuds culturals en ciutats grans, i mitjanes i petites, sempre hi és. I l'únic que has de fer és proposar alguna acció en concret, no? El que sí sabem és que aquest públic té uns trets concrets, comprovats: la dona juga un paper molt important i , també, el públic sol ser d'edat mitjana. La gent va a veure documentals en sales cinematogràfiques o sales culturals.

(...)

P: I tu, a l'hora de produir, tens en compte si això interessarà?

R: Home, són elements que has de valorar, tot i que no és l'única decisió per valorar si s'aixecarà un projecte. Són moltes decisions. Una d'elles és que t'agradi el projecte. Una altra és que tinguis possibilitats de finançament. Una altra és que el vegis sòlid. I una altra és que, si t'agrada a tu, pot interessar a més gent. (...) ara, tot això no ho pots saber fins que el poses a l'abast del públic, via televisió, via cinema. (...) Tot i això, s'ha de dir que afortunadament tu no saps mai què pot interessar a la gent.

P: Això era una altra pregunta que et volia fer. Has tingut sorpreses, suposo?

R: sí, clar. Per exemple, el "Documental del mes" que ha tingut més èxit ha estat, des del punt de vista artístic, un de factura correcta que tractava sobre acompanyar a morir, que es va haver de prorrogar als cines...

P: potser avui la gent va a veure un documental pel tema, no per l'autor...

R: Sí, amb el documental és així.

P: I encara no hi ha cap director de cinema documental català conegut per ell mateix , pel nom, no per les seves pel·lícules?

R: no, jo crec que no. Bé, Guerin, Jordà.

P: *En construcció* va tenir gran èxit de públic.

R: Sí, però jo no sé si tanta gent avui en dia recordaria qui és l'autor d'*En construcció*. I això jo crec que és un dèficit. Crec que la gent que estem al sector alguna cosa no estem fent bé, perquè necessitem valorar els nostres directors. Per a aquesta ecologia, la comunicació és fonamental, i conèixer els directors crec que és una de les

característiques que hauríem de satisfer. La gent ha de conèixer qui són els directors de referència.

P: Home, la premsa, hi ha hagut alguns crítics en alguns mitjans concrets que sí que han parlat. (...) i cada vegada que s'ha estrenat una pel·lícula han escrit una bona crítica, però, clar, no és general.

(...)

R: Bé, jo crec que escriure crítiques també està bé, però una altra cosa que s'ha de fer és fer campanyes de comunicació, fer publicitat. Si la gent no sap que s'ha fet una pel·lícula, no podrà anar a veure-la. Ara l'objectiu no és tant produir una pel·lícula, sinó comunicar-la.

Hablamos sobre los problemas de exhibición que tienen algunas películas, a lo que él responde que se tiene que invertir en comunicación.

R: Aquí una de les coses que tenim pendents és invertir en comunicació i donar a conèixer les obres.

P: Però vosaltres una de les coses que feu, per donar a conèixer els documentals és *El Documental del mes*, que ja és una bona propaganda. I això ho heu aconseguit no sé si perquè teniu mitjans, contactes, o què.

R: Constància, tossuderia. I procurant comunicar, perquè la gent s'assabenti. I nosaltres som una companyia petita, però hem de donar a conèixer...

P: Jo , una cosa que sempre ha trobat a faltar, perquè sóc professora d'institut, és que es doni a conèixer als instituts.

R: Estic totalment d'acord.

Hablamos sobre las posibilidades que ofrecería un acercamiento del documental a los institutos de secundaria y me explica que ellos tienen también un programa dirigido precisamente a este tipo de público.

P: Una pregunta que tinc apuntada és què representarà per al documental català tot això de 22@.

R: No ho sé. No tinc ni idea. Suposo que 22@ serà posar a l'abast la possibilitat que empreses audiovisuals s'instal·lin allà. I el fet d'estar a prop, poder crear sinèrgies entre elles. Ara , al documental...la veritat és que no m'han fet mai aquesta pregunta i no tinc ni idea, no sé què respondre.

P: Abans has parlat dels festivals i la veritat és que en aquests moments a Espanya hi ha un munt que dediquen , si no tota la programació, sí una part important al documental. N'hi ha prou o encara cal que hi hagi més?

R: Ja, però, no sé si hi ha festivals amb prou coneixement documental i, per tant, que siguin fars, que marquin referències. És que...com és que a fora s'han fet festivals amb retrospectives de documental català i a Espanya no? I com és que a Espanya hi ha gent amb coneixement, amb criteri, que sap que això està passant a Barcelona i no han estat capaços de ...i aquí nosaltres també tenim part de responsabilitat, perquè tampoc hem estat capaços de (...) capitalitzar això, donant-ho a conèixer als nostres veïns més propers. Segurament tampoc no ho estem fent això.

Le sugiero la posibilidad de que en Madrid quizás haya un cierto rechazo aún a lo catalán, en el sentido de que, además, hay personas de la importancia e influencia de Querejeta que también hacen otro tipo de producto documental y que ello pudiera ser obstáculo para la entrada del catalán.

R: Home, jo el que crec és que tots podríem treure profit, en el sentit que aquí hi ha bons professionals i Barcelona es podria constituir en la capital de la Península Ibèrica en aquest camp. Capital del sud d'Europa, però potser perquè en aquests països no hi ha tants fars. Potser Lisboa té un molt bon festival

P: Molt bé. L'última pregunta seria: i el futur, què?

R: Home, el futur seria... si tot això ho hem aconseguit sense estratègia, si fossim capaços de tenir una estratègia, on arribaríem?

P: Clar, però l'estratègia ha de sortir dels polítics, no?

R: Sense l'Administració pública, és molt difícil, però les decisions de sortida són dels actors del camp documental: d'aquells que tenen alguna cosa a dir. Perquè se sentin actors vius, motors de transformació.

P: El que passa és que ara hi ha crisi. Us afecta la crisi a vosaltres?

R: Ara per a ara, no.

P: Us afectarà? Al cine l'està afectant?

R: Potser sí, potser no.

P: La gent, va al cine?

R: Sí, perquè en realitat molta gent està anant al cinema, més que abans, perquè es queden a casa, enlloc de sortir de cap de setmana, i aprofiten par anar-hi.

P: Molt bé. Doncs ja està tot. Moltes gràcies.

Entrevista con Loris Omedes. 13-01-2009

La entrevista tiene lugar en Bausan Films, empresa productora de Omedes, tanto de cine de ficción como documental. Ha producido, entre otras, “Balseros” – J. R. Domènech y Carles Bosch, 2002, nominada a los óscars de ese año - o “Bucarest”- Albert Solé, 2008, ganadora del Goya de ese año a la mejor película documental - . La empresa está situada en un piso antiguo de la zona alta del Eixample barcelonés. La entrevista tuvo lugar en catalán.

Las preguntas que se plantearon, y cuyo orden se fue modificando en el transcurso de la propia entrevista son las que siguen:

0 - ¿Boom del documental?

1- Sistema actual de subvenciones.

2- Cine para museos y exposiciones. Festivales.

3- Distribución.

4- ¿Documental para cines o para televisiones? Coproducciones internacionales. Filosofía empresarial.

5- Géneros.

6- Futuro del cine documental. Público.

Como suele ser habitual, le explico mi trabajo y mi interés por hablar con productores de la ciudad. Le digo que acabo de hablar también con Joan González, de Paral·lel40, pues creo que la creación documental en la ciudad no se debe sólo a la existencia de un máster, ya varios, sino también al interés y esfuerzo de varios productores y a la existencia, lógicamente, de un público para ello.

P: Una qüestió fonamental és el sistema de subvencions que necessiteu per poder fer les pel·lícules, més encara quan són documentals, atès que segurament, per molt públic que tinguin, mai tindran tant com el cinema de ficció.

R: Sí, de fet, nosaltres podem obtenir subvencions per vàries vies per a poder fer un documental

Me informa sobre el sistema de subvenciones del ICAA. Él explica que hay varios tipos de subvenciones del estado a la producción, desde el año 2002, en que un Real Decreto las fijó. Ha habido alguna pequeña modificación, pero, en esencia, siguen funcionando. Una de ellas es general y consiste en el 15% del total recaudado en taquilla durante el primer año de su exhibición. La segunda, que se suma a la primera, va destinada a las películas que hubieran recaudado un mínimo de 330.000 euros, aproximadamente, y consiste en un 33% del total recaudado en taquilla en ese primer año, pero, en el caso de los documentales, sólo hace falta haber recaudado más o menos la mitad, unos 150.000 euros. Si la película es en catalán, son necesarios 120.000 euros para obtener este segundo tipo de ayuda. Además, hay una tercera ayuda a proyectos de nuevos realizadores (realizadores que no hubieran realizado aún más de dos largometrajes), obras experimentales de contenido artístico o cultural, películas de animación o documentales, de modo que aquí entran algunos creadores por varias vías (nuevos realizadores , proyectos experimentales culturales o documentales) ; en este tercer caso, la ayuda es de un máximo del 60% del presupuesto, nunca mayor que la inversión del productor y en total con un máximo de 500000 euros. De este modo, hay películas que pueden beneficiarse de varias ayudas (a priori y a posteriori). También hay ayudas para documentales coproducidos con la televisión: igual que en el primer caso, el 15% de la recaudación.

P: Sobre això, hi ha un punt important: què és un documental per al cinema i què és per a la televisió? On hi ha la diferència? És només una qüestió de durada? Perquè jo ja he llegit gent que està dient ara que no cal fer la diferenciació. Clar, però de cara als productors sí que cal fer-la.

R: Bé, la veritat és que quan comences, et poses, t'entusiasmes amb el projecte i...mai saps... però una diferència seria que un documental televisiu és més aviat un documental periodístic i un documental cinematogràfic reflecteix més la mirada d'un determinat "autor". Una altra és que el televisiu té una durada d'uns 50' i l'altre d'uns 90. El que passa és que, quan comences, mai saps si acabarà tenint una o altra durada. De fet, ja saps que els guions per al documental es fan també al rodatge i al muntatge, quan la història va agafant cos i, sovint, és imprevisible què passarà i quina duració serà la més adient per a allò que vols explicar, tot i que s'han de fer guions previs. (...) I, en

aquest sentit, en funció de si és per a la televisió o pel cinema, les finestres, les finestres de finançament són totalment diferents...

P: I s'ha d'estrenar en sala...

R: Sí, però això ja es fa. Però a TV3 hi ha una guixeta de documental periodístic i una altra de documental cinematogràfic. Els ajuts de l'ICIC són diferents si són per a un documental de 52' o per a un de 90'. Tenen bases i fonaments diferents. TV3, amb un de 52' entra en coproducció, i amb un 90', amb drets d'antena, tot i que al de 90 molts cops entra com a coproductor.

P: Els que produïu documentals mai feu només documentals. González diu que estaria bé que els productors poguessin entrar en la coproducció, fins i tot internacional, però, clar, això és molt difícil.

R: Sí, és molt difícil. En el terreny nacional s'ha de mirar quines televisions entren en el documental: TV3...

P: La 2?

R: Sí, no tant, però.

P: Potser ara han canviat una mica els criteris d'algunes televisions per a donar subvencions.

R: Sí, a més, com és lògic, volen cert tipus de producte que els vulguis oferir...que pugui interessar el seu públic.

P: Bé, també hi ha el Plus, encara que sembla que han canviat la seva política.

R: El Plus ara et dona 15.000 euros i es queda la finestra en exclusivitat durant un any. Per tant, si fas una preventa a TVE i al Plus... no tens prou amb els 15000, que molt probablement ja els hauràs invertit en promoció de la pel·lícula, que, a més, no pots posar encara als cines. La coproducció internacional és difícil perquè la temàtica ha d'interessar a diferent tipus d'espectadors, d'altres països. Després, has de trobar algú de fora que et faci la distribució.(...) No val la pena la feina tan gran que s'ha de fer. Sí que hi ha alguns que s'hi han posat, però és un treball molt de formigueta, d'anar als festivals de cine, fer contactes.....Si es pot arribar a això, els acords internacionals estan molt bé.

(...)

P: I els festivals? Ara s'estan fent molts. És una finestra gran. Vols dir que es fa negoci als festivals? Això dels pitchings, funciona realment o ja està tot prevenut abans?

R: Sí, sí, funciona. Depèn de qui vingui als pítchings...És una manera de conèixer la gent, fer contactes...

P: I, vols dir que el que s'acaba venent és el millor que hi ha?

R: No sempre...el que dius és casi lo menys important. S'ha de saber vendre. És un art. Intervé de forma molt important la qüestió comunicativa.

P: Canviem de tema, tu, que ja fas ficció, per què fas també documentals?

R: Suposo que perquè m'agrada. És senzillament una passió. I ho faig per això, perquè t'asseguro que no és rendible. Encara que ni *Balseros*, que va anar als òscars, va ser rendible.

P: Em sorprèn molt això que dius. De veritat?

R: Sí, ni aquesta. (...) Estats Units i Espanya no són el mateix, i menys encara pel que fa al documental, que al nostre país està tot just començant. El que passa és que un documental nordamericà es fa, de vagades, per una parella de realitzadors que porten ja molt material filmat...i, per tant, tot és molt més ràpid. Aquí, costa molt més.

P: És com a molt més lent...

R: El que passa és que als EEUU, una tele et diu que sí o que no a la setmana. Aquí és força més lent...el que passa és que, per mi, tot i les dificultats evidents per a realitzar documentals, em sembla que explicar històries reals és un privilegi. És molt bonic. Si, a més, guanyés diners seria...

Hablamos de sus películas “Balseros” i “Septiembre”: la capacidad narrativa de su director, Carles Bosch.Él dice, no sin modestia, que es mérito del director.

P: Home, però tu t'hauràs implicat...

R: Sí, clar, intentem aplicar la meva mirada sobre les coses...intento seguir el projecte que produeixo fins al final, molt de prop. I els meus interessos, gustos, crec que són els de molt públic, Si tinc una virtut és que m'agrada el que li agrada a la gent, i això intento que s'apliqui a la pel·lícula que fem: és el meu talent. M'agrada el que li agrada al tio del quiosc...no vol dir que no m'agradin coses supercomplicades (...) A una pel·lícula hi ha d'haver dos pells. I la pell de fora ha de ser asequible per a tothom.

(...)

P: Hi ha empreses que també són distribuïdores. Què en penses d'aquesta possibilitat?

R: Nosaltres podem fer-ho, però no ho fem. (...) S'ha de tenir una infraestructura empresarial...Jo intento, en canvi, tenir pocs i molts projectes creatius. Pocs per poder

aportar la meva part creativa sobre ells. I la suficient quantitat per poder cobrar un sou cada mes. Crec que si volgués crear un negoci més industrial, faria una altra cosa. (...) Sí, sí, és una manera, la distribució. En pel·lícules, en DVDs, nacionals, internacionals, sí que és important. I molts cops et trobes que has fet una documental multipremiat a molts festivals internacionals i , llavors, has de confiar la seva distribució a un agent internacional...i potser no funciona tal com voldries.

P: És que sembla que hi ha com una barrera: uns que fan pel·lícules, altres els productors, els distribuïdors, els exhibidors...És un comentari que he sentit tant de directors com de productors, en quant a l'exhibició.

R: (...) La distribució en cinemes és complicada. Calcula que pots fer 30 o 40 milions (*de pesetas, entiendo*) en una pel·lícula, amb una còpia a Madrid i una altra a Barcelona. La meitat es queda el cinema. Tu has gastat 8000 euros entre còpies i publicitat....(...) Potser pots fer més diners amb els DVD i les televisions.

(...)

P: És evident que el públic va més a veure documentals a festivals i museus , que a les sales.

R: Sí, la gent va als festivals. I no es comptabilitza la gent...i seria una bona manera de conèixer el públic real...

P: Jo crec que qui va a veure cine als festivals no és exactament el mateix que va a veure una pel·lícula a una sala comercial. Segurament, als festivals el públic és com a més especialitzat i té clar que segurament veurà més d'una cosa.

R: Sí, a més, jo crec que hem entrat en una època d'allò que es diu la "long tail", la llarga cua, en què hi ha unes audiències diferenciades segons interessos i gustos. (...) Comencen a haver-hi infinitat de nínxols d'opinió.

P: I no és el que va a les sales.

R: No , clar, el que va a sales està molt supeditat al cinema americà. (...) És una indústria i es gasta una fortuna en crear en la gent la necessitat de veure un producte...

(...)

P: Clar, però això es pot donar la volta. Potser el que no hi ha ara a Catalunya és una voluntat de pensar o concretar cap a on es vol anar en qüestions de cinema i, fins i tot,

de televisions. (...) Sembla que cadascú fa el que pot i no hi ha una certa mentalitat global.

R: El que pot donar una mentalitat són els que els acaben finançant, que són els governs i les televisions...

(...)

P: Escolta, aquest boom de públic del documental, que a sales està baixant, però a altres llocs, no, té un sostre?

R: sí, cada cop hi ha més finestres. I amb la TDT encara més, perquè la gent comença a tenir més possibilitats. I el documental no deixa de ser una “visió diferent” de les coses. Hem d’aprendre a donar visions diferents de les coses i l’audiència ha d’aprendre a voler veure visions diferents de les coses. I el boom del documental que està vivint Catalunya es deu molt al “30 minuts” i a una feina que porta molts anys fent el Jordi Ambrós , de TV3, que és una feina sorda, però que...

P: I les escoles, no només el Máster de la UPF, sinó l’Autònoma també, han tingut una mica a veure...

R: Clar, això és crear també un públic.

P: Per últim, hi ha una dada interessant respecte del creixement de l’oferta de cinema, sobretot documental, als museus i centres culturals i a Barcelona això ha crescut de forma espectacular als darrers deu anys. Què en penses com a plataformes de creació i exhibició de cinema documental ?

R: Sí, sí, segur que ho són, i és una opció nova que no es pot descartar, però per ara no he intervingut en aquest espai..

P: Bé, doncs, ja està tot. Moltes gràcies per la teva amabilitat.

R: De res. Fins una altra.

ENTREVISTA CON JOSETXO Cerdán. 16-10-2007

La entrevista tiene lugar en su despacho, en la Universitat “Rovira i Virgili”.

Se trataba de conocer, de uno de sus entonces dos coordinadores (Josetxo Cerdán dejó este cargo en el año 2008) cómo funciona el otro máster de Documental de Creación existente desde hacía casi diez años, uno menos que el de la UPF, en la ciudad de Barcelona.

Me enseña, antes que nada, la página web de la institución, donde aparecen las informaciones de tipo administrativo que puedan interesarme. Me explica que es un máster anual, a diferencia del de la UPF.

P: Supongo que hay una parte con contenidos de tipo teórico, académicos, y después vendrá la parte práctica ¿no?

R: Sí, entonces, a partir de ahí, se trata de producir las películas y son los alumnos los que las tienen que producir.

P: Y, ¿hay un límite de duración de las películas? ¿Son medios, cortometrajes?

R: Sí, bueno, hay un límite flexible. Tenemos algunas de 16 minutos y otras de 39. Nosotros con las televisiones tenemos un acuerdo de que a ellos se las tenemos que pasar de 25 minutos.

P: Claro, lo que yo veo es que la función primera de las pelis es que se vean en la tele, ¿no?

R: Bueno, la función primera es que los chavales aprendan.

P: Evidentemente. Si no, no harían el máster

R: Ahora, la función...está claro que el acuerdo con las teles es que se vean.

P: sí, pero yo me refiero a que una de las diferencias con el máster de la Pompeu es que las películas de ellos son para el cine, al menos en un principio, y las vuestras son para la televisión.

R: sí, eso está claro. La ventana de exhibición es la televisión.

P: y, luego, festivales y tal...

R: Sí, después, sí. Ahí tienes la nómina de películas que han tenido algún reconocimiento.

P: Y a los festivales, ¿quién las lleva? ¿Ellos mismos?

R: No, nosotros. Aunque si ellos son inquietos, las mueven también.

Me habla de la edición en DVD de las siete películas realizadas en la última promoción: en cada una se hacen siete piezas, que son proyectos de los alumnos organizados en seis o siete grupos de trabajo.

R: Lo que está claro es que la película, aunque sea un desastre, hay que acabarla. Y cada año tenemos dos, tres películas, como máximo, que se pueden mover en festivales y a las que intentamos darles la máxima difusión posible.

P: Y ¿quién va finalmente al festival?

R: Cuando se selecciona un trabajo, quien va es el alumno. No vamos nosotros.

P: ves, esa es otra de las diferencias con el de la Pompeu: allí las coordinadoras acompañan a los directores, normalmente. Incluso a veces llevan también a alumnos a festivales de cine documental.

R: Vale, eso nosotros no lo hacemos. Lo que sí intentamos es hacer toda la difusión posible de las películas, para que lleguen. Y, luego, una vez que las películas son seleccionadas, quien va es el director o alguien del equipo. Cuando eso no puede ser así, a veces hemos ido gente de la organización del máster. Lo que puede pasar es que, por casualidad, en el festival haya alguno de nosotros, para hacer otra cosa (por ejemplo, un curso) y, entonces, lógicamente, apoyamos al director de la película.

P: Otra cosa, y tú, como coordinador, ¿das también clase?

R: sí. De hecho, allí hay dos directores y dos coordinadores, y nosotros damos alguna sesión también.

P: Vale, es que en el otro las coordinadoras están para organizar y seguir el desarrollo de proyectos, pero no ceo que den sesiones magistrales.

R: Nosotros tenemos dos directores. Gonzalo Herralde y Román Gubern.

P: ¿Y Gubern aún da clase? Pues debe ser muy mayor.

R: Sí, es profesor emérito y aún da clase. Está muy bien. Y, en cuanto a los coordinadores, tenemos una persona que nos lleva la coordinación, digamos, del día a día, que es Carmen Viveros. Digamos que hay una coordinación más académica y otra más de producción. Y del tema de los envíos a festivales se encarga más ella, por ejemplo.

(...)

P: Y, en cuanto a la cuestión estética, ¿Vosotros tenéis algún modelo concreto, alguna línea? Los de la Pompeu, hasta cierto punto, podría decirse que siguen algo más la línea francesa, aunque no todos.

R: No, yo diría que no. Tenemos trabajos que siguen más la línea francesa, otros más americanos...hay algunas que pueden seguir más ese modelo más contemplativo, como *In crescendo*, hay otros más de montaje, más tipo película-pastiche, otras a base de entrevistas...Nuestra opción siempre ha sido la heterogeneidad. Plantearnos hacer cosas siempre diferentes.

P: Pero ¿más creación o más periodismo?

R: Pues, concretamente los trabajos de este año no son periodísticos ninguno. Otros años, un poco más alguno...

P: Pero tampoco lo rechazáis si se da, ¿no?

R: No, no. Pero en principio el modelo es más cinematográfico, en el sentido de un cierto interés por el lenguaje, dentro de lo posible. Evidentemente, nos han salido piezas más conservadoras. También ha habido algunas piezas más periodísticas hechas con mucha gracia, como una del año pasado que se llamaba *Tinta y voz*, que estaba muy bien.

P: En cuanto a la procedencia de los alumnos, ¿hay, como allí, muchos latinoamericanos?

R: Sí, sí, hay muchos extranjeros, sobre todo de países de Sudamérica: Brasil, Colombia...Yo diría que cerca del 80%.

P: Eso son muchos...

Hablamos sobre el uso del catalán en las películas de ambos másters . Él afirma que, en el caso de sus producciones, si alguna se emite en TV3, y hay una voz en off, debe ser en catalán.

R: una cosa en la que insistimos es en que la lengua, por ejemplo, de las entrevistas, debe ser en la lengua adecuada para cada situación: si se habla con un personaje de Huelva, no se usará el catalán, pero si es con un catalán de toda la vida, evidentemente se debe usar el catalán.

P: O sea, la naturalidad.

R: Exacto. Hay que jugar a que la gente esté cómoda en el contexto comunicativo que tú le creas. Esa es la única verdad que hay que defender. A partir de aquí, si hay un *off*, en

catalán. Que tenemos tiempo de hacer las dos versiones, pues las dos. En principio, no es conflictivo.

P: Claro. Una pregunta delicada. ¿no hay, o sí, un poco de rivalidad con el de la Pompeu?

R: Sí, hombre.

P: ¿Por qué?

R: Porque ellos trabajan en cine, en formato grande, y la capacidad publicitaria en ese nivel es mucho más amplia que la nuestra. Eso es innegable. Yo no haré la tontería de decir. “no, no es así”.

P: Parece que existe, se intuye.

R: Hombre, pero es una rivalidad que yo tampoco creo que sea malsana. Todos sabemos donde estamos.

P: pero es que son cosas diferentes.

R: Sí. Lo que pasa es que, al haber nacido a la vez...eso establece... mirarte en el otro.

P: ¿Y cómo nació vuestro máster?

R: bueno, fue una propuesta que le llega a Roman Gubern del *Col·legi de Directors* y también estaba Media Park – ellos ponían el dinero para hacer las películas (cuatro) y nosotros poníamos el profesorado - (...) Nos metimos. El primer año no salió. Entonces es cuando empezó el de la Pompeu. Al segundo, ya sí.

P: Y colaboración entre ambos, ¿no hay?

R: No, porque en realidad las películas son diferentes, nosotros somos anuales, ellos, bianuales. Las formas de trabajar son también diferentes, la producción, también. Aunque siempre nos tenemos en cuenta y cuando alguien organiza algo abierto que puede ser interesante para los alumnos del otro máster, se informa para que puedan participar en la medida de lo posible.

De hecho, hace no sé si fue tres años, hubo una especie de encuentro sobre formación documental, que se hizo en Galicia, que organizó Margarita Ledo...donde había gente de Galicia, de Oporto, de Inglaterra, nosotros, estaba Marta Andreu y Jordi Balló... Se editó un folletito...

(...)

P: Y la productora esta que habéis montado, ¿me puedes explicar un poco qué es?

R: Ah, sí, es la productora del máster, *Frontera*.

P: Y entonces, esa película *Los pasos de Antonio*, que creo que es un trabajo sobre un señor mayor, ¿no?

R: sí, es un señor mayor que es el abuelo del director, Pablo Baur.

Me explica alguna cosa sobre el trabajo de Baur.

R: A ver, hace ya tiempo que empezamos a recibir una serie de *feedback* de los alumnos, que tenían proyectos para hacer después del máster. Y eso nosotros al principio intentamos vehicularlo como mejor se nos ocurría, pero resulta muy difícil hacerlo a través de productoras convencionales, y entonces intentamos producirlas echando una mano en la producción nosotros.

P: Pero, ¿creando una productora vosotros?

R: El primer paso es hacerlo desde el máster nosotros. Y desde el máster ayudamos a un chico que se llama Óscar Pérez, que no había sido alumno, pero que había hecho piezas de veinte minutos muy interesantes, está trabajando sobre una cosa de Hollywood, y tenía una serie de rodajes en Melilla, y nosotros le ayudamos a hacer un cincuenta minutos, que se llama *Salve Melilla*, que es una producción de él, con apoyo desde el máster. Y entonces nos damos cuenta de que es muy complicado, sin tener una base de una productora. Y entonces sale este otro proyecto de un alumno, en este caso Pablo Baur, que ya tiene prácticamente rodado en Argentina, y nosotros le damos una beca por parte del máster.

P: ¿Qué tipo de beca es esta?

R: Pues es una beca para que se venga aquí y le conseguimos también una beca de creación para que esté seis meses montando la peli. Y, cuando acaba la peli, nos damos cuenta de que tenemos el mismo problema: no hay una productora detrás y es difícil llevarla a ningún festival. Así que decidimos montar la productora, que se llama *Frontera*.

P: Por lo que veo, ese es un gran problema. Los del máster me dicen que todos quieren ser directores, pero nadie productor.

R: bueno, lo que pasa es que una productora de documentales sólo, es imposible. Quizás en Suiza sea posible, aquí, en España, en Cataluña, no.

P: Y , ¿de quién es la productora?

R: la hemos montado entre algunos exalumnos y Català y yo. Y ahora estamos en eso. Llevamos muy poco, desde mayo. Ahora estamos también con un proyecto de un chico

andaluz que estuvo en la segunda promoción, y que acaba de estrenar su primer largo, *Al otro lado de la realidad*, sobre unos esquizofrénicos.

P: ¿Y cómo se llama este chico?

R: Alejandro Alvarado.

Me explica algo sobre los actos que van a realizar para celebrar el décimo aniversario del máster. Entre ellas, se verán unas cuantas películas realizadas por alumnos del máster, como el trabajo de Alejandra Molina, una película que se hizo con Jordá, poco antes de que enfermase.

R: En definitiva, la idea de la productora es ayudar a los exalumnos del máster a levantar proyectos. Estamos viendo que eso no da dinero. Al contrario, es costoso.

P: Y da trabajo, además.

R: Sí, ahora tenemos un convenio firmado con *Sagrera*, para la parte más legal...

P: Y ¿la sede física?

R: No existe. (...) Estamos en el máster. Tenemos, evidentemente, un convenio de colaboración con el máster.

P: Otro tema: ¿tú crees que existe realmente un crecimiento del interés del público por el documental, general, o en España?

R: yo no creo que exista. El anterior *boom* del interés por el documental en España fue en la Transición y entonces fue así porque la gente necesitaba contar cosas que con la administración franquista no se podían contar. Pero el *boom* de los noventa hasta ahora tiene que ver con una serie de medidas que toma la Unión Europea para potenciar el género. La identidad cultural europea, y esas cosas. ¿por qué la gente se fija en el documental? Porque va a haber dinero de la Unión Europea específico para eso.

P: Sí, pero también hay un crecimiento de directores de todo el mundo que hacen documental y ficción, ¿no?

R: Sí, pero eso ha pasado siempre. Lo que pasa es que también hay otro tema que es el tema tecnológico.

P: es más fácil y más rápido, claro. Y más barato.

R: Es que la gente de *Documenta* de este año recibió como ochocientas películas.

P: O sea que es un tema de dinero.

R: sí, de dinero y de interés político. Tiene que ver también con las cuestiones identitarias: parece que el documental es más identitario que la ficción. ¿no?

P: Puede ser. O más antiidentitario, según cómo.

R: En todo caso, sirve para mostrar de forma más clara, las formas de mirar, de vivir, de las sociedades, de forma inmediata. Eso es lo que se entiende en términos políticos.

P: Por otro lado, una de las cosas que me dicen los de la Pompeu es que para el documental no hace falta un guión, al menos no un guión tan rígido, por lo que la idea de libertad es mayor.

R: Bueno, sí, pero como te habrá explicado Iñaki, él para hacer *La leyenda* hizo un guión, pero un guión como si se tratara de la *Guerra de las Galaxias*...que luego no utilizó, pero eso es otro tema.

P: sí, pero el de *Cravan* aún lo era más.

R: ya, pero lo que te quiero decir es que las estructuras para conseguir una subvención en este país para un documental son las mismas que para una película de ficción. Es poco lógico, cuando menos, que eso sea así. De la misma forma que es poco lógico que no existan ayudas para hacer películas de sesenta mil euros. ¿Por qué hay que hacer un documental de cuatrocientos mil euros, cuando se puede hacer un buen documental de ciento cincuenta mil?

P: ¿Cuánto cuesta un documental de los vuestros, de veinticinco minutos?

R: Nosotros tenemos hecha una valoración, de mercado, teniendo en cuenta que el equipo no cobra, porque son los alumnos, y serán entre quince y dieciocho mil euros.

P: Y lo hacéis todo en digital, ¿no?

R: sí, siempre hemos trabajado en digital.

Tras casi una hora de entrevista, cierro la grabadora, pues debo irme. Josexo Cerdán se ofrece a ayudarme en el futuro, si me hace falta.

Entrevista a José Luis Guerin. 17 de diciembre de 2008

La entrevista tuvo lugar en el café de la Librería Laie de Barcelona, entre las 16.30 y las 17.30. Guerin llegó muy puntual porque disponía exactamente de esa hora que me concedió, muy amablemente, de su tiempo y que impidió que pudiera abordar con calma todos los temas que tenía preparados. Sus palabras, siempre muy meditadas y pausadas, contrastaban vivamente con el ruido que había en el lugar, pues, al ser la hora de la comida, mucha gente llenaba el local. La grabación resultó, por tanto, algo complicada y en ocasiones es difícil percibir con claridad lo que Guerin decía, con su tono de voz más bien bajo: por ello, se reproduce a continuación todo aquello de la conversación que creo más interesante y, seguramente, en una literalidad algo relativa. A pesar de ello, el sentido de todas las palabras de Guerin se respeta absolutamente.

La conversación discurrió por cauces que no se ajustan al guión que llevaba previamente preparado: es muy difícil intentar preguntar a una persona como Guerin, que tantas entrevistas ha concedido y tanto ha hablado sobre cine, algo que no haya sido ya dicho, como yo le manifesté nada más conocerle. Da la sensación de estar hablando con alguien familiar, lo que no ocurre, sin embargo, a la inversa, como es lógico.

El guión que yo había preparado era el siguiente:

- 1.- Afición cinéfila: Semanas del Súper 8. Importancia del cine familiar y amateur.**
- 2.- Referencias de cine español y extranjero.**
- 3.- Enseñanza: ¿proceso creativo también? ¿Cambios entre las diferentes promociones del máster?**
- 4.- ¿Cómo ve el máster en la actualidad?**
- 5.- Cine en los museos. ¿Nuevas ventanas para el cine?**
- 6.- En construcción. Relación con *El alegre Paralelo* (J.M. Ramon y E.Ripoll-Freixes, 1963) . La ciudad que cambia.**
- 7.- Mayor frecuencia de trabajo en los últimos años.**
- 8.- Cineastas contemporáneos.**

Tras las ya rutinarias presentaciones, mi explicación sobre mi trabajo, etc. pasamos a las cuestiones más concretas. Le explico que es muy difícil para mí preguntarle algo que no le hayan preguntado aún, pues ha leído muchas entrevistas que le han hecho.

R: ¿Has leído muchas entrevistas?

P: Sí, muchas.

R: Yo no me reconozco en las entrevistas. He aprendido a hablar, pero no a reconocermé en las entrevistas.

P: Hombre, una persona que hace películas, es, dentro de todo, una persona pública, desgraciadamente, imagino, en tu caso.

R: Sí, sí.

Al hilo de la entrevista, le pregunto si su nombre se acentúa, pues lo veo escrito indistintamente con y sin acento. Él responde que no lleva, pues es de procedencia francesa.

P: Vamos, si quieres, a cuestiones concretas. (...) Yo había leído que de jovencito hacías cortos, que ponías en esas sesiones del cine de Súper8...que se hacían en los años setenta, incluso algunos se proyectaron en la Sala Màgic...¿o no era la Sala Màgic?

R: Pues, eso, ya no sé. Yo las hacía, pero dónde se proyectaban, ya no sé. Yo estaba, en fin, con mi pandilla...Juan Bofill, Eugeni Bonet, Manuel Huerga...y en esos momentos, nos nutríamos de la Generación *beatnik*, del *underground* americano...había las posibilidades de una nueva forma de expresión en el cine de nuevos formatos... como Jean Cocteau...la cámara de Súper8 era lo más parecido a una estilográfica; entonces nosotros buscábamos una identidad en el *Súper8* que nos desmarcaba, nos desvinculaba del amateurismo: nosotros no éramos *amateurs*. Nosotros éramos *underground*.

P: Fíjate que la otra parte que tenía puesta yo era lo del amateur.

R: Que luego lo del *amateur* me parece muy noble, y quiero recalcarlo, pero en ese momento, años setenta, lo del *Súper8* se vinculaba a las producciones domésticas familiares, de competiciones de ciclistas, de los excursionistas, y de estas cosas...y no era lo que nos interesaba. Lo que nos interesaba, y me sigue interesando mucho eran las propuestas del *underground* americano y del “cine libre” de Jean Cocteau, y esas

cosas...que son profecías que parecían pensadas para las nuevas tecnologías que tenemos ahora.

P: Y tanto. Pero quizás el cine *amateur* como se conocía en aquellos momentos, no, pero seguro que el cine familiar, sí, porque se ve alguna cosa en tu trabajo...la idea de filmar algo que supuestamente sea un entorno familiar, aunque luego no lo sea.

R: Eso me interesa mucho en los primeros tiempos del cine, luego se convierte en una forma de representación pequeño-burguesa fea y cursi, y sí que es cierto que se me pasó el tiempo y, como decía Borges, todo el problema se me convierte en herejía. (...) A mí me interesan mucho los inicios primordiales de las cosas. Las imágenes de Louis Lumière filmando a su hija pequeña, dando sus primeros pasos. (...) luego lo que es muy interesante, y eso está mucho en la posmodernidad, es la lectura y la apropiación de las imágenes aparentemente inocentes. Pero ahí ya no es el autor el *amateur* que filma a su familia, sino que son otros ojos nuevos que ven la historia con apariencia cándida, con un pensamiento nuevo.

P: Un poco la perversión, la transgresión de esas imágenes. No perversión en el sentido malo, ¿eh?

R: La relectura, es algo que empieza con una mujer en la Unión Soviética, que se llamaba Esther Schub, que empezó en los años veinte a trabajar con imágenes familiares de los zares, construyendo un proyectil contra el zarismo. Es la primera persona en pensar en el celuloide como materia histórica, más allá del uso que se le daba de una manera inmediata.

P: ¿Y qué te parece ahora todo eso de la “memoria histórica”? ¿No empiezas a estar ya un poco cansado de todo ese rollo?

R: ¿Qué? Ah, sí, sí, todas las ideas trilladas son muy irritantes. Las denominaciones que tienen una pátina de legitimación cultural son muy pesadas. Es muy farragoso, y afecta mucho al documental, cuando en realidad falta mucho sentido crítico. ¿Cómo se va a hablar mal de un documental en los medios de comunicación si tiene tan buenas intenciones y tiene memoria histórica y todo eso? Porque son malísimos...

P: Con eso tiene mucho que ver la política, ¿no?

R: Claro, porque están instalados en lo políticamente correcto. Porque denuncian las cosas denunciables, porque muestran situaciones sociales difíciles...atienden a causas muy nobles o revisan momentos de la historia. Todo eso puede hacerse, pero seguimos tratando al documental como el hijo tonto, y no tenemos en cuenta que también debe tener belleza estética.

P: Ahora que ya se empieza a hablar fuera del “documental de Barcelona”...de una nueva forma de hacer, no sé cómo llamarlo...

R: Hay distintos niveles. Y eso lleva a veces a situaciones embarazosas, la necesidad de distinguirse con denominaciones que a mí no me gustan, como la de “documental de creación”, pero atendiendo a la confusión mediática, pues entiendo la necesidad de haber empleado esa denominación, para diferenciarse de la televisión.

P: Por lo tanto, tú sigues defendiendo la necesidad de distinguir, que son dos cosas distintas, porque ahora ya se está hablando de eso que llaman “el audiovisual”. ¿O tú piensas que ese tipo de documental que vosotros hacéis también podría tener cabida en la televisión?

R: Ah, sí, sí, cuando yo hablo de cine y televisión, son dos formas de pensar. Y no tienen que ver con la tecnología, yo continuo pensando que se puede hacer muy buen cine con una cámara de vídeo. Y estoy harto de ver mala televisión en las pantallas de cine. Yo creo que el cine español más perezoso, más academicista y menos comprometido con el cine está hecho en 35 mm.

P: ¿Te interesa el cine español contemporáneo? ¿Algún director?

R: Víctor Erice.

P: ¿Alguno más?

R: (...) En el máster están saliendo algunos cineastas jóvenes a los que sigo con muchísima curiosidad.

P: O sea, que están saliendo talentos jóvenes.

R: Sí, para mí el lado más estimulante del cine español está saliendo de este sector.

P: Y, ¿respecto de Portabella?

R: A mí de Portabella me interesó mucho *Vàmpir*. Una pequeña película que vampirizaba otra película...

Le pregunto por otras películas de Portabella, por su cine político, que reconoce no conocer demasiado. Le planteo si a lo mejor no le interesa el cine político, pero él enseguida afirma que sí le interesa, mucho.

R: Me interesa mucho Santiago Álvarez. Es una de las cosas que discuto mucho. ¿Quién se va acordar en unos años de Michael Moore? Yo creo que nadie. En cambio...Joris Ivens, *Loin de Vietnam*, las películas militantes de Chris Marker...Godard...incluso, disintiendo ideológicamente del todo con Joris Ivens...y siguen siendo bellísimas.

P: ¿Y Basilio Martín Patino?

R: Es un cineasta sin equivalente. Es una especie de equivalente patrio de Chris Marker (...) Renunciar a las servidumbres de la industria, y eso en alguien que, además, procede de dentro de la industria, tiene un valor enorme.

Le explico mi conversación con Patino, en noviembre, en que éste me explicó su exposición itinerante y su confianza, a pesar de los tiempos que corren, en el espectador, a lo que Guerin afirma que quien no confía en el espectador es la televisión. Que, para él, el espectador es, como mínimo, inteligente.

R: Ser espectador es muy importante e implica un pacto dialogante, entre el espectador y la película. Si no hay un proceso de intercambio entre el espectador y el director...entonces...yo me siento espectador. Sé cuándo me están tomando el pelo...(..)

P: La idea del cine en museos...esa experiencia que Patino plantea...aunque él aduce motivos de la edad, porque dice que si ahora hiciera una película se cansaría mucho...y lo otro es más cómodo, físicamente. Pero la idea esta del cine en museos, de alguna manera sería el cine que no es en absoluto mercantil porque muchas veces es gratis. Entonces ahí sí que es un acto, digamos, de amor al público, porque uno va allí, se está el rato que quiere...si quiere, y, si no quiere, se va. ¿No es, hasta cierto punto, parte del futuro del cine?

R: No, no lo sé. Vivo con incertidumbre todo este proceso de casi “expulsión” de las salas. Cada vez hay menos espacio para la disidencia en las salas de cine. Cada vez se distribuyen menos películas, eso lo he dicho en muchas entrevistas...si se mira una cartelera de los años setenta y una de ahora, eso es apocalíptico. La censura económica es más violenta que la franquista.

P: Hombre, eso es parte de la razón.

R: ¿De qué? ¿De que se estrenen menos películas?

P: No, de que la gente vaya menos al cine, porque es muy caro.

R: También podemos decir que es porque hay menos películas. Tú miras la cartelera de ahora, las películas polacas, checas, húngaras, (...) se ha reducido extraordinariamente la cartelera. Tienes que ir a los espacios de los márgenes, Internet, los museos...lo que pasa es que yo me resisto. Yo he conocido el cine como el gran arte popular. (...) A mí este desplazamiento de su espacio natural, las salas de cine, me pesa, me pesa como una

losa. (...) Creo que es un ritual, que el espectador ha pagado por ver lo que pasa en la pantalla, que sacraliza lo que acontece.

P: El espectador ha pagado y, por tanto, debe haber una exigencia.

R: Y una cierta sacralidad. No tiene nada que ver con el video doméstico...Lo de los museos yo lo veo con cierta preocupación.

P: Bueno, pero también es importante la cuestión del espacio expositivo del museo. Es una experiencia - la de los museos - multisensorial, no sólo porque también oyes y ves, sino también porque hay un desplazamiento físico...

R: Claro, has de jugar con ello. Bueno, en mi caso, cuando me propusieron participar en la Bienal de Venecia, enseguida pensé en esa idea: el visitante de un museo no está quieto, se mueve, y realmente es fastidioso, cuando visitas algo, tenerse que sentar. No es exactamente el espacio del cine, en el espacio museístico hay una dispersión distinta.: quizás de cada cien millones de visitantes, hay un espectador.

P: Ya.

R: El paseo por el sitio, con una mirada muy banal...(...)

P: sí, pero también...

R: La dispersión en el espacio museístico obliga al cineasta a utilizar mecanismos más exclamativos, para llamar la atención. Cada cineasta piensa el museo de formas distintas; a mí me ha dado cosas muy expectantes. El espacio te permite jugar con la arquitectura. Las imágenes del cine crean pausas, cadencias, secuencias, en su disposición espacial, que pueden dotar de un valor semántico a la escala de proyección, a la altura...¿no?

P: A mí la exposición “Las mujeres que no conocemos” me pareció muy interesante, sobre todo en la cuestión espacial.

Guerin se muestra preocupado porque no tocamos el tema que él creía objeto de nuestra conversación: el máster, así que me apresuro a plantearle alguna cuestión sobre ese tema, que aún me queda pendiente de resolver. Yo le digo que, de todos modos, el tema del cine en los museos me interesa mucho también para mi trabajo, ante lo que él realiza una interesantísima digresión sobre el espacio arquitectónico que ha albergado el cine desde sus orígenes, desde las ferias donde se veía cine al principio de todo, hasta las actuales multisalas que son, como él dice, como “mercados en los que las películas se venden como salchichas”, pasando por los cambios que, con el intento de captación de

sectores de la burguesía para le público del cine, han experimentado las salas de cine a lo largo de su historia.

R: La última vuelta de tuerca en cuanto a los espacios para el cine serían los museos.

(...)

P: Últimamente he visto *El alegre Paralelo*, de Ripoll-Freixes.

R: Sí, en *En construcción* hay imágenes de archivo de Joan Colom, de una película que se llamaba *Sin la sonrisa de Dios*, de Julio Salvador y de *El alegre Paralelo*.

P: Sí, de hecho, la relación es más importante porque *El alegre Paralelo* también habla de un espacio que está cambiando, que se está convirtiendo en otra cosa; o sea, en tu mente ¿estaba también la idea de aprovechar esas imágenes para significar otra cosa?

R: no, la verdad es que no. (...) Yo, cuando hago una película, siempre me pregunto quiénes han abordado el mismo tema que estoy abordando yo antes. A mí me interesa mucho la historia del cine y me parece arrogante y presuntuoso no interesarse por quienes han escrito antes sobre los mismo. Entonces, a mí me interesaba mucho saber qué imágenes había del Barrio Chino, y me quedé muy sorprendido de la carencia. No hay imágenes: hay fotografías, muy pocas, y cine, nada.

P: ¿Y la película de Ventura Pons, *Ocaña*?

R: no, pero eso es ya la Plaza Real. A mí me interesaba el Barrio Chino de los marinos, de la prostitución, de los salones de baile, ese que se miraba en el París de Clichy, del *Moulin Rouge*...

P: Ya, pero, de hecho, hay elementos, sobre todo elementos espaciales, y otros, como las palomas, que aparecen también ahí, o las torres del Paralelo, que sirven como signos de puntuación de la película...

R: Sí para mí había tres elementos visuales de localización del barrio, que eran muy fuertes. Uno era que, dentro de cada cuadro, quería ver lo nuevo y lo viejo, al ser las calles estrechas, quería mostrar los elementos del futuro y, detrás de las ventanas, el pasado, esa era una idea visual muy importante. También, frente a todo ese cambio, se ve el edificio más antiguo de esta ciudad...

P: la iglesia de Sant Pau.

R: Sí, pensaba que era muy interesante, el espejo mítico del pasado. Y el tercer elemento definitorio eran esas chimeneas, que hablan del origen obrero del barrio, un barrio que empieza a gestarse al filo de la Revolución Industrial, en torno a las fábricas...en que se va perfilando también una cierta bohemia, que viene de los

marinos, del puerto...y tenía que basarlo en unas imágenes de archivo, y las encontré, encontré esas tres...recupero esos tres personajes – los obreros, los marinos y las prostitutas – casi en estado de detritus...

(...)

P: He hablado con varios alumnos...

R: Son muy inteligentes.

P. Bueno, yo he ido hablando con varios, por separado...y, poco a poco, he ido deduciendo que entre aquella primera promoción, en que tú hiciste *En construcción*, y estaban Marta Andreu, Mercedes Álvarez...inaugural, y las siguientes, ha habido muchos cambios. Que, por decirlo de alguna manera, aquella fue una promoción extraordinaria. ¿Tú has visto cambios en los alumnos? ¿Sigues dando clases allí?

R: No, no doy clases. Ahora me han vuelto a llamar, pero yo no he seguido dando clases continuadas. No, no sería un buen analista, pero eso es lógico, los cambios...porque en sucesivas ediciones, las expectativas de los alumnos no tenían esa candidez de la primera...

P: Me dijo Balló que ahora estás haciendo otra película en le máster.

R: Sí, haré. Los alumnos de la primera promoción, sobre todo los seis que siguieron desde el principio hasta el final, son de una categoría excepcional, y han seguido trabajando en el cine todos.

Guerin recuerda ahora quiénes fueron esos alumnos extraordinarios: Marta Andreu, Mercedes Álvarez, Núria Esquerra, Amanda Villavieja...que son ahora excelentes y reconocidos profesionales, cada uno en su campo, de diferentes ámbitos relacionados con el cine.

R: Y eso ha sido muy importante para mí porque son ya fichajes estables de mi equipo, tanto de documental como de ficción. (...) Será curioso ver esta película dentro de ocho o diez años, porque aún a gente...

P: Si, y también estaba Isaki Lacuesta en la misma promoción, aunque con Jordá. Aquí mismo le entrevisté a él, que yo creo que es una persona con una capacidad de fabulación y un talento...

R: Ah, es que somos vecinos, sí, en efecto, es una de las grandes esperanzas contemporáneas.

P: Una última cosa, ya para terminar, porque tú te tienes que ir. Llevas muchos años haciendo cosas cada cierto tiempo, cada bastante tiempo, y, de pronto, te pones a trabajar en una actividad que yo diría extraordinaria...¿qué ha pasado?

R: Bueno, es que yo el uno de enero haré cuarenta y nueve años y, de pronto, te das cuenta de algo aterrador, que a mí siempre me ha parecido aterrador...y es que sólo has hecho unas cuantas cosas que no son más que bocetos...tengo muchas películas soñadas, que quiero hacer...el último plano de *En la ciudad de Sylvia* y yo ya tengo en la cabeza otra cosa que quiero hacer, la siguiente...(...) hay un enorme vacío dentro del mundo de la producción en este país, no hay ninguna cultura, tradición, de gusto real por el cine...El hecho de que está trabajando tanto últimamente, se debe sin duda a que las nuevas tecnologías te permiten trabajar sin depender tanto de la industria...

Se nos acaba el tiempo y, debemos abandonar la conversación, pues Guerin, como me había advertido nada más comenzarla, tenía que marchar y sólo disponía de esa hora a la que sacamos todo el jugo posible.

Entrevista a Ricardo Íscar. 05/03/2007

Reproduzco a continuación las preguntas que tenía preparadas, a pesar de que no hizo casi falta planteárselas, pues él ya las iba contestando conforme hablaba:

- 1.- Coincidencia con Jordá: Derecho y, luego, cine ¿Por qué?**
- 2.- Tienes trabajos como operador. ¿Consideras un paso para llegar a la dirección o también es interesante en sí mismo?**
- 3.- ¿Por qué la codirección en varios trabajos? En Alemania y con Nacho Martín en *El cerco*. ¿Es fácil trabajar con otra persona?**
- 4.- En tus documentales hay poesía, en la mirada, en el uso de la luz y el color, en el uso del sonido. ¿Es esta la línea documental que te interesa, más que un documental “de denuncia” o el “documental-ensayo” como es alguno de los de Guerin? ¿Se trata de un paso hacia otra cosa o es el fin al que hay que llegar?**
- 5.- Trabajo como profesor: ¿qué aporta?**
- 6.- ¿Cómo es la experiencia en los festivales? ¿Se aprende? ¿Para qué sirve?**
- 7.- ¿Crees que lo que se está haciendo en Barcelona, concretamente en el máster, sigue alguna línea internacional concreta o es algo diferente? ¿Con quién o con qué tiene que ver?**
- 8.- ¿Qué directores te interesan?**
- 9.- En cuanto a Sundance, ¿qué tal la experiencia? ¿Te consideras más “europeo”, con tu educación berlinesa, o crees que el cine independiente americano también tiene algo que decir?**
- 10.- En cuanto a lo que explicas de *Tierra negra*, ese uso de la cámara que explicas, como si de un personaje más se tratara, ¿tiene que ver con Vertov o alguno de los directores que hace de la presencia de la cámara un verdadero personaje? En el documental, la cámara, el “dispositivo” (del que habla Guerin), ¿debe desaparecer o debe estar siempre presente?**
- 11.- ¿Has visto *Western Deep* de Steve Mc Queen? El uso de la cámara me recuerda mucho al que tú dices de tu cámara en *Tierra negra*.**
- 12.- ¿Qué futuro tiene el cine documental?**

Lunes día 5 de marzo. La entrevista tiene lugar en casa de Ricardo Íscar, a la que el propio director me invitó amablemente. Vive en una extraña casa a la que los vecinos llaman “El Barco” pues se encuentra aislada en medio de un solar que está a punto de ser reconvertido en pisos y rodeada de los pocos huertos que aún perviven en Esplugues de Llobregat, ciudad satélite de Barcelona. El recién estrenado tranvía de la ciudad me lleva hasta allí, guiada por las orientaciones del director, y es él quien viene a recogerme a la parada y me conduce a su casa, que de otro modo no hubiera encontrado jamás. El piso, el último de cuatro o cinco en una casa sin ascensor, me recuerda mucho a las viviendas que los alemanes de orientación izquierdista-verde suelen tener: escasos muebles, algún objeto de decoración de tipo étnico y austeridad absoluta. Mucha luz, quizás como reflejo de su profesión, o como necesidad para aquel que ha vivido años en una ciudad del norte de Europa, como Berlín. Una foto de un niño – su hijo de veinte meses, me ha explicado él por el camino – preside un espacio en el que los elementos personales son más bien escasos. Es una persona realmente encantadora, tal como había dicho días antes Marta Andreu, que se muestra muy dispuesta a hablar y a ayudar en todo lo posible. Antes de activar la grabadora hablamos sobre mi trabajo (como ocurre en todas las entrevistas que realizo) y se sorprende pero, a la vez, me cuenta que él también debería realizar el trabajo doctoral que conduce a obtener el DEA, pero que le da mucha pereza. Me explica que su situación en la UPF es la de profesor asociado y que trabaja aquí, y en otras dos escuelas de cine, por evidente necesidad alimenticia, pues del cine documental no vive nadie en España. Insiste – y lo hará varias veces a lo largo de la tarde – en que se siente como “un marinero en puerto” y que tiene verdadero “mono” de cámara, pues en estos momentos no está realizando nada, aunque tiene varios proyectos. Explica que, aunque es “cineasta”, y repite varias veces la palabra – que también reivindica con insistencia Guerin - , él siente la necesidad de llevar él mismo la cámara, por varios motivos: porque quizás no sabría transmitir a otro lo que quiere exactamente en una filmación, y porque para él es como el pincel del pintor, necesita sentir su presencia y mirar y encuadrar él mismo. Es una cuestión de mirada; yo le interrumpo para indicarle que, en este sentido, es evidente la coincidencia con José Luis Guerin, a lo que él asiente varias veces.

La conversación, ya grabada, se inicia hablando de su trabajo como operador tanto de Guerin como de Jordá, algo que lo hace especialmente interesante para este estudio. Hablamos de las diferencias evidentes entre ambos directores, casi opuestos para él, pero insiste en lo mucho que ha aprendido de ambos; también recalca que le molesta que lo comparen o lo sitúen en medio de los dos, como si fuera un puente entre ambos, porque él se siente único y diferente de ellos.

Reproduzco aquí sólo algunos fragmentos de lo que dijo, pues la entrevista duró cerca de tres horas y sería imposible reproducirlo todo.

Comenzamos a hablar de la estancia de Jordá en Reus, donde vivió unos años y había leído todos los libros de la biblioteca. Explica que con Jordá hablaba mucho de cine y también de literatura, pues era una persona tremendamente culta. Recuerda que había traducido a Buffalino y que hablaban también de Ibn Battuta (escritor viajero del siglo XIV poco conocido; fue uno de los primeros en viajar a la ciudad mítica de Tombuctú y Samarcanda y explicarlo a continuación).

P: O sea, no hay clases...No hay un programa...

R: Sí que hay un programa. Yo fui coordinador del máster, creo que fue en la segunda edición y entonces introdujimos algunos cambios que era...pues algunos cambios de... que tuvieran algunas clases de cámara y que hicieran unos ejercicios de cámara...

P: Pero eso previo a...entrar o...

R: No cuando estaba yo allí...clases de cámara y clases de sonido...y también alguna de montaje. Luego el punto principal del máster son las clases de los distintos realizadores, de gente de fotografía...y producción. Importante... Producción. Producción televisiva. Ahora yo creo que sí va variando cada año en función de las experiencias...se van introduciendo cambios. Ahora, el modelo y el estilo de clases sí que lo mantiene...que es una mezcla de clases de realización, clases de guión, cultura cinematográfica y cultura visual. Y luego, invitados europeos, no sé si continuará existiendo, pero me imagino que sí, como Stefano Tealdi en Italia, que tiene mucha experiencia en la producción y coproducción europea, Eckart Stein, que es uno de los fundadores de la *Kleine Fernsehspiel*...de la ZDF, que se jubiló...

P: Eso me dijo Marta, que se jubiló. No me dijo el nombre, pero me dijo que esta persona se jubilaba y que estaban en la fase de buscar un sustituto...

R: Eckart Stein, es éste, ¿no? Una persona importante...Y, cuando yo estaba trabajando vino también Werner Dütsch, que era uno de los directores de programación de la *West Deutsche Rundfunk* y ...por ejemplo, gente de ARTE, como Luciano Rigolini, Thierry Garrel había venido también en alguna ocasión...

(...)

R: Sí, seguro...Y (...) gente del panorama internacional.

P: Pero de tele, también, veo, mucha gente de televisión.

R: Sí, claro, porque el documental lo producen generalmente gente de las televisiones. El dinero, ¿no? las televisiones. Y luego algún fondo como los del ICIC o los del ICAA...

Se trata de las subvenciones culturales oficiales, como el ICAA. Sigue explicando las formas de subvención de tipo estatal o autonómico que posibilitan que, junto a las producciones de empresas de comunicación públicas o privadas, se puedan producir documentales en España, siempre dentro del mundo de la coproducción, pues es muy difícil que una sola empresa produzca un documental. A pesar de ello, resalta que ahora es un poco más fácil la producción porque se han metido en el máster televisiones estatales – TVE - y autonómicas - TV3- .

R: A mí me parece que lo inteligente del máster ha sido que es una táctica, o una herramienta, para formar a nuevos realizadores, como para potenciar la industria del documental. Date cuenta que antes que surgiese el máster de Documental de Creación de la UPF no existía nada, nada, era un terreno vacío. Precisamente una de las circunstancias que me hicieron venir a Barcelona, yo ya hacía documentales en Alemania, era que para hacer documentales en España, yo tenía que dar clases, que enseñar, mostrar...porque no había nada...

P: Y de público, menos, ¿no?

R: Cuando llegué aquí, en una reunión, creo que organizada por el Colegio de Arquitectos...con motivo de otra historia...me encontré con Jaime Camino, que me dijo: “¿Y tú qué haces?”- “Yo me dedico al documental” – “No tienes nada que hacer”, me contestó. –“Imposible”-. Y, fíjate, años después, el propio Camino creo que ha

estado dirigiendo un máster sobre documental. Es histórico, lo cual...él tiene razón: en aquella época no había nada, pero también había que hacer algo...El primer año, cuando vi la programación del máster dije: “hombre, a mí me gustaría estudiar aquí”, y entonces, después entré como profesor.

Hablamos sobre la primera edición del máster, que sirvió para crear gente, que después ha trabajado en muchas de sus producciones, para crear una primera hornada de personas que conocieran el mundo del documental. Explica que trabajó como cámara en “En construcción” y filmó las secuencias del descubrimiento del cementerio. Allí estaban personas como Guerin, Mercedes Alvarez, Núria Esquerra - que sería después su montadora en “Tierra negra”- Amanda Villavieja – que entonces sabía menos de sonido que en la actualidad, para pasar a ser después su sonidista en “Tierra negra”; Abel García, ayudante de dirección de Guerin y después de Jordá; Elena Marí, que sería después su propia ayudante de dirección. De alguna manera, todos ellos y esa película constituyen la cuna de todo.

R: José Luis Guerin hizo su película, que fue el *boom* y que sirvió para impulsar el máster. Al mismo tiempo en Barcelona, tuvo lugar una reunión, en que yo participé, con Joan González, el productor de *Paralel 40*, y al final de esa reunión se creó una sociedad que se llamaba *Docus*, en la cual yo, en representación de la Universidad Pompeu Fabra, fui socio fundador, y estaban también productoras, distribuidoras...y, por supuesto, Joan González, y que impulsó también la exhibición de documentales. Más tarde, después de unos seis o siete años, aquello se fue viniendo abajo poco a poco, pero siguieron otras asociaciones con el mismo nombre. Y existen todavía, y algunas, como la de Madrid, pues siguen funcionando. Y aquello supuso otro punto de apoyo. De hecho, un festival que se hizo aquí en Barcelona, el DOCS, no deja de ser un hijo de aquello. Por lo tanto, hay que tener en cuenta que se juntaban varios factores para entender qué supuso lo que alguien algún día llamará: “El movimiento documental de la ciudad de Barcelona”

P: La Escuela del Máster...

R: Exacto, la Escuela del Máster. Gente inquieta. También coincide en aquella época, que está Joaquín Jordá, que acababa de volver de Madrid, está José Luis Guerin, y yo vuelvo de Alemania, con otra serie de ideas... ¿no? Ehhh...y los tres nos juntamos, y yo

trabajo con los dos, con Guerin y con Jordá. Y fundamental Jordi Balló, claro, que es el impulsor del...

P: Hablé con él en primer lugar...

R: Él es el que nos aglutina a todos.

Explica que es quien les ha dado trabajo a todos ellos, y últimamente a Isaki Lacuesta. Continúa insistiendo en la gran habilidad de Jordi Balló, que es quien tiene la idea de que el máster sirva también para ir creando “escuela”, con esa propuesta que es que cada año se realicen dentro del máster tres películas cada dos años. No se podrían producir anualmente pues producirían un gran agotamiento. Es quien se encargó entonces de buscar la financiación del Canal Plus, que sería muy suculenta, y quien buscaría para la primera edición tres pesos pesados: José Luis Guerin, Jordá y Comolli. Continuamos hablando del papel de Balló como auténtico artífice de todo el proyecto, como cabeza pensante bien visible, que se pone en la sombra cuando todo funciona. También me explica que el hecho de que Balló entrara en el CCCB vendría después, pero que también ayudaría a todo ello. Marta Andreu - le digo- me había hablado del interés en crear una cierta tradición documental en Barcelona, a lo que él dice que para ello los documentales deben ser buenos, porque, si no, no se los traga nadie.

R: Un documental verdaderamente tiene que contar una historia. Si un documental es bueno, yo pienso que le tiene que gustar a la mayoría de la gente, tanto a un redactor de televisión, como a gente de tu propia familia...(...)

P: Yo aquí discrepo un poco. Hay determinados documentales que yo creo que no llegan a según qué público, empezando por *En construcción*. Y *En construcción* aún...Porque *Buenaventura Durruti*, ya me dirás...

(...)

Comento algunos datos que conozco sobre los índices de taquilla de los últimos años en referencia al documental, a lo que él me contesta que hay que tener en cuenta que los gastos de producción de un documental son mucho menores que los de un filme de ficción, por lo que enseguida se amortizan gastos y no es nunca comparable, que se hacen con los “restos” del dinero. Insiste en la

función, muy hábil, como motor de todo de Jordi Balló, la capacidad de saber ver los puntos fuertes de una película, de cara a los otros, algo que los demás no lo sabemos hacer; tiene visión: Lo compara con la figura de John Grierson, en Inglaterra. Le explico cómo contacté con todos ellos precisamente a través de él, cómo me está ayudando e incluso me indicó la importancia del propio Íscar, junto a los otros dos maestros que son Jordá y Guerin. Hablamos sobre estos dos últimos y sobre sus diferencias tanto como personas como como creadores; él dice que Jordá mira hacia afuera y Guerin hacia adentro, que Jordá es un cineasta de la historia, que proviene de la literatura, y es mucho más social, mientras que Guerin es un cineasta de la mirada y mucho más lírico.

P: Y entonces, ¿dónde caes tú?

R: Quizás nos parecemos un poco más Guerin y yo, en el sentido de que nuestra formación es mucho más parecida. Sin embargo, él se ha formado aquí en Barcelona y yo en una ciudad pequeña de provincias como es Salamanca y tuve que marcharme a Alemania a obtener una formación de cine mucho más consolidada. Estaba en la Escuela de Cine y...de todo...de Rossellini, y de Pasolini, de Ozu...toda esta gente.

P: ¿Estabas...en Berlín, no?

R: Sí, en Berlín. Y también es cierto que aprendí mucho de cine etnográfico, de Jean Rouch, por ejemplo. Creo que Guerin y yo nos parecemos bastante en la mirada, en cómo miramos. Y un poco en la introspección, la reflexión. La importancia del cuadro, la importancia de la cámara, del encuadre, algo a lo que Jordá no le da ninguna importancia...pero no soy una mezcla, porque decir que soy una mezcla es decir que sólo hubiera estos dos realizadores...

P: No, no, no he querido decir eso...

R: Pero sí que iba por allí...El otro día leí algo de Jaime Pena que decía algo así como: "Y luego está Ricardo Íscar que tiene algo de bisagra entre la generación de Guerin y Jordá y las nuevas generaciones de cineastas..."

P: Pero, bueno, Guerin es mucho más joven que Jordá...

R: No, y yo no soy nunca bisagra, yo soy cineasta, ¿No? Y trato de hacer lo que puedo...pero creo que el elemento común entre toda esta gente y mucha otra, como Isaki Lacuesta, y Merche...son las fuentes de las que hemos bebido. Como hemos bebido de las mismas fuentes y hemos comido los mismos manjares, por decirlo de

alguna manera, estamos hechos de una pasta parecida. Yo he mamado de las mismas películas de las que ha mamado Guerin...

P: Que es todo...mucho cine europeo...

R: Mucho cine europeo. Italiano, francés, y, claro, más la corriente alemana...Yo cuando llegué aquí, yo podía hablar con Jordá y con Guerin de cosas que...pues poca gente conocía aquí, o por lo menos no se hablaba...podíamos hablar de Straub y de Goethe...podíamos hablar de cineastas o de gente...cosas raras...que no se conocían. Fíjate, así como con Guerin coincidí mucho en la mirada, con Jordá coincidí mucho en hablar de literatura, también hablar de cine, pero Jordá y yo no nos parecíamos casi nada...para mí Jordá era un maestro, podía echarme grandes broncas, y podía...oír sus consejos, los siguiera o no, pero le tenía mucho respeto, un respeto cariñoso. Y de Guerin también he aprendido mucho.

Sigue sus comentarios sobre su relación con Jordá, como maestro y como amigo...recordamos alguna anécdota sobre el momento en que Gusi – el cámara habitual de Jordá – se negó a filmar su operación y se tuvo que buscar a otro. Comenta que aún tiene material filmado de cuando Jordá estaba enfermo.

R: Una cosa que es muy importante es que a mí me gusta llevar la cámara, me gusta ser el fotógrafo de mis propias películas, aunque tenga un director de fotografía, por lo menos en gran parte, y en eso quizás me diferencio de los dos.

P: Y ¿por qué?

R: Porque para mí en el documental es importantísimo la mirada, quién mueve el pincel, hacia un lado y hacia otro. La importancia que le doy a la imagen.

E: Eso implica que también la dominas muy bien. Hay personas que a lo mejor no lo hacen porque no tienen tanto dominio, técnico, me refiero.

R: No es que la domine muy bien, cometo muchos errores, pero me atrevo a ello, porque es muy difícil explicarle a otro qué es exactamente lo que quieres. Es la manera de mirar. En *En construcción* funciona porque José Luis Guerin determina un sistema de rodaje con la cámara en trípode y una puesta en escena en muchas ocasiones de lo que va a pasar delante de la cámara, por lo tanto una cámara filmaba a veces un plano medio o primer plano y la otra, pues, un plano general, y ahí funciona el sistema. Ahora bien, si quieres filmar, por ejemplo, la obra que tenemos delante (*se refiere a la que se*

ve desde el ventanal de su casa) en realidad tienes que tener mucha confianza en el que va a llevar la cámara, porque el que va a pintar el cuadro es él. Y a mí me interesa pintar ese cuadro.

P: No puedes confiar en el otro...

R: No es falta de confianza, es una cuestión casi instintiva, que se va desarrollando...en el momento en que tengo la cámara y tengo el tema...y el tiempo que pierdo en transmitir lo que deseo...pero no siempre funciona, ¿eh? Hay en mi película, por ejemplo, en *Tierra negra*, cuando tengo que hacer una puesta en escena mayor, hay otro que debe llevar la cámara. Y otra diferencia que tengo es que lo etnográfico para mí tiene mucha importancia, la persona, la forma de vida y la cultura...Es decir, no solamente para mí es el cine un reflejo de mis pensamientos, de mis sensaciones, de lo que yo veo, sino que también es un elemento muy importante para dejar testimonio de quienes hemos sido...

P: La visión del mundo. Marta decía esto.

R: La cámara como testigo.

P: Se tiene que ver, entonces. El espectador tiene que saber que la cámara está ahí. No sé si me explico.

R: Sí. La cámara tiene que estar ahí, pero...tengo una mezcla de lo que es la puesta en escena como mi visión, y la cámara como testigo de la existencia.

P: Mm, que es un poco como...a mí me da la impresión que es como cuando Jordá sale, aparece en sus películas...

Aquí disertamos sobre el significado real de esa presencia del director Jordá en cuadro, en el sentido de considerarlo como un querer dejar constancia de su testimonio. Íscar opina en este punto que en realidad se trata de una muestra personal de buena forma del cine moderno, en que el director se hace presente y entra la persona “yo” en la creación, y también más bien de las ganas que siempre tenía de ser la “estrella”, de su afán un poco exhibicionista.

R: Una de las cosas sobre la que se escribe poco respecto del cine de Guerin es la importancia del montaje.

Hablamos de otra de las diferencias entre Guerin y Jordá: Guerin hace un cine de montaje, para él el cine se hace en la sala de montaje y está ahí, mientras que

Jordá hace un cine de rodaje. A continuación hablamos sobre sus referentes: el cine de ficción, no necesariamente el cine documental. La idea es que ellos hacen documental por la necesidad que tienen de libertad: la ausencia de guión estricto evita el excesivo control por parte de las productoras, la continua construcción, en realidad has hecho una película, pero has hecho diez. Le comento que eso es algo que dicen todos ellos, ante lo que él se muestra sorprendido, pero totalmente de acuerdo. En cuanto a los referentes, yo le pregunto si, como a Guerin, el referente es Erice, a lo que él dice que para él no, que hubo una época en que sí le gustaba mucho, pero que ahora no tanto; sus referentes actuales serían Rouch, Raymond Depardon y, por supuesto, Flaherty, al que nunca se debe olvidar; y en cuanto a españoles, que le gusta Basilio Martín Patino, por eso de ser compatriotas. Hablamos sobre este último y él comenta que es amigo suyo y fue su padrino en la presentación que de él se hizo en la Fílmoteca de Castilla-León y que le interesa mucho lo que ha realizado.. La conversación sigue sobre las importantes divergencias que había entre Jordá y Martín Patino, y que eran mutuas, pues ambos representaban visiones opuestas: el considerado por Jordá “cine mesetario” y el que Patino veía como cine “de pijos”, para referirse a la Escuela de Barcelona. Dice que él ha aprendido mucho de los dos y que Martín Patino suele venir cada año al máster. Explica que cuando marchó de España pensaba que sólo existían John Ford y Nicholas Ray, tendencia hacia lo americano que considera que siempre se ha dado en España, y que cuando se fue a Alemania descubrió todo un otro cine. Dice que ahora han cambiado un poco las cosas, que en estos años se ha construido el Archivo “Xcéntric” – que se ha ido creando poco a poco en el CCCB, bajo la tutela precisamente de Balló y otros- , que tanto les ha influido a todos ellos, con esas películas de la vanguardia americana. Hablamos sobre Jonas Mekas, sobre mi experiencia de este verano en el “Archivum” de Mekas, donde vi una película documental de una directora afroamericana. Él dice que no ha estado y que le gustaría mucho ir. Dice que él pone en clase cosas de Mekas que consiguió en Alemania a través de una amiga alemana y que había tenido dos días a Mekas de profesor allí. También hablamos de Pelechian, el armenio, de Michael Snow...del avance que se ha producido en estos últimos diez años, aunque yo le digo que sigue siendo muy minoritario, aunque él insiste en que al menos existe, se conoce el cine documental, el impulso que las

televisiones, los festivales le están dando al cine documental. Cosas como el “Taller.doc”, u otras. Dice, ante mi comentario sobre el interés que hay hoy en día sobre la realidad, aun en otros ámbitos no documentales, que esto es algo que había existido hace muchos años en Europa y pone como ejemplo a Van der Keuken, que ya era un clásico en la Berlinale, cuando aquí no se conocía, Richard Kramer, Jean Rouch, o Richard Leacock, el padre del cine directo, todos ellos ya estaban en camino de convertirse en clásicos, como Frederick Wiseman, o Lanzmann, el de “Shoah”, y que todos ellos han venido en estos últimos diez años al máster.

R: Todos estos han venido en estos últimos diez años...y hablamos de la vanguardia norteamericana. Se ha creado una cultura...ahora es posible hacer documental. Pero fíjate en una cosa muy importante: el máster siempre ha defendido hacer cine de lo real, hacer cine. Se le ha llamado “documental de creación”.

P: Y eso, ¿qué es?

R: Bueno, yo creo que es una manera de diferenciar y es ahí donde está el peligro. Este tipo de tratamiento de un tema, del reportaje, del periodismo. (...) No es una palabra tan extraña, creo que se refiere también a Grierson, cuando él decía que “el documental es el tratamiento creativo de la actualidad”. Así, que lo de la parte de “creación” tiene que ver con el rechazo al simple reflejo de lo real.

P: Tú, de todas maneras, veo que, por lo que me decía Marta Andreu el otro día, algunas cosas que se están haciendo, no tuyas, se están yendo demasiado del lado de la creación y se estén saliendo de lo de “documental”. Ella lo decía por Lacuesta, por ejemplo.

R: no, yo no creo que se esté saliendo “demasiado”. Se está saliendo de una manera muy clara, pero es bueno. Yo creo que ahí radica toda la riqueza del cine, de esto...

P: sí, pero...

R: No puedes poner una bozal, unas riendas.

P: Ella me decía, no hay límites, evidentemente, pero, ¿cuál es el material que se utiliza? ¿cuál es la masa que se amasa? ¿Es real, es de la realidad?

R: Yo estoy de acuerdo.

P: Pero luego tienes los *fakes*. ¿Son documentales, son ficción?

R: Yo creo que ahí tienes dos cosas a las que el máster yo creo que no debería llegar: (...) hay dos peligros en realidad. Por el lado de abajo, por decirlo de alguna manera, está el reportaje, por el lado de arriba, está el falso documental. Hablando de falso

documental, no hay falso documental: es una ficción, con códigos documentales, con patrones del documental. Y yo eso lo acepto, por ejemplo, eso lo ha hecho Basilio Martín Patino, que en *Andalucía, un siglo de fascinación* realiza toda una serie de reconstrucciones.

P: Pero explica una realidad.

R: Sí, pero de una manera ficcional.

(...)

R: Yo creo, para decírtelo de alguna manera...para mí el límite está en la falsificación. Si tú me pones una persona hablando como...como un pescador...y resulta que sí que el barco es un barco de pesca, pero ninguno son pescadores, y todos son actores, y todos son pagados...entonces estás haciendo una ficción, aunque estás rodando como un documental, aunque de vez en cuando te dejen ver cosas de su vida, para aumentar la verosimilitud, pero si de la manera que está hecho me dejas entrever los códigos para que yo sepa que...a qué estás jugando...a qué estamos jugando...entonces yo lo acepto, pero si me estás escamoteando esos datos y te estás aprovechando de mi inocencia como espectador para engañarme, y en realidad lo que estás filmando es una pura y absoluta ficción, y no me dices en ningún momento ni me lo dejas entrever, en realidad estás falsificando. Estás vendiendo una cosa que no es. Para mí la falsificación es falsificación, en cualquier sentido...y entonces quizás sí que la rechazo. Una cosa que es que vaya a un festival de falsificaciones...(...) Pero no me gusta que me den gato por liebre.

P: Aunque esté muy bien hecha.

R: Es más, me repugna. Hay maneras de hacer guiños al espectador que permiten al espectador entender (...) que es lo que hace Patino. Patino no engaña. Te lo deja bastante claro. (...)

P: Un poco el sentido de la honradez con el espectador.

R: Sí, es más, yo creo que el futuro de las imágenes, de cómo nos siguen nuestras imágenes o lleguen a nuestros hijos o a los demás está no tanto en la imagen en sí, sino en el emisor (...) Si el referente son esto, y puedes darle crédito, te puedes fiar de él. Por eso muchas de las imágenes que vemos en la televisión, como carecen de referente, no puedes darles crédito. Sin embargo, cuando hay detrás un autor, lo conoces, sabes por dónde va, cuáles son sus fallos, más subjetivo es, sin embargo, puedes confiar en él. Y, por otra parte, el otro extremo, está justamente en el reportaje que, en el fondo, es lo mismo. (...) Al documental se ha sumado muchísima gente que no tiene una formación

cinematográfica y, por lo tanto, tienen que acudir continuamente a los recursos del periodismo, como son la entrevista y la voz *en off*, para dar información. Hay un gran tanto por ciento muy elevado de documentales que son reportajes en realidad.

P: Aquí has dado dos claves que, vaya, estoy viendo que son fundamentales en las películas del máster, al menos en las que he visto, que no son todas: ausencia de voz *en off*, excepto en el caso de Mercedes Álvarez que, claro, es su propia voz.

R: Tienes a Merche, que es su voz.

P: Claro, pero es su voz porque que es su propio pueblo, es que es ella, de alguna manera.

R: Y allí es necesaria.

P: ¿Es necesaria? Bueno, tampoco tanto, pero bueno.

R: Y también lo tienes en la Lupe.

Le explico en este punto mis dificultades para ver algunas de las películas del máster y la confianza que tengo en que Marta Andreu me permita el acceso a las que no he podido ver hasta ahora, como la de Lupe Pérez – “Diario argentino” - . Él explica que también usa la voz en off Xavier Montanyà en “Memoria negra”, si bien es una voz en off más periodística, más clásica. La conversación sigue por el uso de la entrevista: aquí manifiesto mi opinión de que es totalmente innecesaria, a lo que él responde que sí, pero que es muy difícil prescindir de ella. Comentamos que Jordà sí que la usaba, aunque en el caso de “El encargo del cazador” tiene un tono confesional que es muy interesante, a lo que él añade que en el caso de otros personajes de la misma película son entrevistas “puras y duras”, aunque son entrevistas muy bien hechas. Íscar cree que es muy difícil prescindir en un documental de la entrevista y que, en el caso de Jordà, como era un gran conversador y no estructuraba sus películas alrededor de ellas, sino alrededor de juegos, no sobran. Seguimos ahora hablando de la cuestión de las clases que él da en el máster y en otro lugares por evidentes necesidades alimenticias, pues del documental no puede vivir, y, además, hace menos de los que le gustaría hacer: Cree que es uno de los fallos del máster: deberían darle más tiempo para filmar y más cancha, y que no tuviera que dar tantas clases para vivir. No se debería perder tanto tiempo en pensar en producciones, preparación, etc , debería tener más inmediatez, filmar algo cercano, tener más capacidad de reacción para captar lo inmediato porque

cojea de lo que cojea todo el cine en general: la necesidad de una producción. Se debería crear una especie de caja de ahorros para poder filmar lo que es necesario en un momento concreto. Yo le digo que quizás con el vídeo digital eso podría hacerse, a lo que él contesta que, como además tienen que dar clase, los alumnos sí podrían hacerlo y ellos no. Pone ejemplos como Joris Ivens: el documental “de guerrilla”, o como el cine de Jordá. Aquí le explico, porque no conocía el dato, cómo hizo y en qué consisten las películas de la época italiana comunista de Jordá, a lo que él ríe y me pide copias de estas películas. A pesar de ello, cree que gracias al máster pueden hacer cine el noventa por ciento de los documentalistas. Seguimos hablando sobre su trabajo como profesor: dice que, aunque puede llegar a ser rutinario, como todo trabajo, sí le gusta y le da satisfacción ver hasta dónde se llega en el trabajo con los alumnos desde el principio hasta el final. Por otro lado, cree que la obligación de dar bien las clases lleva a “vaciar”, a dar demasiado de sí mismo y ello puede ser peligroso, porque siempre hay que guardarse algo para uno. Opina que todos los profesores deberíamos tener de vez en cuando un año sabático: hablamos sobre lo mal que está ese asunto en España. Conversación informal sobre mi trabajo en el instituto, mis posibilidades de coger un año sabático, etc. Insiste en su necesidad de hacer más películas, aun involucrando a los alumnos en sus proyectos, por falta de producción. Dice que en Alemania está algo mejor, porque hay más dinero. Le gustaría estar sólo en un sitio y no tener que dar clase en varios, porque lo que gana en uno no es suficiente. También se queja de los pocos medios que tiene para rodar: vídeo y poco más. A pesar de todo ello, dice que también aprende de los alumnos. Insiste, a pesar de todo, en que es un cineasta que da clases, no un profesor. Habla de que estudió derecho y pone ejemplos de otros documentalistas que tenían otras profesiones, porque quizás conviene haber vivido antes, haber aprendido otras cosas y dedicarse después al cine, que es una cosa muy seria. Seguimos por la línea de los contenidos del máster: la existencia de una “línea vertebradora” que rige durante una edición, un tema que da coherencia a ese curso; él opina que eso sí existe, pero que se refiere más a las prácticas, como una especie de retos que se deben alcanzar cada año; prácticas como la de Comolli, que era filmar al otro, o la de Kossakovsky, que era un plano-secuencia.

R: Lo que hago (cuando le pregunto sobre su sistema docente) es poner películas, explico la historia de esa película, pero lo cuento como realizador, haciendo hincapié en la composición, en la narración, en las dificultades o no de la filmación, en lo que es satisfactorio y lo que no, pero desde el punto de vista de la realización.

P: ¿Y ellos hablan?

R: Sí, sí, son clases abiertas, aunque ellos hablan poco. Yo hablo más.

P: Ya lo veo...

R: Sí, si me gusta el tema, como es el cine, hablo mucho.

P: Y las películas, tú te haces tu lista de pelis que vas a poner...

R: Sí, sí, me traje muchas películas de Alemania, por ejemplo las de Jonas Mekas, aquí no hay películas de Jonas Mekas. (...) me las dio una chica alemana que se llamaba Ute Oran, que fue la introductora de Mekas en Alemania, que de hecho hace un tipo de cine parecido al de Mekas. Poco a poco van apareciendo cosas aquí. En Portugal también me he comprado alguna película de Jean Rouch, o de Pelechian...

Hablamos sobre la “bajada” de películas de Internet, práctica que él no hace. Continúa hablando sobre otra de las carencias del máster: la necesidad de formar productores jóvenes, que tengan intereses comunes, que compartan las mismas pasiones que los cineastas. Dice también que habría mucho que hablar sobre el papel de los alumnos en las películas. Comentamos que Marta me dijo que algunos alumnos están descontentos con la imposibilidad de que sus propios proyectos personales se lleven a cabo, a veces, sigue él, porque las películas tardan mucho en hacerse y ellos entonces ya no están a tiempo, por cuestión de calendarios personales, porque deben volverse a su país. Seguimos con los problemas que hubo con la producción de su propia película, “Tierra negra” A pesar de ello, afirma que no hay mucha gente quejosa del máster, pero algunos sí, como en todas partes. Aun así, el ambiente es agradable, a pesar de las envidias, competitividad, etc, naturales en todo grupo humano de este tipo. Me aconseja algunos libros que se van a publicar en los que salen diferentes directores salidos del máster, entre los que se encuentra él mismo. Insiste en que, cuando le preguntan por la “marca” del máster, es una pregunta que le molesta mucho, porque cada uno es diferente; ponemos diversos ejemplos de supuestos “parecidos” entre diferentes películas.

R: Hay que darle más tiempo, a ver qué cosas surgen. Lo que sí que creo es que muchas de las películas pertenecen a un “estilo” de documental cinematográfico que es muy común en Europa, aquí resulta más raro, pero es que si no, ¿qué haces?

P: Tú eres partidario, digamos, de una línea “europea”, en este máster, ¿o no?

R: Pss. Yo no, no soy partidario en principio, de ninguna línea, cada uno somos diferentes.

P: Sí, pero tú mismo has dicho que todos habéis bebido de las mismas fuentes...

R: Las fuentes son las que tenemos algunos, pero, no, yo creo que el documental cinematográfico, es mi punto de partida, el cine, el relato cinematográfico, no la información. No me interesa el cine para dar información, sino para transmitir sentimientos, sensaciones, una determinada mirada, una determinada visión. Quizás para reflexionar, y para dar testimonio de algo...

P: Y para explicar el mundo...

R: No, para explicar el mundo, especialmente no, para sondear el mundo. Para descubrir. Como dice Flaherty, es una suerte de exploración. (...) una exploración de la mano de alguien, ¿no? sensible, ante lo que ve...

P: Eso va en la línea de lo que dices de que te gusta coger la cámara...es como el escritor que aprende a escribir escribiendo...

R: Sí. El cine-pluma, sí.

P: Sí, la idea es investigar, aprender a través del mirar, o del filmar...

R: Sí, y yo creo que gran parte del cine moderno es el cine de diario, en el que está el yo y aparece la familia...pero yo creo que necesito otros cuarenta años para llegar a ello...

P: Madre mía...

R: Todavía no me he atrevido.

P: ¿Por qué? ¿Por pudor? Coger y levantarte, y poner la cámara allí...

R: Sí, voy filmando cosas, ¿eh? No sé.

P: Yo pienso que deber ser lo más duro, no filmarse a uno mismo, sino filmar la propia vida...

R: Sí, bueno, Jonas Mekas lo hacía. Él decía que sólo cambió de instrumento, porque empezó escribiendo diarios...El cine contemporáneo yo creo que va por ahí.

P: Sí. Y Chantal Akerman también hacía un poco de eso. Estaba ella haciéndose una tortilla...el cine de la cotidianidad, no de las circunstancias excepcionales...

R: Sí, y del cual el yo es fundamental. (...) Eso en realidad los que no lo hacemos lo sustituimos por la mirada o el montaje. De una u otra manera, es que se vea cómo vas

dando forma, cómo vas moldeando...Lo que decía antes es que la honestidad es de la persona que lo realiza.

P: Explicarse a través de la cámara...

R: Sí, y que las herramientas sean claras.

P: Y, ahora, ¿estás haciendo algo?

R: No, estoy pensando. Llevo tres años pensando.

Explica que ha tenido familia, que las clases le quitan mucho tiempo, pero que también le da un poco de pereza ponerse a pensar, a escribir, que se siente como un marinero en tierra. Hablamos del tema de los institutos, de la enseñanza, de los cambios en este mundo. Seguimos con los adolescentes, cómo los jóvenes siguen siendo adolescentes hasta muy mayores, de los defectos de la enseñanza pública actual, de lo que tenemos que aguantar...Él dice que de joven era tremendo, que sólo le interesaba la historia, algo las ciencias, que el colegio se opone a la vida, que estás sometido y encarcelado. Le digo que ahora la cosa no es esa, sino que el problema es que muchos van muy colocados, y están como idiotizados. Desastres de la enseñanza actual. Mis experiencias con el cine y la enseñanza: él escucha con atención y parece verdaderamente sorprendido. Coincidimos en considerar que seguramente el cine es una de las materias que debería darse en las clases, porque sería una buena arma pedagógica...Cree que lo bueno de dar clases es que estás siempre en activo, sigues siendo un “marinero”, sin tener que ganarte la vida haciendo publicidad o cosas que no te gustan. Hablamos también de la exposición de Steve Mc Queen , que tuvo lugar en la Fundació Miró hace unos años y en la que el artista inglés exponía sus creaciones en vídeo, entre la que había una titulada “Western Deep”, que mostraba un descenso a una mina de diamantes de Sudáfrica con la cámara pegada a los hombres que descienden al “agujero negro”, un poco en la línea de su propia película, aunque para él la forma de exponerlo al público: en una sala totalmente oscura de la que no se podía entrar ni salir durante toda la proyección, era excesivamente efectista; y comparamos la situación que describe Mc Queen con la que sale en su película “Tierra negra”. Me sigue recomendando revistas y libros en los que él, Paco Poch –productor de las películas de Guerin - , Merche – Mercedes Álvarez - y Lupe – Lupe García, la

directora de “Diario argentino” - escriben sobre la preparación de sus rodajes respectivos.

P: No, explicabas allí cómo la cámara la incrustabas allí y se ensuciaba y la teníais que limpiar...un poco las dificultades técnicas de todo ello (*me refiero a un blog de Internet en el que sale una corta entrevista de cinco minutos a Íscar en el que habla sobre el rodaje de “Tierra negra”*)

R: Luego, cómo estaba filmado (*refiriéndose a “Western Deep”*), con todos esos negros y tan poca luz...porque en realidad se puede filmar con más luz. Lo que sí me gustó mucho es la duración de los planos, esa duración que yo no me pude permitir por necesidades de la construcción narrativa. Pero hay algún momento de “Tierra negra” que es para mostrarlo en el cine. Por ejemplo, hay un primer plano del tren cuando recorre una galería que son diez minutos...y diez minutos de plano es una maravilla para verlo, y luego en la película son veinte segundos..

P: Y, ¿no lo pudiste montar así?

R: No, porque luego se convierte en otra cosa...tendría demasiada importancia ese plano. Pero eso es muy bonito (...)

P: Y ¿lo de *El cerco*?

R: Y vamos uniendo con eso...Yo pienso que...la auténtica realidad está en todo aquel material que no se montó al hacer esa película...

P: Puedes hacer otra.

R: No, me refiero a esa realidad. Realmente el rodaje...no está todo tan construido ni tan pensado...la película es pura forma...pero lo que es la realidad...documentada está en todo el material, en todo aquello que no se monta...Y la de *El cerco*...está hecho junto con Nacho Martín, que era una pequeña introducción que habíamos rodado para *Punta del Moral*, un pequeño documental sobre un pueblo de pescadores.

Explica los avatares de “Punta del Moral” y de “El cerco”. Con este corto habían estado recientemente ambos directores en el Festival de Sundance. De la primera dice que es un documental rodado para Parallel 40, esa productora de Joan Gonzàlez, de la que ya habíamos hablado.

R: Nacho Martín era de Ayamonte, por eso me ayudó en esa película. Él conocía a algunos pescadores de la almadraba de Barbate...había sido compañero mío en el

máster, alumno primero. (...) Como estaba dando clases en el CECC, clases de montaje, aproveché para que los alumnos montaran el corto bajo mis indicaciones.

P: ¿Y lo del filtro de color rojo?

R: No, el filtro estaba ya hecho antes, durante el rodaje, porque yo quería que las imágenes dieran un aspecto de antiguo, así que ya estaba hecho desde el rodaje, para que diera una cierta sensación de época...

P: Y así se disimula la sangre, porque debe haber mucha sangre...

R: Sí, mucha. Y eso es bueno porque se disimula. Pero fíjate, *El cerco* tiene mucho que ver, como *Tierra negra*, con volver al cine antiguo, que es pura imagen, puro cine, tiene una parte etnográfica, también, y tiene que ver también con un antiguo documental mío que se llama *La orilla del río*, que es un pequeño documental de veinte minutos sobre gitanos. Para poder ver también las diferencias con ellos dos, hay que pensar que tienen más experiencia que yo, han hecho más películas largas, sobre todo Jordá, pero yo también hacía cine antes. Así, por ejemplo, otra sobre los beduinos...

P: Grupos sociales, veo. Filmar gente.

R: Sí, pero gente y espacio. También me interesa mucho el espacio. Una gente en un espacio concreto, que realiza una actividad determinada en ese espacio. Gente y espacio. Cómo viven.

P: La idea del viaje, que dicen también Mercedes Álvarez y Guerin. Hacer una película es como un viaje, en el sentido metafórico y en el sentido real, dicen ellos.

R: Sí, claro, uff. Un tripi, un tripi total. Estás absolutamente enfocado, dominado por ese tema, duermes...estás así durante un par de años. Un poco es una pesadilla un rodaje...

P: Engancha.

R: Sí, pero es como una pesadilla. Es una lucha. Es como extraer pepitas de oro...es una lucha continua para extraer ese oro. Eso es agotador. Y esa tensión a mí me cansa bastante. El hecho de ser una experiencia de descubrimiento, de conocimiento de cosas que me enriquezca, a mí me gusta mucho, mucho más que estar aquí en casa, que ya me lo conozco. Y eso me atrae. El descubrimiento. Yo creo que más en realidad el cine documental tiene mucho que ver con el viaje físico...

P: Sí, es que así surgió también, en el principio ¿no? Excepto a... Chantal Akerman o gente así que se filma a sí misma...El viaje interior, en ese caso. El viaje hacia fuera o el viaje hacia adentro...

R: Cuando te filmas a ti mismo, yo creo que la cotidianidad y lo diario lo has convertido en un viaje. Y le da otro sentido a las cosas. De repente comienzas a mirar cosas que, si no, no mirarías, de tu vida ordinaria. Creo que esa parte del viaje físico, de ir a otro país, de conocer otras culturas y dejar que te impregne, creo que eso es bueno...

P: Sí, claro, ya me gustaría a mí...

R: Yo creo que el gran problema del documental es la necesidad de un guión. Y creo que si de algo adolecen también las películas del máster es que sí que tienen determinados dispositivos...pero, ¿por qué tienen que ser todo películas cinematográficas, películas en las que hay un productor, con una determinada cantidad de dinero?...y para todo eso hace falta un guión...es lo que te decía antes, que no...es un cine de la inmediatez...no es un cine en que tú digas: "mira hemos llamado a fulanito, fulanito y fulanito...a los tres...con una bolsa de cincuenta millones de pesetas...y durante un año fuera, y nos tienen que volver con una película".

P: Claro.

Le digo que esto es España, que bastante arriesgada es la propuesta del máster, que no se puede pedir tanto...que hay que ir poco a poco. Él asiente y considera que en realidad sí que se ha hecho mucho en muy poco tiempo y que, si no fuera por el máster, muchos de ellos no tendrían nada que hacer.

P: Y, ¿futuro? ¿tiene futuro el documental en España? Bueno, es lo que dices ahora, ¿no? Estáis en una situación de equilibrio, y esperando que no caiga, y siempre pendientes de las subvenciones...

R: Sí, y yo creo que mientras Jordi Balló esté ahí y Jordi Balló tenga ganas, y no pierda la fuerza, porque es muy importante su figura...porque yo creo que nadie sería capaz de aglutinar tantos directores, productores, y todo ese dinero....instituciones (el IDEC, la universidad...) y televisiones...y yo ya me he dado cuenta por otras cosas...de que no todas las personas son insustituibles...o bien Jordi puede formar a otra persona...Él es una figura muy importante, yo creo que el máster se vería seriamente afectado...Él es el centro de todo.

(...)

R: El documental, aunque puede ser entretenido, no es entretenimiento, sino que puede ser. (...) así que un país que se precie y aprecie su cultura debería apostar por el cine de lo real. (...) No puede depender exclusivamente de las instituciones, pero tampoco de

las televisiones, creo que debe de haber algún punto intermedio...y no se le puede exigir que tenga determinados ingresos de taquilla...lo que sí se le puede exigir es que tenga una gran calidad, eso sí. Y que pueda pasar a formar parte del patrimonio cultural de un país, y que pueda representar a ese país, eso sí que es importante.

P: Yo lo que estoy viendo es que en España en general lo que se promociona en el exterior es Almodóvar y lo que vende, y aquí en Cataluña, también, se promociona lo que es políticamente correcto y lo catalán.

R: Sí, pero eso es el provincianismo. La España de pandereta. Lo puede hacer Castilla y lo puede hacer Cataluña. La pandereta puede ser cualquier otra cosa, la barretina...

P: Sí, yo tengo un artículo, no sé dónde, que escribía Jordi Balló en que decía que cómo es que las subvenciones que se dan aquí sólo es a pelis hechas en catalán...ahora ya se están empezando a dar cuenta...

R: Sí, sí, eso es absurdo, porque todo eso, a gente como a Guerin, o a mí, o a Jordá en muchas cosas...no tenemos nada que hacer...

Seguimos la conversación por este terreno de las políticas lingüísticas de la Generalitat, poniendo algún ejemplo cercano. Él dice que le dieron mención Especial de los Premios Ciudad de Barcelona, lo que le hizo mucha ilusión, fue como un reconocimiento, que no tenían por qué hacer, cuando no era un tema cercano a ellos ni nada similar. Estos premios los concede el Ayuntamiento de Barcelona, y otra cosa muy distinta es la Generalitat y las provincias.

R: Yo creo por ahí es un punto al que hay que apostar, que parte de este futuro...la semilla que estamos sembrando ahora... dentro de veinte o treinta años se puede recoger...si hay un apoyo institucional...la cultura, es un bien público, y si se considera que hay que promocionar y salvaguardar por parte de las instituciones y no que hay que medirlo por los mismos baremos que una película de ficción. Yo creo que hay que saber que el cine tiene muchas formas...por ejemplo, la ópera...

P: El teatro también se está promocionando mucho ahora, por ejemplo, en Reus se ha creado un *Centre d'Arts Escèniques*, que es la pera, porque se considera que hay una tradición de teatro catalán...

R: Yo creo que la cultura es algo que hay que promocionar y hay un dicho que dicen en mi pueblo que es que “no hay que confundir churras con merinas”. Qué cosa es qué

cosa...y ahora hay mucho mezclado...mucha maleza para ver el verde del bosque...cuesta mucho trabajo...y de vez en cuando sale algo...

Me habla de Isaki Lacuesta, y me aclara que ese es su nombre artístico y que su nombre real es Iñaki, que es de Gerona. En este momento, y antes de salir de su casa para ir a coger de nuevo el tranvía que me conducirá de vuelta a Barcelona, me facilita algunos teléfonos de otros realizadores y más personas involucradas en el máster.

La entrevista acaba hacia las 19.45. Llevamos casi tres horas charlando y la tarde se ha echado encima. Por las grandes ventanas de su casa-barco ya sólo se ven las luces de la ciudad.

Basilio Martín Patino. Apuntes sobre una entrevista apresurada. 16-11-2008

La aparente fragilidad de Basilio Martín Patino – delgado, surcado de arrugas el rostro, caminar lento, hablar demorado - es desmentida tras un rato de conversación. El director, invitado y objeto de un sincero homenaje por la organización del Festival “Memorimage” de Reus en este noviembre de 2008, accedió amablemente a hablar conmigo durante un rato – más de una hora al final - de la mañana del domingo en que debía coger el AVE que le llevaría de retorno a Madrid, donde vive hace años, aunque no renuncia jamás a su salmantinidad.

Tras intentarnos ubicar en un lugar lo más adecuado posible, para poder oír y, sobre todo, que la grabadora capture el sonido, pues hay mucho ruido en el vestíbulo de ese hotel en el que estamos, voy planteando las preguntas al director.

P: Hacer películas para divertirse, ¿no?

R: Sí, sí, sin duda. Si te aburres, mal asunto.

P: Porque usted, de encargo, lo que se dice de encargo, si exceptuamos la serie *Andalucía, un siglo de fascinación*, que era un poco de encargo, no ha hecho muchas cosas, ¿verdad?

Me explica que el proyecto “Andalucía...”, a pesar de ser un encargo, fue muy interesante, y que a los andaluces les gustó mucho.

P: Quizás hay prejuicios a la hora de valorar lo que al público le va a gustar, ¿no cree?

R: Sí, totalmente. Yo sigo confiando mucho en el público.

P: Usted habla de que, en unos tiempos en que no se podían hacer según qué cosas, aprovechaba materiales ya existentes para hacer algo que, además, era más barato. ¿Es ese el motivo de que haya hecho películas utilizando sólo materiales de todo tipo, preexistentes?

R: Pues no sabría decir la razón. Yo he hecho cine con materiales a los que hay que darles vida. Son como reliquias viejas, arqueologías viejas. Hay que darles algo que infunda sentimiento.

El festival había puesto el día anterior “Canciones para después de una guerra”. Algo que sorprende, y divierte, en ella, son esos dibujitos que aparecen sobre algunas de las imágenes, concretamente sobre aquellas que, procedentes de una de aquellas películas mojigatas de la posguerra, explicaban el proceso de entrada en un convento de una monja, lo que Martín Patino contrapone con una noticia de la época que explicaba cómo una niña de doce años había “muerto en defensa de su virginidad”, por lo que había sido enterrada con honores de santa. Sobre esa secuencia, cursi y anticuada, el director había dibujado, directamente sobre la moviola – “como no se debe hacer, se debe hacer negativo tras negativo”, insiste – unos corazoncitos sobre el pecho inmaculado del hábito de la futura monja y floreadas guirnaldas de colores rodeando las columnas dóricas que enmarcan toda la escena. Ello no era más que “una broma”, afirma con una sonrisa de niño pícaro.

P: Usted estuvo en la EOC, pero tengo la impresión de que iba un poco al margen de la tendencia general de lo que allí se hacía, sobre todo al cabo de cierto tiempo.

R: La escuela no existió. Eran ingenieros. Era en el pasillo, en los bares, donde criticábamos las películas que habíamos visto. A veces muy duramente. Veíamos de todo, lo que se ponía allí y lo que se estrenaba en los cines. Éramos ciento cincuenta y sólo acabamos cinco.

P: Allí estuvo Jordá, ¿no?

R: Jordá no aguantó mucho. Se fue.

P: Tenían ustedes puntos de vista diferentes de las cosas.

R: sí, sí, seguro.

P: Bueno, él así lo decía, la verdad. Pero la visión de la escuela que él tenía era la misma que usted da: era un lugar donde se reunía gente a la que le gustaba el cine.

R: Sí, y había profesores jóvenes a los que también.

P: Cine no comercial, ¿se podía ver en la escuela?

R: Se veía de todo. Sí, sobre todo lo que se estaba haciendo entonces. Creo que fue la mejor disciplina que tuvimos.

P: Eso es lo mismo que dicen los de la Pompeu, sobre todo Guerin y demás: ver películas es la mejor manera de aprender cine. Hay que ver muchas, dicen, y comentarlas y explicarlas.

R: sí, claro.

Hablamos de sus primeros tiempos en el cine, de cómo podían vivir del cine.

R: Sí, yo creé la productora como forma de desarrollo patrimonial.

P: Y para poder controlar su trabajo, ¿no?

R: Sí, claro. Para tener libertad. Para poder hacer lo que me dé la gana. Me di cuenta de lo que era trabajar para un productor.

P: Y, ¿no cree usted que a veces es más creativo - no digo mejor - ir a la contra que ir con...?

R: Sí. (...) permite más.

Cambiamos de tema: hablamos sobre el uso natural de las lenguas en el cine, en el cine catalán.

R: Yo todo lo que he hecho, lo he hecho en salmantino.

P: Bueno, en *Canciones*... hay bastante andaluz...

R: sí, pero es un disfraz.

P: Y esa voz que se oye por encima, el narrador, ¿quién es?

R: El narrador soy yo. Yo escribí cosas... que se incluyeron... sí, de hecho, hay alguna persona que me dijo que eso eran poemas míos.

P: sí, es que los textos son muy poéticos.

R: Yo nunca pensé si eran poéticos o no, sino que lo que quería era expresarme. Incluir textos que no tuvieran nada que ver con la imagen.

P: Se ve claramente, en ese montaje por contraposición: las imágenes y los textos son contrarios.

Le digo que sus películas han servido para que mucha gente que no ha vivido en los años de la dictadura o era muy joven entonces, entienda lo que aquello significó.

P: En ese sentido, sus películas son documentos de un pasado. Documentos líricos.

R: No sé si son documentos. A mí no me gusta mucho esa palabra. Suena mal "documentos". Dar testimonio. Tratar de cierto lo real, no estoy muy de acuerdo.

P: Bueno, ahora a eso lo llaman “cine de lo real”. “Neoneorrealismo”, también.

R: Lo real no se puede explicar, sólo la apariencia, lo externo. Yo pongo en cuestión esa diferenciación entre documental y ficción. Son formas de contar historias. ¿Cuál es el objetivo? ¿Explicar la apariencia o el alma de las cosas?

P: Pero explicar el alma es muy difícil.

R: sí, pero no los sentimientos que uno tiene respecto de las cosas.

Afirma que en cierta época estaban todos muy influenciados por el neorrealismo.

R. Conocí a Zavattini, y me apoyó bastante. Era una persona muy agradable, muy humana. (...) Ahora no me gusta ese realismo, ya está pasado. La verdad es que ahora ves las películas de aquella época y ya no me gustan. Las formas de hacer cine de aquel entonces eran muy clásicas. Ese realismo del cine español no era resultado de una gran reflexión sobre el lenguaje del cine. Ya no es válido. Utilizaba técnicas muy obvias y muy pasadas de moda. Por ejemplo, se usaba una secuencia que acababa en un cenicero, para poder enlazarla con la siguiente que empezaba en el cenicero. No había experimentación de ningún tipo.

P: Y a usted, ¿qué películas del cine español le gustan?

R: Me gusta Buñuel, para el que, como surrealista, el cine nace en la mente, en el subconsciente. Allí está todo.

P: Sí, incluso en una película como *Los olvidados*, teóricamente más realista, es tremendo... Y lo último que ha hecho, ¿qué es? ¿Cómo una instalación? ¿Es algo que se vaya a editar?

R: Pues eso no lo sé. Es una exposición, que estaba en Salamanca. Hoy la desmontan. Ha ido mucha gente. Me la han pedido de varios sitios.

P: Y, ¿a dónde la llevan?

R: A Soria.

P: Y, después de Soria, ¿va a ir a algún sitio más?

R: Me la han pedido, pero no sé. En Salamanca ha sido espectacular. Han ido no sé cuántos miles de personas...

P: Y la idea es...¿una imagen que hace pensar?

R: La idea no es una imagen que hace pensar sólo. Me fijo en los mecanismos del cerebro, el funcionamiento del subconsciente, el instante en que las ideas afloran; entonces, aquí he llegado a otra historia muy interesante, basada en esto.

Me explica en qué consiste su exposición: hay unas cuantas cabinas transparentes, “como un panal de rica miel”, dice pícaramente, dentro de las cuales se proyectan imágenes que ha preparado y que son interactivas; es decir, el público puede entrar y salir de las cabinas cuando quiera, estarse el tiempo que quiera y en el orden que quiera. Se trata de episodios que duran seis, siete minutos. Todo ello para explicar, “sin orden cronológico”, “sin ser una novela”, repite, la historia de un familia de unos cien miembros de renteros salmantinos que a principios del siglo XX fueron expulsados de sus tierras por los propietarios de la dehesa, unos burgueses nobles e ilustrados que querían mecanizar, modernizar su cultivo, pero fracasaron en el intento.

R: Y esa historia a mí me pareció apasionante, cuando me enteré, porque, además, había otra cuestión y es que la hija se enamoró de quien no debía. Le gustaban los hombres. Se lió con uno y, claro, ese fue el motivo para que fueran expulsados, por inmorales. Cogieron sus cacharros y se fueron a buscar otra tierra. Y fueron buscando otro terreno, hasta encontrar un terreno baldío, donde no había nada, ni agua, y tenían que ir a buscarla a un valle cercano. Empezaron a trabajar. Se hicieron las casas, seis casas: eran seis hermanos. Eran cuáqueros: muy católicos. Y, luego, con unos préstamos que les hicieron cajas de ahorro cristianas, que les recomendaban lo que tenían que hacer, para que no se volvieran comunistas - era la época del apogeo del comunismo - , fueron cultivándolas y prosperando, hasta que sus descendientes, en el momento presente, son todos universitarios.

La historia llegó al director a través de una de esas descendientes, ahora universitaria, y autora de un libro sobre su familia, que le pidió que escribiera unas palabras para el prólogo, a lo que él accedió.

R: y yo pensé que la historia era extraordinaria, pero que no podía contarla al estilo de...

P: ¿Película histórica?

R.: de un amor que...plano contra plano y tal...y entonces le contestó, y el otro le dijo...eso me sonaba a caduco. Sencillamente me planteé contarlos tal como las historias están en el subconsciente, porque yo no creo que estén en orden.

Empezó a madurar el proyecto que finalmente ha llevado a cabo y que, patrocinado por Caja Duero, va itinerando por varias ciudades castellanas (Salamanca, Soria...) . El director está encantado con la experiencia. Afirma que le gusta la idea de “hacer pensar libremente al espectador”, “que imagine y ordene la historia como quiera”. No se trata de explicar una historia a trozos y desordenadamente, sino de añadir documentación a cada bloque audiovisual que permita al espectador libremente construir, imaginar como quiera, seleccionando lo que le interese. Quería explicar el momento que vivió esa familia, la historia. Para ello, dice que visitó el palacete de la antigua familia terrateniente, hoy medio en ruinas. Que también le interesaba mostrar el momento de la historia de Europa, cuando en París había una exposición con los mejores pintores del mundo. Para ello, ha buscado materiales de diversos lugares del mundo, de universidades, de manera que pueda explicar la historia con la eficacia que permita al espectador reconstruir.

R: La idea de que el espectador construya libremente, a través de la reconstrucción que hace mediante las diferentes historias en diferentes pantallas, es más rica que si sólo fuera una pantalla única. Se crea un sistema de visión totalmente diferente. Se cuenta la cosa con una eficacia mucho mayor. El espectador se imagina más de lo que hay. Es una información, digamos, enciclopédica.

P: Lo encuentro muy interesante.

R: Y luego, con fotos de esta chica, de toda la familia, de cómo vivían entonces, de cómo vestían...las costumbres...y esa riqueza que pueda tener el espectador es incomparable a la que pueda tener un novelista. (...) Y es apasionante ver cómo la gente se engancha. Y ha ido a más. El boca a boca ha funcionado mucho.

Le digo que recuerda un poco, dentro de las diferencias evidentes al tratarse de diferentes lenguajes, a “Cien años de soledad”, esa idea de ir construyendo una historia, poco a poco, a veces de manera cíclica, perdiéndote entre medio...

R: Sí, esa idea de libertad, de poderte salir si te aburres o te cansas, juega a favor. No jugamos a atolondrar a la gente tonta. Esa es la clave, yo creo. Yo ya había hecho otras experiencias de este tipo. (...)

Me explica un poco algunas cosas sobre otras exposiciones que ha montado.

P: Una idea que es clara es que la gente interesada está yendo más a los museos a ver cine, exposiciones de cine, que a las salas a ver según qué películas, de cine comercial. Parece una tendencia creciente.

R: Sí, sí. Pues a mí me han venido a buscar para hacer cine de museos.

P: Y es interesantísimo.

R: a mí me parece que sí. A mí lo último es que el Director del Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, me pidió permiso para poner *Canciones* en una sala contigua al *Guernica* de Picasso, ¿Qué hace *Canciones* al lado del *Guernica*?

P: pues mucho.

R: La gente va a ver el *Guernica* y, después, se sienta en el suelo a ver *Canciones*..., sin solución de contigüidad.

El director tiene que irse a hacer la maleta, aunque se resiste porque - dice- está encantado de charlar de estas cosas. Aún estamos diez minutos más charlando.

P: Quien está haciendo muchas cosas para exposiciones, instalaciones, etc, es Lacuesta. Además combinando varios lenguajes (música, literatura, cine...)

R: Me alegro. Hablé con él bastantes ratos antes de hacer su primera película. Luego la vi y noté que había un lenguaje. Mientras no piense en hacer dinero...

P: Yo creo que él va a divertirse, igual que usted.

(...)

De hecho, ha realizado un corto en que se supone que entra en le mente de su novia. Y si firma con el nombre de "Isaki" es por ella.

R: Qué bonito, ¿no? Este chico llegará lejos. En cambio, hay otros que no llegarán nunca. (...) En el cine, hay que pasarlo bien. No hay más.

Vuelven a reclamarlo, ahora con insistencia, hasta que finalmente se levanta.

R: Tengo que hacer la maletita.

Me acompaña despacito hasta la puerta del hotel, afirmando haber sido un placer hablar conmigo, pues conmigo “habla con libertad”, porque – afirma - “según qué dices y a quién, no puedes decir algunas cosas”...

Sonríe al explicar cosas que demuestran su claridad mental, su continua y viva reflexión sobre el lenguaje del cine, su radical modernidad, que le hago notar con entusiasmo. “La procesión va por dentro”, afirma.

Entrevista a Mercedes Álvarez.

16-04-2009

La entrevista tiene lugar en una cafetería de Barcelona, por la tarde.

Las preguntas – esquema, más bien - que llevaba preparadas son las que siguen, pero debe tenerse en cuenta que, como suele ocurrir, el orden de respuestas y el contenido de las mismas fue aleatorio, en función de la conversación, informal y desordenada, pero extraordinariamente interesante, como todas las anteriores.

La entrevista fue sólo parcialmente grabada, pues la grabadora se quedó sin pilas. El resto fue transcrito, más o menos, a mano, reconstruido y posteriormente revisado por la directora.

Mercedes reflexiona mucho sobre la forma de capturar la realidad, sobre el cine de lo real, y sobre cómo transmitir ese interés a los alumnos, como se verá a lo largo de la entrevista.

1.- Trabajos entre *El cielo gira* y el actual.

2.- Docencia.

3.- Máster: ¿qué se enseña?

4.- Proyecto actual. Equipo de trabajo.

5.- Reflexión sobre el cine de lo real: ¿cómo capturar la realidad? Proceso de trabajo para realizar una película de este tipo.

6.- El guión.

7.- El rodaje y el montaje ¿Dónde, cuándo, se “fabrica” una película documental?

8.- Producción y subvenciones.

Tras la habitual introducción sobre mi propio trabajo, en que le explico a Mercedes qué busco, con quién he hablado, por qué un estudio así, ella hace un comentario sobre la dificultad, sobre todo, de concertar citas, entrevistas, con la gente del máster. Yo le explico, en cambio, que, una vez se abrieron las primeras puertas, lo demás ha venido rodado y todo el mundo ha colaborado muchísimo, lo que ha supuesto una gran ayuda para mí. También hablamos sobre otras personas que, alrededor del mundo, están realizando diversas investigaciones sobre el máster o sobre los directores o películas de él, y que con alguna de

ellas estoy también colaborando. La conversación insiste en la importancia de algunas de las personas que realizan trabajos más “técnicos”, como la sonidista Amanda Villavieja, cuyo trabajo es fundamental.

P: Porque tú, entre *El cielo gira* y la película actual, ¿has hecho algo más?

R: No, no, porque *El cielo gira* la acabé en 2004, y en 2004 fui a Róterdam...y en 2005, y 2006, viajé muchísimo...estuve con la película...acabé agotada. Estuve haciendo entrevistas, viajando por Francia, Portugal, Sudamérica... En 2007 estuve dando algunos cursos...En el 2008 fue el año en que me llamó Jordi (*Balló*) para que presentara un proyecto para una nueva película, que estarán también Ricardo, Guerin, con sus propios proyectos.

P: Bueno, y está también la película de Iñaki...

R: Sí, pero esa es de la promoción anterior...

P: Sí, que es el proyecto que se tuvo que reconducir...y será la primera que se estrenará.

R: sí, sí.

(...)

R: O sea, la primera de la promoción anterior que se ha hecho es la de Iñaki, que se ha retrasado mucho, por todos los problemas que hubo...y después, la mía es la primera de la última promoción, y después rodarán Ricardo y Guerin. Pero, entre tanto, desde 2004, yo no he hecho ninguna película

P: Y tú, mientras tanto...

R: También hice una retrospectiva obre Ermanno Olmi, salió un libro... He dado clases, en Madrid, también, en *La Casa Encendida*...he ido al Máster...He seguido arrastrando cosas de la película hasta ahora, casi. Y ahora sí que ya no quiero seguir hablando de ella. Estoy cansada. Estuve en Galicia hablando cinco horas diarias durante tres días sobre mi película... al final ya no podía más.

P: De todos modos, hay que decir que *En construcción*, vale, tuvo mucho éxito y tal, pero hay gente que prefiere tu película.

R: ¿Sabes qué pasa? Que *En construcción* tuvo ese éxito en S. Sebastián y fue como dar a conocer el máster. Pero la mía, al presentarse en Róterdam, donde, claro, hay muchos seleccionadores de festivales de Asia, América...entonces la difusión internacional es muy grande.(...) Aquí, había estado en Valladolid, pero en la sección de Historia.

P: Sí, yo tengo un libro que se editó entonces.

R: Sí, sí, ya recuerdo, de Nuevos Realizadores. Pero el éxito vino después. Entonces una de las diferencias entre las primeras promociones del máster, a las de después, fue el reconocimiento de fuera. Claro, al presentarse en Róterdam, adonde van distribuidores de fuera, que se interesaron...como Paulo Branco, en Portugal, *New Yorker Films*, en Estados Unidos...que ahora ya no existen, eso fue lo que más empuje la dio a la película y también, yo creo, que se interesasen por el máster. Cómo se había hecho esa película, de dónde venía...

Hablamos sobre el conocimiento que se tiene del máster fuera de Cataluña, algo que viene corroborado por la existencia de varias personas que, en diferentes lugares, están realizando tesis doctorales sobre él. Yo le explico que mi visión es seguramente distinta de las de otros, pues pretendo explicar el máster como escuela de enseñanza de cine de lo real. En este sentido le digo que, por ejemplo, Guerin me recordó que no se puede “enseñar a hacer cine”.

R: Sí que es cierto que no se puede aprender a hacer cine, en ese sentido en que te lo habrá dicho José Luis. Pero sí que en el máster se aprende a “una forma de hacer películas”. Pero hacer cine tiene mucho que ver con tu experiencia, con tu sensibilidad, con...

P: Con tu cultura...

R: Sí, con tantas cosas...con una forma de ver la vida...pero sí que se aprende a una forma de producir películas, no, de hacerlas, sobre todo de hacerlas, que no tiene nada que ver con como se hace el cine convencional. Entonces, eso sí que se aprende. Y se aprende con la práctica, con la experiencia. Así, por ejemplo, nosotros en *En construcción* aprendimos muchísimo, en cambio, la de Jordá era quizás más de guión, más de aprender un oficio, o la de Comolli...

Coincidimos en considerar que Comolli sobre todo aportó al máster un fundamento teórico muy interesante y totalmente nuevo, mientras que su película dejó más bien poca huella. Lo difícil que ha sido para mí, por ejemplo, encontrar críticas de esa película.

P: Sí, yo ahora ya, con el tiempo, he llegado al convencimiento de que se aprende a una manera de trabajar, que todos me indican.

R: sí, una manera que te la inventas con cada película, pero vas adquiriendo, con el tiempo, como una manera...de saber trabajar con la duda, la inseguridad de no tener un guión escrito, pero...estando abierto a las cosas que ocurren. Entonces, de alguna manera, el equipo tiene que acomodarse a ello. La gente que ha trabajado en las películas, ya sabe que es así. Abel, por ejemplo, ya ha hecho su película, ha trabajado conmigo, con José Luis, con Iñaki...está también Diego Dussuel, que es cámara....compartimos sobre todo la cultura del cine, que no tiene nada que ver con un cine convencional, en el sentido de que es un cine muy abierto, no hay fórmulas. No todos te dirán lo mismo, imagino.

P: Todos, todos no, pero muchos sí.

R: Además es una cultura que entonces, al principio, eran películas muy difíciles de ver, ahora es más fácil, además con la programación de *Xcèntric*, y otras iniciativas...Sí, yo conocía a Jean Rouch, a Raymond Depardon, pero igual había visto una cosa. Cuando ves la obra de Jean Rouch, con qué libertad trabajaba, no se preocupaba de si las películas daban dinero o no...La libertad de un creador de investigar sobre un fenómeno, de investigarlo cinematográficamente....Cuando estás en contacto con esto, ver que eso es posible. Cuando veíamos una película, y veíamos muchas, nos preguntábamos cómo había conseguido el director esos momentos tan auténticos, cómo había preparado esa situación...esas eran las cosas que nos preguntábamos. No estábamos estudiando cuál era el método para escribir un guión, sino estar al tanto, estar despierto para captar la realidad y, a partir de eso, hacer un relato de ello. Eso se aprende en la práctica...aunque tuvieras cuatro hojas escritas, pero se trata de seguir adelante, investigando, ¿no? Se trata de ir a probar y, sobre todo, también, de tener la conciencia de no repetir las cosas que ya estaban hechas. Y tener una inquietud artística, de probar, de ver.

P: no, si eso está muy claro.

R: Y en ese sentido, la teoría de Comolli es muy importante, sobre el cine de lo real. Esa teoría relacionada con *Cahiers*...De hecho, él se ha dedicado sobre todo a la crítica, y, en ese sentido, tiene una reflexión sobre el cine de lo real muy interesante. Y Guerin, con esa capacidad que tenía siempre de estimularnos para investigar una nueva forma de explicar la realidad. Yo creo que el primer año fue muy importante por eso, porque se empezó una nueva forma de hacer cine. Amanda, Abel...todos. Claro, todos tienen formación de cineastas. Amanda es cineasta también, Abel, Núria...todos tienen una formación...

P: Ha oído mucho hablar sobre la capacidad de captura del sonido que tiene Amanda...

R: Sí, y todo eso el productor no lo entiende. Los técnicos al uso del cine convencional no entienden todo esto. Ellos están acostumbrados a trabajar con plaqueta, con un horario...Yo me peleaba con el productor continuamente porque me decía que las películas no se hacían así, como yo quería hacer la mía, me decía que la cámara se ponía así, o...que así no sé qué. Y yo le decía “déjalo, si es que esto no es una película. Dejemos de llamarlo película”. Por eso Amanda, que ya estuvo conmigo en *En construcción*, es una persona con la que se puede trabajar muy bien porque ella siempre está al servicio de lo que se quiere contar y de buscar la solución más práctica; es decir, no imponer que el micro tiene que estar a un metro de la fuente de sonido, sino de qué manera se puede poner para que los que hablan no se sientan molestos, interrumpidos...que se olviden de la cámara, y eso es muy importante. Por eso, es tan complicado trabajar con técnicos...y en el montaje, depende de cada director.

Hablamos sobre los montadores del máster, sobre todo Núria Esquera y Sergi Dies, quien, aunque no lo ha cursado nunca, sí ha trabajado con Jordá, con Recha y con Lacuesta.

R: porque eso sí que es muy importante, poder ver el material que se va filmando, de una determinada manera...no como algo acabado, sino como algo abierto, como un proceso de creación abierto.

P: Sí, eso me lo explicaba también bastante Lupe, que luego vino Sol López...

R: Sí, estuvieron las dos desde el principio.

P: Que la película fue cogiendo su estructura en el montaje, porque el material era como muy abierto...

R: Sí, pero es difícil explicar cómo va adquiriendo su estructura una película. Y, en mi caso, no fue sólo en el montaje. Mientras vas rodando, también vas pensando...vas elaborando ideas, planos, situaciones...Tú ya sabes cuáles secuencias son interesantes y cuáles ves que casi ni te las volverás a mirar...lo que pasa es que , cuando ya tienes seis, siete, ocho horas de rodaje seleccionadas es cuando descubres qué visiones hay, qué puede ser la película. O sea que en el rodaje está también la historia...

P: Claro, eso es evidente.

R: No, pero es que a veces... se dice que en el máster las películas se hacen sin guión, y eso no es verdad...Jordá usaba el guión, e Iñaki también.

P: Bueno, en la primera, porque la segunda es más abierta...

R: Sí, sí, es cierto. Esa idea de que las películas se hacen...sales a la calle y esperas a ver qué pasa, eso no es cierto. Yo, en el proyecto que presenté de mi película, había setenta páginas, de lo que se quería hacer y de lo que no se quería hacer...un trabajo no sólo de documentación, sino de reflexión sobre la manera de hacer cine, y sobre la mirada, sobre qué convenía hacer para ese tipo de realidad. Qué situaciones...todo eso sí estaba muy explicitado en el guión...Si quieres, te lo puedo pasar.

P: Sí, sí, me parece muy interesante, claro.

Le pido además alguna foto en la que aparezcan alumnos, si existen. Seguimos hablando sobre lo que sería útil para ilustrar y documentar mi trabajo. Se ofrece a pasarme otros materiales, también, aunque cree que fotos de clase, no hay.

R: Pues, lo que te decía...el guión es un ejercicio de...buscar...

P: La línea, un poco ¿no?

R: Sí, pero más que la línea, de estrategia, de mirada. De maneras de aproximarse a la realidad, una realidad que es un pueblo...porque no es lo mismo filmar la realidad de un pueblo, que filmar en Barcelona. Y eso me costó problemas con el productor, por ejemplo, cuando decidía qué había que pagar a la gente...por ejemplo, ahora...

P: Iñaki me decía que él pagaba a los chavalitos de *La leyenda*...

R: sí, sí, porque les están robando su tiempo, y eso el productor no lo entiende fácilmente. Eso fue una discusión fundamental. El problema fue que el productor no entendiese que eso fuera otra forma de hacer las películas, porque él decía que cómo les íbamos a pagar a unas personas de la realidad...Así que mi proyecto era sobre una manera de aproximarse a la realidad, a las personas que iban a formar parte de la película.

A partir de este momento la grabadora se quedó sin pilas y lo que aparece a continuación es una reconstrucción del resto de la conversación, sobre la que yo iba tomando notas literales, de lo que Mercedes decía.

P: ¿Y el proyecto actual, de qué va? Porque Balló en su momento me dijo que era algo sobre la especulación inmobiliaria, o algo así...¿sigue siendo ese el proyecto?

R: Bueno, en principio sí, lo que pasa es que va más allá. Intenta explicar cómo las ciudades, debido a los cambios que van sufriendo, se van pareciendo cada vez más unas a otras. De momento, estamos grabando en *Els Encants*, que están a punto de desaparecer, alrededor de la Torre Agbar...la gente que trabaja en negocios inmobiliarios...

P: Ah, sobre eso hay también otro proyecto, pero creo que es diferente...

Le explico que tengo noticias de otro proyecto documental sobre Els Encants aunque creo que la idea es muy diferente. Se muestra interesada. Me explica que allí tienen que pagar a la gente, porque se les está robando el tiempo, ocupándoles el puesto, que cada uno tiene y es muy pequeño. También que es apasionante lo que pasa allí, cómo, por ejemplo, hay gente que deja bibliotecas enteras (y cita la de alguien importante que ellos vieron) porque no pueden esperar a que venga un funcionario a catalogar los libros, si la ceden a una biblioteca pública.

P: Veo que ahora, al menos, no tienes problemas de producción.

R: No, la producción es de *IBCinema*, los que produjeron *La casa de mi abuela*, de Adán Aliaga, de Eva Serrat, que, además, como es arquitecta y la peli va sobre eso también, y había trabajado ya con otros del máster, nos va muy bien; y también está Carmen Cobos. ¿Sabes quién es? Es holandesa...la productora de...

P: Sí, la productora de Heddy Honigmann.

R: Sí.

P: Oye, y tú, ¿has notado alguna diferencia en cuanto a la consecución de la subvención del ICAA, en cuanto a que es un proyecto del máster, entre el principio y ahora? Es decir, ¿Hay alguna especie de “etiqueta de calidad máster”?

R: no, no, en absoluto. Ellos priman la calidad, la solidez del proyecto, si está trabajado, si les interesa. Además, como cada dos años cambian la comisión de valoración...

P: Y tu equipo actual, ¿está integrado por alumnos sólo?

R: no, están Amanda, Abel, como ayudante de dirección, y Núria. También está una persona como cámara, Alberto, que no es del máster, y alumnos de la última promoción.

Hablamos sobre las diferencias entre las distintas promociones en cuanto a procedencia de alumnos y formación previa. Ella me dice que, efectivamente, los

de la última eran personas con una buena formación, y con trabajos propios previos, a diferencia de otras y que, como ya me habían dicho otras personas, había mucha gente del norte de Europa, sobre todo chicas.

P: Y ¿cómo es el trabajo con el equipo?

R: Pues finalmente he conseguido lo que quería, que es un equipo de personas con total disponibilidad, disponibilidad para grabar a horas diferentes, durante tiempos irregulares y en días distintos, algo muy difícil cuando se trabaja con técnicos profesionales. Pero ellos han entendido que el proyecto es así, como que tienen que estar muy despiertos, muy atentos a la realidad. El trabajo se hace en buena medida en equipo, se escucha lo que dicen todos, las ideas, las sugerencias...aunque, claro, no lo puedes dar todo, no puedes decirlo todo, tienes siempre que reservarte una parte para tí, que no puedes explicar, porque tú eres el director. Si lo explicas todo, pierdes la fuerza.

P: Y tú, ¿notas diferencias entre la actitud de los alumnos de las primeras promociones y los de ahora?

R: no, yo creo que todos tienen mucha curiosidad, y también mucha capacidad de empatía con la gente. Ellos quieren saber, no vienen a “hacer una película”, sino a conocer una realidad, a saber, a investigar.

P: Algo que es diferente en cada película.

R: Sí, te da mucho vértigo porque no hay fórmulas sobre cómo capturar la realidad. Se han hecho preguntas sobre cómo plantearse el cine, sobre cómo contar las cosas (...) Tienes que replantearte las cosas. Cada película es diferente.

Seguimos hablando sobre la relación con el equipo, que ella califica de muy buena, está muy contenta, como de no tener, como sí había tenido, problemas con los productores, que parecen entender mejor lo que busca, que el productor de El cielo gira, con el que, sin ir más lejos, ha estado años sin dirigirse la palabra. Explica que hace poco ha podido recuperar, finalmente, parte del material de la película, que se había quedado él.

Son casi las 17.40 y yo tengo que coger mi tren de vuelta, en la Estación de Francia. Mercedes, amablemente, me acompaña hasta allí.

Primera Entrevista con Isaki Lacuesta.

27-04-2007.

La entrevista tuvo lugar un día por la mañana, alrededor de las 11.30 horas, en la cafetería de una librería de Barcelona. Iñaki Lacuesta llegó diez minutos tarde y se disculpó diciendo que se acababa de levantar, pues había trasnochado mucho. Aunque yo no hice ningún comentario, pues quizás la vida de los directores de cine depara algunas noches moviditas..., Iñaki enseguida me aclaró que, tras ver una película comercial que calificó de infecta en una sesión golfa, se había visto impelido a escribir (a esas horas de la madrugada) una crítica sobre ella, que debía ser – intuía – demoledora. Ya se ha explicado que a Iñaki Lacuesta le interesa también, y mucho, como se verá después, la literatura, y que es asiduo escritor de críticas de cine en diversas revistas, sobre todo en formato digital. Mientras él desayunaba, fuimos conversando sobre varias cuestiones. Hay que decir que la calidad del sonido volvía a no ser demasiado buena, ya que el director estaba terriblemente enfriado – enfriamiento que afirmaba haber cogido en Las Palmas, adonde había acudido dos días atrás como miembro del jurado del Festival de Cine y para impartir un taller sobre documental de remontaje – y los sonidos de las diversas veces en que tuvo que usar apresuradamente el pañuelo se mezclaban con los de sus palabras. A pesar de ello, Lacuesta se mostró muy dispuesto a hablar sobre todo lo que yo quería. La entrevista se extendió más de lo previsto. Cuando ya había apagado la grabadora, aún estuvimos unos largos quince minutos más hablando de literatura, otra de sus pasiones. Iñaki Lacuesta habla muy deprisa, tanto que a veces cuesta entender sus palabras: tiene ese problema que tienen muchas personas inteligentes de no vocalizar lo suficiente pues su mente va más deprisa que su boca y pretende decir muchas cosas en poco tiempo.

Las preguntas que en un principio se plantearon a Lacuesta fueron modificadas conforme avanzaba la entrevista, a tenor de los caminos que se iban abriendo en su transcurso. A pesar de ello, se reproducen aquí, para dar pistas sobre el itinerario aproximado sobre el que discurrió la misma:

1.- Currículum: estudios, trabajos...

- 2.- Alumno del Máster en su primera edición: ¿cómo fue la experiencia? Fue una primera edición algo especial por la gente que se reunió y luego ha continuado trabajando o, incluso, dando clase en el propio máster, ¿qué recuerdos tienes? Se ha hablado del ambiente de trabajo, ¿qué opinas?
- 3.- El trabajo de Balló, como impulsor, como cabeza pensante con visión de lo que es interesante y lo que no. ¿qué opinas? ¿podría ser sustituible?
- 4.- ¿Qué opinas del sistema de los estudios del máster? ¿Qué crees que podría ser mejorable? Los medios técnicos de que disponéis, ¿son los deseables?
- 5.- En cuanto a la producción de trabajos de los alumnos, ¿crees que es suficiente lo que se hace? Se ha hablado de la necesidad de formar también productores, junto a los creadores, dame tu opinión sobre ello.
- 6.- La ciudad de Barcelona y el documental.
- 7.- Tu trabajo como director de cine. ¿por qué dirigir películas? Estás muy cerca de otras formas artísticas, según se ve de tus propios trabajos, ¿has intentado alguna otra forma de creación, o el cine ya reúne en una a todas las otras? ¿qué intentas expresar a través de tu cine? ¿Es un medio de “conocimiento” del mundo, de “sondeo” del mundo – como para Íscar -, de “testimonio” del mundo, de autoconocimiento, de expresión personal ?
- 8.- *Cravan vs Cravan*: hay una huella de Guerin en el uso de materiales diversos, en el recurso del *found footage*, en la fotografía de Gormezano, en el concepto del tiempo, que pasa, los fantasmas...¿te interesa el cine de Guerin? ¿te interesa el “metacine”, la reflexión desde el cine sobre el propio lenguaje del cine? ¿no crees que ello es un recurso reservado a un público muy cinéfilo, poco comercial?
- 9.- Hablas de una película de “trabajo previo, de escritura, y de montaje”, al estilo de Guerin; y, después, en *La leyenda del tiempo*, de una película de cierta improvisación, de construcción a través del rodaje, al estilo de Jordà. ¿Estás investigando e intentando descubrir tu propio lenguaje personal? ¿Cine poético o cine “de prosa”?
- 10.- El surrealismo y tu cine. Homenaje a *Entr’acte*, de Clair.
- 11.- El cine como viaje. El viaje físico, el viaje metafórico.
- 13.- ¿Crees que cada vez te acercas más a la ficción? ¿Te interesa también el documental?
- 14.- Referencias cinematográficas.
- 15.- Futuro del cine documental en España.

16.- Cine y política lingüística en Cataluña.

17.- Proyecto actual.

18.- Educación en el cine a la juventud actual.

19.- Referentes en el cine español actual.

Comenzamos la entrevista y yo, como suelo, le pongo en antecedentes sobre mi trabajo, mis ocupaciones, la última que me ha jugado la RENFE – un retraso de más de media hora en Salou, que él califica de “el mundo RENFE” -, mis intereses y otras muchas cosas. Cuando le pregunto sobre la lengua que prefiere utilizar, me contesta que, si la tesis la voy a escribir en castellano, mejor usar esta lengua. Hablamos también sobre Josetxo Cerdán, a quien él conoce, y que es profesor de la Universitat Rovira i Virgili, de Tarragona, en sus estudios de periodismo. Seguimos nuestra charla sobre los últimos libros publicados por este autor sobre documental, algunos como resultado de los diferentes Festivales de Málaga. Me recuerda su actividad docente en la Autònoma y en la Pompeu. Llega el momento en que la conversación se interrumpe, porque el camarero nos trae lo que hemos pedido. Iñaki le hace llevarse un café que le ha traído y le pide en su lugar uno descafeinado. Su petición me sirve de excusa para hacer un comentario sobre cómo las personas nerviosas, como él – o yo -, no podemos consumir según qué cosas. Él se muestra sorprendido de que le llame nervioso, porque - afirma - nunca se lo notan. La conversación continúa por los derroteros de la película que está realizando ahora, sobre Cecilia Rossetto, esa cantante y actriz argentina, exiliada desde hace años en Barcelona, que hubo de marchar de su país por motivos políticos, lo que supuso la separación, y pérdida por desaparición, de su compañero.. Ambos siguieron caminos divergentes: él, cuando empezó la dictadura, se pasó de la comedia a la tragedia, y luego a la lucha armada, mientras que ello hizo el camino inverso, desde el teatro serio a la comedia y el cabaret.

P: ¿Y cuándo empezáis el rodaje?

R: Pues, no sé. Se está retrasando mucho. Junio, julio...Es que, sabes, en TVE han cambiado al director y se están retrasando mucho las comisiones de compra.

Explica los diferentes retrasos que el rodaje ha sufrido ya y , ante mi pregunta sobre si es posible que se suspenda definitivamente y no pueda hacer la película, contesta que siempre puede ocurrir, pero que no es frecuente, sobre todo cuando ya tiene más del cincuenta por ciento de la financiación total.

P: Sólo falta el productor argentino. Todo puede ser...Sólo falta esta pata.

R. Es que todos habláis de lo mismo: problemas con la producción, peleas con los productores...quiero decir, no es que todos os peleéis, es que siempre tenéis problemas con los productores...

P: Sí, Mercedes y Ricardo son los récords.

Comentamos algunas cosas más sobre los problemas de producción.

P: De todas formas, una de las cosas que me decían tanto Marta como Ricardo...una de las patas de las que cojea el máster, es que no se forman suficientes productores, productores con criterio...sensibilidad cercana a lo que se hace.

R: Sí, yo creo que es una cuestión general. En todos los cursos, de los treinta que hay, unos veintisiete quieren dirigir, dos quieren ser guionistas y, a lo mejor, uno quiere ser productor.

P: ¿sí?

R: Sí, uno o ninguno.

P: Pero esto, ¿aquí o en todas partes?

R: En todas partes, en España, en todas partes, por lo que veo.

P: ¿Y tiene que ver con el carácter español, que somos muy individualistas?

R: No, pasa en todas partes, En el extranjero debe pasar igual. (...) un productor nadie sabe lo que es ni lo que hace, y si lo supieran tampoco querían hacerlo, porque es...

P: pero hay países...por ejemplo, en Francia, hay una tradición muy importante. (...)

R: Claro, en España se conoce sólo a Querejeta. Ahora he leído que han escrito sobre un documental que ha hecho él, que se va a estrenar.

Le indico que hice hace años un curso en la Universidad de Jaca sobre documental, al que acudió Gracia Querejeta, quien explicó los avatares de rodaje de “La espalda del mundo”, a lo que él me contesta que la fue a ver, y que Corcuera habla muy bien de Querejeta. Yo le digo que sí, que de hecho, le

dieron todo lo que pidió y le ayudaron mucho para hacer la película. Él me comenta que conoce a unos chicos de Huesca y de Zaragoza que están metidos en esto del documental. Yo intento averiguar quién puedan ser, pero no me sabe contestar. Dice que ellos, de quienes no recuerda el nombre, estuvieron por Ecuador, que hacen un tipo de documental social...y que son muy jóvenes, que incluso hace un par de años fueron a ver a Jordá.

P: (...) todos me hablan de la primera promoción del máster, que era un poco especial...

R: Claro, éramos conejillos de indias todos...con los problemas que implica también, ¿eh? Yo creo que la estructura actual de los cursos está mucho mejor. Había cosas que estaban totalmente desordenadas, y faltaban cosas, como Historia del Documental. Teniendo en cuenta lo que sabíamos de la carrera...muchos llegábamos sin saber quién era Rouch, ni Van der Keuken...

P: Bueno, es que sigue habiendo mucha gente que no sabe quién es Van der Keuken...

R: Y quién es Wiseman. Un día nos vinieron a clase y nos dijeron: “Os hemos traído a Wiseman”...

P: Y, ¿quién es, no?

R: Sí, sí. Bueno, nosotros decíamos: “encantados”. Luego te das cuenta del lujazo que hemos tenido. Y muchas cosas...por ejemplo, pedimos que nos dieran Historia del Documental, y nos la dio Ricardo...incluso la idea de cómo entrar a alumnos en las películas, (...)

P: Bueno, de todas formas, me comentan algunos que sigue habiendo problemas de alguno que se frustra un poco porque su proyecto no se puede llevar a cabo.

R: Sí, bueno, es que es lógico.

Yo le digo que me gustaría hablar con alguno de los disidentes, porque, hasta el momento, todo el mundo me habla muy bien del máster.(...)

P: Aparte de eso, el ambiente, bien, ¿no?

R: Sí, sí. Bueno, aunque creo que ha habido algún año en que ha habido más piques entre ellos. Claro, a la que han visto que cada año se hace una película de un alumno...que es algo que nosotros no teníamos, no existía esta idea, no era algo pactado *a priori*.

Hablamos sobre esta cuestión de la película del alumno que se hace en cada promoción. Yo le sugiero que podría haber un peligro de corrupción después, a lo que él, enérgicamente, contesta que no. Comentamos los pros y los contras de esta posibilidad.

P: Este fin de semana, me he empollado tus películas otra vez...Balló es la persona que controla...la pregunta es: ¿es sustituible?

R: No sé, yo creo que sí, la cuestión es que Balló se está planteando ahora cómo ir renovando la propuesta de Máster. Si el modelo que hay, hay que ir adaptándolo a las circunstancias actuales.

Afirma que, en su momento, la posibilidad de hacer tres documentales para cine cada promoción fue algo insólito pero que, ahora, cuando se hacen muchos más documentales al año, y la audiencia en los cines se está yendo al garete, la cuestión que hay que plantearse es cómo se reconduce todo esto. Cuestiones de distribución.

p: Bueno, yo creo que eso lo hemos visto mucho ahora, con lo de Jordá. Yo creo que el consejero áulico en la sombra de Balló era Jordá, que era al que consultaba. Claro, nadie es irremplazable: cada cambio implica cambios en la forma de trabajar.

Me comenta cómo desde fuera se ve el máster con dos cabezas, la de Guerin, más “escuela Flaherty”, y la de Jordá, más “punkie”, a lo que le explico el consejo que el propio Balló me había dado hacía unos meses sobre la tercera cabeza, la de Íscar, en un sentido de cine más etnográfico. Seguimos comentando precisamente cómo a este último lo habían visto como el eslabón entre ambos, lo cual – insiste – es muy cabreante. (...) Alabamos la calidad de las películas de Íscar. La conversación se interrumpe unos momentos porque el pobre no hace más que estornudar y le ofrezco un pañuelo de papel. Él me agradece el ofrecimiento y me dice que ya lleva, es que está muy resfriado. Comenta, muy divertido, que “me va a quedar una banda sonora guapa”. Seguimos hablando de Íscar, que tiene su manera personal de hacer...

P: Igual que tú, aunque yo creo que estás buscando...

R: Eso todos, como Guerin y Jordá son de caricatura: son dos polos opuestos...pero entre medio estamos todos los demás...

P: Sí, yo creo que cada uno tiene algo de aprendido y algo personal, y en la medida en que lo que haya sea más personal, será más interesante lo que hagáis, pienso...porque, si no, es repetición.

R: Sí, en la revista esta que ha sacado el *El Observatorio de cine*, hay un artículo que le reprocha a Ariadna que siga tan herméticamente el estilo de Guerin. Me parece un poco absurdo, vaya.

P: Sí, además, Ricardo me recordaba que Ariadna era alumna suya, no de Guerin.

R: Exacto, se nota mucho también la influencia de Ricardo. En cualquier caso, reprocharle eso a una primera película...me parece ridículo. En la Historia de la Pintura, cada pintor seguía a un maestro, hasta que aprendía por sí mismo. Y la película de Ariadna (...) tiene unos momentos de intimidad...que pocas películas tienen. Y decir eso...demuestra tener muy poca vista.

P: Sí, y está claro que la primera película de alguien, a no ser que sea una cosa extraordinaria... de un genio fuera de lo común...pues es un intento de buscar caminos, de aprender...y que cada vez las cosas se van haciendo mejor. En teoría, no siempre es así, pero bueno...

(...)

P: En cuanto a cosas mejorables, alguno me ha dicho, lo de la producción...otros, Marta Andreu, por ejemplo, que estaban este año intentando amparar proyectos que no eran, de alguna manera, los oficiales del máster, sino ayudar a otros proyectos interesantes que habían salido (...) aunque fueran más pequeños...

R: Una de las cosas que sí se ha mejorado es que los alumnos actuales sí tienen prácticas de cámara, cosa que nosotros no teníamos, con material propio del máster...en cambio, sí que creo que se podrían hacer piezas que huyeran un poco del modelo del largometraje, cosa que, tal y como está ahora el mercado, sí creo que sería muy factible.

P: Pero eso sólo tendría cabida en la tele, ¿no?

R: Sí, con otras ventanas distintas, por un lado, aprovechar las ventanas que existen y, por otro, abrir otras nuevas. Quizás la forma no es esperar a que abran otras ventanas, sino forzar a que se abran porque se hacen cosas para esas ventanas, ¿no? Existen películas de media hora, de quince minutos, de veinte...

(...)

P: O sea, que la vía de la tele no la rechazas, ¿no? Lo digo porque hay directores que dicen: “ostras, es que yo hago películas para el cine, no para la tele”

L: Es que el cine no hay que perderlo. Hay que seguir apostando por él. Con la cantidad de gente que está saliendo cada año, y la cantidad de cosas que quieren hacer...está claro que el cine no basta. Esto tiene un punto de romanticismo pasado. El otro día hablábamos con Diego Mas Trelles, el de *Documenta2*, de la 2, que nos decía que la cantidad de público que estaba pasando por el programa,...creo que nos dijo que eran...cuatrocientos o setecientos mil espectadores...; en el cine ven esta peli, cuatro mil, seis mil.

P: No, no, claro. Incluso los festivales, también son una vía.

Hablamos sobre los festivales y él, ante mi sorpresa, me da datos espectaculares sobre la asistencia a festivales. También insiste en que el verdadero público que ellos tienen está también en la televisión. A propósito de esta idea me indica que Balló recordó que la mayor audiencia de todas las películas del máster la tuvo la de Comolli, pues se proyectó en la tele. Hablamos de esta película, de la que él dice que, en efecto, es una película fallida totalmente, pues “es una película sobre anarquistas con un guión estalinista”. Coincidimos en lo pesada y densa que se nos hace, en la lucha de egos entre Boadella y Comolli, y en que, en cambio, Comolli, en otras películas, es un buen director, y un teórico estupendo.

P: Tú también eres línea francesa clara, ¿no?

R: Me gusta mucho el cine francés, pero no sólo. Es que tiene una tradición...que a nosotros nos dan sopas con hondas...

P: Claro, y tú eres de una generación, que ya habéis podido ver muchas cosas, que antes, los de la generación anterior a la tuya no han visto...

R: Claro, y desde que empezamos... a ahora, no tiene nada que ver...

P: Todo lo de *Xcèntric*...

Hace un breve recuento de otras muchas actividades que en distintas instituciones se han llevado a cabo sobre cine. También reconoce que hace uso de los alumnos para que le bajen cosas de Internet, porque allí está todo, algo que yo también hago, aunque los problemas vienen con el idioma en que las encuentras. En cuanto a lo que Íscar me decía sobre las necesidades que tiene el

máster, por ejemplo, de tener más cámaras de cine, para que los alumnos puedan hacer prácticas, se muestra en desacuerdo, ya que afirma que todo apunta hoy en día en otra dirección, hacia lo digital. Incluso apunta que ahora el Ministerio ya permite que la copia definitiva de un trabajo documental sea en vídeo, por lo que no tiene sentido seguir filmando en 35 mm, lo cual es una postura muy romántica. Explica que él filmó “Cravan” en 35 mm por una cuestión de altura con las imágenes de archivo, y porque era la época del cine, pero que entonces estuvieron trece meses en el laboratorio, porque ya no se aclaraban, recuerda que la última filmada en cine que él conozca en el contexto del máster es la de Marc Recha. Los laboratorios ya no saben, se olvidan de jugar con emulsiones, con blanco y negro, etc. “La leyenda del tiempo” ya se hizo en vídeo, porque, además, filmaron noventa horas.

Le sugiero si una buena innovación sería un espacio propio, en la sede del IDEC, sin tener que compartir con otros, pero él dice irónicamente – que eso está bien, porque así te acostumbras a tener que lidiar con los ejecutivos del futuro: se refiere a que las aulas y despacho del máster en el edificio del IDEC es compartido con estudios de Economía Internacional, etc. También hablamos sobre las diferentes videotecas de las universidades catalanas, mejores que la de la propia Filmoteca de Cataluña.

P: En los últimos diez años se han hecho muchas cosas en Barcelona. ¿Tú crees que eso es sólo en Barcelona, también hay esa “movida” en Madrid (...)?

R: Yo creo que el interés existe en todas partes. Un interés por un cine más realista que existe en España, en Argentina, en China...que es casi mundial. Gente que está trabajando con personas reales, de forma más instintiva, con escrituras menos codificadas...eso yo creo que es general.

Cita toda una lista de directores de todo el mundo que hacen cine de lo real, lo que demuestra estar tremendamente al día de lo que se está haciendo en todo el mundo. Todo ello lo ha ido viendo en festivales.

R: En cuanto a España, sí que es verdad que hay mucha más demanda aquí, en Barcelona. También tiene que ver con que muchos estudiantes del resto de España quieren venir a estudiar aquí. Bueno, las cifras de taquilla son muy claras. Aquí hay

mucho más público que en Madrid para este tipo de películas. Quizás porque los espacios están mucho más marcados: está mucho más claro dónde verlas, ¿no? (...) Se ha creado un tejido, gente que se comunica...

Hace un recuento de de todos los festivales que han ido surgiendo a lo ancho de la geografía española dedicados al cine documental: Zinebi, Alcances, Punto de Vista, Docusur...a tenor del crecimiento del interés por el documental en el país, y en ellos están todos los directores-profesores del máster. Cree que ahora hay dos tendencias muy claras de opinión: la de quienes son fans del máster y sueñan con venir a estudiar aquí, y la de quienes son totalmente críticos, como el mismo Diego Mas Trelles, antes citado. Para éstos el máster es algo endogámico. Yo me atrevo a confesarle que sí que veo algo de endogamia, pues, al fin y al cabo, a algunos de los directores del máster se les han realizado dos o tres películas, como a él mismo, aunque también veo que ello tiene ventajas, como la facilidad para el propio máster y para que los profesores-directores se impliquen más con los alumnos que con ellos aprenden. Él recuerda la otra recriminación que les hacía Mas Trelles en cuanto a que las películas, según él, no se hacen de forma natural, sino a través de subvenciones de la universidad lo que es falso, pues todas ellas tienen productores independientes y diferentes, que deben buscar la financiación por las vías normales, como todo el mundo.

P: ¿Y un cierto prejuicio contra lo catalán?

R: No, yo creo que eso no, más bien con el hecho de que en el máster se ha hecho un documental más “cinéfilo”, menos televisivo, y parece que...

P: Puede ser incluso un poco elitista...

R: Sí, incluso públicamente esto ha servido para criticar un documental más televisivo...y aquí sí que creo que tienen razón, porque cada cosa es diferente y todos tienen que tener su propio espacio. Estos cinéfilos, que les interesa Vigo...y son unos pijos...y no sé qué y no quieren hacer documental social...

P: Sería un poco la herencia de lo que en su momento fue la Escuela de Barcelona, y el cine mesetario famoso, ¿no?

R Sí, salvando las distancias, un poco sí.

P: Sí, un mucho. Una cosa sería algo más elitista, más formal, entre comillas, lo de Barcelona, más mirando a Francia..., mientras que lo de Madrid sería una cosa más fácil, más llana...

R: Es un esquema que, mirado así, se visualiza muy rápido, y precisamente por eso es falso.

P: A ver, hay que pensar que Jordá venía de allí...

Aclara él ahora que, a pesar de lo que se dice por allí, entre los directores hay muy buen rollo, se pasan las películas, comentan...Él, concretamente, está colaborando con la modelo y directora francesa Dominique Abel, con Chema Rodríguez...Comentamos la cantidad de contactos que él tiene, a lo que él añade que son cuatro gatos y se conocen todos... Cuando pasamos a su cine, me responde que se recuerda a sí mismo queriendo escribir, más que nada, hasta que ello se mezcla con el cine...

P: Lo que veo es que hay mucha literatura en tu cine...

R: Sí, me gusta mucho la lite...

P: Mucha literatura, el surrealismo, las vanguardias...

R: Me gusta mucho la literatura.

P: Y entonces, ¿empiezas a escribir o empiezas a filmar, primero?

R: Pues, por pura lógica, a escribir. Claro, es más fácil, empezar primero a escribir.

P: Bueno, depende, hay gente que no. Guerin, por ejemplo, dice que empezó primero a filmar.

Me comenta que en Bañolas, donde él vivió, no había cámaras de cine...

P: Bueno, yo tenía apuntado aquí algo así como que estás muy cerca de otras formas artísticas, sobre todo en la primera es evidente, ¿no?...en *Cravan* hay experimentación también con la pintura, las texturas...

R: Ahora voy a hacer una instalación para la Feria de Frankfurt. Es un encargo del *Centro de Cultura* y vamos a hacer piezas con coreógrafos, con pintores, con cantaores...multipantalla. Con Ferran Adrià, si dice que sí, con Pep Bou...O sea, lo que estás diciendo va a ser multiplicado por diez.

P: Ya, y los cortos esos que tienes que no he visto, claro, son eso...

Hablamos de sus cortometrajes, que yo no he podido ver. Se compromete a pasármelos. Explica algunas cosas sobre ellos, la experimentación...Comentamos la coincidencia con Jordá en el tema – la resonancia magnética – de uno: Incluso de que entonces, como estaba trabajando como ayudante en “Monos como Becky”, estaba bastante informado sobre el tema. Habla de los que tiene proyectado realizar ahora, sobre sus venerados Marker y Rouch. Sobre este último ya tenía otro, “Rouch, un noir”, del que me explica que se trata simplemente de una entrevista que le pudo hacer al director francés cuando estuvo dando una conferencia en el Instituto Francés de Barcelona, en el 2004, poco antes de morir de un accidente en África, acompañado de sus actores y amigos de toda la vida. Explica que le pidieron que leyera ese texto de Rimbaud, “Mala sangre”, que dice algo como “yo soy un negro”...Explica que la hizo con el montador Sergi Dies, el montador de las películas de Jordá, de “El taxista ful”, etc. me comenta que era alumno de la Pompeu, no del máster, en la misma clase que Núria Esquerra, Gonzalo de Lucas...Explica que este cortometraje lo incluirá como extra dentro de la edición de las obras de Rouch, que sacará la editorial “Intermedio”, propiedad de uno de los alumnos de la famosa primera promoción del máster, y amigo suyo. A cambio de este corto, y otro que hará sobre Marker, ese amigo le ha prometido regalarle toda la colección de “Intermedio”

P: Bueno, yo este fin de semana me he vuelto a ver *Cravan*. Y hay...bueno yo veo que hay cosas...bueno, tienes a Gormezano como director de fotografía, y ahí sí que yo veo claro...si me permites y no te ofendes...la relación con Guerin, ¿no? Me recordaba, no la historia, y el rollo...sino la imagen, el uso de determinados colores e, incluso, algunas imágenes concretas...me recordaban a *Tren de sombras* . Porque debe ser de la misma época, Ah, no, que es anterior.

Concretamos las fechas de las dos películas.

P: Claro, yo veo que *Cravan* es una película brillante.

R: Qué amable.

P: Brillante, pero...no estés tan contento...brillante, pero en el sentido de como si hubieras experimentado con todo lo que se puede experimentar para descubrir...

R: Claro, para jugar.

(...)

P: Experimentas hasta donde se puede experimentar, y luego, ya simplificas.

R: Sí, sí, es mucho de eso.

Me comenta que algún crítico le ha dicho que ha observado cómo juega con la luz fría de París, de Francia, frente a la luz cálida de Barcelona, a lo que él añade que “es lo que tiene París”-

P: Incluso alguna sombra en las paredes, igual igual que la de *Tren de sombras*.

Me explica que ese recorrido por las paredes viene de que entonces acababa de descubrir a Marguerite Duras, que le fascina, igual que seguramente entonces a Guerin.

P: Y luego viene esa historia de los fantasmas...

R: Sí, Guerin nos descubrió a una serie de cineastas: Duras...a los estudiantes...

P: Y, luego, en el trabajo previo...vaya, yo...

P: Comparable a Guerin creo que está esto, y luego el juego con el archivo...que en mi caso era real...

P: Y el trabajo previo y el montaje. Horas de montaje, no sé si me explico...es muy de montaje...

R: Lo que pasa es que no creo que se parezcan...

P: No que se parezcan, sino que es común, que no es lo mismo...

R: En el libro de Josexo lo comento. Que la comparaban mucho con *El encargo del cazador*, que yo creo que no se parece en nada...

P: Porque es alguien que revive a otro, y lo recuerda...pero, además no veo...

R: Bueno, si se quiere comparar la historia del montaje con alguien, que no creo que haya que hacerlo, pero si se quiere, es con Patino. Patino sí que juega a hacer montajes de archivo, con la verosimilitud, con este tipo de humor...yo creo que está mucho más cerca de Patino, que de ningún otro.

Seguimos comentando este asunto. Yo insisto en la idea de los fantasmas, del paso del tiempo, que es común a todos los creadores del máster. Le recuerdo, por ejemplo, la cantidad de cementerios que aparecen en las películas del máster. El tema de la muerte. Él opina que ello es común a todo el cine español: el pasado como reflexión del presente. Yo estoy de acuerdo y añado que se trata del concepto del tiempo. Seguimos por este tema. Oficios que se acaban, como enÍscar.

P: Una concepción muy romántica...Que podría ir en contra del vitalismo, pero no va. *La leyenda del tiempo* es una película muy vitalista.

R: Es que *La leyenda del tiempo* es otra cosa ya. Un cine más conjugado en presente, y no como palimpsesto, distinto de Cravan, que era un cine de capas que se superponen.

Cita varias películas del máster en las que se produce esto que explica. Hablamos sobre algunas películas y, sobre Marc Recha, quien para él no ha acabado de encontrar lo que busca, pues se niega a la narración, pero, en cambio, tiene fragmentos muy narrativos, y compara "Días de agosto" con una película de Lisandro Alonso, "Los muertos". A pesar de ello, reconoce que él y Marc son muy amigos. Comentamos las coincidencias, que Marc desconocía: una coincidencia casual. En realidad, se trata de un ejercicio de autobúsqueda. Yo le digo que me recordaba, en cambio, a una película de Herzog que vi con mis alumnos en el Festival de Sitges, que trataba sobre la búsqueda de Nessie, en el Lago Ness, en la que mis alumnos se durmieron y yo lo pasé en grande: esas imágenes de los personajes buscando como locos a Nessie, sin encontrarlo, me recordaban mucho a Marc y su hermano buscando al famoso y mitológico pez gato en las aguas del pantano.

P: Sigamos contigo. Luego te deajo.

R: Vale, pero para acabar con el tema de antes. Creo que hace falta en España un documental que hable más del presente y deje el pasado de lado de una vez. No tenemos aún...creo que es el momento. *La leyenda* hace un poco eso...

R: Ricardo decía eso, la idea de la inmediatez. Ahora cogemos la cámara y nos vamos a filmar a tal sitio...Aquí hace falta eso, pero no es posible, porque la propia idea del máster exige la presentación de un proyecto para que se pueda realizar una película,

cuando se hace, hacen falta unos plazos, y, cuando ya se va a filmar, ha perdido la actualidad.

R: Sí, pero eso tiene su pro y su contra. Hay que entender que lo que hace el máster es una propuesta, que no es válida para todo tipo de proyectos. (...)

P: Y, ¿la cámara la lleva alguien o la llevas tú?

R: En *Cravan* la llevaba Gormezano, excepto en alguna secuencia de *retakes*, en que la llevaba yo. Y en *La leyenda*, casi siempre...había dos cámaras. Si rodamos nueve semanas, cuatro o cinco con dos cámaras, una la llevaba Diego.

P:¿ Dussuel?

R: Sí, y la otra Abel. Si había una la llevaba Diego, y si había dos...por ejemplo la secuencia del colegio, en que están Israel y...hablando, sí que puedo llevarla yo.

P: pero no tienes, como otros, la necesidad de llevar tú la cámara.

R: No, yo creo que depende del tipo de secuencia. Si es muy documental, prefiero que la lleve Diego, pues es mucho mejor técnico que yo...sabe cambiar con increíble rapidez el foco y el diafragma al mismo tiempo, si hace falta. Yo no sé.(...) En algunos planos-secuencia, como la que están Israel y Saray corriendo, y, de repente, Israel corre y pasa de un plano americano a un primer plano, y cambia la luz...yo no sabría jamás cambiar el foco a la velocidad en que lo hace él, que es un campeón del foco. En cambio, hay secuencias en las que es mejor estar junto al personaje, y junto al cámara, para controlar la situación.

P: ¿Qué relación tienes con el equipo, porque veo que eres muy nervioso? ¿Pones nerviosa a la gente que trabaja contigo, o, por el contrario, hay buen ambiente?

R: No, no, suelen decir que soy demasiado tranquilo. Siempre hay muy buen rollo.

P: Lo tienes todo muy estudiado. En *Cravan* se nota mucho, estudiado, en el sentido de saber aprovechar el momento, ¿o no?

R: Improvisado mucho.

P: Eres rápido en saber...mira...ésta.

R: Sí, bueno, creo que es más bien saber qué tono es el que buscas, y, sobre la marcha, cambiarlo. Claro, para eso hace falta tener un equipo, que te has ido creando. Con el equipo de *Cravan* no hubiera podido hacer *La leyenda*.

P: Y, en lo que haces ahora, ¿Vas a seguir manteniendo el mismo equipo?

R: Sí, el director de fotografía va a ser el mismo, la sonidista también, el montador también, claro, ya somos supercolegas...como una pequeña familia.

P: ¿Y esto lo vais a rodar aquí?

R: Vamos a rodar tres semanas en Barcelona y tres semanas en Argentina.

P: O sea que la idea del viaje, también es presente, como en casi todos vosotros...un viaje físico, me refiero, también un viaje mental.

R: Sí, la idea de descubrimiento, conocer un mundo distante.

P: Por lo tanto la convivencia con el equipo...

R: Yo creo que lo que es complicado en eso que decías tú es ...el no saber...el equipo necesita saber cuanto más mejor para poder potenciar sus posibilidades técnicas, y en *La leyenda*, muchas veces no les decía, o porque prefería retener la información, o directamente, no lo sabía, con lo que...Lo complicado de gestionar es eso, saber que tienes un tiempo de filmación, pero no sabes cómo lo vas a hacer, y muy pocos equipos lo pueden soportar, así que tener a Diego o tener a Amanda, o Abel García...

P: Que ahora está haciendo su película, que está montando allí en el máster...

R: Sí, es un lujo contar con esta gente...lo que pasa es que hay veces en que te dicen *oye tío, ¿qué estamos haciendo?*

(...)

R: Supongo que es eso porque si dices lo que vas a hacer, al final acaba haciéndolo, y eso no...

P: ¿Y te estás yendo mucho hacia la ficción, que es lo que me dicen los demás?

R: A mí me divierte eso.

P: Es la pregunta del millón...

R: No me importa que me pregunten eso, porque ya lo verán...Uno puede hacer ficción y documental muy documental...

P: Para qué vas a poner cotas a la creación, como decía Ricardo, ¿no?, que cada uno haga lo que le apetezca, si le sale bien, ¿no?

R: Sí, bueno, ahora estoy haciendo esto de la Argentina, preparo una película de ficción...y entre medio el corto de Rocuh, el de Marker, un documental sobre Pasolini...

P: ¿Todo eso quieres hacer?

R: Sí, y más cosas que no cuento.

P: ¿En un año?

R: No, en un año, no, lo de la ficción es para el 2008...

P: Lo de ficción es una cosa que sale en la prensa que no me he aclarado, ¿cómo se llamaba...?

R: Sí, *La próxima piel*.

P: ¿Y esto es ficción total?

R: Sí,

(...)

P: Una última pregunta, la cuestión de las lenguas...

R: Bueno, es que incluso los compañeros lo ven (*se refiere a la mezcla entre ficción y documental en su cine*) como si fuera un viaje sin retorno...¿Y Rossellini?

P: ¿Y Godard?

R: ¿Y Vigo?

P: Y todos...

R: Y Kiarostami, y Welles...y si te paras a pensar, casi todos los grandes han estado...y Herzog.

P: Bueno, lo de Herzog...aquello era un documental, pero alucinante...un *fake*, pero aquello era el sitio, y el lago Ness era el lago Ness...y estaban buscando...pero de coña...porque de pronto sale una tía en *topless*.

R: Pues tengo que verla, ésta...

P: En aquel momento despertaron mis alumnos....no, es una peli extraña, rara, no me acuerdo del título.

Le explico la aventura de llevar a los niños a ver una película a Sitges. Me comenta que le gusta mucho “Mi enemigo íntimo”, el documental de Herzog sobre Kinski, que yo también he visto.

P: Te decía lo de las lenguas, porque, bueno, usas muchas en tus películas...¿Porque el mundo es global? ¿Porque te apetece? ¿Porque parece más documental?

R: No, no, a veces parece más ficción, incluso, ¿no? Depende de la película que sea...en el caso de *Cravan* era muy natural, porque era un viaje geográfico y lingüístico.

Me explica su decisión de respetar la lengua de cada uno en sus películas, siempre que ello permita seguir la historia, sin subtítulos, lo que responde al hecho de no subtitular el andaluz gaditano tan cerrado de Isra y Cheíto en “La leyenda del tiempo”, ya que la historia se podía seguir perfectamente sin necesidad de los subtítulos. Comentamos también la crítica que recibió “Cravan...” por hacer hablar a MaLluïsa Borràs en castellano, cuando su libro

en realidad está en castellano. Yo le digo que bien debe saber ella hablar castellano. Él dice que, en cambio, no podía hacer hablar a Casasses, a Hac Mor o a Perejaume en castellano, cuando hablan ese catalán tan literario y tan bonito. Me explica que él, y Sergi Dies, el montador, también salen haciendo cameos en la película. Seguimos comentando cuestiones referentes a los subtítulos. Reconoce que sigue teniendo relación aún con los protagonistas de la película. Afirma echar de menos los acentos en el cine español, por lo que le gustó mucho “Siete vírgenes”. Le parece normal que cada uno tenga su acento, como los catalanes con acento catalán cuando hablan castellano.

P: Oye, ¿por qué te pusiste un pseudónimo?

R: Si investigas, como lo haces, lo descubrirás enseguida.

P: Es que yo pensaba que te llamabas Isaac. (...)

R: No, es que mi novia se llama Isa.

P: Ah, es que he visto alguna dedicatoria en alguna película: “A Isa”.

R: Sí, en todas.

P: Ah, ves, ya está el asunto claro. Una última pregunta. He leído en algún sitio, sobre tus gustos cinéfilos...que te gustan los Jean, Jean Vigo, Jean Rouch...

R: Es que es una pregunta muy puta. ¿Qué te gusta? Podría estar dos días.

P: No, yo os pregunto a todos lo mismo. ¿Qué os gusta del cine español? Podéis decir “nada”, ¿eh?

R: No, yo no soy tan radical.

P: Hombre, así como Guerin es la devoción a Erice...devoción total, y además amistad. En cambio Íscar me decía que él la había tenido, pero que ya se le había pasado. Y que, en cambio, a él le gustaba, y además eran amigos...con Martín Patino. ¿Y tú?

P: ¿Te refieres a la historia del cine español?

R: Sí, por ejemplo.

R: Me encantan los primeros cineastas, Segundo de Chomón es un tipo que me fascina.

Conversamos sobre las películas que hemos visto de éste, y coincidimos totalmente en el gusto. Le digo que la función de entonces del cine era la de divertir, mientras que hoy en día el mal cine es el de divertir, y el bueno, no. También le gusta Buñuel.

P: Tú tienes humor, me he dado cuenta.

R: Bueno, yo me río.

P: No, sí, sí, tienes humor, un humor sutil, inteligente...Te ríes de los personajes con cariño, ¿o no?

Me explica cómo él se ríe con sus personajes. Seguimos hablando sobre cómo Makiko se reía de sí misma cuando cantaba flamenco. A propósito de esta película, le comento que Íscar y yo coincidimos en la consideración de que su película y “El cerco” del otro tienen mucho que ver, pues ambas se rodaron en sitios muy cercanos, hay relación con lo japonés...Siguiendo con los referentes, continúa con Berlanga, Val del Omar, Jordá, Patino, Neville. Dice que de los últimos años le gustó mucho “Siete vírgenes”, afirmando que en Andalucía se está haciendo una ficción muy fresca, mientras que reconoce no gustarle Zambrano, a lo mejor porque tuvo excesiva fama y no se la merecía tanto. También Jaime Rosales, con “Las horas del día” y, últimamente, “La casa de mi abuela”, de Adán Aliaga, Guerin, por la capacidad de reinventarse siempre a sí mismo. “Agujetas”, de Dominique Abel, de la que siempre se olvidan por ser – dice él -mujer, francesa y modelo; la Coixet...

Cuando es la una y diez, desconecto la grabadora, y aún estamos largos quince minutos más hablando sobre literatura, ahora ya sin la máquina conectada. A eso de la una y media, nos despedimos, prometiéndome él que nos volveríamos a ver y a charlar más adelante.

Segunda entrevista con Isaki Lacuesta 5/03/2009

Esta segunda entrevista tuvo lugar en una cafetería de Barcelona, durante más de dos horas y casi dos años después de la primera, y tenía por objeto seguir la pista a un director tremendamente activo, que sigue realizando multitud de trabajos, en diferentes formatos y con distintas finalidades. Las preguntas que se plantearon en ella siguen, más o menos, el esquema que sigue:

- 1.- Proyectos actuales.**
- 2.- Ferias, museos, exposiciones.**
- 3.- Sobre *Cravan vs Cravan*: recogida de documentación.**
- 4.- Marguerite Duras.**
- 5.- Docencia.**
- 6.- Referencias e intereses actuales.**
- 7.- Nuevos formatos y el futuro del cine.**
- 8.- ¿El cine da para vivir?**

En los primeros minutos la conversación, distendida y desordenada, versa, como es habitual, sobre diversos asuntos no relevantes. Enseguida, sin embargo, Isaki, que habla mucho y muy rápido, me comienza a explicar sus proyectos anteriores a nuestra conversación y posteriores a la primera que tuvimos, algunos de ellos de tipo ficcional.

P: Josetxo Cerdán me explicó que hiciste algo para un ciclo que se realizó en Drassanes....

R: Ah, sí.

Mientras hablamos, Isaki, que se ha traído su Macintosh, va grabándome sus últimos trabajos, tal y como yo le había pedido por teléfono, pues algunos no están aún publicados y tengo mucho interés en verlos todos. Me explica que su trabajo para Drassanes era un proyecto colectivo sobre astronomía que se realizó durante el año 2007; el suyo se titula “Marte en la Tierra” y, mientras me lo explica, lo va grabando en un DVD.

P: ¿Y la correspondencia con Kawase, que me interesa mucho?

R: Pero no está terminada.

P: Bueno, lo que hiciste en septiembre sí, ¿no?

R: Sí, eso sí.

Le explico que, si le parece bien, le mandaré las entrevistas transcritas para que las revise, porque las quiero añadir como anexo en mi trabajo.

P: De todos modos, piensa que muchas cosas las resumo o las pongo más o menos, pues creo que hay cosas que algunos me decís que no tienen por qué salir en ningún sitio.

R: Sí, es que cuando uno se pone a hablar se embala...

P: Sí y hay cosas que sí pienso que debo explicar, aunque quizás puedan molestar un poco a alguien, pero muchas otras, no.

R: De todos modos, no sé si es más auténtico lo que uno dice que la interpretación que otro hace de lo que uno ha dicho...

P: Ya...

Hablamos sobre mi trabajo, y sobre mi otra investigación sobre cine y educación, que a él le interesa mucho, pues participó hace años en el proyecto “Cinema en curs”, que coordinan Núria Aidelman y Laia Colell, con quienes tengo también relación.

R: Lo tuve que dejar. Es que no podía, me coincidía con rodajes...pero el trabajo que ellas hacen es fantástico...

P: sí, estoy de acuerdo.

Le explico el contenido de mi otro proyecto de investigación, que le interesa mucho, pues, afirma, le interesan mucho las relaciones entre arte y literatura, como también me había manifestado en la anterior conversación. Al hablarle de una parte de mi trabajo, la que tiene que ver con la metáfora y el motivo visual, me recuerda una película, que me puede resultar interesante: “Home Stories”, de Matthias Müller. Me explica, por otro lado, su propio trabajo con alumnos de Comunicación Audiovisual a partir de cuentos que tienen distintos puntos de vista. Le propongo uno de Clarín. Él toma nota. Me explica que está de traslado

hace meses, que tiene todas sus cosas en cajas, en espera de poderse trasladar definitivamente a Gerona, pero que, mientras, no encuentra sus cosas porque están guardadas en las cajas. Hablamos también de las últimas películas de Guerin y él afirma que, frente al gusto general, él prefiere “En la ciudad de Sylvia” a “Unas fotos...”.

P: A mí lo que sí me gustó mucho fue la exposición en el CCCB, porque jugaba con el espacio expositivo de una forma que me pareció muy interesante. (...) La parte final, presentada como una proyección en la que te podías sentar, con música creo que de Bach, centroeuropea...que presentaba personas que van a los museos a ver cuadros. Es decir, ves a quien también va a los sitios a ver.

R: eso estaba también en *Unas fotos...* ¿no?

P: Sí, sí. Eso lo encontré muy interesante. Además, la entrada de Guerin en el museo...(..)

Hablamos sobre el cine para museos, el video, etc.

P: Y tú, ¿cómo ves todo esto de los museos?

R: A mí me interesa mucho.

P: Porque la gente no va ya a las salas a ver cine, pero a los museos va mucha gente...(..) Martín Patino me decía que era el futuro. Ahora se dedica a estas cosas...ya sabes, ha montado una exposición itinerante...Es un moderno: se ha instalado en la modernidad.

R: Bueno, siempre ha estado allí. En Japón ha estado...¿no?

P: Sí, pero me refiero a una que montó en Madrid y que luego fue a Logroño y a Burgos...y me decía que en Madrid habían acudido a verla 20.000 personas. ¿A cuántas películas ha ido tanto público en los últimos tiempos?

R: De las que estamos hablando, ni la mitad, seguro.

P: Total, que él me decía que lo que le gustaba de la exposición era la libertad del espectador, que siempre ha defendido. El espectador es inteligente. (...) La libertad de la construcción de la historia.

Le explico, a propósito del mismo comentario hecho a Guerin, que a éste le preocupa, como buen amante del ritual de pagar una entrada para ver una

película en una sala, con la pantalla oscura y el derecho a exigir porque se ha pagado, que precisamente el no pagar puede implicar una cierta superficialidad en la recepción, pasar rápido por el espacio expositivo y no prestar atención a lo que se mira.

R: no, a mí me preocupa más la cuestión espacial, el espacio expositivo, que la cuestión económica. Mirarlo sentado o de pie, si es un itinerario...(…) Tienes que tener en cuenta qué tipo de público va a ir ...no sé si te enteraste de una exposición que hice hace año y medio en Vitoria...en *Artium*.

P: Sí, lo tengo apuntado.

R: Pues nos contrataron a cinco directores con la idea de la mirada al límite...así como un tema superabierto...y nos pidieron que hiciéramos dos películas para el museo. La sala era una cosa así como esto (*se refiere al espacio de la cafetería*), con una pantalla en medio, y en un lado estaban las películas que constriñen y en el otro las que liberan. No le encontraba mucho sentido a esto...A partir de ahí cada uno empezó a pensar la forma, a jugar con el espacio o con la historia...y ahí sí que le encontré un interés.

(...)

R: Los de *Artium* se encontraron que era una cosa que tenía mucho atractivo y estaba en una sala, mal encajonado...hubieran podido currarlo más, la verdad. La producción y la iniciativa de la muestra fueron de *Pantalla Partida*, y *Artium* aceptó exponerlo.

P: Los límites, ¿y los límites, así en abstracto?

Se compromete a enviarme fotos de la exposición, pues no las encuentra en ese momento en su ordenador.

P: Claro, es que la idea de *Patino*, de la historia abierta, es muy interesante.

R: sí, es lo mismo que hace *Chris Marker*, cuando se plantea la historia de los *CDRom*...

P: *Inmemory*, ¿no?

Le recuerdo lo interesante de la exposición "Temps de video" que tuvo lugar en el Caixafórum hace unos años... Ahora sí encuentra una imagen de la exposición en su ordenador, que me enseña.

R: Esta era una pieza...

P: ¿Qué eran, dos pantallas y ocho monitores?

R: Las dos pantallas era una pieza de Fernando Franco, que jugaba con imágenes de una sala de autopsia, documentales, y, en paralelo, imágenes de muertes de cine...

P: Como *Cada ver es...*, aquella película...

R: Yo era muy fan de esa película. Mira, eran ocho entradas por aquí y ocho por el otro lado, en plan Rue del Percebe... y la idea es que el límite es la ventana, que nos separa de las vidas de los otros...y el límite imaginario, uno que vive junto a ti y del que no sabes nada, ¿no?

P: Como Hitchcock...

R: Sí, en plan *La ventana indiscreta*...y el otro límite era el límite jurídico: hasta qué punto era ético y moral filmar al otro sin su consentimiento.

P: Sí.

R: eran las pantallas y al lado había un dossier en el museo con todos los informes jurídicos de mi abogado, con todas las cartas que me mandaba. Es un abogado amigo que es también escritor y guionista y con todas las cartas que me iba enviando, en parte en broma y en parte en serio...

P: Qué interesante esto...Estoy viendo que estás realizando una reflexión como más política en tus trabajos últimos...He visto que estás haciendo una película ahora que se llama Google ...

R: Sí, estrenamos el uno de octubre...*Goggle Earth. Lugares que no existen*. Con dos "g", que quiere decir anteojeras. (*vuelve a enseñarme imágenes en su ordenador*) Y esto era la otra pieza...Y la gente me preguntaba, ¿no son actores? Y había gente a los que les gustaba más y a los que les parecía fatal.

P: Porque a ti eso de entrar en la intimidad de las personas, o de uno mismo, ¿qué te parece? Lo digo por la película de Carla Subirana...

R: A mí me gustó mucho esa peli.

Hablamos sobre la película de Carla, que a mí me pareció, entre otras cosas, muy valiente, con lo que él está de acuerdo. La conversación sigue en torno al tema de mostrar la propia intimidad y le refiero un episodio que viví hace poco al asistir a la proyección de un trabajo de una chica muy joven que planteaba de forma muy abierta ese entrar en la intimidad, lo que provocó que una persona con la que iba opinara que la había parecido algo obsceno.

P: Es decir, hay cierta gente a la que esa especie de *Gran Hermano* en el que vivimos todos ahora...le parece obsceno, impúdico.

R: es que en eso soy incapaz de generalizar. Hay películas que me parecen obscenas, y otras hablan en primera persona y me parecen maravillosas; o sea, por ejemplo, *Relámpago sobre el agua*, en que tachan a Wenders de impúdico, el que me parece que exhibe su agonía es Nicholas Ray, y Wenders le acompaña..., en cambio, en la última película de Van der Keuken, ese viaje que trata de lo mismo, me parece encantadora...y es lo mismo, pero hay como una forma de contarlo...o la última de Jordá, que siempre había salido a contarlo todo y, en cambio, está en un punto que funciona muy bien.

P: Bueno, es que la de Van der Keuken es realmente un canto a la vida...

(...) Hablamos del panorama de la ciudad, en que, gracias a iniciativas como el máster y otras se ha creado un ambiente de creación documental muy importante.

R: sí, nació como una cosa muy pequeñita, pero el problema es que el modelo ya se está agotando porque las...Ahora es inviable. En realidad, no creo que el modelo se haya agotado por un exceso de crecimiento, ni mucho menos, sino más bien que debería expandirse hacia otras formas de realización y de distribución. Ahora mismo es un modelo inviable por el cambio de política de adquisiciones en las directivas de las televisiones, especialmente Canal+ y TVE, que son las que se habían mostrado más sensibles a este tipo de cine.

P: ¿Crees que el máster ahora es inviable?

R: Yo creo que debería haber un replanteamiento de modelo.

P: ¿Sigues trabajando dando clases en el máster?

R: Más o menos. La película ésta de *Los condenados* se ha hecho con algunos alumnos del máster...

P: Bueno, sé, porque Balló me lo dijo, que tu película, que tú me habías explicado, sobre Cecilia Rossetto se vino abajo, porque ella se echó atrás, creo...

R: Bueno, fue más complicado...Ella no lo veía nada claro, y tenía un punto en que explicar su historia personal...bueno, había que podar cosas y luego, incluso podándolas...tenía mucho miedo.

P: Tenía pánico.

R: Y luego, personalmente, coincidió además que ella y el productor no se llevaban bien, y yo estaba en medio, porque yo sí me llevaba bien con ambos, y entendía las posturas de los dos. Y lo cierto es que el productor no quería cederle el derecho al montaje final, porque veía que en cualquier momento Cecilia podía echarse atrás...

P: Y ¿quién era el productor?

R: Era Atance, el mismo que me está produciendo ahora *Los condenados*.

(...)

R: Claro, es que además el tema es muy delicado. En los setenta se podía ver de una manera y ahora de otra muy distinta...La putada es que ese contrato se tenía que haber hecho cuando empezó el proyecto, no cuando estábamos ya...

P: Claro.

Me sigue explicando los problemas entre productor y protagonista y cómo la cosa acabó y la película se abandonó.

P: Atance es el de...

R: Benecé, el mismo que el de ...

P: Que le ha producido a Carla Subirana, ¿no?

R: Sí, sí, él. Y *Dies d'agost* de Recha...Estuvo en *Cravan* también...Bueno, tuvimos que devolver todo el dinero...y volver a empezar...

P:¿Y entonces esto lo reconvertiste en el proyecto actual, *Los condenados*?

R: Es distinto, pero sí tiene que ver.

P: ¿Es ficción?

R: Sí, es una película de ficción por completo, con guión, actores, una narración.

P: ¿Y esto lo haces con los del máster?

R: Sí, es que es una cosa muy rara...

P: Hombre, es que es extraño, siendo una cosa de ficción por completo...

R: Sí, es que la cosa fue que la película estaba con el máster y, por tanto, se suponía que habría los acuerdos normales que suele haber entre el máster y alguna televisión (antes el Canal+ y ahora TVE) según el cual las películas realizadas en el marco del máster serán adquiridas en régimen de coproducción por una determinada cantidad; sin embargo, *Los condenados* y el resto de las películas de esa edición del máster son las únicas que no tenían ningún acuerdo previo con ninguna televisión, porque el acuerdo con TVE no ha empezado hasta esta nueva edición y el de Canal+ terminó en la

anterior; de tal modo que aquellos proyectos quedaron en una especie de limbo por parte del máster. Lo que sí teníamos entonces y no queríamos perder era una subvención de 180.000 euros otorgada al proyecto por el ICAA y otra de 90.000 euros otorgada por el ICIC, ambas solicitadas desde Benecé. Con la escritura del nuevo guión conseguimos salvar la subvención del ICIC, que aceptó concedernos una prórroga, pero perdimos la del ICAA por no cumplir la fecha de inicio de rodaje. En la siguiente convocatoria del ICAA volvimos a solicitar esa ayuda, ya como proyecto de ficción, y nos la denegaron, de tal modo que la película se ha rodado con la única financiación del ICIC y de TV3, que sumadas deben alcanzar una tercera parte del presupuesto, mientras que el resto se ha sufragado mediante una inversión de los productores, cosa extraña en nuestros días y aún más por estos parajes donde nos ha tocado vivir. Y en ese junio...teníamos que haber empezado a rodar para septiembre...teníamos que rodar antes de septiembre del 2007; en junio se cae todo...y como teníamos de plazo para empezar a rodar en rodar en septiembre, por lo que dijimos, bueno, intentemos salvar la película...nos pusimos a escribir un guión de ficción, y, entre tanto, en el proceso de documentación, había una historia que me había interesado mucho, que era toda la polémica que había habido entre un antiguo guerrillero, un poco la responsabilidad de todos que no habían dejado de matar gente, un poco por activa y por pasiva...y todo eso lo había recogido en un libro que es potentísimo...porque hay gente de los dos bandos...(...) Y me interesaba mucho, y, a raíz de ese libro es como una historia de ficción, como un cuento moral muy Conrad, muy Camus.....y...lo que pasa es que nunca dijimos aquí se acaba el documental y ahora empieza la ficción...siempre intentamos...usar ese presupuesto y llevarlo para la acción.

P: Sí, lo que pasa es que no veo muy bien cómo lo vas a encajar en el máster...

R: Eso lo tienen que hablar entre ellos...hasta día de hoy, es suyo. Mi grupo de alumnos se encontró con que, por un lado, el proceso fue muy largo...los que aún estaban en Barcelona y les apetecía, han podido trabajar en la parte de Barcelona...no en Perú ni en Argentina, y, más allá de eso, supongo que se pondrá “Máster de Documental” ...y es una película de ficción. Balló ya ha visto la película terminada, y te puedo confirmar que empezará con el cartel “Una iniciativa del máster en documental...”. Sigue sonando raro, pero responde a la realidad de los hechos, y decir cualquier otra cosa sería falsearlos. Adelante sin complejos!

P: Claro, eso es ya traspasar la frontera, ¿no? Estás haciendo algo que se supone que es documental y resulta que luego sale un producto de ficción. ¿Y la prensa y todo el mundo?

R: No, yo imagino que estarán más por ver si es una buena peli que por si es documental o ficción. Es más: en la práctica, ICIC y TVC habrán comprado liebre a precio de gato, así que sólo faltaría que encima se quejaran. Nos han pagado las tarifas habituales para una película de 300- 400.000 euros, y les entregamos una película que ha costado 1.000.000. Esperemos que no se acostumbren!

Hablamos de las películas que no se pudieron hacer de la promoción anterior, tal como Balló me había explicado...Le digo que él me había explicado por encima cuáles eran las nuevas propuestas.

R: Bueno, es que la mía será la primera que saldrá. La de Jordá la cogieron Sergi (*Dies*) y Laia (*Manresa*), la de Óscar Pérez se vino abajo, la de Juan Barrero está en un punto como en un limbo...claro, es que la apuesta era muy fuerte, todo personas nuevas...

P: ¿Y estás satisfecho de cómo te está saliendo o no?

R: Sí, sí. Además, creo que esta mañana hemos terminado el montaje de imagen...

P: Pues enhorabuena, ¿eh?

Seguimos hablando de otros proyectos suyos actuales y me enseña una foto de una de sus instalaciones, en la que aparece un torso desnudo. Me dice que es él, y yo le sugiero que me recuerda a la pintura de Verrochio. A lo que contesta que posiblemente sí, a la pintura barroca, en general. Me explica que corresponde a otra instalación en la que se colgó esta imagen, que era proyectada a través de decenas de espejos en las paredes, lo que hacía que se viese de formas distintas a medida que te movías por el espacio.

P: Es un juego también con el punto de vista, ¿no?

R: Sí, totalmente. Jugaba con las miradas, con las historias que construye cada uno...En cuanto a la otra propuesta, la de *Los cuerpos translúcidos*, había gente que pensaba que era una película de sexo...

(...)

Me enseña ahora imágenes que tiene para su proyecto “Goggle”, sobre las imágenes que Google Earth no muestra de sitios que sí existen en la realidad.

P: Es muy interesante. Oye, ¿Y cómo hacen los de Google para que no se vea todo esto?

R: Hay de todo. Lo más bonito sería decir que borran imágenes que no interesa que se vean por motivos urbanísticos o de especulación inmobiliaria, o por seguridad, pero lo cierto es que hay de todo. Las hay que no se ven porque no está actualizada la parte correspondiente,... Todo esto viene de cuando rodábamos *La leyenda del tiempo*.

P: Ah, sí, eso lo he leído, que visteis una zona, unos bloques, que no salían en el Google, ¿no?

R: sí, era una zona encantadora...un barrio de pescadores y ahora vas y ves ciento quince casas, y tres bloques de veinte pisos...lo han destrozado todo.

(...)

Me muestra imágenes del aspecto actual del lugar.

R: En este caso, no fue porque los de Google quisieran especular, sino que sencillamente hay zonas que no actualizan, porque no les interesa. Hay zonas que interesa mostrar cómo han cambiado y, también, el caso inverso, como Pisco, que era una ciudad, que quedó arrasada, y que no han actualizado, porque hay zonas que se renuevan con menos frecuencia que otras, y tanto en el caso de Pisco como en el de San Fernando, son lugares no actualizados. Hubo un terremoto, y, en cambio, en Google puedes ver aún las plazas, las calles, y en realidad ahora no hay nada. Es muy inquietante.

P: Sí que es inquietante, sí. Y en Perú, ¿qué tal la experiencia? (*me refiero al rodaje en Perú para “Los condenados”*) ¿dónde fue, en la selva?

R: Sí, en la selva central. Donde acaba la sierra y comienza la selva. El rodaje ha sido complicado, pero bien.

Hablamos, a propósito de Perú, de la última película de Claudia Llosa, “La teta asustada”, que a mí me gustó mucho y que él tiene ganas de ver, pues la anterior película de la directora - a quien conoció en un festival - le gustó. Me sigue mostrando en su ordenador otros trabajos suyos, como un corto de media hora que filmó con su amigo Pere Vila en el año 2002-2003.

R: Esto es una cosa que presentamos ahora en noviembre en Punto de Vista, en Navarra, es una cosa que grabamos con los militares y es la primera fosa común que se abrió en Cataluña. Esto es una cosa que hicimos de marcianos: nos fuimos cuatro días a Riotinto y a ver qué salía... Esto es lo que hicimos (*me va enseñando sus diferentes trabajos en el ordenador*) para la Feria de Frankfurt. No sé si te hablé de ello.

P: Sí me dijiste algo de que se iba a llevar a Ferran Adrià...y también he leído cosas luego...

R: Sí, yo filmé a Adrià. Se hizo un montaje...eran diálogos: Ferran Adrià cocinando y Pep Bou haciendo pompas de jabón...o....

Sigue grabándome cosas en su ordenador como un loco y, mientras tanto, hablamos de personas del máster que conocemos ambos, como alguno de los alumnos que colaboró con el rodaje de su película “La leyenda del tiempo”.

P: Hombre, hay una cosa que yo veo clara, que se produce en todos y es que seguís colaborando unos con otros, seguís siendo amigos y haciendo cosas juntos, en una endogamia real...

R: Sí, sí, somos colegas...

P: El hecho de que todos vosotros os sigáis viendo, que colaboréis...es una fuente de creatividad muy importante.

R: Sí, yo creo que es lo mejor del máster.

P: Sí, e incluso yo me atrevería a decir, aunque alguien pudiera pensar lo contrario, que no veo envidias duras, malos rollos...¿Tú qué piensas?

R: Sí, bueno, lo que sí he notado es que la primera generación, en que estaban los maestros y luego estábamos los alumnos...; en cambio, hace un año o así veo que ya no es así, porque ahora empieza a haber muchas capas...y mucha gente quiere conseguir que su película se haga, se nota un cierto caldillo mucho más duro, pero vaya...(...)

P: Bueno, ha habido algunos que se han quemado...

R: Sí, claro, yo es que recuerdo que en la primera promoción nadie éramos conscientes de que nosotros fuéramos a hacer una película y, primero con *Cravan*, luego Merche hizo *El cielo gira*...y entonces la gente decía: “bueno, ¿a ver quién hará la próxima peli?” Y eso Balló, Eva Vila y Marta Andreu luchaban mucho contra eso...sí que iban a trabajar en películas, y, si luego ellos hacían una, mejor, pero eso no era la motivación para hacer el máster.

P: De hecho, otra de las cosas que me han dicho era que a menudo dependía de la procedencia de los alumnos que constituyen cada promoción, por ejemplo, si eran más de periodismo o más de campos artísticos (Bellas Artes, Comunicación..) tenían más o menos conocimientos sobre cine, lo que provocaba que alguno sintiera estar perdiendo el tiempo cuando se explicaban cosas que ya sabían...

R: Claro, pero pasa en todas las escuelas. A mí me ha tocado dar clases en la ESCAC, en la Autònoma y en la Pompeu y hay gente que sabe un montón de cine y hay gente que viene de Filosofía o de Sociología...y hay nociones de montaje y de historia del cine que no conocen, y tienes que buscar un punto medio que no aburra a los que ya saben, pero que sirva para los que no tienen ni idea.

P: ¿Sigues dando clases?

R: Sí, lo que pasa es que ha llegado un punto...

P: En que estás saturado.

R: No, lo que pasa es que llevo muchas seguidas y me vendría bien descansar unos meses para repensar mi discurso.

(...)

P: Y tú, ¿has notado diferencia entre las diferentes escuelas? Porque en el ESCAC acaban de poner un máster de documental también, ¿en dónde das clase exactamente?

R: Bueno a los de ESCAC, son alumnos de dirección, algunos de ficción y otros de documental. Y en documental, sobre todo, sí he notado mucha diferencia, porque están empezando, como aquel que dice. Está Ventura, que acaba de hacer una película ahora sobre el chico de la ballesta. Es un chico muy joven, que tiene una productora que se llama *Nanouk*. Esto del chico de la ballesta es una película de ficción con Brandemühl y luego ha hecho un documental, que se pasa ahora en el Plus.

Hablamos sobre los diferentes centros docentes donde imparte clases y los cambios que ha habido en los últimos años en cuanto a quién los gestiona, etc. Me insiste en que es interesante el trabajo de Germán Bérgier (con quien ha concertado la siguiente entrevista), tanto porque ha pasado por diversos de esos centros como por su trabajo creativo, desde "Viaje a Narragonia" a su última película.

R: Es muy interesante la segunda, compararla con la de Carla, por que es un retrato de su padre, que fue víctima de Pinochet...y también acaba con sus hijos...hay un paralelismo claro.

Me da su opinión sobre las películas de Bérger: le gusta más la segunda. Continúa hablándome de su propio trabajo; dice que en el montaje que tiene de 2003, de unos que están excavando una fosa –“Soldados anónimos” - del que ya me había hablado, hay algo que no se cuenta y es que , en realidad, se trata de una fosa de soldados fascistas, algo que no se sabe. Me explica el origen de la historia que su película explica.

R: una historia muy rara. ¿Conoces al artista Francesc Torres ?

P: Sí,...(...)

R: Bueno, pues le dieron una beca, de mucha pasta, y lo que hizo fue pagar la primera excavación de una fosa común que se hizo con criterios científicos, arqueológicos, en Cataluña, y resultó ser una de soldados moros de Franco. Pues está rodada en diversos pueblos de la Batalla del Ebro...

P: ¿Dónde? ¿En Batea?

R: no, ésta está rodada en Gandesa. Y justo había elecciones, elecciones catalanas, y el ayuntamiento les prohibió abrir esa fosa y la única que tenían ya más o menos abierta, , era una fosa de soldados moros. Era muy curioso...la primera fosa que se excava resulta ser la de soldados moros de Franco...y pagado por una artista plástico. En realidad se hizo de forma clandestina. Los Mossos llegaron a cerrarla el último día, cuando los trabajos ya estaban hechos.

(...)

R: Y lo que se ve aquí, sin ninguna voz *en off*, es cómo trabajan, trabajan...y das por hecho que son soldados republicanos...y hoy, hablando con Pere, pues le decía que sería interesante, aunque no tengamos nada de esa época, poder grabar una voz, no como voz en off, sino integrada en la grabación diegética, sonando fuera de cuadro. En la excavación no era ningún secreto que fueran fascistas, sino que todos lo sabíamos y se hablaba de ello, pero ahora hemos comprobado que no tenemos grabada ninguna referencia al respecto y provoca en el espectador un equívoco que puede ser muy interesante si al final desvelamos la verdad....Tan sólo hay grabado un momento en el que dicen: sí, aquí hay un legionario...claro, el espectador muy atento sí que podría

darse cuenta de que los legionarios no estaban con la República...lo que pasa es que es muy fugaz, demasiado sutil...

(...)

R: El montaje es de Pere (*Vilà*). Es más un proyecto de Pere que mío...Y lo que tengo que traer es lo primero que tengo de *Goggle*, lo primero que hicimos en los campos de refugiados australianos...

Hace recuento de lo que me está copiando y me explica que su proyecto actual, "Goggle Earth", tiene que ver con la idea de viajar, que a él le gusta mucho, pero quiere hacerlo con su mujer, de una forma más pausada, no el agobio que significa una semana de festival...hablamos de ella, que está actualmente haciendo la tesis sobre estética y trabaja en guiones, los suyos y los otros, por ejemplo de Lupe Pérez, dato que ya conocía porque esta me lo había explicado.

(...)

P: Oye, muchas gracias, que todo eso (*que me está copiando*) vale dinero.

R: no pasa nada, que los del documental nos forramos...

P: Tú porque sigues dando clases, o, ¿el documental te daría para vivir?

R: Bueno, entre eso y las clases, ya me salen las cuentas. También colaboro con algunos guiones...

Me explica que se crió en Banyoles hasta los doce años, cuando sus padres se lo trajeron a Barcelona, y que allí coincidió en la guardería con Albert Serra, también de allí. Que el cine de Serra no le acaba de convencer, aunque la crítica lo elogia mucho, y que, por otro lado, el autor ha hecho un personaje de sí mismo. Habla también de "La silla", la segunda película de Julio Wallowitz, que considera una película valiente.

P: En tu segunda película tú también te la jugaste, porque de un ejercicio tremendo de montaje y de comprensión cultural...es que en *Cravan* hay mucha materia...

R: Sí, es una película de ideas. Igual ahora me interesa menos.

P: Claro, y luego haces *La leyenda*, que a mí me encanta...y la pongo a mis alumnos..

R: pobrecitos...

Me sigue explicando el contenido de su montaje para Frankfurt, en el que aparecían Marcel.lí Antúnez, Ginesa Ortega...Gelabert, que se dedica a bailar un gol de Ronaldinho...

R: Esto es lo que Perejeume, Barceló...hicieron, que luego pintaron su retrato...Frederic Amat..., aquí hay cosas que no están montadas...

Me explica la relación que tuvo con Naomi Kawase durante la correspondencia fílmica que se enviaron, como propuesta del CCCB: opina que la directora estaba algo tensa, y que se relajó cuando acabó todo lo público.

R: Yo le comenté que tenía la sensación de conocer mejor a Naomi por sus películas que en la realidad...

(...)

P: ¿No puede ser que ella se sepa explicar mejor a través de las imágenes? Porque hay gente a la que la pasa. O a través de la literatura...

R: Sí puede ser, puede ser.

(...)

R: A mí también me pasa un poco eso.

P: Porque la escritura sirve para ordenar las ideas...A mí me pasa.

R: Eso a mí me pasa cuando corrijo las entrevistas, no porque pierda naturalidad, sino porque se parece más a mí lo que escribo que lo que cuento.

Hablamos sobre el coloquio que tuvo lugar entonces.(...)

R: yo creo que, cuando hacen estas cosas, se empeñan demasiado en intentar encontrar analogías, cuando no hace falta. Sólo con sentar a los directores, y charlar...

Hablamos también de la correspondencia entre Lisandro Alonso y Albert Serra, de las películas del primero, que a Iñaki le gustan mucho...también del proyecto con Kossakovsky.

R: A mí como práctica me parece muy interesante. Daba igual que la película tuviera difusión, no la tuviera...el caso es que la gente tuvo que pensar un plano...

P: sí sí, por lo que me han dicho unos y otros, la experiencia fue muy útil. Y también la película que hizo Cristóbal (Fernández) , *Filmmaker*, donde se ve a los alumnos...muy interesante, cómo hablan, y piensan, miran las imágenes...ahora, Kossakovsky, un tipo curioso, pero las pelis a mí me gustan mucho.

R: Hay gente a la que le provoca sensación de...(...) La película esa de los Belov hay gente que la encuentra obscena.

P: No, a mí no. Es el alma rusa.

R: Dan un miedo... El año pasado estuve grabando en Rusia...y dan...

Volvemos a la correspondencia con Kawase, que me está grabando en su ordenador, y me explica en qué lengua está cada una. Me dice que una está en japonés y que la segunda es lo mismo que ella hizo con Kore-eda, con quien también se había “carteado” hace años, cuando aún no era tan conocida.

P: Oye, y también hiciste una pieza para “Gandules”, ¿verdad?

R: Sí, es una parte de lo del Goggle.

Hablamos del enorme éxito que esa iniciativa tuvo. La conversación, tras la pausa obligada para ir al lavabo, después de dos infusiones seguidas cada uno, sigue en torno a “Cravan” y la fase de documentación para la película. Le digo que yo también tengo el volumen de la revista “Poesía”, en la que hay abundante documentación sobre Arthur Cravan. Me confiesa que fue un trabajo enorme.

P: Pues Anna Petrus, en ese estudio que tiene (*del que ya hemos hablado antes*), habla de la imagen final del mar, y ella dice que es ese mar, vacío, pero, claro, es que en este caso es el mar. Pero es que el mar es la muerte. Bueno, cada espectador hace una propuesta, evidentemente.

R: O el viaje.

Me habla de una crítica norteamericana, Linda Ehrlich, que ha escrito un artículo sobre las voces y el silencio en las películas de Guerin, Merche (Álvarez) y suyas. Le digo que buscaré la referencia.

P: En cuanto al futuro del máster, en general, tú dices que hay que hacer un replanteamiento...

R: Sí, yo creo que sí. Creo que estaría bien no perder el terreno que se ha ganado en el largometraje, pues una de las cosas que se debe al máster es que se pueden hacer largometrajes que se pueden estrenar en cines. Y eso me parece genial. Pero me parece que habría que compatibilizarlo con otro modelo de documental más breve y, sobre todo, más urgente. Que se ha buscado un modelo de estética muy elaborada, muy minucioso, y muy trabajado, y se ha dejado de lado lo urgente: hay que hablarlo mañana, y hay que hacerlo ya. (...) Yo creo que, como se venía del reportaje televisivo, se ha pasado al extremo contrario...y habría que pensar, que los alumnos tuvieran opción, a otros modelos, como cuando Van der Keuken rodaba en cualquier manifestación.

P: Cristóbal Fernández decía lo mismo...

R: Porque son cosas que hemos hablado con todos, con Cristóbal, con Ricardo, con Gonzalo de Lucas, con todos...

(...)

P: Y Balló, ¿qué opina?

R: Pues una vez hablé con él de esto...pero ya sabes que es muy prudente, que nunca acaba de decidir nada, hasta que lo hace. Y yo creo que lo quiso hacer la última vez, proponiendo todo proyectos de alumnos, y a las televisiones no les interesó nada, pero nada. Y entonces fue cuando se decidió por los consagrados. O doble o nada.

Hablamos del cine de Guerin, que para él es un cine muy medido, muy estructurado. Opina que “En construcción”, excepto en la parte de la Juani, que tiene mucha vida, es también una película así, y, sin embargo, fue un éxito de público muy importante. (...)

R: Pues yo creo que esas piezas largas deberían ser compatibles con otras piezas más breves.

Ya se hace tarde. Yo tengo que coger mi tren de vuelta y nos decimos adiós , con la idea de mantener el contacto. Iñaki coge la maletita de ruedas en la que lleva su ordenador e - imagino – las cosas del gimnasio, adonde dice que va en ese momento, y nuestros caminos se separan.

Entrevista a Ariadna Pujol

7-05-2007

Quedamos en la parada de metro que sale a la entrada de la Biblioteca de la Filmoteca de Cataluña, situada provisionalmente en la planta baja de la sede central del Departamento de Cultura de la Generalitat de Cataluña, junto al Centro de Arte Santa Mónica, al comienzo de las concurridas Ramblas barcelonesas, justo al lado de donde suele haber animados espectáculos callejeros. La cita era a las cinco, pues yo cogía un TALGO a las 15.11 e, ingenua de mí, aspiraba a llegar a tiempo. Pero no contaba con las obras de acondicionamiento de las vías para el paso del AVE. Tuve que llamar por teléfono en dos ocasiones a Ariadna para avisarla de mi retraso, una vez tuve la certeza que, tras casi dos horas de espera en la estación de Cambrils, nos embarcaban en otro tren rumbo a Barcelona. La directora, amabilísima, esperó a que yo llegara y, una vez allí, estuvimos más de una hora charlando en un local cercano a las Ramblas. La entrevista, por tanto, comenzó alrededor de las 19.00, para acabar hacia las 20.15. Tuvimos el tiempo justo para establecer algunas cuestiones sobre sus hasta ahora tres cortometrajes y una película de larga duración.

Las preguntas que llevaba preparadas se detallan a continuación, aunque hay que decir que el orden fue algo aleatorio y, como se venía produciendo en todas las otras entrevistas, a veces contestaba a varias cosas a la vez o ella misma aportaba información sobre asuntos que en principio no estaban previstos. Toda la entrevista se realizó en catalán, a pesar de que las preguntas también están en castellano, pero Ariadna usa habitualmente el catalán y creí oportuno usar yo también esa lengua para la entrevista y no forzarla a cambiar : bastante había hecho ya al esperarme dos horas.

Ariadna Pujol es una joven delicada de grandes ojos oscuros y atentos y de una extrema amabilidad. Quizás hay en ella un punto de humildad, o de timidez. Me dice, mientras caminamos hacia el local escogido por ella, que le gusta el trabajo que hace en el Ayuntamiento – dentro de un proyecto que relaciona la ciudad de Barcelona con las grandes capitales del mundo - porque le permite viajar, y a ella le gusta mucho viajar. Viajar sola. De hecho, la semana siguiente

va a estar tres semanas en Irán, lo que despierta evidentemente tanto mi envidia, como mi admiración por su valentía al atreverse a viajar sola a un lugar como Teherán. También me explica que su madre también es profesora de instituto, que los alumnos de hoy en día están desquiciados...

- 1.- Currículum, estudios, trabajos...**
- 2.- Trabajo de preparación de *Aguaviva*: en el pueblo.**
- 3.- Decisiones sobre cámaras, equipo de rodaje...¿Quién las toma? ¿Según qué criterios?**
- 4.- Producción. ¿Quién se encarga? ¿Cómo se lleva a cabo?**
- 5.- No usas la *voz en off*; en cambio, sí subtitulas las primeras palabras que dicen los argentinos *over*. ¿Por qué?**
- 6.- ¿Qué pasó con los rumanos? ¿Por qué no se les ve?**
- 7.- En cuanto a la música, sólo aparecen dos temas al final. ¿Por qué?**
- 8.- Hay un claro contraste entre los ancianos del pueblo y los jóvenes inmigrantes. ¿Cómo quisiste mostrar eso?**
- 9.- La religión juega un importante papel en la película, y el cura tiene una función destacable. ¿Cómo surgió este aspecto?**
- 10.- El uso del sonido directo de Amanda Villavieja. Explícame.**
- 11.- El montaje es bastante sencillo, lineal y transparente. ¿Qué importancia o criterios tienes sobre el montaje en tu cine y en el documental en general?**
- 12.- La película es un buen retrato de las emociones, en el sentido de un documental observacional. ¿Es esto lo que pretendes con el cine de lo real?**
- 13.- ¿Cómo es la deuda con los profesores del máster? ¿Especialmente con Íscar?**
- 14.- Proyectos actuales.**
- 15.- ¿Qué piensas del panorama actual del documental en Barcelona?**
- 16.- ¿Qué opinas de las otras películas y directores del máster?**

Comenzamos hablando sobre alguna película de Guerin y, en relación con ello, le pongo, como suelo hacer con todos los entrevistados, en antecedentes sobre el trabajo que estoy realizando. Ella me escucha con atención. Le explico por qué la entrevisto a ella, como alumna directa de Ricardo Íscar. Le aclaro qué es exactamente lo que me interesa: cuestiones técnicas, aportaciones personales de cada uno...

P: Estàs contenta, no, de la pel·lícula?

R: Clar, i tant, i tant.

P: El que no he vist és els curts que has fet.

R: Si vols, te'ls puc passar. El que passa és que *Tiurana* no està comercialitzat ni res, perquè és un treball de final de carrera de la Pompeu.

Me explica la historia de este cortometraje: son los últimos meses de la localidad de Tiurana, antes del advenimiento de las aguas del pantano de Rialb. Le indico que parece sentirse atraída por un tipo de documental centrado en el mundo rural, los pueblos, un documental etnográfico, cercano a las propuestas de Íscar, a lo que ella responde que sí, pero que quizás por una cuestión de ser muy barcelonesa, muy urbanita, un intento de tomar distancia y de acercarse a relaciones que son muy lejanas. Por otro lado, le resultaría muy difícil hacer un documental sobre la ciudad, porque no puede tener esa distancia necesaria.

P : Sí, em dóna la impressió que tens una mirada que és la teva, a *Aguaviva*. Perquè és un documental fet amb distància, molt des de fora, a diferència de Jordà, que es posa a dins...

R: Exacte.

P:Un documental, allò que es diu, molt observacional.

A: Sí, el que intento és que a través de la imatge, no de la meua veu, sinò de la imatge, es pugui entendre què vull dir. Transmetre una determinada mirada, el què allò a mi m'ha despertat, m'ha fet sentir. Sí, el Ricardo va ser professor meu a la universitat, que de fet em va marcar moltíssim.

Explica que tuvo a Íscar de profesor de las asignaturas de documental que cursó mientras estudiaba Comunicación Audiovisual en la Pompeu Fabra, que él es el culpable de que ella se pusiera a hacer documentales. Así hizo "Tiurana" en codirección con Marta Albornà, compañera suya y amiga de la carrera, como trabajo de fin de curso. Ella ahora está acabando la carrera de Antropología. Dice que esa pieza fue muy importante, porque la dio a conocer y tuvo un insperado éxito de crítica, en ciertos círculos. Aquí aplicaron, casi inconscientemente, muchas de las técnicas aprendidas con Íscar. O

concepciones del documental: una concepción muy ética de la realidad, de las personas que conviertes en personajes...

P: Aquest sentit, penso, és molt alemany.

R: Sí, sí, és veritat, Ell va estudiar a Berlín...però crec que és més aviat una qüestió de caràcter, més que...

P: T'ho dic perquè em va insistir molt, quan vaig estar parlant amb ell, que li fastidiaven moltíssim els falsos documentals. I vaig pensar: això és una postura vital, gairebé una postura moral.

R: Una qüestió d'honestetat. Sí, em recordo que ens deia una frase, que després vaig haver de tirar molta terra a sobre...perquè si no, no hi havia manera de fer absolutament res...(...) "El material sempre t'ho recordarà", (...) Si tu poses una imatge d'una casa, que saps que no és la real, quan ho vegis, ho recordaràs sempre...(...) En aquell moment, em semblava com a molt extremista...(...) A part d'aquesta variable de la honestetat, la veracitat, també és veritat que ens va posar en contacte amb un tipus de documental, de cine que nosaltres no coneixiem...nosaltres, els alumnes de la Pompeu, no havíem vist mai...

Me recuerda que ella es de la tercera promoción del máster. Que la visión que ellos tenían del documental era prácticamente la del reportaje televisivo, que no habían visto nada...y que, gracias a Íscar, han tomado contacto con un tipo de cine que les fascinó: Jonas Mekas...películas de las que, además, dejó copias en la videoteca de la Pompeu. Coincide conmigo en que todos ellos tienen una cultura de cine que no es propiamente de cine documental, sino del cine de autor, sobre todo, europeo...como lo que explican Guerin, Íscar, Jordá. Cinefilia terrible , sobre todo en el caso de Guerin. Ella opina que el cine de Rohmer sigue unas pautas de filmación cercanas al cine documental, no del cine de ficción, como la puesta en situación, el uso de escenarios reales o la libertad que los actores tienen para escoger su propio vestuario. Explica que, aunque ha dado pocas clases, la Universidad de Málaga le pidió que diera unas sesiones y ella utilizó "El rayo verde" y pudo comprobar verdaderamente todo esto.

R: El tio havia gravat una conversa entre tres o quatre persones, i la captura era a una sola càmera...el mateix tipus de captura que tu fas servir quan la realitat se

t'escapa...Aquest tipus de cine és estimulants. A mi sempre m'havia agradat Rohmer, perquè els meus pares sempre es miraven les seves pel·lícules i no les havia entès mai, fins que, ja de gran, les he entès. (...).

P: A part de Rohmer, què més?

R: A veure, m'agrada també Dreyer. Jo recordo que a la universitat, quan ens feien fer pràctiques, el Ricardo ens feia fer una cosa que es diu el muntatge en càmera. Diguem-ne que era una manera de filmar que, quan havies d'editar, tu ja ho tenies tot calculat de manera que havia de sortir com si ho tinguessis en 35, encara que havies fet servir vídeo. Tu mateix havies de calcular els temps que necessitaves per tal que després et surtís bé. Hi havia una sèrie de coses que em recordaven molt aquest tipus de composició de Dreyer, tan teatral, allò de les finestres...

P: Has vist aquesta exposició?

R: Sí, la de Hammershoi...

P: tot i que no calia, penso, tota aquesta història ...

Comentamos que quizás no era necesario haber gastado tanto dinero en una "puesta en escena" tan compleja y vistosa para la exposición. Tanta parafernalia. A pesar de ello, sí coincidimos en la relación entre Dreyer y Hammershoi.

R: Bueno, i també m'agrada molt Guerin. I aquí sí que penso que hi ha una influència que no nego. Però quan vaig anar a veure *Innisfree*, vaig al·lucinar tant...

P: Pues no es veu.

R: No? Pues m'ho diuen moltíssim...

P: home, potser perquè és allò d'anar a un poble, a veure...

R: Pues no m'ho diuen bé, sinò més aviat com una crítica...

Me aclara que quizás la influencia que le ven se debe al uso de la puesta en situación., algo que, le digo yo, todos hacen. También, añadido, al concepto del tiempo, a lo que ella arguye que eso es más de Erice, que también le gusta. Me explica su trayectoria profesional desde acabar la carrera, hasta que, después de dos años de estar trabajando en la industria audiovisual, como ayudante de dirección, etc. se animó a hacer el máster, justo cuando el boom de "En construcción", y entonces Guerin les dio un seminario de dos semanas, muy

interesante. Le impactó mucho la personalidad del director, un sabio. Me pregunta si ya le he entrevistado, a lo que le contesto que aún no porque ahora está montando su película y no tiene tiempo, Le digo que me resulta casi más enriquecedor lo que todos ellos me dicen de los directores profesores; por ejemplo, la devoción que Lacuesta siente por Jordá. Ella explica que a Jordá no lo tuvo nunca como profesor, aunque había oído a sus compañeros- que sí lo tenían como profesor de guión en la Pompeu – que tenían un profesor muy raro, que no se acordaba de las cosas: se estaba recuperando de un ictus cerebral, por lo que llevaba una ayudante que se las recordaba - pero que le está muy agradecida por la amabilidad que tuvo con ella al ayudarla con el guión de “Aguaviva”, cómo la apoyó siempre mucho, tanto que incluso, estando ya muy enfermo, fue al estreno para la prensa , en los cines Verdi, de su película y le dijo que le había gustado mucho, algo que le chocó por la diferencia de concepción sobre el cine entre ambos. Coincide con todos los demás en su consideración de Jordá como una persona tremendamente entusiasta y generosa. Como Lupe Pérez, que escribió un artículo precioso sobre Jordá. Ella añade que Lupe escribe muy bien. Yo le explico algunas cosas sobre esta revista de “El Observatorio”, donde encontré a Lupe y pedí la revista. Seguimos hablando sobre algunas otras personas que ella considera que debo entrevistar, como la propia Lupe, o Sergi Dies, el montador. Yo le digo que todo esto quedará para años posteriores, pues aún tengo trabajo para largo. Hablamos también sobre sus otros cortometrajes, “El piso” y “Stop”, de los que no se siente particularmente orgullosa, por el modo rápido como se hicieron. Es, de todos modos, una persona muy modesta. Me sugiere que hable también con la sonidista Amanda Villavieja.

R: És que jo tinc la sensació que...bueno, el Guerin sempre diu que això és una obvietat, que “el cine es un trabajo en equipo”, però jo tinc la sensació que quan es treballa en el cine documental, el paper de l’equip és transcendental. Si tu tens un guió amb uns personatges, es farà de més i de menys, però la feina arribarà a on tu tenies programat...; en documental, des del moment en què no hi ha actors professionals, i es fa un altre tipus d’aproximació a allò que tu estas capturant...o sigui, l’impacte que té el fet de tenir un sonidista o un altre, un director de fotografia o un altre, una persona de producció o una altra...d’alguna manera, poder moure un determinat engranatge...

P: Aquesta xica (*me refiero a Villavieja*), el cert és que ha participat a totes les pel·lícules del màster. Deu ser bona...

R: bona, no , boníssima. No només és bona tècnicament, sinò que té una capacitat de sintonitzar amb els diferents personatges, que això no té preu...és fantàstic.

Comentamos la procedencia de Amanda Villavieja, que es de Barcelona, me dice ella, aunque cree que su padre es castellano. Insiste en la capacidad que ella tiene de minimizar el impacto, pues todo lo que lleva ya es suficientemente aparatoso. Le pregunto por su aspecto físico: debe ser muy alta, aventuro, a lo que contesta que no , al contrario, es delgadísima y con un aspecto frágil que sorprende porque es capaz de adaptarse a todo tipo de proyectos y de llevar la faja con la percha ella sola, muy a menudo sin ningún tipo de ayudante. Esta capacidad camaleónica, que muchos técnicos no tienen. Intuición también. Seguimos con la cuestión de las decisiones técnicas.

R: Jo no crec en les dues càmeres. La mirada és una i les decisions les prens tu.

P: Però la càmera no la portes tu?

R: A *Tiurana*, sí, però a *Aiguaviva* no m'hi vaig atrevir...

Explica las razones que le impulsaron a llevar como cámara a Alex Gaultier, el cámara de Guerin en “En construcción”, que no es especialmente paciente, y ello supuso en un principio algunas dificultades, en una película como la suya, además del decalaje que existía entre lo que ella quería y lo que él encuadraba. El uso de éste se debió a que su propia formación a nivel técnico no es muy sólida, uno de los hándicaps que ella encuentra a la carrera de Comunicación Audiovisual, mucho más de probar de todo y de teoría que de práctica, por lo que, cuando se acaba, se debe buscar uno la vida. Sigue explicando que la idea de la “multicámara” al filmar la ve más bien como un recurso para cubrirse las espaldas, pero ella prefiere planificar bien el rodaje, hacer uso del “montaje en rodaje”, pero que tampoco la rechaza de pleno, pues quizás le serviría en algún proyecto futuro. Ello le resultó difícil al principio, pues a ella le gusta controlar todo, y con tanta gente y en un proyecto así era muy difícil, pero le permitió, sin embargo, estar más al tanto de los personajes, etc. Seguimos con aspectos técnicos que le voy comentando sobre su película.

P: A mi em va sorprendre, que, tal com dius als mateixos extras de la pel·lícula, que no vols *veu en off* i, en canvi, quan els argentins parlen al principi, els subtítules.

R: Sí, bueno, és que em va semblar que no se'ls entenia bé.

Contesta que eso se filmó en el 2002, con una cámara pequeña, por lo que todo el mundo le decía que no se entendía. Yo le sugiero que me dio la impresión de que ella los subtitulaba al principio porque, como acaban de llegar, y aún no se han contagiado del acento más “español”, no se les entendía, mientras que, conforme avanza la película, sí se les va entendiendo y ya no se les vuelve a subtítular. Ella dice que eso no se lo habían dicho nunca, pero que le parece una visión interesante, pues denotaría también que ni ellos se entienden bien aún, aunque, al ser el comienzo de la película, se debía entender, y ella agradece este gesto de respeto al espectador, porque a menudo el sonido del documental no se cuida tanto como se debería y no se entiende bien. Insiste en que la información inicial era muy importante También le explico los criterios, diferentes, de Lacuesta para no subtítular “ La leyenda del tiempo”.

P: una altra cosa, és l'assumpte dels romanesos. Es veu només un nen a l'escola, que explica, molt gracios, que a Romania no hi ha euros...però, en canvi, als gran no se'ls veu.

R: Sí, ho vaig intentar, però no hi va haver manera. És un món molt tancat...(...) Jo penso que és una qüestió cultural.

P: Són romanesos cristians, oi? Perquè de romanesos, n'hi ha de cristians i de musulmans...

R: Sí, cristians. Es va intentar, fins i tot amb una parella mixta d'una noia del poble i un romanés, però no es va poder, hi havia una opacitat...Així com amb els llatinoamericans era l'altre extrem: “Tómame, con todas mis glorias y todas mis miserias...” allò era com un hermetisme...A la pel·lícula, els romanesos estan permanentment en fora de camp; saps que hi són, però no aconseguixes penetrar en el seu món, exactament igual que el vaig experimentar durant la recerca i el posterior rodatge, malgrat els esforços per baixar la barrera.

Explica las complicaciones para filmar a los rumanos, debido a las relaciones entre ellos, la cultura del miedo al comunismo y a las represalias que en su país han sufrido, los problemas que muchos tienen aún de papeles...El material grabado con los rumanos lo califica de “sin color”, epidérmico, si bien salen en una especie de fuera de campo, cuando se les oye a través de las ventanas abiertas de las casa, pero no se les ve, algo que a mí me gustó mucho. Le digo que refleja la realidad: se integran menos Ella dice, no obstante, que, según para qué, son más dóciles y trabajadores que los otros. La cultura soviética, le digo yo. En realidad, dentro del pueblo, ello les hacía ganarse el respeto de los otros, como más trabajadores y que no dan problemas... Todo esto de las relaciones opacas entre ellos hubiera dado para un documental entero, más de denuncia, que no era lo que ella buscaba, pues a ella le interesa más un tipo de documental vivencial : mostrar cómo se integraban estas comunidades recién llegadas en un pueblo. Mostrar esta adaptación algo forzada.

P: Igual que em va sobtar lo de la música, que fa aquest xic, com se diu, Dem...

R: Demestres (...)

Le pregunto por qué sólo pone dos canciones al final de la suya. Comentamos el asunto de las bandas sonoras. Ella se reconoce muy Íscar: rechazo de la música, sólo si es diegética, aunque observa lo estupendamente bien usada que es la de Lacuesta y así, le cuento mi teoría sobre la “documentalidad” de la música para ilustrar un sentimiento, un ambiente...entonces es necesaria para explicar esto. El uso que ella hace, le digo, es el mismo: esa transición del tambor aragonés al acordeón-bandoneón en su película. Aun así, insiste en lo tramposa que puede resultar la música, a menudo recurso fácil y no necesario. Explica algunas cosas sobre los documentales típicos, y malos. Seguimos hablando sobre la voz en off, que ella no usa, pero otros sí, como Lupe o Mercedes Álvarez. Es la voz del Yo, dice ella. O de Marc Recha; en este caso, la de su hermana, aunque ella dice que cree que no es realmente la voz de su hermana. La voz de Mercedes le gusta mucho, porque es una voz extraña, como si recitara.

P: O como si recordés. És la veu del record.

R: Exacte.

Sigue insistiendo en que la mejor banda sonora son los sonidos reales, bien trabajados, en una línea muy Íscar, vuelve a decir. Yo le digo que también muy Guerin, y muy Bresson, y le recomiendo otra vez que vea “Los motivos de Berta” y se empapará de Guerin-Bresson. Me recomienda una película muy bressoniana que acaba de ver en los cines Verdi, “La línea recta”, de José M^a Orbe, producida por los mismos de “Las horas del día”.

P: Seguint amb allò de la música, la veritat és que la pel.lícula tenia un final molt brusc, i la gent no percebia que s'estava acabant. (...) va ser una decisió bastant difícil de dir. Jo des de dintre, no la necessitava. (...) Com que per mi era tant important la mirada de l'avi vers els nens...

R: L'avi se'ls mira, no?

R: sí, però és una mirada ambigua: té certa tendresa, però també com alienació...

P: Bueno, és que la gent gran té cert rebuig vers els nouvinguts...

Comentamos lo que está pasando en algunos pueblos catalanes, con la “invasión” de magrebíes que vienen a trabajar al campo, y son mirados con mucho recelo por los mayores, por ser de otra cultura, otra religión... Así, en la película se ve perfectamente este rechazo de la gente mayor y de mediana edad, quienes, por otro lado, acogieron con gran calidez a los recién llegados, hasta que el choque cultural produjo las fricciones que la película muestra, más que por parte de los jóvenes, algo paradójico, porque, al fin y al cabo, son el futuro...En los institutos, comentamos, está pasando lo mismo: se están creando guetos...Seguimos hablando del personaje del cura, elemento aglutinador entre la gente. Ella dice que sí, pero que tiene una gestualidad un poco cómica, lo que provoca la hilaridad del público, pero que no retrata la enorme tarea conciliadora que hizo con los recién llegados, una de las “injusticias” del filme, en su opinión.

P: Tu parles de retratar les vivències, les emocions, quan els avis de la família dels argentins han de marxar

R: sí, però també de la gent del poble, dels que reben. (...) M'interessava molt aquesta gent... És una pel·lícula sobre la por a l'altre.

P: Aquelles àvies tenen molta gràcia. La que canta és bestial...

R: La Felisa, buenooo...(...)

Explica que ella ha ido volviendo al pueblo de vez en cuando. Sigue explicando que su idea era explicar el conflicto latente. Me relata todo el proceso anterior, de documentación, durante un año y medio, yendo tres o cuatro días al mes, haciéndose con la gente de allí. El contacto vino a través de la productora: ellos conocían a Pedro, el hijo de Felisa, y le propusieron a ella el trabajo y le interesó, porque le gusta mucho el trabajo lento, poco a poco. Se iba sola al pueblo, en una actitud de entre dar pena, y buscar ayuda, hasta granjearse la confianza de la gente. Es un trabajo muy lento, que cuesta mucho. Explica diferentes detalles de todo el proceso de grabación, los que se negaban. Le expreso mi admiración por su paciencia y añado que es una persona muy trabajadora y muy constante., con lo que ella se muestra de acuerdo, pues es muy difícil, dice, en el documental, el trabajo con las personas, pues exige acercarse a los límites sin sobrepasarlos nunca. Le pregunto si a los vecinos les gustó la película y ella afirma con rotundidad (...). Insiste en la dificultad de establecer qué imagen se debe dar de los personajes: la que ellos tienen de sí mismos, la que ella tiene de ellos, o cuál, ideas que ha heredado de Íscar, en ese sentido del rigor, la honestidad, la justicia con personajes y espectador. Optó por la solución de sugerir, de dar a entrever, frases medio dichas...para ella fue la única manera posible de mostrar lo que quería mostrar. La postura contraria es la de Jordá, que hubiera entrado a saco contra el alcalde. Filmar al enemigo y entrar a saco.

P: una última pregunta: tens algun projecte o estas en aturada tècnica?

R: sí, com tu estaràs d'aquí a poc...

P: sí, d'aquí a un parell de mesos, si Deu vol.

R: El que passa és que sí que tinc ganes de fer més coses (...) però amb un altre tipus d'infraestructura...més petita.

Pone como ejemplo la autocensura de Rohmer, al limitarse algunas cosas, por puro realismo, para hablar de las dificultades que para ella supone, a pesar de ser una experiencia muy interesante y enriquecedora, el hecho de trabajar con un equipo tan extenso de gente. Le sugiero que cortemos ya, pues yo no quiero perder el tren.

R: M'he enrotllat molt, no?

A las ocho y doce minutos damos por acabada la entrevista y me acompaña hasta la parada del metro, amablemente.

Entrevista con Lupe Pérez García

5/ 03/ 2008

La directora de “Diario argentino” me recibió amablemente en la escuela de cine El Observatorio, de Barcelona, situada muy cerca de la Sagrada Familia, en la margen derecha del Eixample barcelonés, donde por aquel entonces ejercía como coordinadora de la sección de cine documental que tiene la escuela, una de las varias escuelas privadas de cine de la ciudad, quizás la más conocida, existente ya desde hace cinco años, como “sucursal” barcelonesa de otra anterior radicada en Buenos Aires.

De hecho, no era la primera vez que hablaba con ella, pues había mantenido una conversación informal meses antes, y en el mismo lugar, donde me la había encontrado por casualidad tras ver su película en los cines Alexandra de la ciudad. En aquel momento me había prometido que podríamos hablar con más tiempo en una futura ocasión, lo que se produjo en ese momento.

Lupe Pérez me recibe en el lugar donde tiene su mesa de trabajo, en el primer piso de la escuela y me dedica su atención.

Lo que se reproduce a continuación es un extracto de las respuestas de la directora argentina alrededor de las preguntas que yo le voy formulando en torno a los tres temas de los que quería hablar con ella: su experiencia como alumna, primero, y como directora de una de las películas realizadas allí, después, en el Máster de Documental de la Universidad Pompeu Fabra - “Diario argentino”-; y, en tercer lugar, su trabajo como coordinadora en la escuela El Observatorio, así como su opinión sobre el panorama documental de la ciudad.

Reproduzco a continuación las preguntas que se le formularon, si bien las respuestas no siguen exactamente el mismo orden, pues la propia conversación informal dio lugar a cambios imprevisibles, fruto del carácter distendido de toda ella:

Máster de la Pompeu:

- 1.- **¿En qué promoción estudiaste? ¿Qué opinión global te merece?**
- 2.- **¿Podrías explicar un poco cómo era el ambiente dentro del mismo?**
- 3.- **¿Qué aspectos consideras más positivos y cuáles menos?**
- 4.- **¿Cómo fue tu trabajo como montadora de la película de Mercedes Álvarez *El cielo gira* en la promoción en que tú estudiaste?**
- 5.- **¿Propondrías algún posible cambio?**
- 6.- **A los diez años de existencia, ¿Crees que se está viviendo una “posible crisis”? ¿sigue teniendo el mismo sentido que en sus comienzos?**
- 7.- **En cuanto a la ausencia de Joaquim Jordá, ¿crees que se ha notado mucho? ¿Ha afectado en algo al máster?**
- 8.- **¿Qué ha significado el máster para el cine documental? ¿Y para el cine español?**
- 9.- **¿Sigues teniendo relación con las personas que conociste allí?**

Diario argentino:

- 1.- **¿Cómo surgió la idea de la película?**
- 2.- **¿De dónde salió la producción?**
- 3.- **¿Qué hay de “real” y qué es ficcionalización?**
- 4.- **¿Tu marido estaba realmente allí? ¿Qué función tuvieron entonces las supuestas llamadas telefónicas a casa a España?**
- 5.- **La idea de hacer un “diario”, ¿significa que es un autorretrato, o es el retrato de un país o de una determinada generación argentina, la tuya?**
- 6.- **En cuanto a los recursos dramáticos, como la idea del buceo, el problema de orientación, etc, ¿qué valor o función tenían?**
- 7.- **Ese desnudarse ante la cámara, ¿te produjo mucho pudor?**
- 8.- **Háblame de la música, de la banda sonora.**
- 9.- **El concepto político del cine, ¿es herencia de Jordá?**
- 10.- **¿Hasta qué punto es una película “de creación”?**
- 11.- **Háblame de tus trabajos actuales.**

El Observatorio de cine:

- 1.- ¿Qué haces exactamente? ¿Por qué?**
- 2.- ¿Hay público suficiente en Barcelona para tanta oferta educativa sobre cine?**
- 3.- ¿Son necesarias tantas escuelas? ¿En qué se diferencian unas de otras?**
- 4.- ¿Cómo es el ambiente en la escuela?**
- 5.- ¿Hay trabajos producidos por vosotros?**
- 6.- ¿Qué me dices de la revista que editáis, de la que sólo ha salido un número por ahora?**

Lupe tiene un suave acento que conserva con claridad en el arrastre de las palatales y en el exquisito vocabulario que maneja, trufado con términos técnicos anglosajones, más habituales allí. Lupe me aclara enseguida que ella estudió en la tercera promoción del máster, al que se apuntó apenas quince días después de llegar de la Argentina. Entró en el mismo gracias a un proyecto que presentó sobre el pastiche, algo que tenía que realizarse con imágenes de archivo, pero que jamás se hizo, pues fue entonces (año 2002) cuando empezó la avalancha de la inmigración argentina en España, ocasionada por la crisis económica de aquel país. Esta inesperada afluencia de compatriotas, explica, le hizo replantearse el proyecto inicial y comenzó a darle vueltas a lo que sería más adelante su proyecto definitivo.

P: ¿En qué promoción estudiaste tú?

R: En la tercera, creo. Y era la primera vez en que un alumno, un “novel”, presentaba un proyecto. En este caso, el de Mercedes. Los otros eran el de Jordá, *Veinte años no es nada*, la continuación de *Numax presenta*, y el de Montanyà. Lo primero que se me ocurrió fue...la verdad es que conocía un poquito a Jordá, y me encantaba su forma...lo primero fue apuntarme a su película, pero rápidamente me di cuenta que probablemente Jordá ya tendría un equipo conformado, que me lo iba a pasar muy bien, pero poco podía yo involucrarme, ¿no? En cambio, Mercedes me parecía que todavía tenía muchas cosas, el proyecto era muy bonito, pero todavía lo tenía un poco virgen. Y como yo tenía ya una experiencia larga como montadora y como asistente de montaje, y así fue como pensé, bueno, vamos a apuntarnos al de Mercedes, que necesita más que hagamos piña, y tal. Y empecé yo con el montaje y se me sumó Sol López, que todavía tenía algo

de experiencia, no tanto a nivel técnico, como yo, y enseguida me superó y, entonces, la película la terminó Sol. Así que la experiencia fue muy bonita, porque en el montaje es donde se decoloran, o se revelan, las películas. Allí es donde se aprende cómo se hacen las películas. Realizar era mi sueño y...yo me siento muy orgullosa de ser montadora. (...) Y en el montaje es donde se hace lo más difícil, que es solucionar errores, malas decisiones...

P: Y más aún, imagino, por el hecho de ser cine documental. Es decir, al ser materiales de la realidad, en los que interviene muchas veces, supongo, el factor azar, hay una puesta en orden, un orden mental, quiero decir, en el montaje. Es más creativo. No sé si estarás de acuerdo conmigo.

R: Sí, sí, definitivamente, y más aún en el caso de Mercedes, en que la estructura de la película no está clara, no está clara en absoluto.

El trabajo con Mercedes Álvarez, añade, fue extraordinariamente creativo, pues “Mercedes no tenía nada claro”. Aclara que se refiere con ello a la idea de que Álvarez tenía pensado el “tono” del filme, tenía algunas imágenes, pero estuvieron “meses y meses trabajando secuencias sin estructura”, con terribles problemas de producción (ya explicados en otro apartado de este estudio), pues, al fin y al cabo, “las películas se revelan en el montaje”, algo que muchos productores, sigue diciendo, no son capaces de entender. La mayoría de productores, continúa, no son capaces de ver ni siquiera “un draft”. Así que durante el montaje de “El cielo gira”, trabajo extensísimo, pues había muchas horas de filmación, la película fue adquiriendo la estructura que ahora tiene, en buena parte, seguro, gracias al trabajo de las montadoras, que tuvieron una paciencia enorme, insiste.

P: O sea, que aprendiste mucho con Mercedes, pero, aparte, del máster, de lo que son las clases y tal, ¿qué opinión general tienes? (...)

R: El cine no es democrático, y eso es una cosa que tienes que entender cuando empiezas un curso de cualquier tipo.(...) Es lo más competitivo...con lo cual, yo creo que el máster, a personas como yo, que ya tenía una cierta experiencia en el mundo audiovisual, que tengo mi vida hecha; es decir, sé que me quiero dedicar a esto (...) y que me voy a buscar la vida, en el sentido de que si sé que va a venir fulanito, yo me

voy a dedicar dos semanas a machacar...y que si viene un tipo francés a dar una charla, y te ha parecido interesante, pues lo pillas en el pasillo...

P: como hice yo contigo...

R: Si tienes ganas de hacerte a uno mismo, yo creo que los que vienen al máster en ese plan, el máster es un trampolín. Se trata de hacer amigos con intereses comunes, hacer piña.

En cambio, sigue diciendo, si alguien espera a que las cosas le vengán dadas, seguramente se estará equivocando. Posiblemente, dice, no esté del todo "bien explicitado de qué se trata esto. Esto se trata de desarrollar proyectos, no de realizar películas".

R: por otro lado, si uno viene a hacer relaciones, tampoco es eso. Dentro de todo, hay unos años que más, otros que menos, se busca un equilibrio. Lo que noto es que, por ejemplo, en la generación cuarta, la siguiente a la mía, todavía había tres o cuatro que estaban allí viendo un poco a ver de qué iba...había tres o cuatro jóvenes, bueno, jóvenes no es la palabra, porque hay gente joven que tiene las ideas clarísimas.

Si uno ve el máster como un MBA o similar, se puede sufrir mucho, pues puede ocurrir que una película no se haga, o que un determinado año no se pueda realizar una actividad, o que la segunda parte (la práctica de realización de los tres proyectos documentales largos) no se lleve a cabo, y eso se debe entender bien desde el principio.

R: Hay gente que ha realizado su película fuera del máster. Es el caso de *Can Tunis*, realizada por José González, que es compañero mío de promoción, y *Can Tunis* es un proyecto del máster.

Hay que decir, no obstante, que ello ocurre muy pocas veces. El máster no será nunca perfecto, pero ha servido para realizar un puñado de espléndidas y muy diversas películas.

R: Si hay un motivo por el que el cine catalán documental está en el mundo, es por el máster de la Pompeu. En un momento dijeron que en el máster había un tipo de perfil...y a mí me parece que cada día se va variando, se va ampliando...

A continuación, nuestra charla deriva hacia la existencia en la ciudad de otro máster universitario de enseñanza de cine documental similar, el de la Universitat Autònoma, lo que supone quizás un hándicap para el primero, a lo que ella responde diciendo que el de la Pompeu es mucho más exigente con los aspirantes, que se produce una mayor "selección natural", en el sentido del mercado, de la producción. Yo le recuerdo que, además, el tipo de trabajos que se realizan en ambos, son muy distintos.

R: Claro, si una película la mimamos muchísimo, pero no consigue ningún productor, ese proyecto no se hará. Es una situación de justo equilibrio que, desde fuera, puede parecer injusto, pero es que el sistema en general es injusto. (...)Yo sólo tengo cariño y respeto por el Máster. Sí que creo que en el máster hay cosas que no se han hecho bien, y te las podría enumerar, pero, en ese sentido, a mí, mi película es extranjera, muy difícil, personalísima...y hacerla aquí en Cataluña, sin quitarme cierto mérito, es en gran medida por el apoyo del máster.

P: Claro...He leído un artículo precioso tuyo sobre Jordá. Intuyo que, ante la solemne tontería que se ha dicho, eso de las dos "líneas del máster", la de Guerin y la de Jordá, cosa que intento desmentir de todas las maneras...pero sí que es cierto que Guerin es de alguna manera una mirada más poética, mientras que Jordá es más político y, en ese sentido, intuyo que tú estás más cerca de Jordá, a pesar de que tú haces un diario...no sé...

R: Fíjate que José Luis es un artista que está, como los artistas de verdad, por la obra, y yo no tengo ninguna discusión contra eso, no tengo argumentos, y Jordá no está por la obra. Él no tiene ninguna obra definitiva, acabada...A Joaquín lo puedes pulverizar o lo puedes amar. Era un tipo que mantenía una especie de conversación con temas variados. Era un animal político. Y yo quiero ser eso. De hecho, mi película la veo, y no me gusta mucho. Pienso que en aquel momento la hice con esas características, pero es como un hijo...no creo que pasen diez años y todavía me sentiré identificada con ella. No sé si le pasa a José Luis. Yo veo *Innisfree*, y me parece una obra maestra.

(...)

R: es una voluntad. La voluntad de la obra...y Jordá no lo tenía, tenía una voluntad más vital...disfrutaba tanto...(...)

P: Y también una gran capacidad narrativa.

R: Sí era un gran autor y con una cabeza infinita. Yo creo que tenía una manera de ver el cine diferente.(...) Yo soy un poco como Jordá, hay tantas cosas que me interesan...me gusta mucho Gombrowitz, esa cosa de lo que no está desarrollado todo...la cosa adolescente un poco inacabada, bueno a mí me seduce mucho más, me divierte. Y quizás con suerte, tienes un ramalazo, quizás con suerte hay un instante en una película tuya, que emocione y tal...si eso llega, genial, pero yo necesito, yo, pasármelo bien.

(...)

P: Hay que tener mucho tiempo, pienso, para estar sólo haciendo cine, y una película cada mucho tiempo. Tienes que tener alguna otra forma de subsistencia...

R: no siempre es así. Un ejemplo: Martín Solá es un chico, muy joven...

P: ¿Argentino? He leído algo..

R: Sí, es el autor del documental “Caja cerrada” producido por nosotros y realizado con mucha convicción y fe en la propia obra. Trabaja en otra cosa, sólo para poder hacer cine. (...) pero que se ha presentado en algunos festivales en este año 2007. Es un tío que solamente piensa en Rossellini, por poner un ejemplo. (...) Pienso en que no sería capaz de hacer ni la minimísima de Tarkovski...como realizadora, y no me interesa. Pienso, por ejemplo, en las películas de Valeria Bruni. (...) Me siento cercana a Jordá en una postura vital...y creo que Iñaki también.

P: sí, sí, seguro.

R: es como más juguetón...yo, sin tenerlo todo tan ordenado, también quiero hacer muchas cosas.

P: Bueno, pero tienes familia...

(...)

R: Sí, y un marido que es pluri...una maravilla, pero lo de la familia es algo que no quiero resaltar, no es un valor añadido, como lo del dinero.

P: Tras la muerte de Jordá, (...) ¿Ha habido un cambio en el funcionamiento, en la línea...del máster? Parece que ha habido una cierta crisis...

R: Ah, lo dices porque las películas no se hicieron...

P: Sí, bueno, parece que ha habido por parte de Balló una voluntad de reconducir las cosas...

R: Joaquín se nos ha muerto a todos. Yo no sé cómo seguirá el máster sin Jordá...yo no sé cómo seguiré yo...Es muy difícil seguir sin él porque era un espacio de oxígeno vital. Se le puede criticar, a Balló, pero es un político. Hace gestión cultural de alto nivel. La grandeza de Jordi es tener a Joaquín y prestarle atención. Joaquín era...Tenía siempre una palabra de aliento. (...) Para mí, el peligro estribaría en que, más que que las películas no se hagan, que sin Jordá, que aportaba una línea muy personal, muy política, al máster, los trabajos que se realicen sin él sigan una especie de alineamiento formal, de una moralidad determinada, de un tipo de planteamiento formal, que las cosas se hagan de una manera y no de otra.

Por lo que sé, le digo, parece que el director intenta dar un buen golpe de timón en los planteamientos formales de las siguientes películas del máster, buscando tanto la variedad, como el riesgo y experimentación formales, lo cual indicaría con toda probabilidad que el camino a partir del momento presente será distinto del recorrido hasta ahora. Ello habla sin duda, asentimos ambas, de la conciencia y la intuición de Balló sobre lo que conviene realizar. (...)

R: Jordá, lo único que hubiera querido es que espabiláramos. Y que a ver qué hacemos. Y cuanto más delirante, mejor. El problema es qué consideramos delirante.

Este concepto de lo “delirante” me lleva a plantearle si se refiere con ello a películas periclitadas a “El taxista ful”, ese filme documental de Jo Sol que obtuvo diversos premios en festivales en el año 2006. Lupe Pérez considera que, en efecto, el filme le pareció delirante: “a mí ese tipo de cosas me cae bien”, aunque el empeño de su director de realizar todo el trabajo él solo es algo que ella no comparte. Prefiere mantener los contactos con las personas que se mueven en este mundo del cine (“las redes”, lo llama) ya que ese empeño por hacer las cosas sin nadie más sólo lo pueden llevar a cabo los que, como Guerin, son verdaderos “animales artísticos”. Me explica que ella sigue manteniendo el contacto con las otras personas que conoció durante su estancia en el máster y que, de hecho, algunos de ellos imparten algún curso en la escuela en la que ella trabaja: Mercedes Álvarez, Ricardo Íscar, Isaki Lacuesta. Añade que, sin ir más lejos, la guionista del proyecto en el que ahora está (y que, con toda probabilidad será una coproducción de varios países europeos) es

Isabel Campo (la Isa a la que Lacuesta ha dedicado sus películas, su novia) que, es, dice, una excelente guionista.

R: es importante mantener los vínculos, quedar (...) Había en el máster una idea de hacer como una cosa de ex-alumnos y tal, lo que pasa es que esas cosas, a nivel institucional, nunca terminan de funcionar del todo (...) se trata de mantener los vínculos, mantener también una distancia prudencial con todas estas cosas institucionales...Conozco gente a la que no le cae bien el máster y, sin embargo, piensa que dentro del máster se pueden hacer cosas interesantes. En una familia es más fácil hacer locuras y que las locuras se resuelven en casa.

Abordamos ahora cuestiones referentes a su película, “Diario argentino”, estrenada en abril de 2007. Lo primero que le planteo es de dónde, cómo surgió la idea, el proyecto. Explica que ella venía del videoarte. Ya hemos aclarado anteriormente que la autora se apuntó al máster quince días después de llegar de Argentina, y fue admitida en él tras presentar un proyecto titulado “Parodias sin risa”, sobre el pastiche, con material de archivo. Pero la afluencia de argentinos que llegaban a España en esos momentos, como ya se ha indicado, la condicionó a replantearse la idea inicial y a trabajar sobre este nuevo tema. En un principio, no sabía muy bien qué hacer con ello; empezó a trabajar sobre algo bastante periodístico, que fue modificándose conforme el máster avanzaba, pero que no le acababa de convencer, hasta que, llegado el verano, solicitó una beca que concede el Ministerio de Cultura, de Madrid, para el desarrollo de proyectos. Se la concedieron y estuvo dos meses en la Residencia de Estudiantes, donde también estaba Joaquín Jordá, con el que inició una muy fructífera relación.

P. Fue esclarecedor en general, no sólo para esa película. Me reunía con él cada dos o tres días para hablar sobre su idea, hasta que una noche él me aconsejó: “Tú tienes que pensar en qué es lo que realmente te interesa. (...) Personalmente, a ti. ¿Cuál es tu vínculo con ese tema?”. Claro, yo podía hablar del nacionalismo en Argentina, pero eso, claro, son palabras, y no sé...Eso que parece una chorrada nunca me lo había dicho nadie. Estas palabras me hicieron reflexionar: toda la noche estuve haciendo una lista absurda. ¿Qué es lo que a mí me interesa? ¿Qué imágenes yo relaciono con esto, no? Mi

papá...Y la película cambió mucho, con la ayuda de Jordá. Pero absolutamente todas las ideas, buenas o malas, que hay en esa película, se hicieron esa noche. (...) Y al otro día le llevé una especie de cuadro. Y ya me quiso.

La última afirmación de Lupe arrastra mucho la /y/. Parece que la paladee.

R: Algunas ideas le hicieron mucha gracia... eso de la izquierda y la derecha...

Le pregunto si lo que confiere cierto humorístico y original sentido a la película, ese supuesto problema de orientación de la autora, y protagonista del filme, es real, existe. Ella contesta que sí, pero no tanto como aparece allí. De hecho, muchos de los recursos son eso, recursos, y se han llevado a una cierta exageración o ficcionalización, para conferir al filme su actual estructura.

R: Me pareció divertido. Me pareció fundamental, quería hacer una especie de comedia negra...una mujer de mi edad, la única manera de hacer una comedia negra es ponerse en ridículo. Porque los hombres lo tienen más fácil para ponerse en ridículo y salir airoso. Pero la mujer...es más complicado. Entonces empecé a pensar en todas las tonterías que tenía, las incapacidades...Y salió en base a esa conversación que tuvimos esa noche...y, luego, no recuerdo que me dijera esto sí, esto no...fue más bien una conversación...Tenía esa magia Jordá, te decía qué película tenías que hacer, sin decírtelo.

P: De algún modo, se trata de una especie de ejercicio de psicoanálisis con Jordá que condujo al guión de un filme. Y los argentinos tienen mucha práctica de psicoanálisis...

R: Sí, pero yo no me he psicoanalizado nunca. Y lo digo como una especie de bandera...

P: En ese sentido, posiblemente se trataba de sacar algo de uno mismo, o de inventárselo. Una película que es un diario, un autorretrato entre comillas, pues, tiene que salir algo del Yo.

R. Definitivamente, inventarse, más bien. Y luego él, lo que hacía, era darte coraje. Sin ir más lejos, la película estaba concebida en un principio para rodarse en Europa en buena parte, y casi toda transcurre en Argentina.

En cuanto a lo que hay de ficción y de realidad, aclara que, además de que su marido sí estaba allí con ella (de hecho, Carlos Essmann en los títulos de crédito figura como director de fotografía) y la exageración de ciertos problemillas – de orientación, con el buceo...-; cuando ella se encontraba sola en cuadro estaba actuando, mientras que, cuando hay otros personajes con ella (su madre, el compañero de su madre, Mario, que falleció en el año 2007, como ella me explica, su amiga...) no hay ni un solo diálogo preparado. La verdad es que ni su madre sabía de qué trataba su película.

P: Y a ella ¿le gustó?

R: Lloró mucho. Me dijo que era muy triste. Y a Mario también le gustó mucho. Precisamente eso es lo bonito que tiene el cine documental: cuando mi madre estaba muy apenada por la muerte de su compañero de los últimos años, mi productora me dijo que le explicara que “Mario, esta semana, está dando el coñazo en Canadá.”

Se refiere, lógicamente, a la presentación de la película en el Festival de Cine Documental de Montreal, ese mismo 2007. Le digo que le secuencia en que Mario, en el coche, explica su detención, me gustó mucho, así como la del tren, como una especie de postales, de esas que se envían, y, quizás, no se firman. Otra pregunta que le hago tiene que ver con la música. Una banda sonora creada por su amigo Germán Cancián, quien, me explica ella, vive en la Patagonia y es “un compañero de viaje”. Es un músico que ya había hecho la música de un corto suyo. Ella tenía muy claro que quería que la música se la hiciera alguien que entendiera muy bien lo que se explicaba en el filme, por lo que se lo pidió a Cancián, que ya le había compuesto la de algún corto suyo anterior. Fue algo complicado porque las músicas se enviaban en MP3 y telemáticamente, lo que implicó un cierto desconcierto para la productora, pero el resultado es positivo. Aun así, añade, Lupe Pérez no es muy partidaria, como profesora, de incluir músicas en el cine documental, pero en el caso de su propio filme, como para ella es “como una especie de cuento. Un cuento para niños un poco retrasados”, consideró que se podía incluir esa música.

P: ¿Serías capaz de hacer un autorretrato tipo Mekas? ¿Te daría mucho pudor? ¿Serías capaz? ¿Te interesaría la idea? Coger y poner la cámara y lo que salga, sin preparar, sin...

R: No, uno tiene que como romper sus propios límites y no es un límite para mí el pudor.

P: Pero yo me refiero a contar lo más íntimo, que, hasta cierto punto, parece que sea la película...

R: no, no, eso es lo que te digo de los límites. Y eso demuestra que la película no es perfecta; si lo fuera, eso no pasaría: mucha gente pensó que la estúpida de la película soy yo.

P: yo no, pero bueno...

R: Confundían el personaje con la directora; entonces, claro, eso no puede ser nunca. Y menos en un diario teóricamente verosímil. Podría hacerlo, lo que pasa es que echaría mano de tantos artilugios, que me parecería falso...para mí. El proyecto en el que estoy ahora es un documental mucho más clásico, en el que mi personaje es un personaje que va haciendo preguntas y tal...pero no aparezco.

P: ¿Y es algo que va a hacer aquí, en El Observatorio? ¿Con la gente de aquí?

R: En principio. Sí, empezamos con ellos. Los chicos Walter Tiepelmann y Mario Durrieu (*codirectores de la escuela en Barcelona y en Argentina*) tienen una productora en Argentina, y con esa productora están produciendo cosas en Argentina y aquí, todavía, estamos produciendo cosas y tal, pero no tenemos una productora. Y quizás la película se hace con la productora en Argentina y estamos buscando productores en Alemania y en Francia...porque aquí, no, porque transcurre en Francia y en Alemania, y en Estonia, pero aquí no transcurre nada, no tiene nada que ver. Producción catalana, en principio, nada. A mí me gustaría, pero, como está el patio...lo tomo como una opción de final, para completar...

Me habla de la película “Caja cerrada”, producida por El Observatorio, en Barcelona. Dice que la define como una especie de “Sokurov hiperrealista”, lo que nos hace reír a ambas. (...)

P: En cuanto a tu película ¿Autorretrato tuyo, de un país, de una generación?

R: Mi película ha sido mal interpretada por algunos, que han visto en ella una película política que habla de una generación – la mía – que interpela a otra - la de mis padres –.

Es evidente que nosotros no tenemos ningún derecho a interpelar a nadie, y menos aún a nuestros padres. Más bien se trataba, de mostrar nuestra incapacidad de entender y de formar o pensar en un futuro mejor. Había una frase que decía Mario en el rodaje: “Ellos quieren la revolución, mientras la haga otro”, que no se pudo incluir en el montaje final, y que explicaría ese sentimiento que algunos tienen sobre la generación precedente, pero que yo no comparto en absoluto.

P: hay una cierta similitud con la situación que vive cierta juventud española, que no sabe o quiere saber nada sobre la generación precedente. Y, hasta cierto punto, durante mucho tiempo, se silenció, bueno, estaba todo el mundo tan harto, que no quería oír hablar...la generación de mis padres, que vivieron todo el franquismo, y sus padres habían padecido la guerra, en buena medida no querían volver al pasado. Estos son los que no se quieren sentir involucrados.

R: Pero en el caso de España, a diferencia de Argentina, tampoco hubo justicia. Cuando no hay justicia, nada se resuelve. En Argentina, al menos, tarde y mal, algo se está haciendo. (...) las generaciones ricas, tienen una capacidad de olvido muy fuerte, no se plantean. Si tú estás en crisis permanente, sí te planteas. Intentas saber por qué. Pero si tú tienes el bolsillo lleno...

Nuestra conversación se encamina ahora al último asunto que le planteo: su trabajo como Coordinadora de la Sección de Cine Documental de la escuela El Observatorio de Cine, en el que, además, imparte docencia. Me explica que se trata de una escuela totalmente privada, gestionada por dos directores argentinos que ya tienen otra similar en Buenos Aires, y que su público es mayoritariamente europeo, de gente más joven y, en cierto sentido, más inexperta que la del máster; de ahí el uso exclusivo del castellano para las clases. Sus ambiciones no son comparables, lógicamente, con las de un máster universitario, por lo que van tirando adelante como pueden, aunque el hecho de llevar ya cinco años de existencia habla de un éxito relativo. Tienen, además, un pequeño centro de producción, desde el que se han producido fundamentalmente cortometrajes, y algún largo, como el ya citado “Caja cerrada”. Además, han sacado un número de la revista “Docs, variaciones de lo real”, y están a punto de sacar un segundo número. Colaboran, afirma, con otros centros de producción, como, por ejemplo, con Playtime, la productora de Marta Andreu.

P: Y, con toda la oferta actual en Barcelona, el máster, la Autònoma, vosotros, la ESCAC, ¿Ya podéis sobrevivir? ¿Hay público para tanto?

R: Bueno, hay una cosa que es cierta. Nosotros somos una cosa muy chiquita en comparación con el máster. (...) Vamos haciendo. Lo que nos va bastante bien son los cortometrajes. A nivel económico digamos que subsistimos. (...)

P: A mí me gustó, sobre todo la idea, un productor, un distribuidor...a veces las revistas de cine están hechas por los mismos de siempre y el hecho de que se expliquen las cosas un poco desde otro punto de vista...está muy bien.

R: Sí, y tiene la intención de mirar un poco las cosas de fuera, Europa, Latinoamérica...(..)

Me explica que sus proyectos son más pequeños. Me explica, en otro orden de cosas, que Lisandro Alonso fue compañero suyo de desarrollo de Guión, en Madrid, el mismo año que ella tuvo a Jordá de tutor y que de esa estancia surgió la película “Los muertos”, de Alonso. A Lupe Pérez le sobra ilusión y ánimos de hacer cosas. Tiene una actitud abierta y generosa, y, antes de irme, después de estar casi hora y media charlando con ella, se ofrece para gestionarme una entrevista con Martín Solá, otro argentino en Barcelona enamorado del cine. Me regala la película de éste y se muestra de nuevo dispuesta a colaborar conmigo en todo lo que haga falta.

Pasadas algunas semanas de esta entrevista, recibo, tras varios correos de El Observatorio, uno en el que la propia Lupe informa de que ya no es coordinadora de la Sección de Documental de la escuela, si bien sigue impartiendo cursos y resta a nuestra disposición.

Entrevista a Núria Esquerra

16-03-2007

El encuentro tuvo lugar en una cafetería de la parte alta del Paseo de Gracia. El local estaba bastante lleno (las cinco de la tarde) y el ruido ambiental y la música hicieron que fuera algo dificultoso oírnos bien la una a la otra. A pesar de ello, Núria Esquerra tuvo la paciencia de pasar más de una hora contestando a mis preguntas con suma amabilidad y atención, mientras se tomaba un capuchino.

En cuanto a las preguntas, hay que decir que, en general, se plantearon las mismas que estaban dirigidas a los alumnos del máster, y que aparecen en ellas, si bien algunas fueron surgiendo un poco al hilo de la conversación.

R: Doncs...Comunicació Audiovisual a la Pompeu...la promoció noranta tres noranta set va ser la primera promoció i allà la Marta Andreu i jo vam estudiar juntes. (...) No sé com t'ho va explicar el Jordi (*Jordi Balló*) però ell feia alguna matèria...

P: Em va explicar poquíssim. Vam parlar al *Centre de Cultura* un moment i ha estat molt amable...ha estat qui m'ha ajudat...

R: Home...ell és una mica el germen de tot, perquè era professor al Departament de Guió de Comunicació Audiovisual, i el 1996 va convidar Jean-Louis Comolli a fer una assignatura optativa de Documental de Creació a la UPF. Després, a la primera edició del màster, Jean-Louis Comolli va ser un dels tres directors que van realitzar una pel·lícula (*Buenaventura Durruti*). Va ser la primera assignatura, la primera presa de contacte amb el documental de creació. Llavors...també perquè el Jordi Balló tenia més referents, o volia introduir el que seria el documental... volia introduir el que serien pel·lícules franceses...o...d'Estats Units, Anglaterra, on del tema documental hi ha més referents, que aquí a Espanya. Llavors, arrel d'aquesta assignatura, aquesta optativa amb el Jean-Louis Comolli, que es va fer dos anys...ja a la última promoció, feia temps que el Jordi estava donant voltes a la idea de fer un màster. (...) Sis mesos després d'acabar la carrera, es va iniciar i la Marta i jo, que ja havíem fet les pràctiques a una pel·lícula del Comolli, a Paris, com a pràctiques de carrera, i va començar el màster al gener del noranta vuit. Llavors, allà, a la primera edició del màster hi havia varies persones que venien de Comunicació Audiovisual. El Jean-Louis Comolli va fer classes una altra

vegada... i la primera setmana com a classe magistral va venir el Frederick Wiseman, que és un documentalista americà.

P: I torna cada any...

R: No, va venir el primer any i va venir fa un parell d'anys...em sembla.

P: I aquest any torna a venir, m'ho va dir la Marta.

Hablamos sobre las ediciones del máster hasta la fecha. Núria Esquerra me recuerda que Marta Andreu entró como coordinadora en la tercera edición, que en la segunda estuvo Ricardo Íscar)

R. Sí, el segon any...aquesta espècie d'inauguració la va fer el Patricio Guzmán.

Recordamos el funcionamiento de la primera edición, cómo cada director de los tres inaugurales decidió, a partir de la búsqueda de producción para su película, cómo se tenía que trabajar con el equipo de alumnos. Concretamente, en su caso, para “En construcción” Guerin buscó un grupo de ocho alumnos, de los que al final sólo quedaron cinco; de ellos, sólo cuatro se dedican aún hoy al cine: Abel Garcia Roure, ayudante de dirección; Amanda Villavieja, sonidista; Mercedes Álvarez y ella. De hecho, esta última y ella fueron las montadoras. Le pregunto cómo se trabaja en el montaje con otra persona y dice que bien, y que entonces aún estaban aprendiendo. Explica que el sistema de trabajo de los alumnos dentro de las películas en la actualidad no es exactamente como fue cuando ella estuvo en “En construcción”, ya que la implicación de los alumnos en ese proyecto fue mucho mayor pues llevaron a cabo todos los trabajos de tipo creativo y técnico. A diferencia de “En construcción”, en la mayoría de proyectos realizados en el máster, los jefes de equipo son profesionales, mientras que los alumnos hacen prácticas en cargos técnicos de auxiliares o bien siguiendo en proceso creativo en la fase de documentación. “En construcción” fue una experiencia límite porque el rodaje duró un año, la productora no hubiera pagado lo que hubiera costado de ser profesionales, aunque a ellos les sirvió para adquirir experiencia, estuvieron disponibles a todas horas, domingos incluidos, fin de año...Dice que tenían muy buen “rollo”. También trabajó después en “Veinte años no es nada” de Jordá, y que éste

*cogió a dos o tres alumnos del máster con los que tenía buena relación.
Depende mucho del director. Son decisiones personales.*

R: L'objectiu del màster no és formar professionals ni tampoc donar feina. I llavors normalment el que fan els alumnes és seguir tot el procés. Diguem que el professor té l'encàrrec de fer una espècie de tutories d'aquesta part de pràctiques després de l'ensenyament.

P: De tota manera, la Marta em parlava de que una de les mancances...evidentment tot té mancances...era el poder tenir una web com Déu mana, que pogués arribar a ser com una borsa de treball...A veure...no tal qual...

Comentamos el interés que podría tener un servicio así. Le digo que me gustaría averiguar lo que tiene de negativo el máster, pues, en general, todos me hablan bien.

R: Bueno, a mi m'ha anat molt bé, perquè jo he pogut treballar d'això, que és el que m'agrada. I jo ja he començat a treballar directament de muntadora, quan el normal és començar d'auxiliar, estar així uns anys i després, finalment, de muntadora... El que passa és cada any, si hi ha trenta persones en el màster, que estiguem treballant en això...som cinc. No és un...a part dels directors que han aconseguit fer el seu projecte, com l'Iñaki, l'Ariadna Pujol o la Lupe...són, clar, hi ha una selecció, diguem al mateix procés...que no a tothom li satisfà. I després hi ha edicions que han funcionat millor que no altres...no sé perquè. Sobretot...és que realment no és l'objectiu del màster formar directors i el que jo sí que crec que queda una mica coix és el tema del desenvolupament del projecte personal. Diguéssim que jo com a punt feble...és un dels tres pilars en què se suposa que es recolza el màster, però no acaba de funcionar. Diguéssim que es fan una sèrie de tutories per a desenvolupar el teu propi projecte...i al setembre fan lo que diuen un pitching, que es una trobada amb productors. Ara, l'edició que vaig fer jo...a mi...em va donar la impressió que és una mica...poc seriós, diguéssim, que es fa tot...una mica de...un pitching, però que els productors que hi van, les televisions...no sé fins a quin punt tenen real interès a acabar els projectes. Llavors, diguéssim que...també s'ha tendit al màster a fer molt bé les tres pel·lícules. Es posa molta energia a fer les tres pel·lícules com a llargmetratges. En canvi, tampoc mai s'ha intentat de fer documentals de vint-trenta minuts per televisió; és a dir, enlloc de posar tanta energia a

fer aquestes tres, es podria destinar una part dels diners que tenen dels convenis amb TVE i Canal Plus a que s'impulssessin projectes dels mateixos alumnes que es poguessin passar per televisió enlloc de per al cinema.

Hablamos de algún documental al que he tenido acceso recientemente, como el de treinta minutos de Neus Ballús, “L’avi de la càmera”, que ella me explica que es algo producido por Paral·lel 40 y que se ha pasado por “Taller.doc”, que es un programa de la TVC. Ella dice que el màster no es una productora, por lo que no se pueden hacer películas allí propiamente, a pesar de que sí hay una sala de montaje, que se puso cuando Ricardo Íscar montaba su película. Allí están todos los instrumentos necesarios para poder hacer más cosas. Hablamos de una película que está montando allí ahora mismo Abel García, que ha sido ayudante de dirección en cuatro películas del máster, aunque la que ahora está haciendo él no fue ni siquiera presentada como proyecto propio al máster, sino que ha montado una productora con un amigo suyo y ha recibido una subvención del Ministerio y de la Generalitat, de modo que ha tirado por su camino. Igual que Marta Andreu, comentamos, que también tiene su propia productora, que ha creado hace dos años; ésta está haciendo algo que tiene que ver indirectamente con el máster, con Jordá.

P: Clar, la Marta, i el Ricardo també m'ho deia, que una de les assignatures pendents era que es formessin productors. Si d'allà sortissin productors, gent que fos també jove...d'allà sortirien més coses, es podrien fer més projectes.

R: La gent que estudia al màster no té generalment aquesta vocació. Bueno, sí que me'n recordo d'una noia que volia ser productora...I sí que aniria bé. D'allà han sortit bastants tècnics...en canvi, productors de la nostra generació només conec dos o tres, és una altra generació... estan acostumats a fer un altre tipus de productes...

P: Més grans, vols dir...

R: Sí, però...vull dir que la generació de productors que han produït documentals últimament...potser són gent que ve d'altres móns, que no tenen cultura cinematogràfica en quant a documental...és a dir no són bons espectadors de documental, perquè no el coneixen, i llavors, diguem que la producció de documentals requereix unes altres característiques que no és com produir televisió, no la publicitat ni

cine de ficció...té molts més imprevistos, els temps són molt més llargs, diguéssim. Les partides canvien. Té una altra estructura. I la figura del productor amb criteri...

P: Que entengui.

R: Sí, que entengui...a Barcelona jo no el conec.

P. I a la resta de l'estat?

R: Probablement, tampoc. Querejeta produeix documentals, també cinema... però no conec com produeix...

Hablamos sobre el último proyecto de Querejeta, "Goodbye, America", sobre un actor que era muy de izquierdas, que hacía de abuelo de la familia Monster. El ruido ambiental es bastante ensordecedor y debemos esforzarnos por gritar por encima de él, lo que hace difícil la conversación. Seguimos con el tema de que en Cataluña faltan productores de documental con criterio, sí hay, en cambio, de ficción y de publicidad, porque llevan más años.

P: Ara, no sé si...jo no hi entenc gaire, però crec que poster com que TV3 també està fent...vull dir, segons quines coses, com que ja tenen sortida cap a la tele...potser això està barrant ...

R: Diguéssim que la producció de documentals, no et pots...els productors ja parteixen d'uns estàndards de producció, ja hi ha unes partides, és a dir, un llargmetratge segurament són sis, set, vuit setmanes de rodatge més deu setmanes de muntatge. El documental no pots ...(...) canvia absolutament... depèn del projecte. Hi ha projectes que es poden rodar en sis setmanes, amb un pla de rodatge bastant tancat; en canvi hi ha altres que tenen un pressupost més petit però s'han de rodar en un any sencer; documentals que es poden muntar en tres setmanes però també quan hi ha molt més material es triga molt més a muntar-ho. Tota aquesta qüestió de temps i diners, com que no estan...no tenen ni l'experiència ni tampoc els diners per justificar-ho. Per què un documental necessita molt més muntatge? Primer, perquè no hi ha guió, bueno, pot haver-hi un guió previ, però el guió previ normalment és com una espècie de documentació o esquema del que pot passar. I com es grava normalment moltes més hores que un guió de ficció, doncs el muntatge és molt més llarg.

Seguimos hablando sobre las sustanciales diferencias que hay entre guiones y material filmado y, por tanto, necesidad de montaje, entre ficción y documental:

en este último, dice, sólo del tiempo que se tarda en ver todo lo filmado, ya es mucho más. A veces, continúa, el tiempo que dan al montador no es suficiente. El director normalmente sabe lo que quiere, pero ella se debe poner de acuerdo con él.

P: Bueno, si et sembla, podem deixar aquesta qüestió i podem parlar del muntatge. Com és que et vas fer muntadora? Vull dir, no sé si és gaire habitual. Nosaltres, a l'institut, tenim batxillerat artístic i tenim sala d'edició de video i normalment a qui agrada més aquestes feines més tècniques... és als nois.

R: No, i aquí també. En canvi, per exemple, abans que es muntava amb moviola...

P: Ara ho feu tot amb ordinador? Ja des d'*En construcción* ja ho feu amb ordinador.

R: A *En construcción* vam començar muntant per tall en Umatic, un sistema molt precari. Els últims tres o quatre mesos vam acabar el muntatge en Avid. Abans quan es muntava en moviola... A França, per exemple, hi ha hagut moltíssimes dones muntadores. I a Estats Units també. La muntadora que ha treballat durant molts anys amb Martin Scorsese és una dona.

P: Sí, és una senyora, ja ho sé, ja ho sé.

R: A altres països hi ha moltes dones a la indústria. Aquí a Espanya, a Barcelona, conec dos més. Jo normalment em trobo més homes.

P: Les dones som poster més meticuloses...

R: Jo veig que és un ofici que...

P. Molta paciència...

R: Moltíssima paciència, molt ordenat, moltíssima memòria, i també bastant intuïció, perquè quan no saps com navegar... Tampoc requereix molta força física, perquè hi ha rodatges que són molt físics...

P: Sí, i la fotografia, també.

R: I els elèctrics...és dur. Però joestic asseguda tot el dia.

P: I t'agrada?

R: Sí, sí.

P: Et sents molt creativa fent això ?

R: Sí, és molt creatiu.

P: Sí, sí, per això t'ho dic.

R: Les dues vessants, perquè hi ha una part tècnica. Evidentment, t'has de portar bé amb els ordinadors.

P: La màquina...

R: Sí, hi ha aquesta part. A més, cada vegada surten programes nous... Però també hi ha la part creativa. Tu normalment has de saber solucionar problemes. Arribes l'últim, normalment, i hi ha coses que et diuen, bueno, això ja ho resoldran... Al documental, t'ensenya a espavilar-te amb el material que tens, perquè normalment s'ha hagut de rodar amb condicions que no són les millors, s'improvisa, s'hi va ràpid. Passen coses inesperades, l'atzar...

P: També és la gràcia, no?

R: Sí, t'ajuda a espavilar-te amb el que tens, amb el que t'arriba. Que igual, això...

Explica los avatares a los que un montador se debe enfrentar en el cine documental.

P: Llavors, hi ha molta diferència... entre el Guerin, a veure, crec que és evident, i l'Íscar també ho diu... és un senyor que filma i tal... però que la feina important per ell és el muntatge. I ell et va orientant? O tu pots fer de més i de menys? És una mica pesadet... i et va... perquè Guerin i Jordà són dos estils totalment diferents. Un és de rodatge i l'altre de muntatge. I el Jordà, pel que diu... ell deixa fer...

R: Acabem de muntar la última pel·lícula de José Luis. Ell s'està les vuit hores de muntatge a la sala.

P: Llavors ara està fent l'última pel·lícula: *La ciudad de...*

R: Sí, *En la ciudad de Sylvia*. La primera còpia està prevista pel maig.

Explica que la última película de Guerin estará acabada para mayo, pero entonces irá a festivales... Dice que José Luis Guerin comenzó montando él sus películas en la moviola, pero que ahora se las monta ella en ordenador, algo que el director aún no domina. Está convencida de que si lo hiciera se las seguiría montando él mismo, aunque eso de los ordenadores no es lo suyo, le agobia, le es más cómodo decirle lo que tiene que hacer.

R: Com el Ricardo, que també ha muntat alguns treballs seus. Això es nota molt: quin director sap muntar i quin no. A vegades no fa falta fer gaires proves per saber si va o no va. En canvi, el Jordà... era una altra actitud vital. A veure, el Joaquim li deixava fer a tothom el que volia si hi havia confiança, tant al rodatge com al muntatge. Al seu

càmera, el Carles Gusi, li deixava fer per lliure. Ell mai mirava per l'enquadre, fins a la sala de muntatge ell no mirava res. Inclús ell no seleccionava, sinó que seleccionava jo i, després ja li passava més seleccionat. Evidentment, sí que havíem parlat abans del que volia, el que no volia...

Seguimos hablando de Jordá, que a lo mejor estaba un día, te decía lo que quería y entonces se iba y no volvía hasta al cabo de dos semanas. En cambio, insiste, José Luis Guerin estaba allí ocho horas contigo y no se iba hasta que no estaba todo. Yo le digo que hay que tener en cuenta que las películas de éste son mucho más de montaje que las de Jordá, unas más que otras...por ejemplo, "Tren de sombras" es una película totalmente de montaje.

P: Però, normalment, hi ha bon ambient, oi? No hi ha mal rotllos...

R: No, bueno, depèn del director, amb el José Luis i amb el Jordà, mai. Altres directors, sí que de vegades n'hi ha estira i arronses, quan anem malament de temps...

Hablamos de las últimas obras del máster. Por ejemplo, de Lacuesta que, según ella, está tirando cada vez más hacia la ficción, cosa que se ve claramente en "La leyenda del tiempo", sobre todo en la parte de la japonesa, en la que se le va más cómodo. Además, ella comenta que a Isra y a Cheíto los conoció, que son unos "pequeños (...) adorables". A ella particularmente le parece mucho más interesante lo que dan de sí esos adolescentes, mientras que opina que el director se siente mucho más cómodo con el registro de ficción. Comenta que no ha trabajado con él, aunque le conoce del máster y últimamente ha coincidido con él en el festival de Las Palmas. Hace un recuento de las personas que estuvieron con ella en la primera promoción y que aún se dedican al cine – Abel García, Mercedes Álvarez, Marta Andreu como productora, Amanda Villavieja - y reconoce que de otras promociones no conoce más a que a dos o tres: Diego Dussuel, cámara de "Tierra negra", pues montó esa película, aunque Diego era de la segunda. También conoce a Lupe Pérez, a Ariadna Pujol. De promociones recientes, dice no conocer a ninguno. A los anteriores los sigue tratando mucho, porque han coincidido en varias otras películas.

P: Et guanyes la vida com a muntadora? Et pots guanyar la vida?

R: Sí, però no només amb les del màster, sinó amb les d'altres directors. Del màster he fet quatre, i després m'han caigut altres pel·lícules.

P: I a més, fas això que m'has dit per a nens de les escoles.

R: Sí, després del muntatge, també sóc programadora de l'*Xcèntric*, La part de documental, la faig jo. La portem entre un amic i jo i fem la programació del desembre al juny, ja fa sis anys.

P: I després, les pel·lícules es queden allà? Totes?

R: No sempre, és una qüestió de drets. O de la distribuïdora. Per ara ha quedat a l'arxiu el que ha estat fàcil d'aconseguir. Tenim una llista de tota la programació, des del principi. Hem fet una llista de prioritats, i poc a poc, depenent del pressupost, anirem adquirint les pel·lícules.

Hablamos sobre las posibilidades que hay de ver las películas del archivo "Xcèntric". Yo le indico que sería interesante poderlas coger en préstamo, como las de la Filmoteca de Catalunya, sobre todo pensando en los investigadores, como yo, a lo que me contesta que es imposible por ahora, por una cuestión de derechos, al ser un lugar público, y tener un acuerdo para poderlas ver allí. Le explico el sistema que se sigue ahora en la Filmoteca, en que te dejan las películas ya en formato DVD y uno puede hacer lo que quiera en su casa, aunque evidentemente te avisan de que no se pueden hacer copias, etc. Ella habla del archivo y explica lo que se ha ido haciendo en los últimos años.

P: Quan es parla de documental a Barcelona no només s'hauria de parlar del màster.

R: No, clar, hi ha el de l'Autònoma, hi ha *Docupolis* ...

P: Això, és el mateix que el DOCS?

R: No ho sé. Fins ara hi havia el *Docupolis*, que el muntava...com es diuen aquests? *El Tercer Ojo*, on hi ha el Hugo Salinas.

P: El DOCS és diferent, el munten *Paral·lel 40*.

R: Ah, sí, amb el Joan Gonzàlez.

Seguimos intentando discernir y aclarar las diferencias entre ambos festivales, a partir de quienes los montan. También hablamos de la productora "Paral·lel 40", cuyo productor había sido realizador de TV3, Joan Gonzàlez, persona que

creó su productora en el año 1997 y se encarga del programa de media hora de la televisión catalana, el “Taller.doc”. También se encarga de “El documental del mes”, que es más bien una red de distribución de documentales en diversas salas de la ciudad. Es miembro de “EDN”, red europea de distribución de documentales. Le explico que por ahora voy haciendo sólo un trabajo de introducción en el máster, que más adelante iré concretando y volveré a verla y a contactar con otros.

P: Perquè aquí, el cervell, evidentment, és el Jordi Balló.

R: Sí, evidentment hi ha la voluntat formativa, però era més aviat la idea de impulsar una altra manera de...perquè aquí, a Espanya, hi havia un forat: hi ha el cine de ficció...però no hi havia aquest tipus de documentals, dels quals en tenia una referència del model cultural francès. Coneixia algun productor francès, el Thierry Garrel, i, per exemple, el Jordi Balló havia estat productor executiu de dos documentals fets en video per Manuel Hueriga, *Las variaciones Gould* i *Gaudí*. El que va veure és una estratègia: què és el que fa falta ara a Barcelona? I, per oposició a Madrid, quin forat podem tenir? Enlloc de muntar una productora, va pensar que es donaven vàries coincidències: ja hi havia algunes promocions de gent que havia estudiat Comunicació Audiovisual en aquell any, també a l'Autònoma, perquè, per exemple, l'Iñaki i l'Amanda van estudiar a l'Autònoma. És a dir, ara hi ha gent que poden entrar al màster...ja són llicenciats, després, el Canal Plus té intenció de finançar pel·lícules de no ficció. L'altre element és que aquell any sortien les subvencions d'especial interès artístic per projectes... Així doncs amb aquests factors i la possibilitat de fer alguna cosa amb l'IDEC...

Comentamos que él es el productor ejecutivo de todas las películas. Es quien pone en contacto a los directores con las productoras, porque, de hecho, al tener ya la ayuda de Canal+ y TVE, es mucho más fácil conseguir las subvenciones y, de esta manera, también las productoras se animan. Es decir, que va todo unido. También comentamos que él es la persona encargada de contactar, a través de las dos coordinadoras, con los profesores que impartirán clase en cada promoción. Por ejemplo, el primer año, contactó con Comolli, con José Luis, que había sido profesor de guión en la UPF, con Jordá. Yo le pregunto por Gormezano, que sale en el cuadro de profesores del máster, y había sido director de fotografía de las películas de Guerin; ella dice que sí

había dado alguna clase de fotografía. En cambio, añade que Manuel Almiñana, que también salía como operador o algo similar en las películas de Guerin, no fue nunca profesor del máster, aunque yo insisto en haberlo visto también en ese cuadro de profesores. Dice que Manel Almiñana era montador y "hombre para todo", aunque ahora no puede tanto porque tiene tres hijos. Ella cree que éste acaba de hacer un documental titulado "Agua". Yo le digo que creo que ya está estrenado. Hablamos de un documental de Joris Ivens titulado "Regen" (= "Lluvia") y ella recuerda que se pasó en "Xcèntric" y que lo debe tener en su casa. A continuación, me da su correo electrónico por si quiero algo más y yo, después de agradecerle su amabilidad y atención, insisto en que volveremos a vernos, si a ella no le importa. Le explico que debo ver a otras personas.

Alrededor de las seis de la tarde damos por terminada nuestra entrevista, pues ella tiene prisa.

Entrevista con Germán Berger Hertz 24-03-2009

La entrevista, por la mañana, en un céntrico café de Barcelona, al aire libre, siguió el orden que las palabras iban generando. Tras las explicaciones habituales sobre mi trabajo, pasamos a cuestiones concretas que tienen que ver, sobre todo, con la promoción en la que él estudió, dentro del máster, y con su película, “Viaje a Narragonia”, realizada fuera de él.

P: ¿Tú eres chileno?

R: sí, sí.

(...)

P: De ti me han hablado varios alumnos. Y, por otro lado, he visto tu película.

R: Ah, vale, sí.

P: Pero también me han hablado de tu segunda película, en el sentido de ser una película sobre la memoria histórica o algo similar, que podría relacionarse de alguna manera con la de Carla (Subirana) .

R: Sí, es una historia íntima, más personal.

P: Y, ¿cómo se titula?

R: *Mi vida con Carlos*. Está recién terminada, todavía no se estrena. Primero se estrena en Alemania y acá estamos viendo si se puede estrenar.

P: Creo, por lo que sé, que tienen que ver con tu padre, y con Pinochet, ¿no?

R: Sí, más que nada, es la historia de un hijo que busca a su padre. Y la historia de una familia que estalla, que sufre una tragedia, y cómo se recupera frente a esta tragedia. La historia pequeña de una familia que sufre una muerte violenta y qué pasa en el seno de esta familia. (...) Es una historia mínima. No hay una tesis política. Yo diría que de las películas de ese género (*histórico: memoria histórica*)... tiene un minuto de archivo. Es narrar desde un punto de vista muy personal, casi una ficción, mi mirar, mi visión de esa familia, intentando siempre, a partir de esa historia íntima, esa historia pequeña, universalizar. Externalizar, a partir de la historia de mi propia familia, miles de casos de otras familias, no sólo en Chile, sino en muchos lugares. Todo es contado en primera persona, yo soy el narrador, aparece mi familia. Claro, la estructura de esa película es yo

buscando en la memoria de mi padre, hurgando...en la memoria, obligando a mi familia a levantar la alfombra, para a su vez yo poder...

P: ¿Obligando?

R: Obligando entre comillas, porque, claro, cuando ocurren estas historias, hay tanta pena, que es muy difícil hablar, entonces, de alguna manera, se silencia el nombre de Carlos, el nombre del familiar. Y lo que hice fue tratar de superar esa barrera para tratar de recuperar su memoria. Recuperar su historia para saber quién era yo, para, a su vez, poder transmitirles a mis hijas quién era su abuelo y lo que había ocurrido. Recuperar la memoria desde lo íntimo, desde la familiar, como una terapia...

P: Ahora estaba pensando que en *Diario argentino* también hay una cosa similar.

R: Sí, pero es algo diferente porque yo estoy involucrado directamente. Es mi padre, es mi madre...y es mi padre el que es asesinado, y en ese sentido es directa la relación.

P: En ese sentido, parece que ahora son, no los directamente afectados por algo así, como sería tu madre, que no ha querido buscar, sino las segundas generaciones, a menudo los nietos, los que indagan.

R: Sí, bueno, pero yo soy hijo. Y me cae bastante cerca. Yo creo que, en general, todos los esfuerzos por el rescate de la memoria son válidos y es importante hacerlos. En este caso, yo creo que mi película es distinta de la de Carla y la de Lupe. Por la apuesta formal, por cómo está hecha, por el lenguaje, por la dinámica del relato, por los problemas que yo planteo, las situaciones que yo planteo, por cómo las filmo...

P: De hecho, la manera en *Viaje a Narragonia* ya era bastante radical, diría yo.

R: Claro. Pero es muy diferente. *Viaje a Narragonia* era mucho más experimental, se estaba recién usando el video como formato...me parece muy interesante el cine documental, pero no me considero un cineasta antropológico, y, en este sentido, uso las historias reales para poder manipularlas y contar lo que yo quiero expresar. Hasta el momento he usado más el fondo documental, pero mi próximo proyecto se acerca más a la ficción, donde ya hay algunos diálogos escritos. En ese sentido, en *Viaje a Narragonia*, el punto de partida es un libro, de 1494, la primera novela moderna. (...) Era una etapa de mi vida en que yo estaba muy influido por toda la pintura flamenca, por todo el movimiento humanista, Tomás Moro, estaba redescubriendo a Brueghel, al Bosco, a todo este mundo.

P: El color de la película es un poco así.

R: Sí, el color es eso. Y entonces, se produce la coincidencia de que descubro a esas personas, que van en ese barco, que usan esa filosofía, al menos a nivel estético, y

alguno a nivel personal también. Y ocupo su historia y su escenario, su vida, para poder narrar esta historia, que es la búsqueda de una utopía. Y los elementos de ficción están en la estética, porque yo, los grabados de Durero, los reproduzco tal cual en los cuadros de la película. Este es el subtexto que hay. Entonces narro el libro a través de esta historia, y sobre esa estética, tú ves que está esa historia.

P: hay imágenes muy plásticas, muy pictóricas.

R: Sí, claro. El esfuerzo principal está ahí, La búsqueda es también bastante estética. Pero, bueno, es una primera película, hay errores estructurales..., pero yo creo que tiene todavía vigencia por la fuerza que tiene.

P: es una de las referencias para otros alumnos del máster. Porque tú ¿hiciste el máster, no? Y, ¿dónde habías estudiado?

R: Sí, yo hice el máster, y había estudiado en Chile. Soy periodista de profesión. Estudié Ate y Estética también, en Chile. Trabajé en televisión. Hice un par de cortometrajes, trabajé como asistente de dirección, hasta que me gané una beca AECE (Agencia Española de Cooperación Iberoamericana) que me permitió venirme a España. Justo yo estaba filmando en París un documental, de fútbol, que era mi segundo trabajo. Entonces me gano una beca para venirme a España, no sé si venirme a Barcelona o a Madrid y me decido por Barcelona, por la cultura, por la ciudad, por estar más cerca de Francia. Y entonces tenía contactos del ECAM y del CECC y pensé que aquí estaba más lo que yo quería, porque yo ya venía con una profesión, tenía más claro hacia dónde iba. Y me pongo a estudiar Dirección de Cine y Fotografía, en el CECC.

P: Y allí estaba Ricardo Íscar, ¿no?

R: sí, aquí me encuentro con Ricardo y la beca me la dan para estudiar el máster. (...) Básicamente mi interés era estudiar cine. Al año y medio de estar acá, entro en el máster.

P: Y en el máster, ¿cómo fue?

R: Pues yo te diría que mi formación cinematográfica fue más bien en el CECC. Aquí hago algún corto, y un mediometraje en 35 mm, al que le va muy bien, que gana en Sitges y varios festivales internacionales. Se llama *Todo lo sólido*. No sé si es suerte, apadrinaje...Tuve la suerte en todos los momentos de estar apadrinado por Héctor Fáver, quien me produce *Narragonia*. Entonces yo estaba ya inmerso en la producción independiente completamente. Y, en el marco ese, yo hago el máster. Allí, claro, yo ya tenía la formación práctica, y creo que el máster fue interesante por varias cosas. Porque voy justo cuando hay este *boom* del cine documental.

P: ¿En qué edición?

R: En la segunda, en el 2000. Y fue como cuando uno cae en el momento preciso en el lugar indicado. Coincide que está este *boom* del cine documental en España, que ese *boom* era Barcelona. Era como una especie de centro donde convergían los principales cineastas que estaban haciendo ese tipo de cine, Guerin, Jordá, Ricardo, que todavía no hacía su película, pero, bueno, era una persona muy importante en la formación de todos los cineastas jóvenes que hicieran documental. Él es un gran formador y venía con una formación de Alemania, mucho más grande de lo que estábamos acostumbrados aquí, en España. El cine documental en España era relativamente nuevo, como lenguaje, como cine de autor. Es como un gran cajón de sastre donde caben todas las estructuras narrativas que no se ciñen a la estructura de conflicto central y, es curioso, cómo, viniendo de un origen, como es el cine antropológico, muy estricto, en el que, incluso, el plano/contraplano está vetado, termina siendo un género libre, termina siendo el cine de autor contemporáneo.

P ¿era o es?

R: Es, aún lo es. Ahora ha bajado, pero, bueno, el neorrealismo se acerca también a esto. Buñuel, también. Ahora es usar, de otra manera: no escribir los diálogos y usar historias reales para manipularlas de otra manera. (...) Aquí cabe todo.

P: Multiforme, ¿no?

R: Sí. Usa lo que tú quieras, y a ver qué sale, siempre hablando de un cine independiente, con películas muy baratas...

P: Y con un público más reducido.

R: sí, pero yo me encuentro con algunas películas que tienen un cierto punto comercial. Es lo que pasa con *En construcción*...donde empieza a haber muchas productoras interesadas en tener alguna película de alguno de estos directores de prestigio. El cine de autor español está ahí. No en el cine de Madrid, en el cine comedia, el cine de género...sino en el cine documental. Entonces, eso me beneficia, porque me doy cuenta de que, de lo que yo estoy haciendo, hay mucha más gente haciendo más cosas...Y la primera película así, intimista, por ejemplo, que se hace en Cataluña, es *Las tres Elsas*, de Elsa Casademont. Lo que pasa es que no terminó en película, se quedó en una especie de medimetro en video. Fue un trabajo pionero en esta línea de cine intimista.

(...)

R: Entonces a mí el máster me permite participar de un momento muy creativo, me permite conocer a mucha gente muy válida .Me permite acercarme a Ricardo, de quien me hago amigo. Me permite conocer a Joaquim Jordá, que es coguionista en *Mi vida con Carlos...* Después, se transforma en un mundo bastante pequeño...

P: ¿no crees que es como un grupo de amigos?

R: sí, sí. Claro, claro. Todos compartimos el mismo mundo, convergemos aquí en Barcelona, usamos el mismo lenguaje...tenemos los mismos gustos cinematográficos...

P: ¿Y cuál es la función de Balló aquí?

R: Yo no lo conozco mucho. Yo tengo más relación con el mundo creativo, digamos. Hay que pensar que, por ejemplo, allí hay un director como Jordá, que llevaba muchos años haciendo prácticamente guiones, y alguna cosa de ficción, y, allí dentro del máster, no para de hacer películas. Hace *Monos como Becky*, en la cual nos miramos todos. Y yo me hice muy amigo suyo. Fui cámara suyo en alguna de sus películas. Joaquim era como el gran maestro, siempre sin querer serlo. Y Ricardo, como más cercano en edad, son dos personas que yo destacaría en este movimiento del cine documental en Cataluña, por decirlo de alguna manera.

P: Y Guerin, ¿no?

R: Pues yo creo que *En construcción*, como película, no es la mejor película de Guerin. Lo que pasa es que es una película que funciona comercialmente. La importancia de esa película, que se hacía en el máster, fue lo exitosa que fue comercialmente, el público. Y los premios que ganó, así como el valor que entregó a este género, al funcionar comercialmente. (...) Ahora, para mí, no es lo mismo que Joaquim, por lo radical de su trabajo, por lo que me transmitía...por su mala leche, por su personalidad, por su carácter, su inteligencia...

P: Y por cómo se involucra en los proyectos de los otros, también, ¿no?

R: sí, sí, sin duda. Claro, claro, Joaquim, por su carácter, yo diría que es una persona que está más en este ruedo, mientras que Guerin es más solitario. Vive más en su mundo. Yo entiendo que, si participas en algún proyecto con él, te involucras más. Joaquim era más pesado, más maltratador, incluso, pero en el fondo tiene una generosidad, que él no quería mostrar. Yo recuerdo que estaba ya con cáncer, muy mal, y estábamos haciendo el guión de mi película en su casa, en el 2005. Él muere en el 2006. Entonces, yo te diría que en este género, en esta manera de hacer cine, esta manera vital de enfrentarlo, Joaquim era el referente. Y Ricardo como formador que no sólo trae a Barcelona películas de Jean Rouch, de Chris Marker, sino también, como

buen académico, que tiene todas las películas de todos los cineastas, transmite muy bien los conceptos autorales de cada uno, interpreta muy bien, esa interpretación que, en sus clases, te ayuda a buscar tu propia mirada. No es aquello que hacen otros, que te citan dos mil ejemplos de tratamiento del color, o de lo que sea, sino que es una formación muy dirigida a buscar tu propia mirada. (...) Por otro lado, yo, como realizador, tengo mi propia manera de hacer las cosas, soy caótico a la hora de filmar, desordenado...no me siento discípulo directo de nadie. Y, en este desarrollo de mi búsqueda personal, hay personas que me han marcado, como Joaquim, como Ricardo. (...) Además, ellos, como Héctor Fáver, me ayudaron a mí, que, como inmigrante, no tenía redes sociales, y ellos me acogieron, me ayudaron...

P: ¿Tú crees que aquí se ayuda menos a los de fuera?

R: Bueno, yo creo que en Cataluña, como es lógico, hay una cierta tendencia a proteger más lo propio, lo catalán.

P: una de las cosas que me preocupaba, al empezar este trabajo, era la cuestión de Cataluña y el catalán. Tú, ¿cómo lo ves? ¿Tú crees que el catalán hubiera podido ser condición para alguno de los trabajos del máster?

R: No, en absoluto. Hubiera sido un error garrafal. Pero es que incluso, lo que está ocurriendo hoy. TV3, por ejemplo, que es una fuente de financiación muy importante para todo lo que es audiovisual, de todo lo que se hace en Cataluña, por catalanes y por gente de fuera, pues toda esta intención, a mi modo de ver, desmesurada, incluso yo diría esquizofrénica, de usar la cultura con intereses políticos, incluso; a mi modo de ver, incluso como tapadero de incapacidad en otros terrenos y, a través de la cultura, se busca como actos populistas...: producimos cosas sólo en catalán. Eso va contra la propia cultura. Porque una cultura, cuando es capaz de interpretar ese momento que vive, mientras que, cuando impone algo, esa tensión le va a ir siempre a la contra. Todo el éxito que se genera en Cataluña, con la normalización lingüística en los años setenta, todos los esfuerzos tremendos que se hacen para recuperar el catalán como lengua oficial de la educación primaria, secundaria...universitaria...en todo eso no solamente hay una cosa política, sino una necesidad ferviente de la ciudadanía, que no había podido hacerlo durante la dictadura, que tenía que recuperar su lengua materna. Pero eso ya fue. Eso ya se hizo, y se logró. En Cataluña, nadie te persigue por ser catalán. Entonces, yo creo que seguir anclados en ese mecanismo permanente, paranoico, porque te están quitando algo...eso es retroceder, y anclarse en que no hay películas catalanas buenas. Yo creo que es desaprovechar una cosa que tiene Barcelona, y que subyace en

la ciudad, y no es reconocido por la autoridad, y que es la tremenda cantidad de cultura que se produce. A la producción francesa, por ejemplo, le importa un pepino si no es en francés, porque ellos buscan lo mejor, si es un cineasta tailandés, o uno vietnamita, o uno argentino, o un chileno, o uno chino. Lo producen, y ya está. Yo creo que nos estamos farreando la oportunidad de que lo que está ocurriendo en Barcelona, que es muy interesante, porque hay muchas personas que vinimos a la ciudad, porque nos gustaba la ciudad, lo que estaba ocurriendo en ella...de alguna manera, el sentimiento es de que te estás quedando fuera, porque no cumples con los códigos exigidos por la autoridad. Yo, en mi segunda película, está TVE, está ARTE, los fondos chilenos, pero de Cataluña, nada. ¿Cómo voy a doblar a mi familia que está en Chile, y habla en chileno? Y hay fondos muy importantes de financiación, alemanes, españoles...de Madrid.

(...)

R: Entonces, yo creo que el cine, que es un lenguaje tan universal, donde convergen sonidistas de un país, cámaras de otro país...por lo que ligar todo eso a una lengua, me parece, como política cultural, que es raro. (...) En general, a mí los nacionalismos no me gustan. Me recuerdan a cosas más conservadoras, más reaccionarias. En general el nacionalismo ha dado cosas más bien malas al mundo entero. Yo creo que hay que buscar, en política, cosas más universales, la justicia social. Hay que buscar intereses globales, generales, no intereses propios. (...) Hay que pensar que, en general, en Latinoamérica, todos los nacionalistas eran de derechas.

Hablamos sobre otros alumnos del máster, algunos de los cuales citan su película como referencia para ellos.

P: ¿Y otros profesores que te hayan influido del máster?

R: Van der Keuken, que estuvo el último año, antes de morir, también era muy generoso. Y marcó a todos mucho. (...)

P: Y, en cuanto a las películas de tu promoción. ¿En cuál trabajaste?

R: Trabajé en *De nens*, como cámara.

P: Y ¿qué proyecto presentaste para entrar?

R: *Viaje a Narragonia*.

P: Pero la hiciste después.

R: Sí, pero se desarrolló allí. El máster fue para mí un centro donde estaba gente que hacía un tipo de cine, pero como institución, a mí no me apoyó. Pero mi película después tuvo una distribución comercial: se estrenó en los Verdi, estuvo en diez ciudades. Estuvo en la Filmoteca aquí, fue nominada a los Goya...se pasó por TV3...comercialmente funcionó, digamos, siendo una película mucho menos “película” que *Mi vida con Carlos* que, probablemente, tenga una distribución menor, por lo que estamos viendo. Y *Viaje a Narragonia* benefició al momento ese en que se desarrolló ese tipo de cine y donde filmar en video era realmente la “vanguardia”. *Mi vida con Carlos* es una película totalmente distinta: está hecha en cine. Está hecha como si fuera ficción, con escenas muy concretas...

Me recomienda que hable con Elsa Casademont, autora de un interesante trabajo, “Las tres Elsas”, que fue pionero en España en un cine intimista, autobiográfico, y que fue llevado el INPUT.

P: Una última pregunta: ¿el género documental sigue teniendo futuro, posibilidades de expansión?

R: Yo creo que el género documental siempre va a tener su espacio, siempre va a tener su necesidad. El problema es la cuestión de la distribución, y aquí sí que valdría la pena un apoyo, no sólo al cine documental, sino el cine de autor, en España. Es que ya, hasta los Verdi, ofrecen un 80% de películas americanas. Pero el cine documental yo creo que siempre va a tener su espacio, pero quizás, ya ha pasado su gran momento y deberíamos empezar a buscar cosas, nuevas, a trabajar. Yo sigo creyendo que es un gran cajón de sastre y hay que hurgar más en ese cajón. Quizás ya todos pasamos por una vuelta, ya hicimos, ya estuvimos depurando nuestra mirada, y quizás nosotros mismos tenemos que replantearnos un poco el género, el formato, buscar en ese mismo modo variantes, para que sea atractivo, o sea más atractivo. Y los canales de distribución son muy pequeños, son muy escasos: hoy en día es más fácil producir que distribuir. Y ahora producir no es tan complicado porque ya estás conectado: yo mismo ahora tengo una productora en Chile, otra acá. Y las formas de coproducciones, las distintas artimañas de producción están ya bastante más resueltas que hace unos años. (...) Yo creo que ahora hay que asumir riesgos, hay que hacer un circuito más coherente entre los que producimos, los que distribuimos y los que mostramos y donde se asuman riesgos en

pos de tener una cultura de mejor calidad. Porque si tú te fijas en el cine español de los noventa, por ejemplo, que se hizo cine a saco, los productores hicieron un montón de películas, todos buscando ganar dinero, pero si tú te fijas en lo que queda de todo eso, para la cultura, como referentes, ¿Qué queda? Poco. Si tu objetivo es ganar dinero y ves que, por ejemplo, lo que da dinero es hacer comedia, y haces comedia, comedia...después la gente se aburre, deja de ir, y lo que queda es poco. Y lo que tendrían que hacer los que llevan la cultura desde arriba, los políticos, es que lo que queda, sirva y abra las puertas para los que vienen detrás, y hagan películas mejores.

P: Algún productor me decía que quizás había llegado el momento de ponerse todos de acuerdo para ver si queremos crear un imaginario o qué. Es un poco el pensamiento desde arriba, cuando a lo mejor, se trata de imaginar, y el imaginario ya vendrá ¿qué opinas?

R: Claro, es que pensar en crear un imaginario es direccionar mucho la creación. Tenemos que crear un imaginario, tener referentes y, en el futuro, la imagen audiovisual será el referente de la cultura nueva. Y entonces, posiblemente, la gente mirará una película, y no se leerá un libro, para entender cómo éramos en el año 2000. Claro, entonces este es el tema en España: ¿tenemos literatura? Sí, tenemos literatura. ¿Tenemos cine? Poco.

P: El buen cine que está habiendo ahora ¿es documental?

R: Claro.

P: ¿Y este nuevo cine “minimalista” de Barcelona, tipo Albert Serra, Rosales?

R: Claro, siempre se están haciendo cosas, pero yo creo que hay que ir con una actitud más decidida. Para poder realmente apoyar y generar nuevas obras y nuevos movimientos, para que la gente se siga atreviendo y siga perseverando, pero cuando lo ven todo como una montaña...entonces la decepción es constante, y, entonces, hay que tener cuidado, porque el futuro no es muy prometedor. Yo creo que hay muchas cosas más que hacer, más distribución, doblar más películas al catalán, pero que se vean las películas...Si doblan *Batman* al catalán, porque la va a ver más gente, pero no otras cosas, entonces eso es política, no es cultura.

P: O que las pongan en inglés con subtítulos.

R: Al menos aprendemos idiomas, Es que, además, se gastan mucho en doblaje. Es como retroceder en el tiempo.

P: Sí, y luego dicen que la gente no sabe inglés...

R: Tú ves la televisión en Holanda y ves la TVE, la BBC. Estamos muy lejos del mundo desarrollado. Y eso nos va pasando factura. Vivimos en y con el mundo y necesitamos eso.

Entrevista a Saartje Geerts (mayo de 2009)

La entrevista, casi lacónica, como se verá, se realizó por correo electrónico, ya que Saartje vive en Bélgica. Sus respuestas fueron muy breves, pero he considerado interesante, a pesar de ello, incluirlas, pues dan una visión diferente de las de otros.

1.- ¿Qué estudios realizaste y por qué te planteaste hacer el máster? ¿Tenías trabajos cinematográficos o audiovisuales previos?

He estudiado Ciencias de la Comunicación. Quería hacer algo creativo y con contenido y hacer documentales me parecía lo que buscaba.

2.- ¿Qué proyecto presentaste para ser admitida? ¿Por qué crees que te admitieron?
Un proyecto sobre el barrio de Gracia, donde vivía.

3.- ¿Podrías valorar los aspectos positivos y negativos del máster?

Había mucha energía. He podido encontrar a gente muy interesante. He aprendido mucho sobre documentales. - : Nos alejamos bastante de hacer documentales. La práctica consistía más en colaborar en un gran proyecto. No se aprendía mucho cómo es realmente hacer un documental.

4.- ¿Qué crees que se podría cambiar?

5.- ¿Qué te ha aportado profesional y humanamente?

Finalmente he llegado a hacer documentales. Me gustan mucho los documentales.

6.- Varios de tus compañeros me han hablado de una cierta “forma de trabajar” juntos, de entenderos, pues utilizáis un mismo lenguaje. ¿Estás de acuerdo? Si es así, ¿en qué crees que consiste?

Creo que sí, todos queríamos hacer documentales y poner mucho esfuerzo en conseguirlo.

7.- ¿Piensas que el máster tiene futuro? ¿Por qué?

Si, habrá mas gente que quiere hacer documentales.

8.- ¿Qué opinas de todo el entramado-ambiente documental de la ciudad? ¿Responde a una realidad o es un invento de las partes interesadas? ¿Por qué?

Creo que sí, que hay algo, pero que es bastante local.

9.- Háblame de tu película: ¿en qué consiste? ¿qué forma de enfocar la historia te planteas? ¿Cómo se ha ido desarrollando todo el proyecto?,etc

10.- Otras consideraciones que quieras aportar.

11.- ¿Crees que el máster se conoce en el extranjero? ¿Qué opinión se tiene de él?

No creo que el máster sea muy conocido. Quizás sí, entre una gente determinada.

Sobre el ambiente documental de la ciudad:

1.- ¿Crees que es real? ¿Por qué?

No sé.

2.- Si crees que hay un cierto “documental de Barcelona”, ¿En qué dirías que consiste?

- En una forma de mirar la realidad.

- En un documental menos periodístico y más cinematográfico.

- En un documental muy de autor.

3.- ¿Qué otras iniciativas crees que contribuyen a ese supuesto “ambiente documental”?

Creo que es por un conjunto de iniciativas. Un fórum, el otro master en la UAB, los cines que colaboran ...

4.- ¿Crees que el documental de Barcelona es conocido fuera de España? Cita las películas que se conocen más.

No creo. En general los docus son poco conocidos, creo.

Entrevista con Raúl Cuevas

27- 05-2009

La entrevista con Raúl tiene lugar en una terraza de la Rambla de Catalunya, de Barcelona. A mis habituales explicaciones sobre el trabajo que estoy haciendo, suceden las suyas sobre sus estudios y trayectoria profesional. Me explica que estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra, donde ya tuvo como profesor a Ricardo Íscar, a quien está ayudando a montar su película actual. Que después se apuntó al máster, en su tercera promoción (2003-2005), junto a compañeros como Lupe Pérez. José González Morandi, autor de “Can Tunis”, o Ariadna Pujol. Actualmente se gana la vida haciendo diferentes trabajos relacionados con el audiovisual: montador, videoclips...Ahora acaba de terminar “Con Sandra”, su primer documental después de “El dictador i jo”.

P: ¿Qué proyecto presentaste para entrar en el máster?

R: Un proyecto que después se hizo, ya fuera del máster, que fue *Bell Viatge*. Autoproducido. Se pasó en *El Documental*, en el Canal 33.

P. Y, ¿de qué trata?

R: Es un retrato del barrio (*el barrio de Bellvitge, en las afueras de Barcelona*): una historia muy coral. (...) Es sobre el propio barrio, un barrio de inmigrantes...gente que ahora está jubilada, de los primeros que llegaron al barrio, de los hijos de esos...

P: Veo que el asunto socio-político te interesa ¿no? Porque también eres uno de los autores de *Entre el dictador i jo*...

R: Hombre, yo creo que me interesa más lo socio-humano. La vertiente más política de *Entre el dictador* ...ahora no me interesa demasiado, la verdad.

P: Así, la crítica política, ¿no te interesa?

R: En *Bell Viatge* aún me interesaba un poco. Ahora ya no.

P: Quizás es la vía del documental menos practicada dentro del máster (...) excepto en los trabajos de Jordà, en *Memòria negra*, y, un poco también, en Lupe. ¿En qué película participaste tú?

R: Yo participé primero en *El cielo gira* y, después, de rebote, en el montaje de *Tierra negra*.

(...)

En la primera estaba cuando había rodajes con dos cámaras, porque estaba de ayudante de cámara y, entonces, Abel García se pasaba a la segunda unidad. Pero al final ya no, porque estaba preparando mi propio rodaje y ya no estuve.

P: Y, ¿qué aprendiste?

Se ríe cuando le hago esa pregunta, ciertamente difícil de contestar.

R: En *El cielo gira* aprendí mucho porque no había estado antes nunca en un rodaje serio. Aprendí dinámica de rodaje, puesta en situación...cosas que después utilicé para mi película. En *Tierra negra* también aprendí, porque cada uno tiene sus formas de trabajar y ver las de los otros es muy útil.

P: Las dos películas son muy diferentes...

R: sí, pero tienen cosas comunes, como la construcción de la historia a través de las conversaciones de los personajes, lo que también usé en *Bell Viatge*.

P: La idea del diálogo buscado, motivado...

R: Sí, la puesta en situación, en definitiva.

P: Ariadna Pujol también lo explica: de alguna manera tienes que provocar la conversación. No puedes dejar que todo se produzca así, por las buenas...y ese recurso, dices, lo has usado también tú.

R: Sí, sobre todo en *Bell Viatge*.

P: En cuanto al montaje, está claro que las películas se construyen en el montaje, donde se definen sus estructuras. Esa postura, ¿es una "línea" del máster?

R: Sí, yo creo que sí.

P: Y ¿qué otras cosas aprendiste?

R: Pues eso, dinámica de rodaje, sobre todo. Porque en la carrera no aprendes nada de eso, en cuatro años de carrera.

P: Y ¿qué aprendes?

R: En Comunicación Audiovisual, mucha teoría.

P: Y en el máster, si por cualquier motivo no participas en las películas, ¿haces otras prácticas?

R: Poco, un 5%, creo. Y eso es un problema. Y otro es que los profesores son desiguales. Algunos interesan más que otros. Además, se tocan muchos aspectos diferentes (fotografía, producción, sonido, montaje, historia...), cada uno de ellos

tratado por diferentes profesores, y eso origina que a veces el tratamiento sea algo superficial.

(...)

P: ¿Qué profesores tuvisteis vosotros?

R: A Guerin, a Patricio Guzmán. Guerin nos dio clases dos semanas y fueron espléndidas. Aprendimos muchísimo. Guzmán estuvo una semana y de él sobre todo aprendimos a través de las películas – o fragmentos - que él nos ponía, cosas difíciles de ver. Esa es una de las cosas buenas del máster: tener acceso a cosas que, de otro modo, no conocerías.

P: En lo que parece que todos os ponéis de acuerdo es en la formación que habéis recibido a partir de ver cosas, de ver películas.

R: Sí, por ejemplo, de Chris Marker no había visto nada...lo que pasa es que parece que últimamente el círculo se cierra en esos directores y no haya nada más. La cuestión es que del máster ha salido gente que también da clases y que tiene los mismos referentes.

(...)

P: Y ello ¿no podría implicar una cierta “mirada” conducida, cuando se habla tanto de la “mirada” y tal...?

R: Bueno, lo que está claro es que hay una línea clara en las películas del máster.

P: una, ¿o más?

R: Creo que hay una cierta endogamia, que parece que sólo se pueden hacer un tipo de cosas y que, si no van por esa línea, no son “película del máster”. *Can Tunis*, por ejemplo, se hizo fuera.

P: *Can Tunis* tiene momentos muy duros, muy distintos de la línea esa de la “mirada” que tú dices.

R: Sí, es que lo de la “mirada” está muy bien, pero el máster va encaminado a hacer un tipo de películas muy determinadas y, como me decía alguien el otro día, sólo le interesa encontrar “autores”, y eso acaba fomentando la autoritis en muchos alumnos.

P: Pero quizás las películas de la quinta promoción, que no se hicieron por no haber obtenido subvención, hubieran cambiado un poco esa línea...Aparte de eso, ¿qué tal era la relación entre vosotros?

R: Pues bien, normal, como en todos los grupos, con unos te entiendes más y con otros menos. Quizás empezaban a darse algunos codazos por participar en alguna película en concreto...

P: Vale. Y de *El dictador i jo*, ¿qué me explicas? ¿cómo se originó el proyecto?

R: Bueno, fue una idea que propuso *Memorial democràtic* a la Pompeu y, de aquí, se pusieron en contacto con *Playtime* (la productora de Marta Andreu). Querían directores jóvenes, que hubiesen nacido después de la dictadura y que en la película se usase la primera persona...

P: ¿Erais todos del màster?

R: No, tres sí; y los otros tres eran: uno de la ESCAC, otro del máster de la Autònoma y una tercera de Madrid, que había estudiado en el CECC.

P: ¿Cada uno hizo su película independiente, sin hablar entre vosotros?

R: Sí.

P: La idea era...

R: Pues hablar sobre Franco partiendo de algo personal. Y salieron seis cosas que no tienen nada en común.

P: ¿Tuvo difusión?

R: Sí, se estrenó en *Canal 33* y el 20 de noviembre en cien ciudades españolas diferentes, en estreno simultáneo. También en Europa.

P: Tú, ¿qué querías explicar?

R: Siguiendo la línea bellvitjana, me dediqué a ver barrios periféricos, de Madrid, Sevilla y Bilbao, a ver qué quedaba del dictador.

P: ¿Tuvisteis un buen presupuesto?

R: Sí, y un rodaje de siete días que, en mi caso, como tenía que viajar, fue un poco justito. Pero, bueno, he hecho cosas con menos presupuesto.

P: ¿Qué sabías tú de Franco? Porque tú eres muy joven...

R: Soy del 78 y todos éramos nacidos después del 75.

P: ¿Había algún tipo de ideología coincidente?

R: Más que nada, había una coincidencia en la ausencia de ideología.

P: Lo que, en cierto modo, corresponde a vuestra edad, en la que, por otro lado, hay un cierto pasotismo, o apoliticismo. Es una situación habitual entre vuestra generación.

R: Sí, quizás sí. La pieza más significativa es la de Sandra Ruesga, un diálogo con sus padres, que eran, como todos, gente normal, que vivía más o menos bien. Habla de la normalidad de vivir en la dictadura de Franco.

P: ¿Has seguido teniendo contacto con el máster?

R: No.

(...)

Se me hace tarde y debo coger el tren de vuelta. Dejamos la entrevista así.

Entrevista con Susana Guardiola

29-10-2009

La entrevista tiene lugar en una cafetería céntrica de Barcelona, donde hemos quedado para comer. Susana Guardiola fue alumna de la cuarta promoción del máster (2003-2005). Entonces participó, como ayudante de producción, en el proyecto de “La leyenda del tiempo”, de Isaki Lacuesta, que recuerda como una experiencia muy interesante y en la que aprendió mucho. Hablamos de su gran capacidad de imaginación y de su cultura, no sólo visual, sino también literaria. Isaki le parece un director capaz de liderar un proyecto como ese en una relación fluida y sumamente agradable con los demás.

P: ¿Y qué te parece Isaki como director?

R: Yo creo que tiene una gran capacidad para pensar, antes del rodaje, lo que pasará, y trabaja siempre con una intención muy clara.

Susana me explica que estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad Ramon Llull, donde se especializó en Guión y Realización Audiovisual con la intención de trabajar más en la ficción, por lo que después se fue a Estados Unidos, a Los Angeles, donde trabajó como auxiliar de sonido en una película de Milos Forman (“Man on the Moon”), a través de unas prácticas que estaba en ese momento realizando en una empresa americana. Fue otra experiencia muy enriquecedora. Cuando volvió a España, estuvo trabajando en publicidad, un mundo en el que aprendió también mucho, pues el grado de profesionalidad y los medios de que se disponía entonces - opina - eran muy importantes, pero un mundo que por su superficialidad acabó abandonando. Estuvo también haciendo un taller con Bigas Luna, algo que la reconcilió con el cine: de él afirma que tiene un imaginario riquísimo.

R: Yo creo que es un artista total, porque toca todas las formas del arte...Con él hicimos un taller de cine que él llamaba “Verismo” (“Historias sacadas de la realidad”): nos hacía salir a la calle con una pequeña cámara digital a recoger historias reales, que teníamos que escribirlas como un guión cinematográfico. Y yo creo que parte de la idea del máster es un poco esa. Buscar historias reales y, de ahí, hacer cine con una mirada

propia. Hacer el taller con Bigas me hizo entender la riqueza en las historias reales y querer hacer documentales. (...)

P: Y entonces, tras ese taller, ¿Te apuntaste al máster?

R: Bueno, primero estuve trabajando en productoras donde, con una de ellas empecé a desarrollar una biografía histórica y también hice un proyecto personal...en Galicia, y, allí vi que pasaban cosas.

P: La idea del viaje, que dice Guerin, ¿no?

R: Sí. Me parecía muy potente, pero también sabía que a mí no me gustaba el periodismo puro y duro. Entonces me planteé hacer el máster, un poco para comprobar si eso que se te ocurre, o en lo que crees, es válido. Quería saber si había otras personas que piensan como yo. Saber si por donde vas, vas bien, no sé cómo decirlo...Y, al final, la conclusión que sacas del máster es que todo es posible y, por lo tanto, vas bien. Es que hay tantísimas maneras de hacer cine documental que, al final, hay que mirarse a uno mismo y ver qué es con lo que tú más conectas. Y no censurarse en absoluto.

P: ¿Qué proyecto presentaste tú para entrar al máster?

R: Era una biografía histórica sobre un personaje, Alfonso de Borbón y Battenberg, primogénito de Alfonso XIII, que murió muy joven. Se fue a Cuba. Abdicó al trono español porque se enamoró de una mujer cubana, con la que se casó. Y mientras aquí en España se vivía una época complicada de Guerra Civil...él vivía en Cuba, en la Cuba de los años treinta, entre la burguesía cubana...La verdad es que la historia me pareció más que interesante: vino por un encargo, pero me era una historia curiosa y desconocida. Aquí, el personaje se había quedado en el olvido por ser un “vividor” de la realeza y en Cuba se había convertido en toda una leyenda... Qué paradoja.

P: Por otro lado, el proyecto en el que entráis, el proyecto largo, ¿Lo escogéis vosotros?

R: Sí, sí. (...) Yo, cuando vi *Cravan* pensé: “es una película que me hubiese encantado hacerla” y tuve mucho interés en conocer más de cerca y aprender cómo trabajaba Isaki.

P: Sí, pero a mí aún me dejó más impresionada *La leyenda*, porque es un ejercicio de simplificación...

R: Es ir a la esencia.

P: A mí me gusta mucho Camarón, además.

R: Pues imagínate, en la *jam session*, estar con todos los que grabaron “La leyenda del tiempo”...nos los pasamos bomba.

P: ¿Así que tú estaba en ese rodaje?

R: Sí, y a mí, en concreto, me tocó encargarme de los músicos. Me los llevaba a cenar por ahí...

(...)

P: Entonces, ¿qué pasó con tu proyecto personal? Además de servirte para entrar...

R: Bueno, sí, me sirvió para entrar. Pero, además, había hecho ese documental de Galicia, que se llamaba *El beso oscuro de la mar*, que era un documental testimonial sobre un pescador y un percebeiro, justo dos días después de la catástrofe del *Prestige*. Narrada desde cómo ellos lo estaban viviendo...era un documental de personajes, y no tanto de lo que estaba sucediendo, que era lo único con lo que nos bombardeaban los medios. Fue un documental muy chiquitito, de 52 minutos, pero de muy bajo presupuesto...que luego se emitió en TV3. Fue a algún festivalito...pero nada más. Entonces, presenté eso y también presenté mi proyecto de Alfonso de Borbón y Battenberg, que yo creo que era una temática que no encajaba con el máster, pero, sin embargo, la vuelta de tuerca que yo le quería dar, sí encajaría. Bueno, y también te pedían el currículum.

Hablamos sobre la importancia del sonido en “La leyenda del tiempo”. Ella me recuerda que allí no estuvo en sonido. La sonidista era Amanda Villavieja, a la que califica de “un clásico”, en el cine documental del máster, pues está en todas las producciones.

P: Ahora, trabajas en Bausan Films. ¿no?

R: He trabajado en proyectos con ellos desde hace seis años: *3055 Jean Leon*, en todo su desarrollo y guión y de directora de producción; *Alondra*, historia de una transexual, como guionista; *Bucarest, la memoria perdida*, en el desarrollo, etc... Es una productora que ha producido ya muchos largometrajes documentales, muchos de ellos muy galardonados, como *Balseros*, nominado al Óscar. El productor y director es Loris Omedes. Ahora estoy desarrollando mi primer largometraje documental de creación que se estrenará en salas: *Voces desde Moçambique, África es Futuro, Futuro es Mujer*, sobre la lucha por alcanzar el poder de la mujer africana, co-dirigido con Françoise Polo, mi compañera y amiga del Máster.

(...)

P: Y entonces, cuando empezaste a trabajar en Bausan Films, entraste también en el máster....

R: Sí, entré allí y eso me fue muy bien porque en ese momento tenía que desarrollar el proyecto de *3055 Jean Leon*, en la productora mientras que, en el máster, desarrollaba el de Alfonso de Borbón y Battenberg, dos biografías históricas a las que se les tenía que dar una vuelta de tuerca creativa...El máster, lo bueno que tiene, es que te pasas, durante un año, nutriéndote de conocimiento, rodeado de creatividad y desarrollando la tuya propia....Y además, con la tranquilidad de que te puedes relajar porque no hay nadie que te juzgue de verdad. Es como un laboratorio: estás allí experimentando.

(...)

P: Vosotros, los del máster, ¿os conocéis todos?

R: Sí, a muchos. Y eso es muy bueno. Sobre todo, a la hora de trabajar. (...) Yo, además, tengo también la faceta de producción y eso me ha hecho estar más en contacto con otros compañeros del Máster, no sólo por mis proyectos, sino por los de otros directores, donde he llamado a gente del máster para trabajar en el proyecto.

P: Sí, y, de hecho, por lo que me dicen muchos, una de las asignaturas pendientes, es la de producción: todos queréis ser directores, pero hay muy pocos que quieran ser productores. Ahora más, pero vaya...

R: Claro, yo creo que es muy bueno formarte también como productor, porque incluso, luego, si quieres ser autodidacta, o quieres hacer proyectos pequeños...si tienes toda esa formación, te será mucho más fácil montarte tu estructura para producirte.(...) A veces es importante bajar a la tierra y ver cómo son las cosas en la realidad. La creación es muy bonita, pero la realidad es que poder materializar esas ideas es muy importante.

Hablamos de las clases y recuerda las de Ricardo Íscar.

R: Para mí, sobre todo, creo que tiene una gran capacidad para transmitir pasión por el cine documental... yo recuerdo el primer día de clase que lo tuvimos: podías ver los fragmentos de las películas de los mejores autores, explicados por un gran analista y director como Ricardo. Todavía te enamorabas más de esos directores y sus películas... Aunque tú también tengas las claves del lenguaje para entenderlas, si tienes a alguien que te enseña a interpretarlas y te hace abrir los ojos a detalles que van más allá de la

comprensión del propio lenguaje, es muy inspirador y revelador....Y, sobre todo, que te transmita su pasión por esos autores es muy contagioso. Creo que para disfrutar del cine documental hay que aprender a verlo.

(...)

P: Y ahora, ¿en qué estás trabajando?

R: Acabo de terminar un pequeño documental musical que se llama *El so del Raval*, producido por *Minimal Films* (Albert Solé) sobre la integración de la inmigración en el barrio del Raval, a través de la música.

P: ¿Ya se ha estrenado?

R: Bueno, esto era un encargo de BTV, con un presupuesto muy pequeño. Se pasó por la tele (BTV). Ellos lo que querían era algo cortito sobre la integración con la inmigración, y nos ha salido una pieza de 56 minutos. Ya te la pasaré, si la quieres ver. Está hecha con mucho cariño.

P: ¿La vais a estrenar en el *In-Edit*, ahora?

R: Pues se nos ha pasado el plazo. (...) BTV nos ha dado el consentimiento de poder moverlo en festivales, que es donde yo creo que puede funcionar, en festivales pequeños. Es un documental musical de creación, con puestas en escena. Y ahora estoy preparando el largometraje documental con Françoise, realizadora mallorquina. Nos hicimos amigas en el máster y luego hemos sido grandes compañeras, sobre todo a la hora de construir ideas. La verdad es que yo ya tenía ganas de trabajar en algo personal, y no trabajar siempre para otros directores....

(...)

P: Si te parece, volvemos al máster. En tu año, ¿quiénes fueron los especialistas externos que tuvisteis?

R: Nosotros tuvimos a Victor Kossakovsky.

P: ¿Qué tal la experiencia?

R: A mí me encantó. Lo tuvimos una semana de clase, una *masterclass*, donde te pasabas cinco días sumergido en su manera de hacer cine, de entenderlo...que es lo bueno del máster, que ves muchas maneras de hacer documental...Y con Victor tuvimos todos muy buen rollo, mucha química, durante esos días. Unos meses más

tarde, tuvo que venir al *Input*, invitado. Entonces llamó a Marta Andreu y a Eva Vila, las coordinadoras, y les dijo que quería venir otra semana más a darnos clase y hacer una película con nosotros. Nos encargó, a cada uno, grabar tres panorámicas y, en cada una de ellas, teníamos que contar una historia. Tenía que ser de izquierda a derecha y con una duración desde 8 segundos a 3 minutos. Claro, y ahí te planteas el porqué de una panorámica: que tienes que empezar por blanco y acabar en negro y, durante ese tiempo, se tiene que poder explicar una historia (...) Entonces, hicimos tres panorámicas cada uno, y cuando vino él, las mostramos en clase y empezamos el montaje con él. Duró cinco días. Fue duro y hubo sonrisas y lágrimas... Pero fue toda una experiencia ver cómo crea un cineasta como Víctor. Y, de hecho, de todo ese proceso, se hizo una película que se llama *Filmmaker*, salida de esa creación colectiva que habíamos vivido durante esos días con Kossakovsky.. La hicieron dos chicos. Uno de ellos de la clase: Cristóbal Fernández, que ahora está montando la película de Marc Recha.

P: He intentado hablar con Recha, pero es muy difícil.

R: Sí, eso imagino...

(...)

R: Yo pienso que el máster tiene una cierta imagen de algo cerrado, elitista, pero que es necesaria para proteger las películas que se hacen. Hay otras maneras de hacer documental, pero esa es la que se hace allí y se tiene que respetar. Y, en cuanto a la gente, la verdad es que, comparado con todo lo que circula por el sector, es gente muy buena y de gran calidad humana.

P: Yo, lo que veo, ahora que ya he hablado con varias personas, es que a lo largo de los años, ha habido variaciones, adaptaciones...

(...)

R: Ves, para mí, lo que fue un fallo es que a Guerin lo vimos muy poquito, porque no sé qué estaba haciendo ese año y me hubiera gustado tenerlo más veces dándonos clases. Recuerdo el día 11 de marzo, con los atentados en Madrid, que estábamos todos muy conmocionados. Estuvimos a punto de suspender la única clase con él. Tuvimos, en cambio, muchas veces a Ricardo, Víctor y Jordà. También vinieron productores...

P: Y, en cuanto a los tutores, ¿a quién tuviste tú?

R: Yo tuve a Eckart Stein que, la verdad, ya está mayor pero es un “abuelito entrañable”.

P: ¿En qué idioma hablabais con él?

R: En inglés, y en francés. Yo no tengo ningún problema con el inglés, pero el francés...pero, claro, una vez allí te pones las pilas. Con lo que cuesta tener un “Tête à tête” de tu proyecto con Eckart Stein, no te puedes permitir que un problema lingüístico te impida comunicarte. Con él hablábamos en inglés.

P: Sí, a mí me habían comentado que Stein ya no iba a seguir. Así, ¿qué crees tú que aprendiste en el máster?

R: yo creo que es una escuela de pensamiento. En realidad no sé si aprenderás a hacer películas, o a conocer la técnica... pero *és una cuina de pensament* (sic) en la que se desarrolla un estilo propio, que en un futuro yo creo que se analizará como una corriente de hacer un tipo de cine. Por eso me hace gracia que tú estés haciendo esta tesis, porque creo que realmente se podrá hablar de “una Escuela”.

P: Yo veo que es en realidad una vuelta al origen, porque es el cine puro, de los Lumière, mucho más que ahora.

(...)

P: Yo, lo que veo, es que se trata de una forma nueva de trabajar.

R: Para mí, sí. Y eso es muy bueno. Por ejemplo, ahora he estado trabajando con gente del máster, incluso, de promociones anteriores, en concreto, con Lupe Pérez-García, como montadora. Y, en otras ocasiones anteriores con Diego Dussuel como director de fotografía, con Amanda, como sonidista, o Isaki como director... O co-dirigiendo con Françoise. Y ese punto en el que no hace falta explicar tanto el tipo de cine que se quiere hacer o el planteamiento del rodaje, porque ya se sabe, es fabuloso. Ya hay unos códigos establecidos. Además, sabes que es gente tan apasionada como tú...Alguna vez me ha tocado, a lo mejor, trabajar con un cámara o sonidista de TV, que es muy buen técnico, pero que mira la hora, porque ya está hasta las narices de que grabes y no cortes. Y eso, a lo mejor, en medio de un momento mágico del documental. Y él tiene que ir a comer... Es una exageración, pero, ya me entiendes....

P: Sí, perfectamente.

R: Pero, generalmente, la gente que no había trabajado en documental de creación y lo prueba, se engancha.

R: Es una manera de trabajar. Es curioso porque en el documental, se junta gente que viene del cine, y gente que viene del periodismo que, a lo mejor nunca han tocado una cámara y, por lo tanto, no se han preocupado antes de que, además de explicar una historia, se tiene que cuidar la fotografía y tener una mirada propia. Pero, a través del documental de creación, se acercan al cine. Y al revés, gente del cine que, a través del documental, se acercan al periodismo de investigación. El cine documental es un saco donde entran muchas opciones.

P: Por otro lado, ¿qué papel crees que juegan allí las coordinadoras?

R: Yo creo que un papel muy importante a la hora de crear una camaradería entre todos. Yo volví a hacer amigos. Por otro lado, facilitaban el acercamiento entre los alumnos y los directores , productores, *commissioning editors*, etc.. que venían al máster, rompiendo barreras con ellos y creando *networking*.

(...)

Hablamos sobre algunas críticas que se le hacen al máster por, según dicen, favorecer a unos más que a otros, los favoritismos. Ella opina que las envidias son muy presentes en el mundo del cine. Algo que, además, se incrementa por ser una universidad, la Pompeu Fabra, que ha sido siempre blanco de críticas y de envidias. (...) También hablamos de la cuestión de la lengua en el documental: no puede obligarse al uso del catalán, piensa.

R: Estaba claro que el máster era internacional. Y allí sí que Recha tuvo un punto de marginación hacia los alumnos del Máster que no eran catalanes. Sólo podías entrar a trabajar en su proyecto si hablabas catalán... Eso, se lo dices a una chica que viene de Venezuela, de Chile o de Méjico y se indigna...Teníamos gente de todo el mundo: Grecia, Brasil, Alemania, etc... Para ellos, haber venido a Barcelona a hacer este máster, les había costado mucho dinero y esfuerzo.

P: Y eso que la cuestión de la naturalidad en las películas del máster, en las de Isaki, por ejemplo, es evidente.

(...)

P: De hecho, por ejemplo, Jordà: ¿en qué os hablaba?

R: En castellano, porque más de la mitad de la clase eran de fuera.

P: O sea que la cuestión de la lengua no es un hándicap con ningún director, excepto con alguno...

R: Sí, pero sólo fue ese año con Recha, un poquito. Pero bueno... Entiendo que comprender la lengua que hablan los personajes de la película es importante pero, por ejemplo, yo ahora me tendré que ir a Mozambique y tampoco comprendo al cien por cien el portugués y no voy a dejar de trabajar allí. Me parece importante tener un equipo técnico que hable la lengua original de la película pero, la verdad es que, a mi parecer, Recha no fue todo lo delicado que se debía ser al plantearlo a los alumnos de esa edición del Máster que venían de muy lejos. Además, ya llevaban un año aquí y muchos ya entendían el idioma.

(...)

P: Si te parece, vamos a ir acabando. Yo sólo tengo alguna preguntita más ya. Una de ellas tiene que ver con el hecho de que el año pasado las películas que se plantearon no se hicieron. ¿A ti te parece que quizás eso responde a que esa vía del documental está ya demasiado explotada y no hay mercado para tanto?

R: Eso, por supuesto. Existen numerosas fuentes de financiación y ayudas para el cine documental pero no se pueden producir todos los guiones. Para nuestra película de Mozambique, vamos a solicitar la ayuda del Ministerio de Cultura ICAA, a la *Generalitat*, ICIC, a MEDIA y a presentarlo a TVE, TVC, etc... Pero, incluso en el caso de que obtengamos toda la financiación, que es difícil, después, la distribución y la difusión de estos productos, es muy complicada. Las películas duran dos semanas en las salas de cine y, por supuesto, no son rentables. Y, como se han estrenado en salas, las televisiones tienen que esperar un año para poder emitirlos. Por lo tanto, toda la pequeña campaña publicitaria que se ha hecho antes del estreno, para cuando se emite en TV, ya nadie se acuerda. Es decir, que este tipo de cine es de minorías y eso es una realidad. En Francia es distinto, pero en España todavía no existe una cultura real y consumidores de cine documental.

P: Es que la gente además no va al cine, no va a ver nada.

R: Ya, pero la gente no está acostumbrada a ver este tipo de cine. La verdad es que te tienen que gustar mucho estas películas, para tragarte un largometraje documental de creación. Si no te gusta este estilo de cine, si no has aprendido a decodificar su lenguaje

y si no estás acostumbrado, es muy difícil que, como espectador, consumas este tipo de cine, en la sociedad en la que vivimos...

P: Y una vía, ¿no podría ser la tele?

R: Sí, pero a la una de la mañana...

P: no, pero en formatos más cortos. Otra cosa.

R: Yo es una de las cosas en las que creo. Con lo del Raval así ha sido: un documental de creación, pero con un presupuesto de televisión local, y ellos mismos han dicho: vale, muy bien. Se tienen que aprovechar esos filoncitos y, aunque sean presupuestos bajos, hacer cosas pequeñas y creativas.

P: Claro, el planteamiento del otro máster, el de la Autónoma, va un poco por aquí.

R: Lo del Raval era un proyecto de 23 minutos que se convirtió en el doble.

Acaba nuestra entrevista explicándome su proyecto de película, codirigida con Françoise Polo, sobre la mujer africana, que se rodará en Mozambique. Susana debe volver al trabajo, así que dejamos aquí la conversación y quedamos en volver a vernos en otra ocasión. Ella se presta a dejarme su película "El so del Raval".

Entrevista con Cristóbal Fernández.

19-11-2008

La entrevista tiene lugar en una cafetería de Barcelona. Cristóbal cursó la cuarta promoción del máster (2003-2005). Me explica que estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid y que, después, estuvo tres meses estudiando montaje en Cuba, con una beca.

P: He leído una entrevista que hicisteis a Guerin hace años en una revista que se llamaba *Cabezaborradora*.

R: sí, pero la revista ya no existe. Era una revista que editábamos un colectivo de gente en la universidad en Madrid. Sobre todo los que tirábamos del proyecto éramos Antoni Pinent y yo.

P: ¿por qué te animaste a venir a Barcelona, al máster, tú, que eres madrileño?

R: Porque, entonces, la dinámica que se vendía, del máster, parecía algo interesante. Se trataba de un trabajo directo sobre el material de la realidad. A mí me interesaba ponerme a trabajar cuanto antes.

P: ¿Tenías trabajos anteriores?

R: Sí, claro, había hecho cosas yo solo, con mi cámara, como *amateur*. Y, cuando estuve en Cuba, estudiando montaje, ello me permitió trabajar directamente con moviola, y con película directamente, lo que también me interesaba mucho. Así que, cuando me enteré de lo del máster, enseguida me lo planteé. Era eso, o marcharme a Paris V, porque quería conocer a Comolli. Me habían hablado de unos talleres que se hacían allí, con Dominique Villon.

P: ¿Qué opinas entonces del sistema de selección de alumnos del máster?

R: Pues, la verdad es que en mi año fue un poco raro, porque había muchos alumnos que habían estudiado periodismo y, por tanto, su formación era diferente de la nuestra. Yo pensé que iba a haber más nivel de cultura cinematográfica, y lo cierto es que, el menos en mi promoción, no fue así. Claro, yo ya tenía una muy buena formación de la carrera, en ese sentido. Yo me imagino que ellos van probando configuraciones, en la constitución de los grupos. Para mí eso hacía que las clases tuvieran menos intensidad, o menos nivel. (...) En cuanto al profesorado, dependía de cada uno: en algunos casos, se notaba que era gente que venía a dar charlas y a la que no le interesaban tanto nuestros proyectos. En cambio, por ejemplo, Fontcuberta me pareció muy interesante. En cuanto a los tutores, yo creo que tendrían que poner un poco más de presión. En

realidad, quien se tiene que buscar la vida es cada uno. En el máster, cuando te explican su funcionamiento a principio de curso, no te engañan, te dicen que nada garantiza que tu proyecto se vaya a llevar a cabo.

P: ¿En el proyecto de qué director participaste tú?

R: yo, en el de Marc Recha, quien, además, creo que no está muy satisfecho de haber hecho una película en el máster.

P: ¿Por qué?

R: Porque él no entiende eso de trabajar sin cobrar, lo que hacemos los alumnos. Pero, para mí, fue muy provechoso. Trabajar con Recha es duro, arduo, porque él lleva las condiciones al límite, pero, al menos, sabes que vas a hacer una película. Y allí conocí a Sergi Dies, con el que he trabajado en varios proyectos.

P: En tu curso estuvo Victor Kossakovsky. ¿Cómo fue la experiencia?

R: Pues muy interesante. Muy intensa. Él quería hacer una película con nosotros, porque se ve que, cuando vino a mediados de curso, quedó muy contento, y nos propuso hacer una película entre todos. Se iba a llamar *Panorama* y consistía en que cada uno debía filmar una panorámica, que fuera un plano-secuencia, de izquierda a derecha, y de no más de tres minutos. Él se ofreció a montarla en dos semanas, cuando volviera, pasadas unas semanas de su primera estancia. Y yo, por otro lado, con una persona con la que había trabajado otras veces, Antoni Pinent, que es también comisario de *Xcèntric* y hace cine experimental, nos planteamos hacer nuestra propia película del proceso de realización de la de Kossakovsky, así que él le propuso al CCCB hacer una película sobre Kossakovsky. La verdad es que la experiencia fue una locura, porque Kossakovsky exigía una cosa que no se les puede exigir a unos alumnos en dos semanas. Él pensaba que había veinte cineastas, y no veinte alumnos. Muchos de ellos no tenían práctica de cámara, nada. No se entendieron. Pero nosotros filmamos toda esa experiencia: sus idas y venidas, cómo, de pronto, se ponía a llorar..., o daba saltos de alegría...Lo cierto es que al final él no se presentó a la rueda de prensa final en que se tenía que presentar la película. Pero yo hice mi película y, con ella, ya tenía bastante, así que les dije a los del máster que no iba ni a hacer mi pítching, pues ya tenía mi película. Además, para entonces yo ya estaba muy desconectado del máster. Así que me puse a montar mi película. Lo que a mí me fastidia mucho es que, siendo como soy el único alumno que ha hecho una película sobre el mismo máster, ellos no se hayan interesado por mi película.

P: A lo mejor es que esa película no interesa...

R: Sí, pero esa película está moviéndose por todo el mundo. Se está poniendo en Canarias, en un ciclo que ha montado Josetxo Cerdán en ese Festival y que se llama *D-Generación*, en el que hay trabajos de gente joven y por el que se ha interesado el *Instituto Cervantes*, que lo ha hecho itinerar por diversas sedes. He escrito también algún artículo sobre Van der Keuken, en una publicación de *Documenta Madrid*, que se llama *Elegías íntimas*. Sobre él estoy haciendo la tesis, aunque ahora la tengo bastante abandonada.

P; Y, aparte de todo esto, ¿tienes ahora más proyectos? ¿Qué cine te interesa?

R: Sí, yo estoy viviendo la movida que se ha generado en Barcelona, al margen del máster. Me interesa mucho, por ejemplo, *Viaje a Narragonia*, una película que hizo un alumno del máster, Germán Berger, pero al margen del máster, y que consiguió llenar las salas, con una película muy radical. Lo que sí tiene de bueno el máster es que ha generado un sentimiento de “familia”

P. Y Jordá ¿qué te parecía?

R: Si había alguien capaz de unir era él. Era alguien que te infundía las ganas de hacer cine.

P: Y ¿qué cine te interesa? Porque si una cosa se puede decir del máster es que hay una cinefilia manifiesta.

R: Yo no milito en la cinefilia de Guerin.

P: Y Erice, ¿tampoco te interesa?

R : no, ni en la de Víctor Erice, que me parece dañino para la juventud de hoy en día.

P: Y Patino, ¿Tampoco te interesa?

R: Sí, Patino, un poco. Es un ser que viene de otro mundo, porque mete bofetadas. Yo creo que, si tiene que haber un cine español, tiene que venir de Buñuel.

P: ¿Te refieres a la vena surrealista?

R: No, a la vena bruta. Como los pintores españoles, que no eran muy finos...como esa potencia. La potencia vital. Luego, pueden ser refinados, o lo que quieran.

P: O sea, tú hablas de la línea del sentimiento, de la pasión.

R: si, yo eso es lo que echo más de menos. Si podemos hablar de una cierta “Escuela de Barcelona” contemporánea, yo lo que le encuentro es que es un poco lánguida. Noto que no hay una vitalidad de juventud. No sé, nadie habla del amor. Todos hablan del pasado. A mí me gusta mucho Kossakovsky, que habla de las pasiones, de dos hermanos que se llevan fatal, a gritos... a mí eso me habla de muchas cosas.

P: Y esa “línea francesa” de que hablan algunos, en el cine catalán, ¿Qué te parece?

R: Nada, para nada. Lo peor que han rescatado del cine francés es eso. Porque si tú ves la *Nouvelle Vague* francesa, los que valen son los que retratan, por ejemplo, a un chico besando a una chica.

P: Si, pero también experimentaban con el lenguaje. Rosales es un director que está intentando experimentar. ¿no te parece?

R: Sí, pero no a lo Rosales. Godard experimentaba en el rodaje, o quizás antes. Para mí Rosales experimenta desde una rigidez conceptual que considero absurda.

(...)

R: A mí del máster quien más me interesa es Lacuesta. Es capaz de cambiar un proyecto documental por uno de ficción y seguir trabajando.

P: Y las películas de la “primera Escuela de Barcelona”, ¿las has visto?

R: Algunas, no muchas.

P: Y ¿de Portabella? Porque tú, que hablabas antes de cine experimental, más experimental que él...

R: Sí, él sí.

P: Y tú, que eres tan crítico con el máster, ¿qué futuro le ves?

R: ¿Futuro en el sentido de si seguirá existiendo? Pues yo creo que mucho, porque ahora en todas las escuelas de España hay cine documental, algo que antes era impensable, aquí. Y en Europa el documental es algo que está muy vivo.

P: ¿Por qué crees que se ha producido esta especie de *boom* del documental en todo el mundo?

R: Hombre, la vanguardia siempre ha existido y que está de moda el documental está claro. Lo que pasa es que en Europa hay tradición. En Europa está todo el documental de Bélgica, en Holanda de toda la vida, Francia, la gente de Inglaterra...los alemanes...y lo que ha cambiado en España ha sido que la gente va al cine a ver una película documental, algo que ya pasaba en Europa.

(...)

P: ¿Y no puede tener que ver con que la gente se haya cansado un poco del cine de ficción?

R: Eso no sé, no creo, en todo caso, es que el documental está funcionando cada vez más, y, está claro que el cine de ficción lleva en crisis desde los años ochenta.

P: Y el cine documental en la televisión, ¿también es una salida?

R: Sí, sí claro. En todo caso, los cineastas experimentales radicales, cada vez hay menos...eso ha caído en picado.

P: Para ti tienen que ser radicales. Radicales, ¿en qué sentido?

R. No radicales formalmente, sino en sentido ideológico, comprometido. Para mí tiene que tener algo que no sea mascable. Por ejemplo, *La cuestión humana*, de Nicolas Klotz, una película que está planteada como no pudiera ser de otra manera. Respira cine.

P: Y de lo directores españoles contemporáneos, ¿quién te interesa?

R: David Reznak. Cuando ves un tío que tiene una cámara de dieciséis milímetros hoy hace esas cosas, me interesa. Claro, Rosales me interesa, pero no...

P: A mí quizás la que más me ha gustado es la primera.

R: sí, la primera está muy bien. De hecho, estuve con él en Madrid y él quería pagarme un viaje a Rusia para acabar la película *Filmmaker*, sobre Kossakovsky.

P: ¿No está acabada?

R: Hombre, está acabada lo de aquí, pero él quería darle una vuelta más y hacer un epílogo en Rusia con Kossakovsky, pero decidí que no, porque pensé que a él no le haría demasiada gracia.

P: ¿A él no le sentó bien la película que hicisteis sobre él?

R: No, no le sentó nada bien.

P: Y ¿Marc Recha?

R: sí, Marc Recha sí me interesa.

Hablamos sobre “El taxista ful”, de Jo Sol, una película que sí interesa a Cristóbal Fernández, aunque coincidimos en que está ficcionalizada. Y también de “La casa de mi abuela”, que él no ha visto.

P: ¿A qué te dedicas en estos momentos?

R: Pues soy montador. Vivo de eso.

P: Y, además, ¿estás haciendo la tesis?

R: Bueno, llevo un año parada la tesis. Me la dirige M^a Luisa Ortega. Estoy mirando a ver si consigo una beca de movilidad, porque, cuando estás trabajando, no puedes hacer

otra cosa. Ahora acabo de montar una película que se llama *Ich bin Enric Marco*, dirigida por Santiago Fillol, profesor de la Pompeu. Es una *road movie* documental.

Me dice que, además de montar, quiere dirigir alguna película, que ya ha hecho algunas cosas. Tras más de hora y media de hablar, nos despedimos quedando en seguir en contacto.

Entrevista con Ignasi Llobera 22-01-2009

La entrevista tiene lugar en una cafetería del barrio del Born de Barcelona. Ignasi me explica que vivió cuatro años en París donde estuvo estudiando Letras modernas y cine en Saint Dennis. Al volver a Barcelona y tras licenciarse en Historia del Arte, cursó el máster en su cuarta promoción (2003-2005). También que había realizado algunas piezas de videoarte, y que su trabajo "FLOP" fue producido por el programa de TV3 "Taller.doc". La entrevista tiene lugar en catalán.

P: ¿Quin projecte vas presentar per entrar al màster?

R: Bé, jo vaig canviar tres vegades de projecte! El primer era un projecte que volia parlar sobre els inventors, una gent capaç d'inventar coses útils per l'home però inútils per la humanitat; el segon era un thriller cubà sobre un quadre misteriós de Wifredo Lam que només va entendre el gran Jordà. I al final a l'última setmana abans del pitching, en plena crisi, vaig decidir presentar un que tenia al calaix de feia temps. Era FLOP, que era el nom del festival de cine *amateur* en Super 8 que van organitzar els meus tiets durant els anys 70. Aquest festival consistia en fer una pel·lícula en un sol dia i per tant, feien preses úniques i muntatge directe. Tal com es revelava es projectava el dia del festival. El punt de trobada era la Plaça de Catalunya (a vista d'ocell, la bobina més gran del país) i el primer plànol era indefugiblement el de "La Vanguardia" del dia, per evitar que ningú fes trampa. A partir de llavors un dia frenètic per realitzar un petit film de ficció de tres minuts i mig. El meu pare aviat es va convertir en actor fetitx de molts d'aquests cineastes apassionats.

P: I això, ho vas fer dins del màster ?

R: No, el projecte que vaig desenvolupar dins el master van ser els altres dos, especialment el de Wifredo Lam. Amb FLOP vaig tenir la sort que en Tortajada s'interessés per aquest projecte per el programa del Canal 33 *Taller.Doc*. Això demostrava que no és tant important l'aprenentatge que fas dins el Màster a l'hora de presentar un projecte sinó el projecte en sí i l'interès que tenen els productors. El que sí és cert és que gràcies al Màster vaig tenir audiència en un pítching amb gent important i

que el Màster també et dóna les pautes i t'ensenya les eines per fer un bon pitching i vendre't millor.

P: N'estas content d'aquesta pel·lícula?

R: Sí, perquè crec que vaig aconseguir explicar una història divertida d'una manera divertida i dinàmica. Es una història coral amb molts personatges que mai es fa avorrida. Altrament, haig d'agrair al Màster que ens portés al festival de Marsella, ja que allí vaig veure un film d'un belga, que ara no recordo el nom, que va presentar un documental divertidíssim i foll sobre uns cineastes *amateurs* que es titulava "Cineastes a tout prix" i que em va inspirar força a l'hora de realitzar FLOP.

Hablamos sobre el interés que en los últimos tiempos se está observando en Europa hacia el cine amateur y familiar, que se utiliza dentro de piezas que no lo son.

R: Sí, és evident que els meus primers records que tinc sobre el cine són les pel·lícules FLOP, on, fins i tot, amb cinc anys, jo i els meus germans foren protagonistes d'una cinta titulada *Love Story* i que efectivament era una paròdia del cèlebre film de l'època.

P: I en quant al Màster, a la teva promoció, éreu tots de Comunicació Audiovisual?

R: Afortunadament no, tot i que eren majoria. També hi havia gent de periodisme i un altre sector més reduït de gent de Belles Arts, Historia de l'Art i altres disciplines d'Humanitats. Per cert, gent de cine, no n'hi havia cap. Però jo crec que la gran divisió la marcaven dues corrents ben diferenciades: Els que tiraven pel Documental Periodístic i els que ho feien pel Documental de Creació. En el primer el contingut predomina sobre la forma i en el segon és al revés, la forma justifica el contingut. Jo era dels segons.

P: Vols dir que estàveu dividits?

R: Clarament dividits en la manera de veure el cine o el mitjà audiovisual, però en qualsevol cas no era una divisió conflictiva. El "conflicte" va sorgir només en la manera

d'entendre i afrontar el Màster. Els més joves esperaven molt del Màster i exigien ser més actius i protagonistes. Els grans ens ho preniem amb més calma i intentavem aportar i extreure'n allò que més ens interessava, entenent el que podia i el que no podia aportar el Màster. (...)

Crec no obstant que el millor del Màster, més enllà dels coneixements del gènere documental i els bons professors que hi havia, és el fet d'haver conegut gent amb un interès comú, que a la llarga provoca que es generin relacions professionals, creatives i d'amistat intensa. Sense anar més lluny jo i el Cristobal Fernandez vàrem realitzar junts una pel·lícula que sincerament crec que està força bé.

Ignasi me da una copia de la película, "Diario de un Reflejo". Le explico que dedico un apartado de mi trabajo a las películas, cortas o largas, que han hecho alumnos o gente del máster, pero fuera del máster, como resultado de proyectos desarrollados allí o como resultado de colaboraciones entre ellos. Él, a su vez, me cuenta que "Diario de un reflejo" es una película que hicieron sobre las crisis de angustia y ataques de pánico que estaba sufriendo en aquel momento y que eran frecuentes desde la adolescencia. Aunque llevaba una temporada sin tener, volvió a sufrirlas durante el verano del 2006, y la película le sirvió un poco como terapia. Dice que no la han llevado más que a un festival en Francia y que de momento tampoco le apetece mucho moverla por razones de pudor personal.

El Màster m'ha ensenyat quin és el camí per produir una pel·lícula i està clar que aquest camí pot ser molt dur i feixuc. Molt aviat vaig observar el desgast que això significa a nivell d'il·lusió i motivació. És molt dur treballar un o dos anys per tirar endavant un projecte que al final no saps si faràs o et pagaran. El millor per mi i la meua tranquil·litat és no obsessionar-se a fer carrera en l'àmbit audiovisual. Des de fa dos anys treballo al marge del medi i ara les meves pel·lícules les faig per gust i amb absoluta llibertat i tranquil·litat. L'aventura dels meus tiets cineastes m'ha ensenyat que avui, més que mai, qui no fa pel·lícules és perquè no vol. Més fàcil impossible amb els mitjans d'ara.

P: I, aleshores, en què treballes?

R: Aquests dos últims anys he estat viatjant per Espanya coordinant una exposició itinerant de la Fundació “la Caixa”. I aquest darrer any he comisariat una exposició pel Caixa Forum sobre Cambodja amb fotografies d’en Gervasio Sánchez.

(...)

P: Una de les coses que veig és que potser el grau de satisfacció amb el Màster té a veure amb les expectatives que un té. De fet, algun alumne m’ha dit que, pel que fa a les classes, no totes eren igual d’interessants.

R: Els interessos de cadascú varien i resulta complicat agradar a tothom, però el que sí és cert es que hi havia classes amb un consens general de desaprovació, i això els responsables del Màster haurien de prendre nota per a les futures edicions. La pedagogia té això, un pot saber molt d’una materia però ser incapaç de comunicar-la o inclús, d’empatitzar amb l’alumnat. Canviar el que clarament no funciona és fàcil, només cal buscar altres professionals.

(...)

P: I l’experiència amb el Kossakovsky, què et va semblar?

R: Home, va estar molt bé. Al marge que estem parlant d’un gran cineasta, ell va saber com agitar-nos i motivar-nos. Va ser l’element dinàmic i actiu que molta gent demanava. No hi ha res més pedagògic que algú que et remogui la consciència i la pròpia concepció del cinema. Va ser realment molt didàctic.

P: A pesar de la història amb la seva pel·lícula, que no es va arribar a presentar?

R: No es va presentar però es va fer. No s’ha vist mai, però existeix i això és el que conta. I a més haig de dir que jo he tingut l’oportunitat de veure-la gràcies al Cristóbal (Fernández) i l’Antoni (Pinent) que van accedir a ella per al seu documental sobre Kossakovsky *Filmmaker*. I sí, a mi em sembla regida i un bon film.

(...)

P: Doncs aquesta pel·lícula jo no l'he vist...la realitat és que una pel·lícula, quan existeix? Quan es fa o quan es mostra, quan s'estrena?

R: Si ja sé allò que es diu que sense la mirada de l'altre l'obra d'art no existeix o no és completa, d'acord, però en tot cas crec que igualment hi ha una gran obsessió pel tema de la difusió i a vegades ens preocupem més per aquests aspectes extra artístics que no pel fet mateix de realitzar i tirar endavant les pel·lícules.

P: Balló va concebir el màster on es fan pel·lícules per al cine, per a sales comercials...

R: I amb aquesta política de "superproducció" molts projectes es deixen de fer perquè no assoleixen les expectatives comercials. Que no ens enganyin siusplau, tot es pot fer i tot es interessant si es treballa amb creativitat i esforç. I tot plegat es una llàstima. Per això jo animo a l'autoproducció sigui com sigui, tinguis els medis que tinguis. El millor que li pot passar a una obra es que en generi una altra.

El que aprovo del Màster és aquest intent de fer de Barcelona un centre de referència del Documental i crear les bases per construir una nova indústria del cinema a Barcelona i Catalunya. El que no m'agradaria però es que s'apropriessin d'una única manera de fer cine amb un grup reduït de realitzadors.

(...)

Per mi, la millor pel·lícula del Màster és *Viaje a Narragonia*.

P: Però no és del Màster aquesta pel·lícula, tot i que és un projecte d'un alumne d'allà...

R: Justament això és al que em refereixo, al fet que hi ha gent molt bona que ha passat pel Màster i sembla que no se'ls acabi de cuidar i recolzar. A més a més en German Berger és una persona que ve del món del cine i això es nota en la seva manera d'explicar les històries, molt menys subjecte als canons de Documental que a vegades sembla que el Màster vulgui imposar. Tinc la sensació com si es vulgués imposar una única manera de fer cinema Documental, amb una línia estètica molt determinada.

P: Bé, de fet, jo que les he vist totes, penso que hi ha algunes diferents. (...) Potser les més conegudes arreu, que són *En construcción* y *El cielo gira*, són “línia Guerin”; però, després, n’hi ha d’altres que no ho són, com *Memòria negra* o *La leyenda del tiempo*, per exemple. O *De nens*, que no té res a veure....

R: Evidentment que són pel·lícules diferents i amb autors amb personalitat marcada però hi ha un estancament evident en aquests tres o quatre cineastes que sempre son els mateixos i als qui tothom copia. Cal trobar altres vies estètiques i arriscar-se més i en aquest sentit. Jordà, el més gran de tots, fixa’t quina ironia, va ser un referent indiscutible i un innovador.

P: Bé, i també hi ha el Ricardo Iscar.

R: “Tierra negra” d’Iscar em sembla una bona pel·lícula, amb diferència el seu millor film. Però cal anar més enllà. Les produccions del Màster han creat una marca i comencen a semblar-se massa a sí mateixes i això crec que és un problema.

(...)

Hablamos sobre los otros autores de “Filmmaker”, Antoni Pinent y Carlos Esbert, personas vinculadas al mundo del cine experimental, que también han programado algunas actividades y exposiciones en el CCCB.

(...)

P: I la pel·lícula de Marc Recha, què et va semblar?

R: *Dies d’agost?* Malgrat haver tingut un desencontre força desagradable amb ell a mi em va agradar molt la pel·lícula. Una cosa es ell com a persona, que és un autèntic imbècil i l’altre ell com a autor i “Dies d’agost” és un molt bon film, dels millors del Màster.

El cine de Recha nos interesa a ambos: hablamos sobre sus películas. Quizás la más interesante fuera esa primera “El cielo sube”, basada muy libremente en la “Oceanografía del tedio”, de Eugeni D’Ors.

P: Per mi, Marc Recha fa un cinema d'imatges: els diàlegs potser són de vegades una mica forçats...A *Dies d'agost* el que és interessant és que els dos germans gairebé no parlen entre ells...

R: Els creadors d'imatges sempre m'han interessat molt i en Marc Recha ho és i m'agrada la valentia de prescindir de la paraula quan aquesta no és necessària.

P: Per últim, tu penses que en tot aquest nou cinema català que tant s'està parlant darrerament, el de Rosales, Serra...hi ha alguna relació amb el cinema del màster?

R: No, el que sí que hi ha potser, es un bon corrent productiu i creatiu al país, la història ens ho demostra sempre, senzillament hi ha períodes en que aquesta simbiosi té més èxit, una bona política de producció s'ajunta amb una bona generació de creadors. Malgrat tot, crec que de bons artistes sempre n'hi ha hagut aquí, sempre hem tingut una cantera que afortunadament sap que hi ha altres maneres d'explicar històries i també de produir-les.

P: I tu què en penses de la devallada d'assistència a sales? Amb l'irrupció de les teles digitals i internet creus que té futur el màster?

R: No ho sé i tampoc em preocupa, tot s'adapta i tot es reestructura. Per mi, fer cinema és essencial i una forma de diversió insubstituïble, no una forma de guanyar-me la vida, perquè com deia el gran Isidre Nonell "jo la vida ja me la guanyo, el que passa és que no me la paguen".

Entrevista a Pela del Álamo

Febrero de 2009.

Gallego, exalumno del máster y actualmente propietario de una productora, Diplodocus, y en proceso de preproducción de su primer largo, presentado en le pitching de Barcelona.

Conocí a Pela en el Festival Docsbarcelona 2009 (enero), justo después de haber presentado allí un proyecto suyo, en la segunda sesión de pitchings. Enseguida se prestó a colaborar con mi investigación, por lo que me planteé comunicarme con él por vía telemática, método rápido y fácil, aunque me gusta más el contacto personal, pues en el trato directo con la personas suelen salir cosas no previstas en el guión, que enriquecen toda la investigación.

1.- ¿Qué estudios realizaste y por qué te planteaste hacer el máster? ¿Tenías trabajos cinematográficos o audiovisuales previos?

Previamente había estudiado Comunicación Audiovisual en una Universidad de Madrid, además de otros cursos menores realizados en diversas escuelas técnicas.

En el momento de hacer el Máster estaba dirigiendo y produciendo el que fue mi primer documental como director y productor.

2.- ¿Qué proyecto presentaste para ser admitido? ¿Por qué crees que te admitieron?

Presenté el proyecto Nacional-VI, documental que ahora mismo continuo produciendo y dirigiendo en solitario. Supongo que me admitirían porque me vendo bien, francamente, ya que no creo que mi proyecto fuera mejor que otros que no admitieron.

3.- ¿Podrías valorar los aspectos positivos y negativos del máster?

Los positivos: el trabajo en equipo, la entrega de Marta Andreu y el nivel de algunos profesores.

Los negativos: la indiferencia del director del Máster, Jordi Balló, hacia los alumnos y sus proyectos personales. Me pareció nefasto ese punto en el que el Máster no es más

que una excusa para intentar producir “cuatro películas de verdad” que finalmente han sido cuatro películas fantasma.

Pela estudió en la quinta promoción, en la que se propusieron tres películas que no se realizaron entonces: dos de ellas no obtuvieron respaldo económico y la tercera se acaba de finalizar hace pocas semanas, como se explica oportunamente (ver vol. 2)

4.- ¿Qué crees que se podría cambiar?

El tema de las producciones propias del máster, encontrarle otro sistema que asegure la participación de los alumnos en rodajes interesantes (incluyo por interesantes los nuestros propios)

Más materia de producción y distribución.

5.- ¿Qué te ha aportado profesional y humanamente?

Tener un horizonte creativo más amplio del que tenía.

6.- Varios de tus compañeros me han hablado de una cierta “forma de trabajar” juntos, de entenderos, pues utilizáis un mismo lenguaje. ¿Estás de acuerdo? Si es así, ¿en qué crees que consiste?

Bueno, yo no estoy seguro que empleemos un mismo lenguaje todos. Lo que sí que tenemos en común es que nos necesitamos y nos ayudamos y eso genera un núcleo de trabajo que yo, por ejemplo, en Galicia, donde vivo, no tengo. Es la riqueza humana, el no sentirte solo en el camino.

7.- Por otro lado, es evidente que en tu promoción ¿la quinta? se crearon lazos de amistad y colaboración que han perdurado, que se respiran cuando os encontráis. ¿Crees que eso tiene su origen en el propio máster o es fruto de la casualidad de reunirse unas determinadas personas en un grupo?

Creo que en eso tiene que ver Marta Andreu y esos talleres de desarrollo que propició. Además de que el grupo se entendiera.

8.- ¿Piensas que el máster tiene futuro? ¿Por qué?

Mientras haya gente como Marta sí, si no, morirá de arrogancia. La energía que lleva a esta persona a desarrollar lo que desarrolla viene de la fuerza que te da creer en algo de verdad y eso es incombustible.

9.- ¿Qué opinas de todo el entramado-ambiente documental de la ciudad? ¿Responde a una realidad o es un invento de las partes interesadas? ¿Por qué?

Está claro que en Barcelona se dan las condiciones para ser un caldo de cultivo del documental: tiene una televisión (si no dos) que lo apoya (y eso es fundamental para hacerlo rentable y por lo tanto sostenible), además es un espacio en el que se junta mucha gente con ganas de hacer cosas y hay núcleos de formación y creación consolidados. Es una realidad que yo veo desde la distancia en Galicia.

Ahora bien, Barcelona es una ciudad muy esteta y fugaz y lo que hoy está en auge mañana puede estar demodé, depende de cómo lo gestionen los agentes (administración, público y sobre todo productores y directores que hagan buenos proyectos).

10.- Otras consideraciones que quieras aportar.

Hace falta que los canales de distribución sigan creyendo en el documental como algo más que una moda.

Muchas gracias.

Gracias a ti.

Entrevista con Susana Benito Po

16/10/2008

La entrevista con Susana Benito tuvo lugar en una cafetería de Barcelona, por la mañana. Susana Benito es de Zaragoza, aunque ha vivido en Suiza muchos años. Tras la presentación usual y la explicación sobre el trabajo que estoy haciendo, ella me explica qué ha estudiado: Bellas Artes, en Barcelona, en la especialidad de Restauración. Obtuvo una beca para hacer unas prácticas remuneradas en Ginebra, donde, por otro lado, se apuntó en una compañía de teatro. Compaginó ambas actividades durante diez años, a caballo entre París y Ginebra. De resultas de una enfermedad, tuvo que abandonar la restauración y se volvió a España. Al volver a Suiza, cambió de vida y empezó a hacer trabajos con una cámara. Invitada a la boda de un amigo suyo en Senegal, realizó su primer cortometraje, de 17 minutos. Tras esta primera pieza se puso a hacer otras, siempre como una manera de “contar historias”.

P: ¿Y por qué filmas? ¿Qué te atrae del cine documental?

R: Para mí, el documental es contar historias a través de la imagen. Y contar historias de la realidad...la verdad es que he encontrado muchos personajes, y personas, en la realidad, que tenían vidas increíbles.

P: ¿Cómo te decidiste a cursar el máster?

R: Pues, yo seguía haciendo cosas de vídeo, pero no tenía conocimientos técnicos. Y, por otro lado, ya Suiza no me interesaba, anímicamente estaba cansada de la ciudad, y decidí volverme aquí. Ginebra, donde llevaba ya doce años, era una ciudad muy interesante y conocí a gente de todos los lugares del mundo, y Barcelona, cuando yo estudié, era una ciudad muy cerrada en sí misma, no era como ahora. Así que, cuando volví (...) me inscribí en un Máster sobre Arte y Arquitectura en la Central, para poder conocer a gente, reconectarme a la ciudad. Así, empecé también a hacer piezas pequeñas, más de video-arte. Entre tanto, mi hermano se fue a Kazastán. Yo había trabajado diversos aspectos sobre la identidad (¿somos lo que nacemos o lo que nos hacemos?) en Suiza, así que me decidí a irme al Kazastán, a hacer un corto.(...) Por otro lado, mi primer proyecto documental, lo primero que yo quería hacer era *Ana la china*, sobre la historia de una amiga mía, una bailaora de flamenco nacida en Ginebra, de padre alemán y madre china, que, para abrirse camino en el mundo del flamenco, lleva veinte años con una doble personalidad: dice que es andaluza...de nuevo es la cuestión

de la identidad. Así que en Kazastán, empecé a filmar mi corto, pero, de pronto, me di cuenta de que no podía contar mi historia, porque no la había construido antes.

(...)

Volví a Barcelona, donde mi vida siguió y, entre otras cosas, tuve a mi hijo, y, cuando él tenía ya algo más de un año, me hablaron del máster.

P: Y eso, ¿cuándo fue?

R: Hace tres años, o sea, la promoción anterior a la última, la quinta. (...) Yo me daba cuenta de que si no me metía en algún sitio que me permitiera conectarme con el mundo del documental, lo tenía muy difícil. (...) Había visto *En construcción*, pero tampoco sabía nada del máster. No estaba metida en la movida documental de Barcelona de aquella época. Así que, en principio, el máster me pareció bien. Como tenía algo ahorrado, me apunté, escribí el proyecto de *Ana la china* y me presenté. Estuve fuera cinco semanas y, cuando volví, hice la entrevista personal, en la que recuerdo que me preguntaban cosas sobre las películas del máster, de las que no tenía ni idea entonces.

P: Parece que ahora hay gente que sabe mucho de cine documental...

R: Sí, lo que pasa es que yo compensaba con otras cosas que sabía. Tenía experiencia vital, muchas ganas...

(...)

Creo que cuanto más sabes, más miedo tienes a las cosas. Si no sabes demasiado, te lanzas. Así que, para mí, volver a la universidad, con gente que tenía quince o diez años menos que yo, era fantástico. Volver a hacer trabajar las neuronas, estar delante de Mercedes Álvarez, que recuerdo que fue una de las primeras que nos dio clase, era increíble...A mí, el máster, claro, tiene cosas buenas y no tan buenas, como todo, pero para mí fue muy positivo. (...) Hay cosas que no se han cumplido...

P: Como...¿por ejemplo?

R: Pues como que las cuatro películas que se tenían que hacer en mi promoción, no salió ninguna, y como que yo creo que está muy caducado este modelo de que los alumnos tienen que participar en las películas de los directores...pero, claro, por otro lado, la verdad es que es muy difícil encontrar prácticas de ese tipo.

(...)

Lo cierto es que nosotros nos hicimos muy amigos y nos ayudábamos mucho los unos a los otros.

P: O sea, por lo que veo, el ambiente entre los alumnos, bien, ¿no?

R: sí, sí, en nuestra edición, genial. Hicimos un grupo muy compacto y, de hecho, muchos estamos trabajando en las películas de los otros, de una manera u otra. En este sentido, recuerdo una frase de Jordi (Balló) que comparto totalmente. Nos dijo que pensáramos, que, en esta profesión, si al de al lado le va bien, a nosotros también nos iría bien. Y es así. Y es verdad porque es una profesión en que la gente tiene muchas envidias, celos...y, en nuestra edición, en cambio, nos seguimos apoyando, alegrándonos cuando a uno le va bien...y colaborando unos con otros, trabajando o lo que sea.

P: Y, de tu edición, ¿hay alguno de los proyectos que ahora se está haciendo?

R: Sí, *Cuchillo de palo*, que es un proyecto de Renate Costa, una chica paraguaya, que lo está llevando la productora de Marta (Andreu): Estudi Playtime, yo estoy como productora delegada, pues trabajo allí; Carlos Vázquez, que es también de mi promoción, es cámara y director de fotografía; Amanda como sonidista y, no tan seguro, pero posiblemente, Núria (Esquerra), como montadora.

P: Sí, Balló me habló de esta película, y de los cambios en las propuestas de las películas de vuestra promoción. Y, ¿las otras?

R: Bueno, también se está haciendo la última película que dejó Jordà, porque se murió, *Morir de dia*. También estaba el proyecto de Óscar Pérez, que era muy interesante, pero se cayó; el de Isaki, que hubo que cambiar, porque la protagonista se echó atrás, y el de Juan Barrero, que era como una joven promesa...era una película autobiográfica, tenía una productora, pero la productora salió, en fin...es que es muy complicado...Yo creo que el máster tuvo su momento, pero ahora, si conseguimos llevar adelante nuestras películas, si conseguimos hacerlas, personas que hemos estado en el máster, demostraremos que hay otra manera de hacerlas, que podemos hacerlo sin el máster.

(...)

El problema que tenemos en este país es que estamos haciendo documentales, pero estamos equiparados a la industria cinematográfica general, no hay subvenciones

diferentes para nuestras películas. Y, por otro lado, algunas películas del máster, están en el borde: son documentales, pero muy ficcionalizadas, como *La leyenda del tiempo*. A Jordá, por ejemplo, en el extranjero no lo conocen tanto, la verdad, y eso que su cine tiene mucha más verdad que el de otros.

P: lo que parece claro es que, de pronto, cuando se habían estado haciendo todas las películas del máster, no se hace ninguna.

R: Sí, bueno, al principio del máster se dice que no siempre se harán las películas, pero es que, en nuestro caso, se cayeron las cuatro. Además, la participación de los alumnos en las películas no es como fue en *En construcción*. (...) Y a las productoras les interesa entrar en el máster, por hacer una película del máster, lo que da prestigio. Por otro lado, a nosotros, como alumnos del máster, nos miran fuera, en Madrid, incluso en el extranjero, de forma diferente, algo que es complicado, porque, como en todo, hay de todo.

(...)

P: Y, en cuanto a los profesores, ¿qué tal la experiencia?

R: Hombre, para mí, muy bien, aunque a veces no coincide lo que un director-profesor explica en sus clases con lo que después hace en sus películas. Pero lo que sí es común a todos, es que nadie va a hacer apología de su obra. Incluso los extranjeros.

P: Y vosotros, ¿qué directores invitados tuvisteis?

R: Bueno, vino Wiseman, que es ya muy mayor. Tuvimos a Claire Simon, que estuvo muy bien. (...) También tuvimos una tarde a Patino, encantador. Vino Kossakovsky una vez. (...) En fin, creo que son oportunidades que es muy difícil tenerlas después y yo estoy muy contenta de las clases. En el proyecto no tuve tanta suerte como otros, (...), porque al tutor lo ves dos veces al año y no te da tiempo de desarrollar bien tu proyecto, además de seguir las clases.

P. y los tutores, ¿quiénes eran?

R: En mi promoción eran Eckart Stein, Marie-Pierre Duhamel y Luciano Rigolini.

(...)

R: Claro, mi experiencia es personal, no sé si es representativa de la de todos, pero yo veo que no es lo mismo cuando empezó el máster, que ahora. Los del comienzo

tuvieron mucha suerte, porque ahora en Barcelona ya no hay sitio para tanto documentalista.

P: Claro, es que, además, ahora hay muchas más cosas: el máster de la Autónoma, El Observatorio...

R: Pero esto está de moda entre comillas, porque en el cine, ¿cuánto aguantan las películas? Las que se estrenan, que son muy pocas. Y luego hay cosas que son incoherentes, porque, por ejemplo, aquí, para pedir ayuda al ICIC, tienes que estrenar en sala...tendrían que tener posibilidades para estrenar en una sala con medios digitales y te tienes que hacer una copia en 35 mm. ¿Sabes lo que supone eso, sin una productora?

P: Pero, después, cuando vas al cine, ¿cuánta gente ve las películas?

R: Claro, es que la producción y la realidad cinematográfica van por caminos distintos...y, dentro de todo, el máster ha abierto una vía, que está muy bien. Pero es algo que no tiene salida. Yo lo siento mucho, pero esto no lo compra nadie. Y yo creo que tiene que haber de todo, pero lo que no se puede pensar es que va a durar siempre. Lo que pienso es que no hay una fórmula... sí, se busca una, funciona un tiempo y, después, acaba caducando.

P: ¿Tú le ves la caducidad al máster?

R: A ver, yo al máster no le veo la caducidad, en el sentido de la urgencia del documento, algo necesario. Pero la caducidad de las películas que se están haciendo, no sé, el tiempo lo dirá. De hecho, en esta edición está Mercedes, Guerin, Ricardo. Pero a mí me interesa más saber si la gente, los estudiantes, que están en estas películas, acabarán trabajando en ellas. Porque la gente de la última edición se ha vuelto a sus países, o no estaba dispuesta a quedarse. En mi edición, no, la gente está dispuesta a quedarse. Era muy importante para la gente de mi edición tener esta parte práctica y fue catastrófico, porque nadie pudo hacerlo. Pero estaban muy interesados. Y, quizás porque no se pudieron hacer las películas, nos apoyamos más, nos agrupamos y trabajamos en los proyectos de los otros.

P: Y tu proyecto de *Ana la china*, ¿cómo está?

R: Pues a mí me pasó lo mismo que a Isaki: tenía un productor suizo bastante interesado, pero la protagonista se me echó atrás. Fue muy duro en ese momento para mí, pero me recuperé y me puse a trabajar enseguida en el proyecto de *Cuchillo de palo*, donde estoy ahora.

P: Y, además, ¿trabajas en otra cosa?

R: No, no, yo estoy al cien por cien en eso. (...) He puesto mucha ilusión en ello. Lo que pasa es que la gente acaba marchando, acaban viendo que no hay sitio para todos.

(...)

En cuanto al máster, también pienso que no todos los profesores-directores tienen ganas o capacidad didáctica igual. Y, en cuanto a las películas, hay que decir que también hay gente que la ha conseguido hacer sin el máster, como es el caso de *Can Tunis*.

P: Así que, ya para terminar, de algún modo se ha abierto una vía, que es lo que tú me dices, que, quizás en su formulación actual, para ti, tiene caducidad.

R: Más que caducidad, habría que abrirla, que es un poco lo que se está haciendo. Se está haciendo desde fuera, con alumnos que hemos seguido, pero no hay ningún apoyo. Y hay que recordar que las películas de nuestra promoción no salieron. Después, incluso, se nos propuso hacer unos *retakes*, unos talleres de tres semanas, que eran muy caros. (...) De todos modos, hay que reconocer que Balló ha conseguido cosas muy importantes.

Tras más de una hora de conversación, ambas nos tenemos que ir y, con la promesa de seguir en contacto, nos despedimos.

Entrevista a Renate Costa

Febrero de 2009.

Paraguaya, exalumna del máster y actualmente en proceso de realización de su primer largometraje, a partir de un proyecto presentado en su momento al máster y desarrollado por la productora de Marta Andreu Estudi Playtime.

Conocí a Renate en el Festival Docsbarcelona 2009 (enero), justo después de haber conocido a otro de sus compañeros de promoción, Pela del Álamo, que presentaba allí un proyecto suyo, en la segunda sesión de pitchings. Había oído hablar de Renate a dos personas distintas: a Jordi Balló, quien a comienzos de 2008 me había mencionado un proyecto suyo titulado “Cuchillo de palo” y que se estaba considerando como posible proyecto del máster; y a Susana Benito, con la que había hablado en octubre de 2008, que me había explicado que lleva la producción general de esta película, dentro de la productora de Marta. Renate es una chica amable. Enseguida se prestó a contestar a mis preguntas. Preguntas que, después de varias vicisitudes, han tenido que ser contestadas por correo electrónico, pues ella, inmersa ya en su proyecto, y algunos problemas míos de última hora, impidieron que el encuentro fuera directo, algo que me gusta más, pues en el trato directo con la personas suelen salir cosas no previstas en el guión, que enriquecen toda la investigación.

1.- ¿Qué estudios realizaste y por qué te planteaste hacer el máster? ¿Tenías trabajos cinematográficos o audiovisuales previos?

En Paraguay no hay Escuelas de Cine, sin embargo tuve la suerte de ser becada a varios países. Por ejemplo gané una beca para la EICTV (Cuba) gracias a que Augusto Roa Bastos, premio Cervantes de la Literatura paraguaya, pidió expresamente a Fidel Castro, que ayude a la formación de documentalistas en mi país, ya que nuestra historia es muy desconocida. En Paraguay estudié Dirección y Producción de TV e hice seminarios sobre Guión (Argentina), Producción (Francia), Co-producción (Uruguay/Brasil). Así fue como descubrí el Master en Documental, cuando vi “En construcción”, “De nens” o “El cielo gira” y en los

créditos aparecía la placa del Máster. Viajé a Barcelona y tocando puertas conocí a Balló y Marta Andreu.

2.- ¿Qué proyecto presentaste para ser admitida? ¿Por qué crees que te admitieron?

Presenté CUCHILLO DE PALO un proyecto que ya tenía Fondos obtenidos desde Paraguay, en el que estaba pensando hacía mucho tiempo, pero no encontraba la forma de realizarlo. Obtuve el Fondec (Paraguay), el Jan Vrijman Fund del Festival de Documentales de Amsterdam y la beca de Alter-Cine Foundation de Canadá, pero los pasos que daba eran muy débiles, porque en Paraguay le dedicaba mucho tiempo al trabajo, para vivir y casi no tenía tiempo para Cuchillo. Y el proyecto me pedía justo eso: tiempo. El Máster fue el lugar para pensarlo.

3.- ¿Podrías valorar los aspectos positivos y negativos del máster?

Yo había trabajado en largometrajes y en documentals antes de venir al Máster. Tenía una base de experiencia y cierta técnica, pero me faltaba conocer más el cine que me gusta. Esa parte, no sé si llamarla “conceptual”, fue lo que más disfruté del Master. Pensar en cine. Se crea un ambiente muy especial con los compañeros, se discuten temas fundamentales. El grupo que te toca es indispensable para crecer y hacer crecer tu proyecto. Como negativo, capaz tener más práctica con los compañeros. Filmar retratos, hacer cortos.

4.- ¿Qué crees que se podría cambiar?

El tercer módulo del Máster es muy importante porque es la práctica. Consiste en elegir un proyecto entre cuatro que propone el Master para ser parte del equipo. En mi edición, se produjo una sola película de los cuatro proyectos del tercer módulo del Master, la de Isaki Lacuesta. Nos avisaron desde el inicio, que como la financiación es muy compleja, estas películas pueden realizarse o no. Capaz se podrían encontrar otras formas de participar en documentales, hay

proyectos de compañeros, directores que necesiten un apoyo concreto, en rodaje, en investigación... tener un as bajo la manga para épocas de crisis.

5.- ¿Qué te ha aportado profesional y humanamente?

Creo que empecé a aprender cómo mirar hacia dentro. Tuve compañeros increíbles que creyeron en mi proyecto, que trabajaron conmigo, que tomaron la película como suya. Conocí a Marta Andreu en el Máster, sin ella no estaría montando hoy mi película. Y sin el trabajo de Susana, Carlos, David, Juana e Inés, no hubiese tenido productora.

6.- Varios de tus compañeros me han hablado de una cierta “forma de trabajar” juntos, de entenderos, pues utilizáis un mismo lenguaje. ¿Estás de acuerdo? Si es así, ¿en qué crees que consiste?

Sí hay una especie de sintonía, un crecimiento personal impulsado a veces por quienes están a tu lado.

7.- Por otro lado, es evidente que en tu promoción ¿la cuarta? se crearon lazos de amistad y colaboración que han perdurado, que se respiran cuando os encontráis. ¿Crees que eso tiene su origen en el propio máster o es fruto de la casualidad de reunirse unas determinadas personas en un grupo?

Personalmente, me siento muy unida a ellos. Muchos, como yo, dejamos nuestra vida y nuestros países para buscar un espacio donde desarrollar nuestros proyectos. El grupo que me tocó fue muy lindo, muy sincero, verdadero.

8.- ¿Piensas que el máster tiene futuro? ¿Por qué?

No tengo una opinión sobre esto.

9.- ¿Qué opinas de todo el entramado-ambiente documental de la ciudad?
¿Responde a una realidad o es un invento de las partes interesadas? ¿Por qué?

Creo que es una realidad que acá se hacen documentales muy interesantes.
Dentro del Máster y también fuera. Levantar una película lleva mucho trabajo y
creo que hay una suerte de compañerismo entre las personas que ya conocen este
proceso.

10.- Háblame de tu película: ¿en qué consiste? ¿qué forma de enfocar la historia
te planteas? ¿Cómo se ha ido desarrollando todo el proyecto?,etc

Marta Andreu confió en mi proyecto y lo produce en ESTUDI PLAYTIME.
Pero esta confianza se dio gracias al equipo: David Batlle y Juana Castell
(Consultas del guión), Carlos Vazquez (Director de Fotografía), Susana Beniito
(Producción General), Inés Mestre (Asistente de Producción), Amanda
Villavieja (Sonido) y Nuria Esquerra (Monataje), las últimas dos, de la primera
edición del Máster. Así que el equipo de trabajo habla prácticamente el mismo
idioma. Es una suerte.

11.- Otras consideraciones que quieras aportar.

Gracias a vos.

Muchas gracias.

Entrevista a Rosa Rydahl.

29-04-2009

Rosa Rydahl es alumna en la sexta, y última hasta la fecha, promoción del máster. Es de la zona de Malmö (Suecia) y lleva ya unos años viviendo en Barcelona, dedicada a la creación documental, sobre todo al documental musical, su especialidad. El hecho de ser una persona procedente de un país del norte de Europa me brindaba la posibilidad de conocer la opinión que sobre el máster tenían personas tan alejadas del mundo mediterráneo, una perspectiva nueva, que hasta entonces no tenía. En la actualidad, está realizando sus prácticas como ayudante de montaje en la película “Dance to the Spirits”, de Ricardo Íscar. La conversación tiene lugar por la mañana. Rosa Rydahl me explica que estudió en Suecia Realización de Cine, que luego se mudó a Barcelona y, una vez allí, siguió sus estudios a distancia, concretamente de algo que se traduciría por “Desarrollo del Imaginario Occidental”, que tiene que ver con la Filosofía. Dentro de estos estudios, ella se especializó en Cine, escribiendo a continuación su tesina – que acabó tres años atrás - sobre las películas Disney. Estudió también en El Observatorio de Cine, ya hace siete años, en una de las primeras promociones, cuando el centro era aún muy nuevo, algo que recuerda con humor, pues considera que eran poco profesionales aún. Siempre había querido cursar el máster, hasta que finalmente pudo hacerlo en su última promoción. De allí, ya conocía a Eva Vila, pues había entrado en contacto con ella a raíz de la realización de “B-Side”, la película de ésta sobre las músicas de Barcelona. La conversación es en castellano, que ella habla perfectamente.

P: Así que el año pasado empezaste el máster y ahora estás haciendo prácticas con Ricardo Íscar.

R: Sí, empecé en enero de 2008 y actualmente somos unos cinco los que estamos ya haciendo las prácticas.

P: ¿Por qué te planteaste hacer el máster?

R: Bueno, yo creo que siempre ha estado allí. Llevo siete años viviendo en Barcelona y había trabajado en la televisión en Suecia. De alguna manera, quería llegar al mismo nivel aquí, trabajar en cine documental. El máster me ha servido, sobre todo, para hacer contactos, conocer a gente que, de otro modo, no hubiera conocido.

P: O sea, de alguna manera, tú crees que sí existe esa “fama” del máster.

R: Sí, yo creo que sí. (...) Después de hacer otras cosas, me he movido por productoras, y conocí a Eva, quien me habló del máster, aunque me dijo siempre que cada uno tiene la responsabilidad de hacerlo como quiera. Puedes pasarte dos años sin hacer nada, o aprovechar los contactos para buscarte la vida...

P: ¿Y fue tal como te lo esperabas?

R: Sí, además, ya estaba preparada. Lo que encontré un poco decepcionante fue lo de los tutores. Yo me esperaba un contacto más directo con el tutor.

(...)

Mi tutor era de los que intenta provocar una crisis dentro de ti. Y yo no lo aguanté. Cambié de proyecto y de tutor. Para mí fue un poco duro, porque, además, mi proyecto era muy personal.

P: Y, ¿cuál era ese proyecto, si puede saberse?

R: También estaba muy en sus inicios y eso fue un problema porque el tutor lo quiere todo muy estructurado. El proyecto son las historias de amor de mi familia, desde mis abuelos a mí, retratando así los cambios sociales y culturales en la sociedad sueca, hasta ahora. Porque yo creo que las historias de amor reflejan también los cambios sociales.

(...)

P: Ahora hablas en presente. ¿No has abandonado el proyecto?

R: no, lo tengo parado. Lo haré algún día. Con mi tutor el problema fue que no lo supe formular bien.

(...)

Si quieres hablar de algo tan personal, tienes que tener algo, como una excusa.

P: A mí me estaba recordando mucho a algo de Bergman.

R: Es la cultura sueca...(...) A mí me emociona mucho el tema. Ver cómo cambian los imaginarios, los referentes.

P: Quizás cambian por fuera, pero por dentro, no tanto.

R: No, posiblemente el amor es lo que queda, aunque no siempre.

(...)

Yo me sentí afectada. Cambié de tutor, y con la nueva estuve mejor, aunque también me hubiera gustado poder seguir en contacto con ella, para poder seguir desarrollando el proyecto.

(...)

P: lo que pasa es que, según creo, no se pueden desarrollar todos los proyectos.

R: Sí, eso estaba claro desde el principio. Yo sabía que no se iba a invertir dinero en mi proyecto, ni lo esperaba, pero sí seguir teniendo el contacto con el tutor. Aunque, por otro lado, los contactos que he hecho allí me han ido sido muy útiles, y las clases, casi todas, me han gustado muchísimo.

(...)

P: Y, aparte de las reuniones puntuales con los tutores, tenéis también un seguimiento por parte de las coordinadoras, para poder seguir desarrollando vuestros proyectos.

R: Sí, yo tuve a Carlos Vázquez, que lo hizo muy bien. (...) también he visto que Eva y Marta están trabajando muchísimo, y lo entiendo. En general, yo estoy muy contenta.

(...)

Con unas amigas del máster, además, hemos impulsado una productora, que tenía una de ellas.

P: eso es muy interesante, porque se han generado muchos proyectos, posteriores al máster, tantos que he desistido de explicarlos todos. Es imposible.

Me explica algunos datos sobre la productora en la que trabaja: Oroboro Films, que era propiedad de su amiga Marguerita Morello, quien, junto a otro de los socios, Gael Herrera, han realizado su primer largo, que han vendido en Documenta Madrid a la televisión gallega. Por otro lado, en Barcelona, han hecho grabaciones de todo tipo de espectáculos, conferencias...

P: O sea, ¿tú crees que el mundo del documental de Barcelona es una realidad, que tiene ya una entidad? ¿O es algo muy pequeño aún en comparación con el norte de Europa, de donde tú procedes?

R: Yo he descubierto el documental aquí. Realmente, el concepto de “documental de Barcelona” es real. Mis compañeros de carrera en Suecia, están metidos en ficción. Si comparo el documental de allí con el de aquí, veo que aquí hay otro tipo de tradición. Aquí hay referencias a Guerin, a Mercedes, a Jordà...es como que realmente hay una escuela.

P: Que se ha creado muy rápido, porque lleva sólo diez-doce años. ¿Qué signos de identidad crees tú que tiene? ¿O ninguno, o son varios? ¿Podrías decir que un documental, aunque no sepas su autor, es de alguien de Barcelona?

R: eso también se nota en el máster. Hay un intento de encaminar los proyectos hacia un lugar. (...) es difícil, porque cada uno tiene sus cosas diferentes. Me da la sensación de que (*esa forma*) es como más pensada y menos directa.

P: Me parece una descripción perfecta. Eso es precisamente. Hay dos versiones: los que dicen que hay una línea Guerin-Mercedes Álvarez y es “documental de creación”. Y es cine, no reportaje. Y ello hace que falte la inmediatez y, por tanto, el presente no lo traten casi, si no es como una excusa para el pasado, o como una reflexión poética. Y esta es la gran crítica que hacen al máster, que ellos mismos reconocen también: la necesidad de filmar algo inmediato, directo, como dices tú. (...) pero, por otro lado, también es su mérito.

R: por ejemplo, en ese sentido fue un soplo de aire fresco cuando vino Avi Mograbi, porque allí sí que tuvimos que hacer pruebas de grabar en el momento. (...) Eso me gustó muchísimo, porque era la otra cara. Se pueden hacer cosas bonitas en el momento, sin un guión férreo, como más impulsivo, y luego hablarlo, y volver a filmar.

P: Así que os gustó ese taller.

R: A mí muchísimo, porque encaja muy bien en como yo hago las cosas

(...)

P: A mí, otros alumnos me han dicho que en el máster de la UPF, a diferencia de otros, incluso de la ciudad, aprendes más a pensar, más que a hacer. Y eso también puede ser la parte de crítica, ¿no?

R: Sí, aunque a mí me hacían falta las dos cosas, lo que se consiguió con Avi Mograbi. Porque creo que también se creó como un grieta entre los que estaban allí sólo para pensar y los que teníamos más experiencias prácticas.

(...)

P: Y eso ¿creó mal ambiente?

R: Para mí, no. No era nada explícito. Pero a algunos, sí. Aunque también está bien que sea así, porque el mundo del cine es así, está lleno de conflictos y competitividad. Hay que estar ahí para aprender y luego buscarte la vida. (...) yo hice amigos, pero creo que la política del máster es bastante dura. Te obliga a pensar. (...) Es inevitable que a veces haya conflictos.

P: ¿No crees que ahora el listón está tan alto que debe generar unas expectativas que, a lo mejor, no se pueden cumplir siempre?

R: Sí, claro, también.

P: ¿Tú estás contenta con tu participación actual en la película de Ricardo Íscar?

R: Sí, aunque esta no es propiamente la del máster. Pero a mí me va muy bien porque así aprovecho mi año del máster, estoy en contacto con él, y con el máster...y eso está muy bien.

Me explica el proceso de selección por parte de los alumnos de las películas en las que quiere participar cada uno, cómo se ponen en contacto con el director y se ponen a trabajar, aunque los estilos de trabajo son diferentes entre ellos. Ella, en principio, se ha apuntado a la película de Íscar, sobre la orquesta del Liceo, aunque, al estar ahora participando en otra de sus películas, no sabe si podrá estar también en la otra.

R: A mí me gustaban las películas que se han producido hasta ahora y por eso me animé a hacer el máster. (...) El proyecto de Ricardo me parece muy interesante. Ya he hecho entrevistas con posibles personajes. Hay dos chicas que están trabajando ya en documentación.

P: Aunque ya me has contestado, más o menos, ¿qué crees tú que es lo que realmente se aprende en el máster? ¿Se trata de conocimientos nuevos?

R: Depende de lo que uno ya sabe. Yo he aprendido un poco más de historia del cine, pero de estructura, como es más subjetivo, y yo ya tenía mucha práctica, no demasiado.

P: He visto que en la última promoción sois como más cercanos de edad y, por otro lado, me han dicho que erais una promoción muy buena y que teníais muchos trabajos vuestros previos al máster.

R: Sí, sí. Creo que gracias a eso también ha sido posible la productora, y gracias al máster nos hemos conocido...

P: Se intenta que aprendáis una determinada forma de abordar el documental, que es lo mismo que una forma de pensar el cine y la realidad.

R: sí, sí, es exactamente eso. Ha sido muy bueno para mí conocer eso y poderlo combinar con mi propia forma de hacer las cosas. Es como una propuesta y tú aprovechas lo que quieres.

Me cuenta cuál fue al final el proyecto que desarrolló en el máster, el que cambió por el primero que se había planteado: una historia de una camionera sueca, madre soltera. Me explica sus últimos trabajos y proyectos con la productora en la que participa, y se ofrece a ayudarme, si me hace falta, en el

futuro. Tras más de una hora de conversación, nos despedimos, con la promesa de seguir en contacto.

Entrevista con Carla Subirana 10-03-2009

La entrevista tiene lugar en la cafetería del “Museu de les Drassanes” de Barcelona, un lugar lleno de luz y acogedor. Carla me había dejado previamente su película “Nedar” (2009), para que pudiera verla antes de hablar sobre ella. La película, que ha tenido buenas críticas, es una incursión en el cine de lo real, pero desde la narración en primera persona y con estrategias de ficcionalización, así como con la presencia (y la ayuda desinteresada, sobre todo como apoyo constante) de Joaquim Jordà en cuadro.

Carla Subirana estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad Pompeu Fabra, junto a compañeros como Marta Andreu, Sergi Dies, Domi Parra o Núria Esquerra, si bien no cursó el máster.

Tras la habitual explicación por mi parte sobre el objeto de mi investigación, pasamos a hablar de su recientemente estrenada película. Las preguntas-esquema que llevaba preparadas son las que siguen a continuación, aunque, como también suele ser habitual, la conversación siguió un orden distinto.

La entrevista tuvo lugar en catalán.

- 1.- Estudios. Currículum.**
- 2.- Proyecto de la película: guión, fase de documentación.**
- 3.- Montanyà. Relación con Jordà.**
- 4.-Decisiones sobre la historia: ficcionalización, elementos simbólicos (agua....)**
- 5.- Lo femenino en una historia de mujeres.**
- 6.- La historia, la memoria.**
- 7.- Voz en off.**
- 8.- Música.**
- 9.- Uso del fuera de campo.**
- 10. - Nuevo cine “catalán”.**
- 11.- Proyectos presentes.**

P: Si vols, podem parlar de la teva pel·lícula. El procés d’escriptura, de guió, és molt llarg, sembla, pel que he anat llegint. I, com funciona? Busques informació i, després, et poses a escriure? O bé vas acumulant i escrivint sobre la marxa?

R: Bé, l'origen de la peli va ser que, quan estava a la universitat, estava de becària a una productora, on s'estava fent un documental sobre l'exili...

P: Amb el Xavier Montanyà?

R: Sí, exacte. I, llavors, jo li vaig dir que al meu avi l'havien afusellat l'any quaranta. Ell va preguntar per què i llavors me'n vaig adonar que no podia respondre a una pregunta tant senzilla. Des d'aquell moment vaig començar a interessar-me i a buscar. La meva àvia, que era la font de la memòria familiar, estava ja en procés de demència i no em podia dir res. Vaig començar la investigació: era l'any 99. Vaig parlar amb el Xavier Montanyà, atès que el tema li agrada molt, sobretot la figura de l'anarquista...i ell em va dir que havia d'anar al Govern Militar. Vaig fer una instància, com a néta, fins que finalment, anant amb una llibreta per a prendre notes, perquè no et deixaven ni fer fotocòpies, vaig arribar al Sumaríssim del judici del meu avi, els testimonis...vaig trobar un paper que em conduia a Gavà...

P: O sigui que aquesta segona família que tenia el teu avi la vas trobar de seguida.

R: Sí. Clar, però això no ho vaig mostrar en l'inici del guió, ho vaig deixar per més endavant, perquè NEDAR està guionitzat, hi ha una dramàtúrgia de la història. Clar, si jo hagués seguit l'ordre real de les troballes no tindria cap gràcia, seria absolutament caòtic, no? El que feia és que anava fent feines, i, quan tenia una mica més de temps, anava avançant la investigació. Llavors, l'any 2004 vaig demanar una subvenció a la Generalitat, que ja no existeix, per a guió, i vaig avançar bastant: vaig fer la primera versió del guió. La segona la vaig fer quan vaig anar a *Casa de América*. El que anava fent també és anar apuntant les notes visuals que em venien al cap.

P: I fotos també, anaves fent?

R: Sí, tinc fotos, converses...tinc material que anava guardant, encara que no sabia si l'acabaria fent servir o si em serviria d'algo, però, sí, anava acumulant. El primer material de la meva àvia, el material domèstic, que surt a la pel·lícula, es va filmar quan encara no existia el projecte, tot i que jo gravava la meva àvia perquè me l'estimava.

(...)

P: La teva àvia, a més, era com a presumida, oi?

R: Sí, era molt coqueta. (...) Com a personatge era molt potent. Llavors, des del principi, vaig treballar el guió com si fos una ficció, amb la idea que això m'ajudaria a separar-me de la història...i al principi, jo tenia moltes pors, molt pudor...pensava: "això

a qui interessarà? On estaria el límit entre aquesta cosa universal i la història íntima? (...) Al principi, la meva mare no sortia i jo només com una veu, però no sortia a la imatge. Vull dir que hi va haver una evolució en el tractament visual i narratiu. Al principi, hi havia molta pudor...fins que va haver un moment en què vaig pensar que si em ficava en aquesta història havia d'anar a totes. (...) O sigui, que hi va haver una evolució: la meva mare no tenia Alzheimer al principi, no tenia al meu fill, ni plans de tenir-lo...clar, com que vaig trigar tant de temps a acabar el procés, la vida anava passant i es va anar incorporant al guió. Finalment, vaig fer la versió cinc, i vaig començar a fer la pel·lícula.

P: O sigui que vas arribar a fer cinc versions, d'una història que tu volies que fos universal i personal.

R: Sí.

P: El que crec és que, quan tu vas començar, aquest concepte de la història personal íntima, l'autorretrat, era molt modern. Potser ara no ho és tant, perquè ja s'han fet més coses...i, tot i això, no tantes, però en aquell moment, sí.

R: Sí, a la primera versió, del 2004, ja era veu en *off* i en primera persona, i això no ha variat mai.

P: Jo veig una diferència molt clara, per exemple, en el tractament que dones al Alzheimer de la teva mare, en relació amb el que fa l'Albert Solé amb la seva pel·lícula (*Bucarest, 2008*): tu ets qui porta la teva mare al metge, estàs molt present, segueixes molt la malaltia...suposo que intentant treure ferro a la història.

R: Sí, de fet, jo no volia dramatisme.

P: No volies fer plorar.

R: No, jo crec que la història té una emoció per si mateixa, hi és inherent. (...) És més, si hagués pogut afegir més elements d'humor, els hagués posat, però no va poder ser.

P: Sí, l'humor es veu: quan ensenyes els exercicis a la teva mare...

(...)

P: D'altra banda, una cosa que he trobat molt interessant són els elements femenins, les dones: quan dobleguen la roba, las ungles... les petites coses que fem les dones, i que tu hi dones molta importància, perquè és una història de dones. Tu tens molta cura d'elles.

R: Sí, quan pentino la meva àvia...

P: Jo crec que aquest aspecte és el que té més poesia de la teva pel·lícula. Fins i tot, moltes seqüències comencen amb la càmera ficada en primer pla al petit detall i, després, segueix amb la resta. També trobo molt interessant la qüestió de l'aigua, que és la memòria...

R: Sí, l'aigua va sortir a la segona versió, o a la tercera, quan estava a Casa de América. Jo volia des del principi la veu *en off*, com al cinema francès, una cosa més reflexiva...el que passa és que, com que la pel·lícula tenia multiformat: investigació, filmació familiar, ficció...veia una barreja de coses diferents, que era el que jo volia, però pensava que es podia perdre, era molt dispers, es podia perdre en la seva pròpia multiplicitat. Necessitava un element que donés homogeneïtat i, a més, és que era real: jo vaig a nedar per combatre el mal d'esquena. A més, l'aigua és un element simbòlic que té multiplicitat de lectures, interpretacions...i totes, jo tenia la impressió que m'ajudaven en la narració. A més, és que, quan nedes, entres en un estat com de trànsit, i tota la estètica amb la càmera aquàtica...estava enfocada a crear un estat d'ànim que avançava en paral·lel a la investigació.

P: I qui et filmava?

R: Doncs un especialista en càmera aquàtica, amb la direcció del Carles Gusi (*cámara de Jordà*). Vam tenir només dos dies de piscina, perquè és molt car. I això i la part de ficció estava tot molt planificat, com una pel·lícula de ficció: amb planificació, amb *storyboard* no, perquè no sé dibuixar, però la resta...Jo tenia molt clar que juntament amb el video domèstic, volia treballar estèticament la piscina i el cinema negre. És molt complicat gravar amb la càmera sota l'aigua...per qüestions tècniques i amb nens encara més. P. Tenies cap referent per a la teva pel·lícula? En quin cinema t'havies fixat per a construir la teva història? Clar, autorretrat i dones, ràpidament em ve a la ment Akerman, però no és ben bé això.

R: No, a veure, t'he de dir que jo treballo de manera bastant instintiva, és a dir, no estic mirant pel·lícules, com sí fan altres, per a inspirar-me per a la meva. Jo tenia notes escrites, més les pel·lícules que havia vist...

P: Allò que es diu l'imaginari personal.

R: Exacte. En tot cas, sí que per a aquesta estructura, de mosaïc, seria més l'Agnès Varda.

P: De fet, a *Las espigadoras*, l'Agnès es mira al mirall, la mà...com a la teva pel·lícula.

R: Sí, hi ha una veu *en off*...que ordena...i també té molt a veure el Joaquim, que treballava amb guió, amb la construcció del personatge, tot i ser documental. Tot això

va ser el que em va fer decantar-me per les eines de la ficció. Potser una cosa que em va donar la clau, va ser que, quan jo vaig començar a investigar el tema, parlava molt amb ell; a més, havíem treballat junts...jo li anava explicant: que el meu avi havia atracat tres benzineres...estava encantat, posava els ulls com a plats...va ser el primer que em va dir que tenia una història molt potent, que tenia una pel·lícula.

P: jo no el vaig arribar a conèixer...

R: Doncs tenia una capacitat de fabulació increïble.

P: I, pel que diu tothom, era una persona molt propera. Ara, a més, està sortint en pel·lícules d'altres, que és una dada interessant.

R: Sí, li agradava molt sortir. Jo crec que, a part de la seva intel·ligència, i cultura impressionants, era una persona molt jove, amb un esperit molt jove, molt més, inclús, que molts de nosaltres. Amb una llibertat de pensament...que moltes generacions posteriors, més conservadores, no tenen. Per exemple, si es deia que una cosa no es podia fer per pressupost, ell trobava la manera, Amb una manera d'enfocar les coses, que a mi em va ensenyar molt. S'ha de ser flexible, amb creativitat i amb la capacitat per reconduir els temes.

(...)

P: El que és evident és que tenia una capacitat d'animar la gent a fer les coses que ha estat cabdal pel màster, i que potser altres no tenen...

R: El que sí és clar és que a mi em va animar molt i això es reflexa a la meua pel·lícula. M'incita a buscar l'altra família...T'ajudava a ser valent, a tirar endavant, a perdre les pors i els prejudicis

R: Escolta, i amb el Xavier Montanyà has mantingut el contacte?

P: Sí, tinc el seu mail. Li vaig demanar de participar a la pel·lícula, però em va dir que no. Col·laboraria en el que fos però no volia sortir en pantalla (...) A veure, de fet, no és que ell m'animés a fer la pel·lícula, sinó que em va donar la clau d'on buscar el *Sumarísimo de urgencia*...mentre que el Joaquim sí que em va animar a fer-la, en creure que una història personal podia interessar la gent. Clar, jo vaig veure que si una persona brillant com ell, creia en el projecte, tenia interès, valia la pena...amb les meves converses amb ell, jo li donava dades del meu avi i ell, amb la seva capacitat de fabulació i amb el seu *background* cultural, construïa el personatge.

R: Sí, el que es deia "caldo de gallina"...que fumava el teu avi.

R: Sí, exacte. Si volien passar desapercebuts, es vestien de burgès, amb barret, que els obrers no en portaven. Ell sempre amb la idea que hi havia un objectiu polític-social en

el que feia i, per tant, s'havia de comportar com a tal, quins eren els moviments de la clandestinitat. Ell ho tenia claríssim. Així com altres historiadors amb què he parlat han estat més prudents amb aquesta teoria...i aquesta idea de jugar amb la hipòtesi de Joaquim em semblaven molt interessants i la vaig incorporar en les ficcions de cinema negre. Es l'imaginari que entra en joc. Llavors, el meu avi era com una pastilla de sabó, que s'escapa sempre..., llavors, enlloc d'intentar dibuixar amb els documents, les dades que tenia, el personatge, què feia, com es movia... de forma més "documental", el més interessant és com juguem, com ordenem la memòria. O sigui, quines imatges reconstruïm amb allò que no tenim, atès que sempre hi juga la memòria. Llavors va ser aquí on va nèixer tota la base de la pel·lícula.

P: De fet, aquest tema de la construcció de la memòria m'interessa, fins i tot, més que la pròpia memòria històrica.

(...)

R: Clar, és que posar cara a un fantasma és una bona recompensa .

P: I el que és curiós, a més, és que la teva mare en principi no semblava gaire interessada a trobar el seu pare. Diuen que els que busquen més són les terceres generacions, els néts, no els fills.

R: Sí, sí, això és cert. El que passa és que la meva mare, a través del Joan de Segarra, que havien estat amics, va arribar a buscar als arxius, però el sumaríssim d'urgència no es pot consultar, ara no recordo, si fins seixanta o seixanta-cinc anys després, posteriors, a la data del judici. Potser ella no va poder accedir-hi quan va tenir aquesta inquietud, que sí la va tenir, en un moment de la seva vida. De tota manera ja hi ha teories, com el que diu Margalida Capellà a *La rebelión de los nietos*, que explica que per la primera generació era massa dolorós i són els néts els que volen saber. I jo tinc un interès casi de curiositat intel·lectual de saber qui era en realitat, però no m'afecta emocionalment, cosa que sí li passa a la meva mare, perquè era el seu pare.

P: I ella no el va conèixer?

R: No, el van afusellar quan la meva àvia estava embarassada de set mesos.

P: Una altra pregunta que et volia fer és sobre le veu en off, que, jo sé que és molt difícil, però, dins de tot, és una veu que intenta ser molt objectiva, a diferència, potser, d'altres, com la de Mercedes Álvarez, que és molt poètica...

R: Vols dir a nivell de dicció o de contingut?

P: En tots dos sentits: tant de forma com de contingut. Perquè dónes dades molt objectives: els símptomes de la malaltia de la teva mare...no dramatitzes, igual que no dramatitzes amb les imatges, quan diagnostiquen la malaltia de la teva mare...o sigui, estàs com explicant una història aliena perquè tu t'has distanciat voluntàriament. En aquest sentit és un encert teu. I el text concret, l'anaves posant quen escrivies el guió o el vas afegir després?

R: Bé, a tots els guions hi havia una veu en off. Llavors, a la sala de muntatge, segons anava treballant amb el muntador, anava refent la veu.

P: I t'haguessis plantejat posar el teu text amb una altra veu?

R: Sí, m'ho vaig plantejar, estava obert. La meva productora em deia que havia de ser jo, perquè era més acord amb l'aposta personal de la pel·lícula. Era més honest. El que passa és que jo no tinc la professionalitat a l'hora de gravar. Va ser complicat. Fas una mica de cantarella, inconscientment...el resultat, però, jo crec que és acceptable. Si la veu *en off* no funciona, et carregues tota la pel·lícula.

P: El timbre i el to de la veu és molt important, també.

(...)

P: De tota manera, també s'ha de dir que hi ha com una certa prevenció entre certs directors a que no hi hagi veu *en off*, perquè resulta, per a alguns, impostat, i alguns la rebutgen. En tot cas, jo crec que ara això ja està prou revisat.

R: A mi m'agrada molt. Al cinema francès, per exemple, s'utilitza amb freqüència. No sé a quina pel·lícula del Godard, surt una molt interessant. No sé si és a *Pierrot le fou*...Si la saps fer bé, que és molt difícil, té una cosa hipnòtica fantàstica. Una altra cosa és la veu *en off* periodística, que és redundant. Però si la fas servir donant-li un altre sentit, em sembla una eina interessant.

P: No, clar, és qüestió de gustos...Una altra cosa que he trobat interessant és la música, que és com de jazz. I, de fet, ara estava llegint un text del Comolli, que deia que la música més difícil per a una pel·lícula és la de jazz, perquè no té un ritme concret...i, per tant, és molt difícil que pugui acompanyar el personatge. En canvi, aquí està molt bé.

R: Sí, és del Ricardo Santander. Em va parlar l'Abel Garcia Roure, perquè són, ell és amic de Chile del Diego Dussuel. Vaig escoltar algunes coses que havia fet...; a més, estava acostumat a fer treballs pel cinema, també, cosa que em va acabar de decidir. I ell, com que jo estava molt agobiada perquè estava muntant, i tal, ho va fer tot sol. De

tota manera, amb la gent que treballo, que m'hi sento a gust, m'agrada donar molta llibertat. I crec que segurament, si dónes llibertat, és molt més ric, aprendràs molt més del que ell t'ha d'explicar que si estàs allà tota l'estona a sobre de la seva feina... jo li vaig dir que la música tenia que ser com la veu en off, que no dóna respostes, sinó que planteja preguntes: no volia remarcar, no volia dir a l'espectador el que havia de sentir.

P: Sí, però crea com una mica d'interès, com de tensió o suspens...com obert...

R: Sí, la paraula és aquesta: obert. Perquè és una pel·lícula que no para d'obrir interrogants...i no respondre'ls. Molta gent al comentar parlava de pelis diferents. Jo no intento tancar res, i proposo diferents nivells de lectura

P: Una cosa que també tinc apuntada és la qüestió del fora de camp, el que no expliques, sobretot de la família de l'Arróniz. I això va ser deliberat, o va ser un desig d'ells de no sortir?

R: No, jo vaig contactar amb la Dolores Arróniz i la vaig anar a entrevistar, o sigui, tinc moltes cintes gravades en les què parlem del seu germà. De vegades fas coses que no saps si després utilitzaràs o no. De fet, quan l'estava gravant, ja intuïa que no l'utilitzaria, i amb el muntador no vaig tenir ni un segon de dubte. (...) En canvi, la porta, que a *Nedar* no acabo de trespassar, sí, perquè té molt significat. No calia anar més enllà, era una qüestió tant de respecte vers la intimitat com una decisió cinematogràfica. Té més força suggerir.

P: Sí, en canvi, és més periodístic mostrar, si vols.

(...)

P: Un fora de camp important és el del pare del nen. Ja sé que és una pregunta delicada, però l'he de fer.

R: Sí, però és que això és una altra pel·lícula.

P: I el teu propi pare també és un altre fora de camp.

R: Sí, bé, jo, la veu *en off*, explico que els meus pares es van separar i el meu pare va marxar a Puerto Rico, i ja està. El que passa és que no he viscut mai amb ell, bé, vaig viure d'adolescent. Es va repetir la història de la meva àvia, una mica diferent, lògicament, però...

P: Doncs això és curiós.

R: Jo diria que més que curiós. (...) Hem viscut sempre sense homes. I, per això, el fet que surti el meu fill forma part de la història. Jo no explico res que per mi sigui íntim. Jo

crec que qui se sent incòmode quan veu la meva pel·lícula és perquè té algo de la seva història personal que li recorda. Als seus propis nussos vitals...

P: Segurament la gent somatitza quan la veu, i s'identifica amb allò.

R: Sí, crec que el dolor no cal remarcar-lo, perquè ja és prou evident.

P: Bé, però hi ha cineastes que aboquen tot a les seves pel·lícules. El vòmit fílmic, o la pel·lícula com a teràpia.

R: La Naomi Kawase, per exemple. Jo no seria capaç, la veritat. (...) Jo, aquella seqüència en què interroga la seva tia-àvia on s'exposa ella d'una manera que és brutal, amb una gran valentia....I sí que crec que funciona d'una manera terapèutica, quan tu expliques una història en la qual l'ocultació és la base. És el fet de donar llum a tot allò que les circumstàncies, la vida, ha volgut sempre ocultar.

P: De vegades treure fora el dolor el cura. Quan el treus fora, el dones una forma i crees una certa distància. Jo no sé si alleuja o no, però...

R: Sí, jo crec que sí alleuja. No totalment, però bastant. Ordena les coses. El fet de fer una pel·lícula és també una forma de dir que existeixes. A mi m'ha costat molt fer la meva pel·lícula, però m'ha servit molt. Parlar sobre el passat et fa trobar-te en una situació millor en el present.

P: I el teu fill, l'ha vist?

R: No, encara no, ha vist fragments, és massa petit.

P: I serveix perquè conegui la seva besàvia, l'àvia...

(...)

R: Sí, i té els ulls de la meva àvia, molt blaus.

(...)

P: Ara, en què estàs treballant?

R: He escrit un guió de ficció, que he presentat al ICAA, m'ha servit per a tornar-me a posar les piles. És un guió sobre les dones a l'exèrcit.

P: És evident que t'interessen les històries de dones.

R: Sí, sí, clar. També la confusió de rols...El tema de les dones-soldat ...parlant amb un productor interessat en el tema, parlàvem de la Chacón, també.

P: La imatge de passar revista a les tropes embarassada és una imatge per a la història, oi?

R: Bé, sí, va ser molt fort. I jo, arrel de ser mare, van sortint temes que són recurrents i que m'interessa expressar.

P: A Espanya hi ha hagut pocs treballs que tractessin temes de dones, des de punts de vista de dones. Aquí, sí, però a fora és molt més freqüent.

R: A mi em preocupa perquè quan t'embranques amb un tema nou com la maternitat o la confusió de rols, penses: a qui pot interessar? I t'adones que són temes considerats com a menors...o no se'ls hi dedica el temps que es mereixen.

P: Sí, però jo crec que ara és un dels grans temes. Hi ha coses que tradicionalment han interessat més a les dones, i que tu treus a la teva pel·lícula, com el fet de l'armari desendreçat de la teva àvia.

(...)

P: El que està clar és que, fins ara, la vida, el que ha trascendit l'han mirat els homes...L'anàlisi de la dona ha de ser diferent. Les dones a vegades caiem en la trampa de jugar a la vida amb el rol masculí.

R: Sí, i jo crec que, igual que vaig fer amb *Nedar*, les apostes han de ser personals. La meua visió de la maternitat, per exemple, és una qüestió molt personal. Si no, ja faig un reportatge periodístic. Jo encara estic donant voltes al tema. I a lo millor tot s'ajunta a la pel·lícula o són dues coses diferents.

(...)

Les coses s'han portat a l'extrem. S'ha arribat a un punt en què les dones són com a superman i ho poden fer tot, i això no és tampoc.

(...)

P: I de tot aquest nou cinema català, què en penses?

R: Hi ha alguns que no conec gaire. L'Albert Serra em sembla molt interessant: *El cant dels ocells* té una primera mitja hora molt bona, però, després, sembla que es perdi. (...)

P: Els personatges són boníssims a *Honor de cavalleria*.

R: Pel que sé, els actors a *Honor de cavalleria* improvisaven molt.

P: Jo crec que en realitat Serra ha agafat uns aspectes de la novel·la que són menys coneguts i ha ofert una visió molt personal.

Seguimos hablando de otros trabajos y directores. Rosales le parece interesante, aunque no ha visto aún “Tiro en la cabeza”. Se me hace tarde y debo coger el tren de vuelta, así que vamos acabando la entrevista.

P: Doncs, ja està tot. Moltes gràcies.

Después de casi dos horas hablando, nos despedimos y quedamos en volver a hablar en otra ocasión. Ella se ofrece a ayudarme, si me hace falta, en lo que necesite.