

THE DARK SIDE

Josetxo Cerdán

Universidad Autónoma de Barcelona

josetxo@menta.net

Jaime J. Pena

Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI)

pena.jj@gmail.com

1

En 2001 Julio Medem estrena *Lucía y el sexo*, película que ha rodado con una cámara digital de Alta Definición. Su siguiente film, un documental, *La pelota vasca* (2003) se rueda en DVcam. Podríamos entender, y quizá así haga la Historia, que el cineasta vasco representa la vanguardia en España de eso que se llama el cine digital, o la reconversión digital del cine en el Estado español. En tan titánica tarea se podrán añadir otros nombres: José Luis Guerín, uno de los escasos Autores que todavía concitan dicha denominación sin generar ningún tipo de dudas, sorprende en 2001 con una película, *En construcción* que ha podido ser rodada a lo largo de tres años gracias a la utilización de equipos de video y prescindiendo del sacrosanto celuloide.

2

Recientemente el suplemento cultural del diario barcelonés La Vanguardia, *cultura/s*, dedicaba un monográfico a la reciente llegada del cine al museo: ‘Se expone cine’ (miércoles, 28 de abril de 2006). En él se recorrían una serie de espacios museísticos en los que consagrados Autores Cinematográficos exponían sus obras: Godard en el Pompidou parisino; Erice y Kiarostami en el CCCB; Agnes Varda en el la Fondation Cartier; Douglas Gordon en la Fundación Miró; Almodóvar en la Filmoteca Francesa... En el artículo introductorio se entonaba un relativo ‘mea culpa’ por que en Estados Unidos esas prácticas venían siendo habituales desde los años sesenta y sin embargo, en el viejo continente habíamos vivido de espaldas a las mismas ‘un fenómeno como la irrupción de la vanguardia americana nunca interesó a los cinéfilos y a los críticos de los

años sesenta de *Cahiers du cinéma* nunca hablaron de la importancia de directores experimentales como Stan Backhage [sic], Kenneth Anger o Michael Snow.¹

3

Es indudable que la televisión está en el origen de la actual eclosión del cine digital en España. La encomiable iniciativa de Jordi Balló a través del Master que dirige en la Universitat Pompeu Fabra ha generado el grupo de documentales de más visibilidad de los últimos años, a partir de los cuales se puede hablar sino de la existencia de una ‘escuela’, sí al menos de unas formas muy concretas e identificables de pensar el documental (o eso más etéreo que se ha llamado el documental de creación que simplificando mucho se puede resumir en la fórmula: ficción con personajes reales, al menos en la formulación más visible de esta ‘escuela’ a la que nos estamos refiriendo). La aparición de dichas formas ‘cinematográficas’ tiene mucho que ver con la intervención de la televisión. No sólo porque haya sido el video el que le haya permitido a Guerin seguir durante 3 años el levantamiento de un edificio, sino porque ha sido la participación de un canal televisivo como es Canal + lo que ha permitido ponerlo en marcha la iniciativa del exitoso curso. Canal + ha significado la existencia de un ‘capital semilla’ para los proyectos que impulsa el master de la universidad barcelonesa. Dicha inversión inicial ha servido como atractivo para unos productores que, no acostumbrados a trabajar con películas de este tipo, desconfían de entrada de las mismas. La iniciativa se puede considerar un éxito, hasta el punto de que, con los años, se invierte el circuito y los responsables no tienen que ir a llamar a la puerta de los productores, sino que ahora son los productores los que llaman a la puerta del Máster.

1,2,3... conclusión

De este modo, podríamos trazar un panorama que recorrería los espacios contiguos de la las tecnologías digitales, el museo y la televisión que mostrasen los indicios de un cambio que parece no tener marcha atrás. Pero en estos días de celebraciones del sesenta aniversario de la proclamación de la II República, y parafraseando unas palabras de Ortega y Gasset respecto a la desilusión que le produjo algunas de las actuaciones de sus políticos nos inclinamos más a afirmar aquello de ‘no era esto, no era esto’. En el panorama que hemos trazado hay un elemento que no acaba de cuadrar con lo que podríamos identificar como un cambio (quizá revolucionario, quizá sólo cambio) real. Hay algo de todo este panorama que nos recuerda en exceso a esa revolución desde

¹ Angel Quinana, ‘Imágenes en exposición’, en *Cultura/s*, miércoles 28 de abril de 2006, p. 3.

arriba que, como muy bien establecía Visconti en *El gatopardo*, se trata de cambiarlo todo para que todo continúe igual. Las mismas productoras, los mismos Autores ocupando el espacio público, aunque este se vista con una piel nueva: la del museo, la de la digitalización o la de la televisión (aunque esta es, como se sabe, mucho menospreciada). O, incluso, podríamos ir más lejos en el símil político y utilizar aquella otra máxima que hizo fortuna entre las clases nobles cuando su sistema de privilegios empezaba a resquebrajarse: ‘todo para el pueblo pero sin el pueblo’. En definitiva, la revolución, el cambio, que hemos apuntado hasta aquí es el que ha generado la industria, la institución Cine Español. Y en ese espacio institucional están convocados incluso muchos que, creen, no forman parte del mismo, incluso podemos aceptar que su forma de pertenecer es desde una cierta disidencia (aunque en realidad se trata más bien de un trabajo desde la periferia). Existe en la institución Cine Español, como en todo núcleo institucional, una periferia que se define como tal gracias a la existencia de ese centro, que les sirve de modelo en el cual mirarse, aunque sea ‘a contrario’. Nosotros creemos que los cambios, la revolución (tecnológica, televisiva y museística) no viene de los márgenes, sino de la no-pertenencia, de la exclusión. Y eso es lo que vamos a intentar señalar en las próximas líneas.

3

El cambio digital no está en que Sogetel o alguna de las empresas pertenecientes a Media Pro decidan producir una o varias películas con aspectos pseudoindependiente en términos tradicionales de la industria española: con plan de producción elevado, ayudas estatales y autonómicas, participación de varias televisiones... con el propósito claro de desembarcar en el Festival de San Sebastián y obtener así la mejor ventana publicitaria que, a nivel de festivales, se pueda tener en este país. La revolución digital está en que un chico venezolano establecido en Barcelona se pase dos o tres años para aproximarse a Iván Zulueta con el propósito de hacer un documental sobre él. Que, desde Barcelona, durante todo ese tiempo viaje en sucesivas ocasiones a Donosti con la idea de ir convenciendo al director vasco de la viabilidad y la oportunidad del proyecto. Y todo esto pagado de su bolsillo con el dinero que gana trabajando para una productora de publicidad. Finalmente Zulueta cede y le permite que, durante tres días, su ya amigo Andrés Duque, lo grabe con su cámara de MiniDV mientras conversan de su/la vida. Con la ayuda de algunos amigos la película se monta y sonoriza. El film se acaba y llega al Festival de Málaga fuera de plazo. Aunque no hay tiempo para introducirlo en los catálogos, los programadores de la sección de documental deciden incluirlo en las

sesiones de proyección. En una de ellas, un renombrado y prestigioso crítico ve *Iván Z*, así se titula el film, y la cosa se dispara: el documental de Andrés Duque es solicitado por el festival de San Sebastián; la propia productora de publicidad para la que trabaja Duque se encarga de su hinchado a 35mm., la película pasa a formar parte de la exposición *Mientras tanto...*, que recoge principalmente la obra en polaroids de Zulueta; y el film es también nominado para los Goyas en la categoría de mejor corto documental... son las puntas más visibles de un recorrido mucho más amplio por festivales y muestras. *Ivan Z* no es un trabajo de autor en términos tradicionales, pero muestra una extraña radicalidad en la mirada, una radicalidad que emparenta la película de Duque en su formalización con el propio cine de Zulueta. El film, que se ve como un documental, no sólo habla ‘sobre’ Zulueta, su valor está en que habla ‘como’ Zulueta.

En similar línea se puede recordar que en la última edición del Festival de Málaga, y ante la sorpresa de todo el mundo, se le otorga el premio al mejor documental a *The Twisted Dreams of a Fixer Rider (Sueño a piñón fijo, 2005)*, película también de autoproducción, realizada en este caso por un estudiante español, Rafael Benito, que reside en Londres y que durante un tiempo prolongado de tiempo se dedica a seguir las andanzas de un mensajero por las calles de la ciudad inglesa. Realizada por completo en términos artesanales y sin ningún apoyo institucional, el film obtiene un primer reconocimiento mediante una mención del jurado en el festival de documental de Barcelona, *Docúpolis* (octubre de 2005), para alzarse con el primer premio en Málaga unos meses más tarde. Estéticamente el film de Benito es muy diferente: apuesta por la creación de unos personajes fuertes, un trabajo de montaje que puede parecer sacrílego para los puristas y una narración fuerte... quizá la mayor semejanza con *Ivan Z* está en la distancia que también marca con el tanpreciado cine/documental de Autor. La digitalización se concreta en estos proyectos más allá (o más aquí) de que las productoras establecidas y los directores/Autores de recorrido reconocido que encuentran en ella una fórmula para seguir realizando sus proyectos. La digitalización es una ventana para que toda una generación de realizadores con ideas y con empeño personal puedan realizar sus proyectos, luego el sistema tiene sus propias grietas que, en un momento u otro, les permiten asomarse y llamar la atención.

2

Contra la idea del museo como espacio al que van a parar los directores cinematográficos consagrados como si de un punto sin retorno se tratase, se puede contraponer la imagen de un museo que se acerca a la creación visual de nuevos

realizadores sin complejos Cinematográficos a sus espaldas. La cuestión museística también esconde muchas contradicciones en su propia formulación. En las palabras antes citadas de Quintana ya podemos identificar algunas: esos directores de vanguardia de los sesenta no son directores consagrados que caen en el museo después de agotar el camino de la sala cinematográfica ('La intervención de Godard en un museo se inscribe en un momento en que su obra no encuentra los públicos de las primeras películas, si bien nunca se había citado y celebrado tanto el nombre del director' afirma Dominique Païni²), sino que son jóvenes autores inquietos que buscan su forma de expresión, como lo serán poco después los video artistas que también señala en su texto Quintana (Nam-June Paik, Volf Vostell...). Hoy en día podemos encontrar en España fecundos ejemplos de esa búsqueda de lenguajes que lleva a jóvenes realizadores audiovisuales a las salas museísticas y las galerías de arte. En 2003 un cortometrajista de relativa reputación como Jorge Torregrosa instala su *Detesto el sentimentalismo barato*, breve pieza de cinco minutos realizada a partir de la exploración de una peliculita familiar y una palabra de Bette Davis en *All About Eve* (Joseph L. Mankiewicz, 1950) en una colectiva de la madrileña Casa Encendida. Alguien como Isaki Lacuesta, que se ha lanzado al ruedo de los directores de largometrajes cinematográficos con *Cravan vs Cravan* (2002) sin más experiencia que un corto *Caras vs. Caras* (2000) realizado, como su propio título deja ver, en los prolegómenos de la producción de ese largo, va a recorrer los interesantes caminos de la colaboración con las salas de arte y las instituciones científicas en dos títulos, momentos en los que, quizá, su producción se ha hecho más personal. Por un lado, *Microscopías* (2003), a partir de una iniciativa de la Sala Metrònom y la Universitat de Barcelona y, por otro, *Ressonàncies magnètiques* (2003) fruto de la colaboración, en este caso entre el Museu de la Ciència, de La Caixa d'Estalvis i Pensions, y la iniciativa KRTU (Cultura, Recerca, Tecnologia, Universals) de la Generalitat de Catalunya. Inspirados en claros referentes (Marker y Allen respectivamente), estos cortos tienen algo de libérrimo en su trabajo que es muy peculiar. En esa línea difusa entre la operación museística, el trabajo de Andrés Duque que siguió a aquel *Iván Z, Paralelo 10* (2005) ha participado de espacios cinematográficos, como puede ser el Festival de Cine de Mar del Plata y el Festival de Cine Español de Málaga, pero también forma parte del ciclo *Locuras contemporáneas* que, comisariado por Amparo Lozano y Teresa Balda está teniendo lugar entre los

² Dominique Païni, 'Arqueología del cine según JLG' en *Cultura/s*, miércoles 26 de abril de 2006, p. 3.

meses de mayo y junio de 2006 en el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía de Madrid³. *Paralelo 10* es un trabajo de terapia: el seguimiento de un ritual de una esquizofrénica, un contacto con la vida que, más allá de algunos de los referentes que pueda tener (Weerasethakul), alcanza al espectador sin los habituales recursos de la narración. La última obra de Lluís Escartín Lara de la que tenemos noticia, la contundente *Terra Incognita* (2004-2005), está realizada según rezan sus propios créditos con la ayuda del mismo centro artístico Reina Sofía. *Terra Incognita* se eleva como la mejor arma contra las miradas blandas y cursis sobre los paisajes rurales españoles tan de moda. Vinculado de lejos al Observatori de Video No Identificat (OVNI) de Barcelona, la obra de Escartín-Lara se ha movido en un terreno muy interesante entre el museo, el video(arte) y la exhibición más convencional. Sus obras incluyen la manipulación del archivo y el juego en los límites de los formatos, la adaptación del fake de Joan Fontcuberta, *Ivan Istochkov* (2001) es quizá el mejor ejemplo de esos juegos en el límite, aunque ya se pueden rastrear en sus obras de principio de los noventa como *75 Drive A-Way*, realizada junto a Cesare Constanzo, con el apoyo, entre otros, de los estudios de cine de Yale University, pero también del Experimental Television Center, Owego, de New York y el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. *75 Drive A-Way* es la puesta en imágenes (no podemos hablar de ‘narración’ tampoco en este caso) de un viaje alucinógeno por los Estados Unidos que acaban en un más extraño soliloquio sobre cómo se debe beber el Whisky.

1

Más allá de su participación en las producciones de largometrajes convenientemente arropados desde la industria, la televisión también ha supuesto un espacio para la nueva producción. Podríamos retroceder hasta los inicios de *Metrópolis* para ver como este espacio televisivo del arte contemporáneo ha ofrecido una ventana de exhibición a jóvenes creadores que se pueden mover entre el cortometraje más narrativo, hasta el video arte o la video danza; o, incluso hasta *La edad de oro*, cuando dicho programa permite a jóvenes valores como Cessepe o Alberto García-Alix probar sus armas en la realización audiovisual. Pero nos vamos a quedar en los últimos ejemplos, ya que un trabajo de arqueología televisiva resulta muy tentador, pero ni este es el lugar ni tenemos los medios para desarrollarlo ahora. Algunos programas de televisión han

³ Hay que destacar que allí comparte protagonismo en un interesante juego intergeneracional e interdisciplinar con autores cinematográficos de clara consagración, como es el caso de Joaquín Jordà, que participa en el ciclo con su *Monos como Becky* (1999) y con realizadores provenientes del mundo del videoarte como Pedro Ortuño o Xavier Hurtado.

permitido que nuevos autores prueben y afinen sus herramientas. Óscar Pérez ha podido ver la mayor parte en la pequeña pantalla gracias al programa *Gran Angular* (espacio televisivo de la desconexión para Cataluña del segundo canal de TVE). Por allí han pasado *Xavo Xavi*, *Al marge* (ambos de 2002), *Al vol* y *Lo Regador* (de 2003), *L'últim pages* (2005) y *El sastre* (2006). Todas ellas de producción propia y completamente al margen de cualquier tipo de ayuda institucional. Las dos primeras participaron en el IDFA, Festival de cine documental de Ámsterdam, en parte gracias a la iniciativa del equipo directivo de *Gran Angular*. Una única película de Oscar Pérez se ha producido con un cierto apoyo institucional, *Salve Melilla* (2006) realizado con la ayuda del posgrado de documental de la Universitat Autònoma de Barcelona y programada recientemente en el Festival de Cine de Mar del Plata. Actualmente Oscar Pérez se encuentra preparando su primer largometraje como parte de la iniciativa del Master de la Universitat Pompeu Fabra. Los films de Oscar Pérez no son ni fáciles, ni inmediatos, ni correctos: sus retratos de seres marginales siempre funcionan por acumulación, obligan al espectador a una mirada atenta y aguda... alejada, por lo tanto, de las formas habituales de la televisión al uso. Pero no es esta la única iniciativa del estilo en Catalunya. TV3 emite también *Taller.doc* un espacio en el que los realizadores pueden enviar trabajos ya realizados o proyectos para que sean realizados con medios del propio programa (esta opción también es posible en *Gran Angular*). Y también una televisión local, como es el caso de Barcelona Televisió (BTV), tiene un espacio para difundir el trabajo de nuevos documentalistas con el título de *Doc's*. Algunos de las producciones que se pueden ver en estos programas no son excesivamente novedosos, pero la existencia del espacio supone la posibilidad de que algunos nuevos talentos que trabajan en su casa y con una clara idea de lo que es el cine documental (como es el caso de Oscar Pérez), puedan ver su obra difundida (no hay un pecado original televisivo y eso también es una cuestión generacional).

0... sin fin

El concepto de periferia y el mucho más manido de 'democratización de la imagen' ligado a la digitalización adquieren su sentido más pleno en una serie de documentalistas que trabajan fuera del sistema, entendiéndose este 'fuera' en sus sentido más radical: fuera de los cauces habituales de producción, renunciando a los sistemas convencionales de difusión —ya sean la televisión o las salas de cine, rechazando también la alternativa de los museos— o, al menos, sin aspiraciones de llegar hasta ellos, pues su vocación tampoco es la de utilizar el vídeo y el documental

como una mera plataforma a través de la cual dar el salto a la Industria. El caso más paradigmático quizás sea el del asturiano Ramón Lluís Bande, autor de una serie de cortos y largometrajes documentales autoproducidos, si acaso con una pequeña, mínima, ayuda del Principado, muy alejados, en todos los sentidos, de las tendencias y preocupaciones dominantes en el resto del documental estatal.

Bande ha confesado que con sus trabajos ha querido importar al audiovisual los métodos de producción de la música independiente: ajustar los costes a la posibilidad de unos ingresos mínimos que garanticen la viabilidad, entendida más como ausencia de déficits que como generación de beneficios. Otra cuestión es que la comercialización se antoje imposible y que, como ocurre en el mundo del cortometraje, la única posibilidad de ingresos proceda de la lotería de los premios de los festivales especializados. De ahí que algunos de los trabajos de Bande tengan su origen en el campo del videoclip, su único lazo con algo parecido al profesionalismo, si bien en este aspecto también estamos hablando de videoclip para grupos de pop independiente. En 2003 aprovechó para extender su —como le gusta llamarla— ‘película musical’ *Estratexa* hasta los veinte minutos y proponer el primer capítulo de su rehabilitación de la lucha antifranquista asturiana. La entrevista a un antiguo maquis insertada en el marco de una canción de Manta Ray se vio continuada hasta el momento por otros dos trabajos sobre la memoria histórica, éstos ya sin deuda alguna con otro de tipo de géneros o intereses bastardos. En *De la Fuente* (2004, 35 minutos) reconstruye la figura de Aida de la Fuente, figura mítica de la revolución de Asturias del 34. En *El Paisano. Un retratu colectivu* (2005, 88 minutos) se acerca a otro luchador antifranquista y miembro de Partido Comunista de España, Horacio Fernández Inguanzo. En ambos casos los retratos se componen única y exclusivamente de entrevistas actuales a personas que les conocieron o trataron, sin apenas recurso a las imágenes de archivo —en *El Paisano* el final se reserva a una vieja grabación de una actuación de Víctor Manuel con el propio Horacio sobre el escenario. Entrevistas grabadas en planos de larga duración, primeros planos fijos muy ascéticos que conceden todo el protagonismo a la palabra y que eluden cualquier tipo de efectismo visual o de montaje, como no sean los prolongados fundidos en negro que separan las entrevistas o que evidencian los cortes en cada una de ellas.

En realidad esta técnica ya había sido ensayada por Bande en un trabajo anterior, el renombrado documental *El fulgor* (2002, 100 minutos). Biografía de una canción de

Nacho Vegas, una canción inédita que habla precisamente de ese momento indefinible en el que se produce el *fulgor* de la inspiración, Bande es el testigo privilegiado de sus sucesivos estadios: composición, ensayo, grabación, interpretación... Como muy bien ha expresado Fran Gayo, “en *El fulgor*, Bande arremete de modo explícito muchas de las convenciones estéticas del rock and roll, un género tan dado a una suerte de imaginaria cuando menos conservadora y garrula. Y precisamente por esto, con el fin de mantener la mística roquera bien alejada de su territorio, el realizador utiliza como herramientas una nula puesta en escena, una ausencia de iluminación y un sonido directo tomado por un único micrófono”. Esencialidad de la puesta en escena que transmite la pobreza de medios de la producción pero que es también el mejor testimonio de un diálogo a dos entre cámara e intérprete, más allá que en ocasiones podamos dudar de la verosimilitud de ciertos momentos primigenios: ¿estaba allí Bande cuando...? En cualquier caso, la originalidad y radicalidad de este trabajo, uno de los más singulares del documental español de estos inicios del siglo XXI, se ve acrecentada por un rasgo de auténtica genialidad. Podríamos estar tentados de entroncar *El fulgor* con los trabajos previos y contemporáneos de su director en el campo del videoclip, sin embargo Bande borra este vínculo cuando niega su representación. Luego de la secuencia de la grabación se nos ofrece por fin la canción en su versión final sobre... una pantalla en negro. Una pantalla en negro que niega la plausibilidad de cualquier tipo de representación visual de una canción y tan solo nos deja escucharla. Lo que no es poco.

Parecido es el caso de Juan Luis Ruiz, otro asturiano que, junto a Bande, configuraría una especie de ‘escuela asturiana’. Pese a que sus formatos de producción son parecidos, incluso en sus relaciones tangenciales con el mundo de la música independiente gijonesa, su objeto de interés es muy otro. Al menos en sus dos trabajos más conocidos, *Lluvina* (2002, 40 minutos) y *Medrana* (codirigido con Lucía Herrera, 2004, 100 minutos), que conforman una suerte de díptico, como si de un Wang Bing asturiano se tratara, Ruiz parece embarcado en un proyecto a largo plazo que tiene por objeto la recuperación de la memoria histórica a través del retrato de un campo asturiano progresivamente despoblado y de un proceso de desindustrialización que se ha ensañado con la minería y la siderurgia (los mismos paisajes industriales tan caros a la cámara de Bande) y que ha conducido a una especie de parálisis social.

Liberados de los corsés de formatos y duración televisivos, Bande y Ruiz parecen no temer los standars cinematográficos a nivel de puesta en escena o de aceptación de la duración del largometraje, aún cuando su destino nunca ha podido ser las salas de cine. En todo caso, sí, las filmotecas o los festivales de cine. O ciertos festivales de cine, aquellos más relacionados con el apoyo al cine independiente y a los nuevos soportes digitales que, paradójicamente, los especializados en documental. No es una casualidad que todos trabajos hayan alcanzados cierta visibilidad gracias al Festival Internacional de Cine de Gijón que, en los últimos años, ha puesto en marcha la sección ‘Llendes’ (límites, en asturiano) dedicada a las propuestas cinematográficas más radicales o que, estando en soporte digital, carecen de copia final en 16 o 35 mm. Todavía hoy, la mayoría de festivales estatales de cierta importancia no admiten en sus bases la presencia en sus secciones a concurso de películas en vídeo, lo que condena al gueto a buena parte del cine verdaderamente independiente español, del cual el documental es uno de sus pilares más destacados. Pese a ello, Gijón es en parte la única excepción en la medida que ha solventado este déficit creando una sección *ad hoc*. En su última edición, la de 2005, además de *El Paisano*, pudieron verse *Lai* (Nuria Aidelman y Gonzalo de Lucas, 2005) y *Troll* (José González Morandi y Eva Serrats Lluyts, 2005), dos documentales catalanes que, desde posiciones estéticas opuestas, representan la enorme diversidad —y vitalidad— del documental independiente estatal que, poco a poco, a medida que va alcanzando visibilidad, no deja de deparar sorpresas. Una de las últimas, y con ella concluimos, sería la del gallego Alberte Pagán. Realizado con medios artesanales, o lo que hoy en día se puede considerar de tal manera, es decir, cámara MiniDV y programa de edición Premiere, su documental *Bs. As.* (2006) es una de las más crudas indagaciones en la memoria de la emigración gallega, un terreno demasiado proclive a la autocomplacencia que Pagán resuelve con insólita valentía —pues habla de su propia historia familiar— y rigor formal. Y lo que vendrá, ha vendido o está viniendo... *Filmmaker* es un film voluntariamente maldito, escondido... sus realizadores Carlos Esbert, Cristoba Fernández y Antoni Pinet así parece que lo deseen.