

Filmar pensando, pensar filmando. Trabajo colectivo, autoría y documental en *Los Materiales de Los Hijos*.

Vanesa Fernández Guerra - Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea– vanesa.fernandez@ehu.es

Estibaliz Alonso Ruiz de Erentzun- Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea– estibaliz.alonso@ehu.es

Abstract

[ES] **Introducción:** Este artículo presenta los resultados de la línea de trabajo sobre documental contemporáneo que se lleva a cabo en el Grupo de Investigación Consolidado MAC (Mutaciones Audiovisuales Contemporáneas) de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), liderado por el Catedrático D. Santos Zunzunegui. El presente análisis del documental clave *Los Materiales* (2009) que aquí nos ocupa, rendirá cuentas sobre la profunda regeneración y reformulación de los parámetros narrativos y expresivos del cine documental en boga de la última década. **Objetivos:** el artículo ahonda con exhaustividad el primer largometraje del colectivo audiovisual Los Hijos que se presentó en la edición del 2010 del Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista de Navarra y resultó premiado con el galardón Jean Vigo a la Mejor Dirección. Dicha película ha supuesto un pequeño gesto con enormes consecuencias, que condensa gran parte del devenir del documental español en la última década, abriendo nuevos horizontes y cerrando obsoletos debates sobre los límites solemnes y acartonados de las películas documentales del país. Resulta de vital importancia subrayar que *Los Materiales* fue la primera película española que, por primera vez en las dos décadas de andadura del certamen FIDMarseille, fue premiada otorgándole la distinguida Mención Especial del Jurado Internacional. Cabría subrayar del mismo modo, que fue seleccionada por *Cahiers du Cinéma-España* entre las diez mejores películas de 2010, en la

categoría de Cine Invisible. **Metodología:** en la investigación se ha basado una metodología centrada en el estudio de caso y el análisis fílmico exhaustivo de nuestro objeto de estudio. Del mismo modo, un estudio cualitativo llevado a cabo a través de entrevistas en profundidad a los mencionados directores ha propiciado que los resultados sean reflexivos y concisos. **Conclusión:** Efectivamente, la irrupción de la obra del colectivo Los Hijos se convierte en un punto de mira que muestra la nueva medida de las cosas; la necesaria dosis de reflexión y la crítica con una tradición que acaba por desfigurar los principios de objetividad y mesura tan ligados al documental más ortodoxo. Entender, por lo tanto, el cine como un espacio de (auto)reflexión, supone asumir unas estipulaciones, más allá de la aceptación de unión entre la ficción y no-ficción, y ampliar los límites hasta la fecha ignotos en el panorama español.

Abstract

[EN] **Introduction:** This paper presents the results of the line of work on contemporary documentary films being carried out in the CAM (Contemporary Audiovisual Mutations) Consolidated Research Group of the University of the Basque Country (UPV/EHU), headed by Professor Santos Zunzunegui. This analysis of *The Materials* (2009), the documentary film that concerns us here, is an account of the profound regeneration and reformulation of the narrative and expressive parameters of documentary films, which have been so popular for the past decade. **Objectives:** This paper is an exhaustive study of the first feature film of the audiovisual group Los Hijos, which was presented at the 2010 International Documentary Film Festival Point of View of Navarre, where it won the Jean Vigo Award for Best Direction. The film has been a small gesture but with enormous consequences. It condenses much of the evolution of Spanish documentary films in the last decade, opening new horizons and closing obsolete debates on the limits of Spain's solemn, wooden documentary films. It is essential to emphasize that *The Materials* was the first Spanish film in the twenty-year history of the FID Marseille Competition to be awarded the distinguished Special Mention by the International Jury. It is also worth mentioning that it was selected by *Cahiers du Cinema-Espagne* as one of the ten best films of 2010, in the category of Invisible Cinema. **Method:** The method

used in the research is based on case-studies and an in-depth film analysis of our subject of study. We also conducted a qualitative study based on in-depth interviews with the above-mentioned directors, which led to thoughtful and concise results. **Conclusion:** In fact, the work of the Los Hijos group emerges with an entirely new focus: self-criticism and a reflection on tradition that ends up distorting the principles of objectivity and restraint so closely linked to orthodox documentaries. To construe cinema as a space for (self) reflection implies assuming certain requisites that go beyond acceptance of the bond between fiction and non-fiction, and expanding the hitherto uncharted boundaries of the Spanish music scene.

Palabras clave

[ES] cine documental; cine español; cine experimental; análisis fílmico. □

[EN] documentary film; Spanish cinema; experimental cinema; film analysis.

1. Introducción. El carácter instrumental del concepto documental (o algunas cuestiones de orden epistemológico).

A priori siempre ha parecido de difícil solución responder de un modo axiomático a la pregunta que ronda por la cabeza de muchos antes de visionar una película: ¿qué es?, ¿un *documental*? Efectivamente, el problema radica en la propia naturaleza ontológica del término y en el constante deseo, por parte de muchos teóricos, en establecer taxonomías precisas que intentan clarificar y cerrar un debate abierto sobre cuestiones relativas al término.

Indudablemente, la pregunta no es baladí y cuestiones de este tipo llevan años formulándose entre no pocos intelectuales que han vislumbrado ciertas problemáticas con el nombre *documental* y han optado por (re)bautizarlo y sustituir el término, que en algunos casos se les antojaba arcaico, efímero y poco propicio. Así, han ido aflorando desde una perspectiva teórica nuevos conceptos y términos tales como cine de *lo real*, cine de no-ficción, cine *de la verdad*, *nuevo documentalismo*, documental de *creación*, documental *post-verité*, *neodocumental* o *postdocumental*. Las teorías que han surgido sobre las películas documentales son tan abundantes y dispares como autores y

estudiosos sigue habiendo en la dedicación a su análisis y estudio. Desde que el propio John Grierson definiera el documental como *the creative treatment of actuality* (1926) a propósito de *Moana* de Flaherty, que veía en el trabajo del joven cineasta las posibilidades que brindaba el cine para apoderarse de la *realidad* y reconvertirla en materia artística y expresiva, hasta nuestros días, casi todas las teorías al respecto nos llevan a la conclusión de que la distancia entre la ficción y la *realidad*, simplemente no existe (ni ha existido).

Obviamente, no es objeto de este capítulo (re)cuestionar una vez más el propio término y repasar todas las teorías expuestas dentro y fuera de nuestras fronteras, pero si cabría reconocer la reconfiguración a nivel teórico que a partir de los años 90 se ha llevado a cabo por los más lúcidos estudiosos del panorama internacional como M. Renov, E. Barnouw, C. Russell, B. Nichols, C. Plantinga, M. Chanan, J.L. Comolli, G. Gauthier, S. Bruzzi, J. Corner y A. Rosenthal, cuyas aportaciones se han convertido en punto de partida para los nuevos discursos.

Lo cierto es que ya hay bastante literatura dedicada en los últimos decenios a descomponer la categoría dialéctica de *documental vs. ficción*. Después de muchas idas y venidas dedicadas a transitar la aparente frontera que separa esos dos modos aparentemente antitéticos y de encontrarnos ante innumerables paradojas y callejones sin salida, quizás una de las pocas explicaciones que encontramos a estas alturas con algún sentido es aquella reflexión con la que en más de una ocasión J. Jordá nos advirtió; la necesidad de colocar un pie a cada lado de la línea fronteriza que divide esos dos territorios, ya que en realidad, y en oposición a lo que la historia oficial nos ha hecho ver, son territorios no tan diferentes ni separados entre sí.

Por lo tanto, resulta difícil y no muy fructuoso pensar hoy en día en archiconocidas categorías, que a lo largo de los últimos años han sido ligadas a dicotomías como la de *verdadero vs. falso*, *autenticidad vs. artificio* o *realidad vs. representación*. La tangente entre el documental y la ficción y todas sus demarcaciones nos empujan, a la postre, a replantear concepciones básicas sobre el aspecto *documental* de la imagen cinematográfica que se ha entendido y se ha utilizado como si de una acta notarial se tratase y, en

segundo lugar, reconsiderar el propio concepto de género al que el término documental se podría adherir.

2. Planteamiento teórico

En la última década se ha escrito mucho sobre el *renacer* y el *boom* del documental español. No es objeto de este artículo abarcar dicho dilatado, y en ocasiones tergiversado concepto, pero cabría recordar que incluso cuando el género ha vivido sus momentos más memorables, en cuanto a términos de producción y exhibición se refiere, siempre lo ha hecho desde una posición alejada y marginada sobre otros productos cinematográficos. En suma, hay que admitir de entrada que el documental en España siempre ha sido una práctica minoritaria y que existe una ruta alternativa y paralela a la industria, bien por su proceso de producción *amateur*, o por su distribución y exhibición. Nos encontramos ante una amalgama de películas limítrofes, *raras* o *underground*, encarriladas en el campo de la experimentación, que dejan de lado toda cuestión relativa a la referencialidad, con difícil visibilidad para el público mayoritario y que son perseguidas por un espectador inquieto, activo y emancipado (Rancièrre, 2010), que es capaz de convertir su lectura del texto fílmico en una experiencia abierta a discusiones e interrogantes.

Sin duda, la propia condición de periféricas o de limítrofes que tienen estas películas hace casi imposible el trazado de una cartografía clara, pero ello no es excusa para guardar silencio sobre su presencia. Sin embargo, y más allá de todo esa expectación o *hype* que se genera cada vez que el espectador o crítico encuentra una película que se escapa de la homogeneidad acostumbrada, cabría resaltar un conjunto de películas que se englobarían y que seguirían una línea más experimental dentro del documental contemporáneo español. El presente análisis del documental clave *Los Materiales* (2009) que aquí nos ocupa, rendirá cuentas sobre la profunda regeneración y reformulación de los parámetros narrativos y expresivos del cine documental en boga de la última década.

Detrás del colectivo autogestionado y autofinanciado Los Hijos, formado en 2008, hay tres jóvenes cineastas Javier Fernández (1980), Luis López Carrasco (1981) y Natalia Marín (1982). El colectivo se conoce en 2003 cuando

inician sus estudios en la ECAM de Madrid, Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid, considerada una de las dos mejores escuelas de cine de España. El paso por la ECAM desmoralizó por completo a los jóvenes directores para adentrarse en cualquier proceso de creación cinematográfica, y tras encarrilar sus carreras en otro tipo de cometidos audiovisuales vinculados a la televisión y producciones más comerciales, los cineastas se reúnen en 2008 y deciden aventurarse y crear el colectivo.

La experiencia de la ECAM nos resultó un poco pesada por todo lo que ello conllevaba. Nos volvemos a reunir en 2008 para hacer una penúltima intentona de hacer cine (...) Nos movía la idea de no dar nada de lo que habíamos aprendido en la escuela por sabido, o por supuesto. Es decir, como que queríamos volver a aprender un poco todos los recursos del lenguaje audiovisual y queríamos saber por nuestra propia praxis, por nuestros proyectos qué era una imagen, qué era un sonido, qué era un sonido asociado a esa imagen. Es decir, qué era realizar una pieza audiovisual (...) Una búsqueda de volver a hacer un alfabeto propio audiovisual, de esa búsqueda o tensión van saliendo varias de las propuestas que nosotros hacemos¹.

De hecho, autodenominarse Los Hijos, apelando encubiertamente y satíricamente a esos hijos o generaciones procedentes de la escuela magistral ECAM, es cuanto menos otro guiño a la radicalidad en las formas de su cine. En Los Hijos, la necesidad de la firma colectiva constriñe a disipar una autoría, ejerciendo más un compromiso intelectual que emocional, y es que no resulta frecuente encontrar a directores de cine que trabajen de un modo colectivo. Esta presentación colectiva, renunciando a su individualidad como creadores, atenta contra la idea del autor o por lo menos, tiende puentes para reflexionar y recapacitar sobre la noción de concepto de autor, donde el nombre se convierte en icono por derecho propio. Tal y como Asier Aranzubia apuntó en

¹ Declaraciones inéditas. Colectivo Audiovisual Los Hijos, “Tres por dos” (ponencia presentada en el curso de verano Bilbao-Bizbak 2011, *Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas II. Horizontes desconocidos*. Bilbao, Universidad del País Vasco (UPV/EHU), 21-22 septiembre 2011).

Cahiers du Cinéma-España: “El solo gesto de presentarse como un colectivo (con lo que esto implica de renuncia a esa idea del cine como vehículo de expresión personal que puso tan de moda el culto al autor) los convierte ya, de entrada, en una *rara avis* del cine español”(Aranzubia & Pena, 2010: 78).

La teoría del cine de autor a finales de los años 50, fue obra de los *Cahiers du Cinéma* que a través de textos de André Bazin, François Truffaut y Eric Rohmer, principalmente, tildaron bajo esa denominación la obra los de los jóvenes cineastas de la Nouvelle Vague. Apostillemos de entrada, que su formulación no hizo más que extrapolar a la crítica de cine un concepto establecido en la historia del arte desde el siglo XIX en el campo de la pintura, la escultura o la música, bajo un reconocimiento de originalidad autoral. Bazin así lo señalaba: “consistía en elegir en la creación artística el factor personal como criterio de referencia, para postular después su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente”(Bazin, 1957: 2-11). A partir de aquí resulta evidente que la problemática se desplaza a la misma noción de autor y hacia los criterios que permiten incluir uno u a otro cineasta bajo esta denominación (Zunzunegui, 2008: 205-206).

Añadiríamos, por nuestra parte, que para esta ‘política’ la clave del proceso que podía convertir una película en una obra de arte residía, de manera unívoca y exclusiva, en la figura del director, ese nombre que aparece en las películas norteamericanas bajo el epígrafe de ‘directed by’, contradiciendo de manera abierta lo que era para la ‘política de los estudios’ un mero eslabón en la cadena de producción cinematográfica y convirtiendo al ‘realizador’ en auténtico responsable del discurso fílmico. Se ponía, así, entre paréntesis cualquier referencia a la dimensión colectiva de la obra cinematográfica para tratar al cineasta (al director) como autor total, de idéntica forma a la que se había venido tratando al escritor, al pintor o al músico.

La noción de autor y la política de autores, tan valiosa para la modernidad cinematográfica pero puesta en duda en el cine contemporáneo, es recuestionada por el colectivo español. En el fondo, despunta una idea que el

propio colectivo cuestiona; el vago pensamiento que considera a un cine que se presenta como independiente de la lógica del cine comercial, que preserva cierto compromiso y ciertos valores estéticos y morales, como definición absoluta actual de cierto cine de autor.

3. Aspectos metodológicos

El análisis de la película que conforma el objeto de estudio de esta investigación requiere delimitar, en primer lugar, un marco metodológico que sea adecuado y que nos posibilite sumergirnos en cada una de ellas de un modo reflexivo y crítico. En nuestro caso, el punto de partida y núcleo lo conformaría el análisis textual de dicho film que posteriormente nos conducirá y ayudará a tejer el contexto y las cuestiones de carácter más teórico a las que se adhiere. De este modo, apoyándonos principalmente en el análisis textual trataremos de verificar nuestra hipótesis constatando el hecho de que los documentales de nuestro *corpus* ostentan unas peculiaridades intrínsecas que los diferencian del resto. Este supuesto reivindica el reconocimiento de la materialidad del propio texto fílmico, es decir, la necesidad de centrarse *cómo* dicen las películas lo *que* dicen. Sin embargo, tal y como trataremos de corroborar en el análisis concreto de la película, todas estas producciones forman parte de un *tótum revolútum* en el abigarrado paisaje audiovisual y si bien hace unos años era un territorio exclusivo suscitado por el interés de un sector minoritario de la crítica, hoy en día, dicha marginalidad se ha convertido en síntoma incuestionable de que el *fenómeno* existe. De ahí que revista capital importancia la estructura planteada en esta investigación; se emprende así un viaje, *del texto al contexto*, ya que la película ofrece preceptos sobre el contexto pertinente que debe ser activado para su adecuada comprensión. Por ello, mientras el análisis textual establecerá las relaciones estilísticas y semánticas que se dan en las películas, en un segundo estadio, otras aportaciones derivadas de otras disciplinas, junto con las declaraciones inéditas de los propios cineastas, nos ayudarán a describir pormenorizadamente el contexto donde se ubican y se interrelacionan estas obras.

Este artículo se suma, por lo tanto, a la invitación de Zunzunegui (2008) de mirar *hacia atrás*, pero también mirar *desde afuera*, dicho de otro modo, mirar desde otras disciplinas y contribuir a hacer una revisión de la historia del cine para entender qué está sucediendo en el presente y apuntar hacia dónde se va teniendo en consideración todos los cambios que experimentan ya no solamente el cine, sino las imágenes. E. Panofsky trabajó las cuestiones relativas a la perspectiva incidiendo en el concepto de *mirar a través*, “una ‘ventana’, a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio (...) sobre la que aparecen las formas de las diversas figuras o cosas dibujadas o plásticamente fijadas, es negada como tal y transformada en un mero ‘plano figurativo’, sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas” (1995:7-10). Por todo ello, ese *mirar a través* se hace necesario canalizarlo a través de otras disciplinas, los citados estudios de arte, historia o filosofía por ejemplo, que nos permitirán identificar la reubicación del documental español en este marco contemporáneo donde el cine, tal y como lo conocíamos se ha transformado radicalmente y donde prolifera la convivencia de todo tipo de imágenes. Es evidente, que con un estudio transdisciplinar nos incorporamos esa necesidad de pensar (en)tre las imágenes y (re)pensar el cine contemporáneo atendiendo y teniendo consideración los diferentes contextos históricos y artísticos, y disciplinas que convergen en él, así como, la historia del cine, la estética cinematográfica, la teoría documental, la antropología, ensayos sobre arte, y que duda cabe, aportaciones desde campo de la filosofía.

Este enfoque alude a la importancia de un estudio transdisciplinar, que abarque, integre y aúne varias disciplinas de forma transversal en aras de establecer un proceso hermenéutico adecuado. Esta investigación también apostaría, por lo tanto, por una metodología transdisciplinar basada en la hermenéutica, entendiéndose esta última como la herramienta de análisis que se centra en el objeto y sus propios contextos, tendiendo puentes entre la teoría semiológica de la significación y la teoría lingüística de la comunicación y que facilite una adecuada interpretación.

4. *Rara avis* en el cine español: trabajar en colectivo.

El punto de partida del colectivo autogestionado Los Hijos radica en un método de trabajo que, a pesar de no estar diseñado *ad hoc*, consigue atacar esa idea de autor. Los miembros del colectivo asumen todas las tareas de rodaje, edición, sonorización, postproducción e incluso, difusión. En este sentido, se alternan todas las funciones en todas las fases del proyecto y en la fase de montaje se turnan de tal manera que en todo el proceso creativo se disuelve cualquier tipo de filia personal, de manías y de gustos, en una especie de no-autor que lo conformarían ellos tres. Así, idearon un proceso de edición cuyo resultado puede llegar a ser interpretado como la producción de un palimpsesto de escrituras superpuestas por los diferentes miembros del colectivo.

Evidentemente el colectivo parte de diluir cualquier idea de que el cine se tenga que hacer con departamentos muy cerrados, equipos muy jerarquizados, es decir, una única persona se encarga de la producción, la fotografía, o la edición (...) El hecho de que nosotros lo hagamos todo le va a dar a las piezas un tono que a veces es amateur, tosco... pero, también eso fortalece mucho las ideas que las articulan (...) Con nosotros se habla de que se disuelve la autoría, pero quizá en cierto modo somos los únicos que hacen todo, nos podríamos encontrar más cerca del concepto de cine de autor que otros directores².

Considerando la obra de Los Hijos, primeramente, cabría matizar que, y siguiendo a Godard, nos encontramos ante un conjunto de piezas audiovisuales que conforman un camino. Godard reflexiona sobre su carrera apuntando que: “no creo en la obra. Hay obras, se producen algunas nuevas, pero la obra en su conjunto, la gran obra, es algo que no me interesa. Prefiero hablar de un camino en mi trayectoria” (Aidelman & De Lucas, 2010:458). Todas las piezas plantean y replantean desvanecer los límites convencionales del registro documental, la experimentación formal, el videoarte o incluso, la

² *Ibíd.*

investigación etnográfica. Su página web personal³ y su canal de Vimeo⁴ dan buena cuenta de la creación prolífica y constante del colectivo. Ciertamente, en todos los trabajos se distinguen los siguientes tres rasgos que definirán todo el camino del colectivo.

- La reflexión sobre qué significa hacer cine contemporáneo en España y sobre el lugar que piezas como las suyas ocupan o debieran de ocupar en la tradición del cine del país.

- La relación que el colectivo mantiene con la tradición del documental español, en concreto, un cierto tipo de documental, que bajo la marca *documental barcelonés* (vinculado principalmente a las producciones llevadas a cabo dentro del Máster de la Pompeu Fabra) se puso de moda con el cambio del milenio.

- La importancia de la reflexión antes, durante y después del propio proceso de creación. O en otras palabras, la fórmula planteada por Godard que insistía en que una película consiste en llevar a cabo tres operaciones: pensar, rodar y montar. Axioma que apunta hacia el corazón de un cine contemporáneo comprometido de cineastas que tratan de rendir cuentas con la idea lapidaria del episodio 3º de las *Histoire(s) du cinéma*; hacer una película es al fin y al cabo crear un pensamiento que forme una forma que piense. “No hace falta decir que el orden en que Godard plantea el discurrir de las operaciones debe entenderse en un sentido puramente lógico, ya que (el caso de mismo Godard ofrece un ejemplo en ese sentido) montar, por ejemplo, no es (no puede ser) sino una manera material de pensar (y otro tanto podría argumentarse en el caso del rodaje). Por eso la palabra clave es ‘superponer’” (Zunzunegui, 2008: 138).

Por lo tanto, una obra que, a pesar de que se mueva en circuitos de cine documental, va contra el canon del cine documental y presenta un juego referencial en el que se rueda para pensar sobre la herencia visual y en el que se piensa rodando sobre el cine de arte y ensayo en la era de YouTube. La voluntad explícita de combatir la contemplación baldía llega a su máximo apogeo con la realización de su película *Los Materiales*. Resulta irrefutable que

³ <www.loshijos.org> (15/10/2014).

⁴ <<http://vimeo.com/loshijos>> (15/10/2014).

ya de entrada su título revela una posición respecto a los objetos y entes que serán retratados y mostrados. La máxima es más que contundente: hacer una película partiendo de diversos materiales que en otros contextos más clásicos son objetos de descartes y así, bosquejar la negación de la idea de documental puro.

Más que hablar de descartes habría que utilizar el término de brutos, trabajar con brutos de cámara. Mientras estábamos en Riaño teníamos ya claro que iba a ser una película en blanco y negro, compuesta por descartes y protagonizada por un grupo de cineastas, pero, por otro lado, aprovechando que estábamos allí, también podíamos montar un documental más convencional, por lo que nos forzamos a rodar entrevistas, a documentarnos sobre el lugar... Durante el rodaje teníamos la voluntad de grabar mucho, ya le dábamos al Rec, de ahí que haya muchos desencuadres, desenfoques... (...) Fue una manera de abastecernos de imágenes, de palabras, de voces. Estábamos abiertos a todo cuanto pudiera ocurrir⁵.

Con el transcurso del pueblo leonés Riaño que fue inundado en 1987 junto con otras seis poblaciones para poder construir un embalse, tres personajes (los directores) deambulan por la comarca a lo largo de un mes buscando y explorando la historia de la comarca. La indagación personal de los autores ante la ausencia de respuestas y a través de un discurso que tiende a lo *metacinematográfico*, propicia la imposibilidad de grabar una película recuperando la historia del pueblo, y finalmente, concluye misteriosamente casi en una historia de terror.

5. Deconstrucción referencial radical

Plano general de una carretera que desemboca en un lago. Cámara en mano el plano se mueve, supuestamente a causa del viento y una chica entra en cuadro, camina pausadamente hacia el centro geométrico del encuadre hasta

⁵ Colectivo *Los Hijos*, declaraciones inéditas (2011), *op. cit.*

llegar al final de una carretera interrumpida por un lago. Se gira de nuevo, merodea, acude al otro extremo de la carretera e inicia el camino de vuelta hacia la cámara. Irrumpen los dos primeros subtítulos. La muchacha desaparece de cuadro por el mismo punto por el que entró. Mientras se percibe el sonido de unos pájaros y de una cremallera.

Corte. Negro. Título: *Los Materiales*.

Pormenorizar de este modo la apertura del film, ayuda a dilucidar el devenir de la película ya que esta secuencia está inexorablemente predestinada a establecer las relaciones que se van a dar entre los sujetos y objetos del film. Concretamente, entre los sujetos y objetos inscritos la película, así como los que se sitúan fuera de campo.

Los elementos primarios de la película, que a partir de esta primera secuencia conformarán una relación triangular, quedan perfectamente condensados en estos primeros minutos. Así, se diferencian tres categorías de orden ideológico y estético que escrutan con sensatez las siguientes secuencias de la película, estableciendo y definiendo así el modelo de película que se nos propone.

- El acercamiento y la relación respecto al objeto: la búsqueda de la historia de Riaño y su embalse.
- El posicionamiento del autor ante el *acto creativo*. Concepto *deleuziano* sobre la *resistencia*.
- La imposibilidad de crear una película o cómo los medios sí justifican el fin.

La construcción del embalse, el pantano más grande construido por el Estado en la cuenca del Duero, fue muy polémica y provocó graves y dilatados enfrentamientos con la Guardia Civil en 1987, situación que agravó la situación política del momento. A pesar de que su construcción diera comienzo a mediados de la década de los sesenta, el cierre de la presa no fue posible hasta diciembre del citado año. Para muchos la montaña de León fue anulada como compensación al abandono de la Central Nuclear vizcaína Lemóniz, esta última paralizada por la banda terrorista ETA a través de coacciones y asesinatos.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

El 31 de diciembre de 1987 en el norte de León, en el Valle de Riaño, un choque metálico y estrepitoso anunció el cierre de las compuertas del embalse. Desde ese día el tiempo se paralizó para los vecinos de los ocho pueblos del valle que a partir de ese momento verían como el agua cubriría las ruinas de los que hasta la fecha habían sido sus hogares. El caudal del río Esla se embalsó pero no tardó en llegar el abandono de la ganadería y de los recursos naturales y la desintegración de la población, los *nuevos exiliados* lugareños, a los que se les prometió proporcionar riqueza a la zona, no volvieron a retomar la actividad económica, social y de servicios de esa parte de la montaña leonesa.

Ante la posibilidad de mostrar la historia del embalse y de los habitantes del valle, los directores convertidos en protagonistas, inician una investigación que se vuelve imposible y se condensa, como ya se ha citado anteriormente, en esa primera secuencia.

El propósito, por lo tanto, era cuestionar el principio según el cual el mejor modo de conseguir que la realidad se revele es la no intrusión en el dispositivo fílmico. Se filma el paisaje devastado por el embalse y para boicotear cualquier tipo de postura contemplativa, deciden mostrar su forma de trabajo. A modo de síntesis, podemos afirmar que “el relato, como ese nuevo Riaño que ha sido levantado junto al embalse, también está construido a partir de una ausencia; en su interior, también hay algo que no se ve, que no se cuenta”. Es decir, “en el fondo del pantano está el fondo del relato” (Aranzubia & Pena, 2010: 79).

En este punto, huelga insistir en la posición que el colectivo Los Hijos toma respecto al acto creativo, o en otras palabras, y parafraseando a Deleuze⁶, ¿qué es exactamente lo que hacen cuando hacen cine?, ¿qué es tener una idea en cine? Si uno hace cine o si quiere hacerlo ¿qué es tener una idea?

El cine para Deleuze sería un productor incansable de *formas*. Sobre este planteamiento subyace la idea de pensar el cine (y pensar a partir del cine) teniendo muy presente que para el filósofo, “el cine no es sino otra forma de restituir lo real, de sostener una de sus manifestaciones. De aquí la fórmula

⁶ Gilles Deleuze, “¿Qué es el acto de creación?”. Conferencia de la fundación FEMIS (La Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido) el 15 de mayo de 1987. Traducción de Bettina Prezioso (2003), disponible en *Revista El Interpretador, literatura, arte y pensamiento*, núm 18, septiembre 2005.

sintética: el cine como lugar de encuentro del *todo* (realidad del devenir), el *movimiento* (que lleva del *todo* a los *objetos* y viceversa) y los *objetos* (actualizaciones de la totalidad). O si se prefiere con las palabras del mismo Deleuze: el cine no es ni una enunciación ni un enunciado, es un *enunciabile*.

Las ideas de las que surgen dichos bloques de movimiento-duración, concepto matriz en la propuesta *deleuziana*, están ligadas a una necesidad vital del cineasta y a un inseparable modo de expresión determinado. “Es imprescindible que exista una necesidad. Esto es tanto en filosofía como en otras disciplinas, así como el cineasta no se dice: ‘bueno, voy a hacer tal película. Un creador no es un ser que trabaja por el placer. Un creador no hace más que aquello de lo que tiene absolutamente necesidad’”(Deleuze, 1987).

Al conferir al cine tal dimensión, esa noción del *acto creativo* es concebida por el filósofo como *acto de resistencia* frente a la homogeneización cultural, promoviendo un modelo estético absolutamente dispar al hegemónico. Sobre esta idea se cimentaría el acto creativo de los autores. *Los Materiales* se resiste a ser del *todo* pensado, y tal vez por ello despierta todo tipo de expectativas: ¿es un acontecimiento que viene a trastocar la naturaleza del cine? No hay duda que se trata de un síntoma y una revelación, la película es quizá un exponente de un porvenir en la concepción del audiovisual contemporáneo.

Por otro lado, ante la dificultad de dar respuesta a todos los interrogantes que los directores plantean en el rodaje, el discurso adquiere una forma de *pseudo-ensayo*, guiado por la sugerente experimentación a través de un discurso mostrado en forma de subtítulos, ajeno a la esclavitud de la voz en *off* y alejado de la mirada contemplativa de espacios abiertos. ¿Cómo se opera el paso de lo *dicho* a lo *mostrado*? Nos encontramos ante, lo que en términos de Gaudreault y Jost, se denominan *divergencias* entre lo que se supone que ha visto el personaje y lo que el espectador ve y en un segundo nivel, y siguiendo sus razonamientos sobre enunciación y narración, divergencias entre lo que relata el personaje y lo que se ve. A lo que cabría añadir, que estas divergencias no operan *bajo un postulado de sinceridad*, “estas divergencias se convierten ciertamente en *paralepsis*, es decir, dan informaciones que no tendríamos que tener, son convenciones que acepto para creer en la *diéresis*, para

identificarme con los personajes y con su punto de vista”(Gaudreault & Jost, 1995: 54-57). La cámara subjetiva alude a una instancia exterior de la diégesis, tres enunciadores que llevan las riendas del discurso y que gobiernan los destinos de los personajes y lugares retratados.

6. Cinefilia impía: la Historia del Cine como herramienta

Sobre esta dimensión, sobre esta cinefilia particular y descarada, podría considerarse un guiño satírico hacia los grandes maestros de la Historia del Cine que les inculcaron en la escuela de cine madrileña. Al mismo tiempo, tal y como los propios autores afirman, también una ironía sobre su comportamiento ante el proceso de creación.

Los Materiales ya es esa especie de ironización sobre nosotros mismos. A lo largo de la película, aparecen comentarios nuestros y algunas de estas conversaciones están inspiradas en conversaciones nuestras y otras son completamente inventadas. Intentar acentuar la parte más superficial o frívola, intentar incidir mucho en la vanalidad y el aburrimiento de estos chicos que están ahí grabando y a medida que avanza la película te das cuenta que les interesa más bien poco lo que están grabando (...) Y potencia esa idea de cineasta de ciudad que se regodea muchas veces en la desolación, en lo abandonado... acentuar esas características de alguno de nosotros o potenciar un poco eso, o inventar diálogos que fueran por ahí, también era una especie de reinterpretación un poco paródica o irónica de nosotros mismos⁷.

Esta intención ingeniosa no es baladí a estas alturas del análisis fílmico. Los razonamientos del filósofo Wladimir Jankelevitch sobre uno de sus planteamientos, concretamente, en torno a la pregunta, ¿La ironía no es acaso la libertad, es decir, el movimiento que nos lleva *más allá*?, apunta el fondo y la intención de esta actitud punzante pero consciente (Jankelevitch, 1982: 32-43).

⁷ Colectivo *Los Hijos*, declaraciones inéditas (2011), *op. cit.*

Porque la ironía es agilidad, conciencia extrema. Hace que nos volvamos, como suele decirse, 'atentos a la realidad', y nos inmuniza contra las limitaciones y las distorsiones de un pathos intransigente, contra la intolerancia de un fanatismo exclusivista. Porque podemos cultivar la universalidad interior para mantenernos alerta y tomar distancia... Se dirá que este espíritu de pizzicato peca de diletantismo, de aridez abstracta. Pero al contrario, ¿acaso la ironía no permite apreciar el camino recorrido desde el instinto glotón hasta la inteligencia sutil?

Donde un documental canónico ofrece o intenta ofrecer respuestas, en *Los Materiales* los autores, haciendo uso de la ironía, el simulacro y la parodia, sólo encuentran misterios, enigmas y preguntas, al final y al cabo, ironizar sobre una realidad que no es cognoscible. En conclusión, una ironía explícita como mecanismo de autoreferencialidad del propio colectivo.

Nos encontramos ante una estética aparentemente descuidada, pretendidamente *amateur*, donde el sonido ambiente y el silencio confeccionan la única banda sonora acompañando a la arma predilecta de este trabajo: los subtítulos de los supuestos diálogos. Artesanía, por tanto, de componer desde el primer cuadro hasta el último utilizando lo que en cualquier otra película serían, simple y llanamente, descartes, es decir, materiales imperfectos o inacabados: pruebas de cámara, desenfoques o (re)encuadres. Comúnmente se habla de descartes, pero quizá, y para ser más concisos en este análisis del texto, cabría emplear el término “bruto de cámara”. El colectivo optó desde un principio por socavar la narración tradicional desde la espontaneidad de una particular mirada y valiéndose de los citados subtítulos.

En conclusión, todo pensar implica primeramente examen y a continuación intervención. Pensar con las manos, crear formas del pensamiento y para el pensamiento a través del montaje sin que la naturaleza de los materiales seleccionados sea obstáculo. En este contexto es donde cobra todo su sentido la reflexión que Lévi-Strauss efectúa sobre la noción de *bricolage* (Lévi-Strauss, 1964) ya que podría considerarse que Los Hijos son *bricoleurs* según lo interpretó el antropólogo. El artista “combina, a un tiempo, habilidades del sabio

con las de *bricoleur*, en tanto en cuanto es capaz de fabricar, con medios artesanales, un objeto material (la obra de arte) que es al mismo tiempo objeto de conocimiento”(Zunzunegui, 2009: 31-47). Es más, cabría precisar que el producto final del *bricolage* nunca se corresponde con el proyecto inicial, es decir, siempre escapa de las manos de su autor y sin lograr totalmente su proyecto el *bricoleur* pone siempre algo de sí mismo. Estos principios parecen haber sido pensados *ex profeso* para analizar una obra (de arte) tan compleja como *Los Materiales*. Los Hijos, como excelentes *bricoleurs*, utilizarán el montaje como herramienta predilecta en una operación en la que los subtítulos juegan un papel esencial, tal y como ya se ha apuntado. El *juego* con los subtítulos siempre es acompañado con el peculiar trabajo y montaje con el sonido, que persigue el anhelado grado cero de la escritura fílmica buscado por el colectivo. Todo ello contribuye a acrecentar la idea de desconcierto que el film desprende y alude intermitentemente a un fuera de campo. Prevalece la idea de filmar los resquicios, los recovecos, todo aquello que nunca se muestra y había quedado fuera de campo.

En suma, la mirada autorreflexiva se muestra a través de dos mecanismos clave. Con la presencia de las voces de los propios cineastas a través de los citados subtítulos, un gesto que resta importancia a lo que se está grabando, es decir, a la propia imagen. Atendiendo al entramado narrativo-enunciativo, se utiliza como mecanismo principal la narración autodiegética que va dejando deícticos como improntas autobiográficas. Y, por otro lado, y no menos importante, la presencia en plano del colectivo mostrando el propio proceso de rodaje.

El colectivo, en virtud de su *cámara-ojo*, se halla siempre en medio del proceso, los autores se esbozan así mismos y sobre esta idea, la de filmar y ser filmado, pivota una de las cuestiones que Bergala plantea. Primeramente, ¿qué causa el deseo de autobiografía? Y por lo tanto, ¿en qué se convierte el cine cuando yo es un filme?

La autobiografía definida por un espacio de plena libertad en el que el *cine del yo* que trata de “explorar lo que desplaza las formas convencionales y que se inventa como formas nuevas, singulares, en esta vertiente autobiográfica del cine que todo el tiempo ha pertenecido a los *amateurs*, los vanguardistas y los

experimentadores. Intentar comprender por qué esos contrabandistas del cine procuran abrirse un atajo en el cine demasiado ordenado de hoy en día” (Bergala, 2008: 28).

Esta cuestión capital de la película se ve reforzada con un plano *spectral* al comienzo de la cinta (min. 02:27). Solamente un espectador vivo rápido y audaz puede percatarse que durante 23 frames antes del título parece que un plano (Figura 13) filtra en el montaje. Efectivamente, podríamos considerar el plano como *fantasma o spectral* primeramente por su corta duración, pero su existencia ratifica una declaración de intenciones del colectivo⁸. Dicho de otro modo, el objeto (el propio film) se intenta mirar a sí mismo, y a través de este plano clave, se muestra desde el comienzo del film su esencia peculiar: la posibilidad de hacer cine a través de una reflexión sobre el propio cine.

7. Conclusiones y reflexión final. La (im)posibilidad de un cine: la historia de la rémora de grabar una película.

La recuperación en cuestión del historia de Riaño se va revelando irreal, como si fuera una película imposible, la concatenación de planos de la naturaleza, los diálogos escritos pero no articulados y las citas irónicas parecen perderse, evolucionando desconcertante y misteriosamente en una historia de terror. La imposibilidad de hacer la película se traduce en un *mise en abyme*, es decir, una narración que se imbrica dentro de otra y la historia de Riaño queda en la sombra en un film que se extiende a lo *metacinematográfico*. Es decir, un proceso autorreflexivo sobre la dificultad de hacer cine, que exige al espectador que medite sobre la propia forma cinematográfica, y sobre todo, que esté dispuesto a asumir que está ante una verdadera mutación de lo que se ha entendido por cine.

Tal y como los cineastas afirman, la propia búsqueda de la historias se vuelve difusa y ambigua, las huellas del pasado y los testigos resultan insuficientes y es por ello, que cada imagen que se registra es cuestionada, desmitificada e incluso boicoteada. ¿Postcine? ¿Cine sin pasado? ¿Un cine después del cine?

⁸ Un plano que evoca indudablemente al plano de Anna Magdalena Bach protagonizado por Christiane Lang en *La Crónica de Anna Magdalena Bach (Chronik der Anna Magdalena Bach, 1968)*, en el largometraje realizado por la pareja de directores Danièle Huillet y Jean-Marie Straub y que presenta una biografía de Bach.

¿Cine en la era de YouTube? *Los Materiales* viene a ser una película que en la reciente historia del cine español amplía horizontes hacia, un nuevo *alfabeto audiovisual*. Y es que la propuesta de Los Hijos se sumaría a ese *acto de resistencia colectivo* (Losilla, 2010) del cine español, y supondría un *gesto contemporáneo*, influido por la filosofía DIY (*Do it yourself, hazlo tú mismo*) que se presenta como respuesta a las producciones comerciales y canónicas del documental español. Es más, bebe mucho de este planteamiento filosófico, que al igual que la propia naturaleza de éste, en los principios de los años 70, y bajo el lema punk *There is no future*, buscaba la libertad individual y el pensamiento libre. Así, la irrupción de *Los Materiales* en el panorama cinematográfico español viene a recuperar parte de esa ideología rechazando dogmas y transgrediendo todo lo que les rodea.

En suma, *Los Materiales* viene a mostrar que únicamente desde un posicionamiento que pase por la destrucción de las fronteras entre cine y vanguardia se puede llegar a redimensionar y reflexionar en su justa medida el documental contemporáneo español.

8. Referencias bibliográficas

Aidelman, Nuria & De Lucas, Gonzalo (2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio.

Aranzubia, Asier & Pena, Jaime (2010). *Colectivo Los Hijos*. Una impugnación. *Cahiers du Cinéma-España*, núm. 37, septiembre 2010.

Aranzubia, Asier (2011). Carretera asfaltada en múltiples direcciones, texto-ensayo presentación para la edición de *Los Materiales* en DVD. Madrid: Colección DVD-*Cahiers du Cinéma-España*, editada por Cameo Media S.L.

Bazin, André (1957). De la politique des auteurs. *Cahiers du Cinéma*, núm. 70, abril de 1957.

Bergala, Alain (2008). Si “yo” me fuera contado, en Martín, Gregorio (ed.), *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B editores.

Bonitzer, Pascal. (2007). *El campo ciego: ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

De Rougemont, Denis (1935). *Penser avec les mains*. Paris: Gallimard.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

Deleuze, Gilles (2001). *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.

- 2003. “¿Qué es el acto de creación?”. Conferencia de la fundación FEMIS (La Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido) el 15 de mayo de 1987. Traducción de Bettina Prezioso (2003), disponible en *Revista El Interpretador, literatura, arte y pensamiento*, núm 18, septiembre 2005.

- 2004. *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

- 2005. “¿Qué es el acto de creación?”. Traducción de Bettina Prezioso Gaudreault, André & Jost, François (1995). *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Gubern, Román (2005). Prólogo, en Sanderson, John D. (ed.), *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Alicante: Universidad de Alicante.

Jankelevitch, Wladimir (1982). *La ironía*. Madrid: Taurus.

Lévi-Strauss, Claude (1964). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

Losilla, Carlos (2010). Un acto de resistencia colectivo. *Cahiers du Cinéma-España*, núm. 37, septiembre 2010.

Peñalver, Mariano (1997). *Desde el sur. Lucidez, humor y sabiduría*. Cadiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cadiz.

Quintana, Ángel (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.

Rancière, Jaquex (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago.

Zuzunegui, Santos. *La mirada plural*. Madrid: Cátedra, 2008.

- 2009. Al acecho del mensaje. El pensamiento estético de Claude Lévi-Strauss. *Revista Trama y Fondo*, núm. 26, primer semestre 2009.

10. Otras fuentes consultadas

Colectivo Los Hijos, “Tres por dos” (ponencia presentada en el curso de verano Bilbao-Bizbak 2011, *Territorios y fronteras: experiencias documentales contemporáneas II. Horizontes desconocidos*, Bilbao, Universidad del País

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

Vasco (UPV/EHU), 21-22 septiembre 2011). Declaraciones inéditas (archivo propio de la autora).

Dossier de prensa del colectivo. <<http://www.losbijos.org>> (15/10/2014)

***El presente artículo es fruto del Grupo de Investigación MAC (Mutaciones Audiovisuales Contemporáneas) de la Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea, dirigido por el Catedrático D. Santos Zunzunegui Díez (UPV/EHU).**