

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

**Estructura del cine de precariedad digital: una
transformación de los códigos cinematográficos en el contexto
de la crisis española 2008-2014**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Jorge Juárez López

DIRIGIDA POR

Francisco García García
Alberto Luis García García
Óscar Javier Estupiñán Estupiñán

Madrid

© Jorge Juárez López, 2024

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

**ESTRUCTURA DEL CINE DE LA PRECARIEDAD DIGITAL: UNA
TRANSFORMACIÓN DE LOS CÓDIGOS CINEMATOGRAFÍCOS EN EL
CONTEXTO DE LA CRISIS ESPAÑOLA 2008-2014**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Jorge Juárez López

DIRECTORES

**Francisco García García
Alberto Luis García García
Óscar Javier Estupiñán Estupiñán**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

**ESTRUCTURA DEL CINE DE LA PRECARIEDAD DIGITAL: UNA
TRANSFORMACIÓN DE LOS CÓDIGOS CINEMATOGRAFICOS EN EL
CONTEXTO DE LA CRISIS ESPAÑOLA, 2008-2014**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Jorge Juárez López

DIRECTORES

Francisco García García
Alberto Luis García García
Óscar Javier Estupiñán Estupiñán

Me gustaría dedicar esta tesis doctoral en primer lugar y por encima de todo a mi familia. A mis padres, Mariluz y Raimundo y a mi hermana Laura, a los que les debo todo, sin los que no soy nada.

Esta tesis está también dedicada a Carmen Juárez, mi tía, que murió unos meses antes de que pudiera terminar esta investigación, y que según me dijo en una de nuestras últimas conversaciones, tenía más ganas que yo mismo de que finalizara esta tarea. Nada me duele más no poder escribirle para contárselo.

En segundo lugar, me gustaría agradecer a mis directores de tesis su labor:

A Francisco García García, por su generosidad, aliento y cariño. Él ha contribuido decisivamente a iluminar una línea de análisis coherente, y a hacerme entender qué es una investigación académica cuando uno viene del desconcierto del mundo del cine. Por abrirme las puertas de su casa sin apenas conocerme. Gracias.

A Alberto Luis García García, director y tutor de esta tesis. Gracias por el apoyo, la paciencia, y la confianza que ha depositado en mí durante este proceso

A Óscar Estupiñán Estupiñán, por su bondad y su amistad. Me he sentido permanentemente acompañado y auxiliado por su experiencia académica y su empatía. De él, también, parte la necesidad de que yo me embarcara en esta investigación.

También me gustaría agradecer a la Universidad Francisco de Vitoria y su Facultad de Comunicación por el apoyo durante estos años, y en especial a la directora del grado de Publicidad, Paloma Fernández, que me dio la oportunidad de poder dedicarme a la docencia, y que ha tenido una relevancia estructural en el desempeño de mi trabajo y en mi vida en general.

Por último, querría mencionar a mi amigo y maestro Antonio Sánchez Domínguez, que solo él sabe de su esencial contribución a esta tesis.

ÍNDICE

RESUMEN.....	13
PALABRAS CLAVE	14
ABSTRACT.....	16
KEYWORDS.....	17
1. INTRODUCCIÓN	20
1.1 Objeto general de investigación	20
1.2 Propósito.....	25
1.3 Justificación.....	27
1.3 Oportunidad.....	29
1.5 Recursos	30
1.6 Estructuctura.....	31
2. TEORÍAS PREVIAS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN:	34
2.1 Primeros estudios: una aproximación.	34
2.1.1 European survey on the remuneration of audiovisual authors	35
2.1.2 Dirigir obras audiovisuales en España: radiografía sociolaboral de la profesión....	39
2.1.3 Movilidad social y ‘apertura’ en ocupaciones creativas desde la década de los 70’s	44
2.2 Construcción del sujeto precario.	50
2.2.1 Centro y periferia.....	50
2.2.1.1 Discurso e industrias culturales	52
2.2.2 Aproximación conceptual a la precariedad	57
2.2.3 Cuerpos precarios.	59
2.3.4 Nueva Teoría Crítica	60
2.3.5 El cuerpo del trabajo.....	62
2.3.6 ¿Nueva razón neoliberal?	64
2.3.7 Psico-dinámica del trabajo.....	66
2.3.8 Fragmentación y usos del tiempo	71
2.3.8.1 Hauntologia y sedación.....	74
2.3.9 Crisis de historicidad y posmodernidad.....	77
2.3.10 Instancias discursivas de auto-reflexibilidad	79
2.3.11 Tiempo separado y aceleración	81

2.3.12.1 Proliferación de ventanas.....	83
2.3.12 Gobernar el fin.....	88
2.4 El papel de la indeterminación en la obra	92
2.4.1 Del marco al fuera de campo.....	93
2.4.2 Una parergonomía del fuera de campo.....	97
2.4.3 Los géneros y el afuera.....	101
2.4.4 Reconstrucción asintótica del encuadre.....	105
2.5. Implicaciones de la imagen cinematográfica en la era digital	109
2.5.1 Distancia figurativa y aura.....	110
2.5.2 Índice, realismo y reproducción	121
2.5.3 La imagen, testigo y documento.....	124
2.5.4 Invocación tecnológica, revolución estética.....	127
2.5.4.1 Escala de sensibilidad fotográfica: un camino hacia la democratización.	127
2.5.4.2 Cámara <i>Stylo</i> , cámara de guerra.....	128
2.5.5.3 Portabilidad técnica, cine directo y reflejo	130
2.5.4.4 El ruido como oportuna limitación.	132
2.5.5. Nuevo Tiempo filmico en la era digital.....	136
2.5.5.1 En la senda de Warhol	138
2.5.5.3 Elogio de la contemplación: Five.	142
2.5.5.4 Repliegue museístico	152
2.5.5.5 Dogma 95.....	156
3.DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN	160
3.1 Corpus y criterios de selección de la muestra.	160
3.1.1 Muestra I:.....	165
3.1.1.1 Albert Serra. Honor de Caballería, Cant dels Ocells, Història de la meva mort, La Mort de Louis XIV	165
3.1.1.2 Mariano Llinás: Historias extraordinarias.....	167
3.1.1.3 Pedro Costa: No Quarto de Vanda.....	170
3.1.2 Muestra II.	170
3.1.2.1 Carlos Vermut: Diamond Flash	171
3.1.2.2 Pablo Hernando: Berserker.....	171
3.1.2.3 Rodrigo Sorogoyen Stockholm.....	173
3.1.2.4 Jonás Trueba: Los Ilusos.....	174

3.1.2.5 <i>Adrián Orr: Niñato</i>	174
3.1.4.6 Luis López Carrasco: El futuro.....	175
3.1.3 Consideraciones y descartes.	175
3.2 Objeto formal de la investigación	182
3.2.1 Ontología de la precariedad.....	183
3.2.2 El fragmento. Lo inacabado como valor del todo	184
3.2.3 Técnica y representación	188
3.2.4 Sobre una política de los autores	193
3.3 Alcance, límite de esta investigación	197
3.4 Preguntas de investigación.	198
3.5 Objetivos	198
3.5.1 Objetivo general	199
3.5.2 Objetivos particulares	199
3.6 Hipótesis.....	199
3.6.1 Hipótesis general	200
3.6.2 Hipótesis particulares.....	200
3.7 Metodología	201
3.7.1 Análisis bibliográfico	203
3.7.2 Periódicos y revistas	204
3.7.3 Visionado y análisis de las obras	205
3.7.4 Experiencia personal.....	206
4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN	207
4.1 Fundamentación del análisis	207
4.1.2. Cuadro resumen de los componentes del análisis.	209
4.2 Análisis discursivo: rasgos distintivos del Ser precario	210
4.2.1 Paisaje generacional de la crisis.	210
4.2.2 Crisis de historicidad y posmodernidad.....	239
4.2.3 Patrón de existencia desestructurado	252
4.2.4 Culto a la autonomía subjetiva.	269
4.2.5 Pérdida de identidad.	280
4.3 Análisis Narrativo-poético	290
4.3.1 Ficción y diégesis	290
4.3.2 No-Ficción.	296

4.3.3 Fragmentación y fuera de campo.....	311
4.3.4 Estatismo y primer plano.....	355
4.3.5 Plano secuencia: nueva temporalidad fílmica.	373
4.3.6 Renuncia al guion	397
4.3.7 Intertextualidad.....	406
4.3.8 Videoinstalación	430
4.4 Análisis Técnico.....	433
4.4.1 Tecnología digital vs Celuloide.....	433
4.4.2 Nueva puesta en escena del cine de la precariedad	447
4.4.3 Inversión de la estructura de producción creativa: empoderamiento de la posproducción en el proceso de trabajo.....	460
4.4.3.1 Proceso de edición como reescritura narrativa	460
4.4.3.2 Etalonaje y reimpresión a celuloide.....	470
4.4.3.3 Posproducción de sonido	475
4.4.4 Presencia y ausencia del autor.....	478
4.4.5. Soporte y materialidad fílmica.	483
4.5.4 Análisis de Producción.....	488
4.5.1 Impugnación a la industria y el profesionalismo.....	488
4.5.2 Transformación de los esquemas de producción.....	500
4.5.3 Equipo técnico-artístico. Amistad, arte y roles intercambiables.	508
4.5.4 Temporalidad Longitudinal. Cine de largo espectro temporal	517
4.5.5 Financiación.....	523
4.5.5.1 Ausencia de ayudas públicas	523
4.5.5.2 Crowdfunding	526
4.5.5.3 Capitalización de sueldos y recursos propios	529
4.5.6 Distribución	533
5. CONCLUSIONES.....	536
6. DISCUSIÓN	545
6.1 Aportaciones del estudio y nuevas líneas de investigación.....	545
6.2 Análisis crítico de los resultados.....	547
7. APLICACIONES.....	556
7.1 Aplicaciones teorico-docentes.....	556
7.2 Aplicaciones Prácticas.....	558

8. FUENTES	560
8.1 Bibliografía.....	560
8.2 Listado de películas citadas.....	593
8.3 Listado de películas analizadas	594

RESUMEN

Esta tesis pretende describir el origen, consecuencia y significado de la aparición de una serie de obras cinematográficas seminales para, lo que vamos a llamar, “cine de la precariedad en la era digital”, en un doble ámbito histórico y territorial. Por un lado, abordaremos una serie de experiencias pioneras en el contexto iberoamericano, que por su alcance y efectividad generarán algo así como una pauta o patrón de trabajo y creación cinematográfica orientativa para sucesivas generaciones de cineastas. Dentro de estos, profundizaremos en seis producciones que se llevaron a cabo dentro del territorio español durante el lapso histórico que tiene lugar tras la crisis financiera global del año 2008, y que contuvo una derivada especialmente persistente y duradera en España y el sur de Europa. A esta primera circunstancia histórica ha de añadirse un marco tecnológico digital que intensificó, durante este lapso de tiempo, su inserción en las tecnologías con respecto a la imagen cinematográfica en su cuádruple vertiente: registro, procesamiento, distribución y exhibición cinematográfica.

Durante los primeros capítulos, la investigación nos empujará a deducir si dicha crisis, que nos atreveríamos a calificar de sistémica, facilitó o aceleró la consolidación del sujeto precario, dibujando un semblante del escenario socio-laboral que deparó este periodo histórico y que todavía hoy sigue vigente. Contemplaremos algunas corrientes de pensamiento político, sociológico y filosófico que han tratado de argüir la noción de precariedad laboral. De esta aproximación podrá conjeturarse un índice o matriz de cara al análisis de las obras, descifrando, de qué modo, estas variables detectadas han condicionado los contenidos temático-formales y la organización de los medios de producción.

La investigación, además, se adentrará sobre el -así denominado por Noël Burch- “fuera de campo” cinematográfico o los “nodos básicos de indeterminación” en la imagen, donde trataremos de demostrar si, más allá de ser un elemento central del funcionamiento formal del cine, bien pudiera producir rendimientos estéticos diferenciales para el cine precario o de bajo presupuesto.

Se ponderará igualmente, si estos rendimientos estéticos pueden ser anexados al proceso de digitalización de la imagen cinematográfica. Para alcanzar estas conclusiones será indispensable asimilar la fricción histórica existente entre tecnología y representación artística,

haciendo especial énfasis en el periodo de la *Nouvelle Vague* francesa, y algunos de sus cineastas más relevantes como Jean-Luc Godard o Jean Rouch, dimensionando la particular transformación de los códigos cinematográficos durante ese periodo, y constatando si esta transformación sería estrictamente desencadenada por el acceso a un tipo de tecnología más versátil, y en última instancia, si podría ser equiparable a la transformación abordada en la investigación.

El análisis de la muestra se estructurará de acuerdo a cuatro cláusulas, inspiradas en los temas recorridos durante el estado de la cuestión, a saber: un análisis discursivo encaminado a detectar los rasgos básicos del sujeto precario, un análisis narrativo-poético, que desglosará los ítems formales y narrativos sobre los que se construyen las películas de la muestra y si hay un rasgo autóctono extrapolable a esta, un análisis técnico sobre el uso diferencial de los recursos tecnológicos asociados a la tecnología digital, referidos a las cuatro etapas descritas previamente y un análisis de producción orientado a explicar la organización de los medios de producción.

PALABRAS CLAVE

Cine, Narrativa, Precariedad, Cine digital, Fuera de campo.

ABSTRACT

This thesis aims to describe the origin, consequence and significance of the appearance of a series of seminal cinematographic works for what we are going to call "cinema of precariousness in the digital era", in a double historical and territorial scope. On the one hand, we will approach a series of pioneering experiences in the Ibero-American context, which, due to their scope and effectiveness, will generate something like a guideline or pattern of work and cinematographic creation as a guideline for successive generations of filmmakers. Within these, we will delve into six productions that were carried out within the Spanish territory during the historical lapse that takes place after the global financial crisis of 2008, and that contained a particularly persistent and lasting derivative in Spain and southern Europe. To this first historical circumstance must be added a digital technological framework that intensified, during this period of time, its insertion in the technologies with respect to the cinematographic image in its quadruple aspect: recording, processing, distribution and cinematographic exhibition.

We will contemplate some currents of political, sociological and philosophical thought that have tried to argue the notion of labor precariousness. From this approach it will be possible to conjecture an index or matrix for the analysis of the works, deciphering in what way these detected variables have conditioned the thematic-formal contents and the organization of the means of production.

The research will also delve into the -so called by Noël Burch- cinematographic "out-of-field" or the "basic nodes of indeterminacy" in the image, where we will try to demonstrate whether, beyond being a central element of the formal functioning of cinema, it could produce differential aesthetic performances for precarious or low-budget cinema.

It will also be considered whether these aesthetic performances can be annexed to the process of digitalization of the cinematographic image. To reach these conclusions, it will be indispensable to assimilate the historical friction between technology and artistic representation, with special emphasis on the period of the French *Nouvelle Vague*, and some of its most relevant filmmakers such as Jean-Luc Godard or Jean Rouch, dimensioning the particular transformation of cinematographic codes during the period, and ascertaining whether this transformation would be strictly triggered by the access to a more versatile type of

technology, and ultimately, whether it could be comparable to the transformation addressed in the research.

The analysis of the sample will be structured according to four clauses, inspired by the topics covered during the state of the question, namely: a discursive analysis aimed at detecting the basic features of the precarious subject, a narrative-poetic analysis, which will break down the formal and narrative items on which the films in the sample are built and whether there is an autochthonous feature extrapolable to it, a technical analysis on the differential use of technological resources associated with digital technology, referring to the four stages previously described, and a production analysis aimed at explaining the organization of the means of production.

KEYWORDS

Film, Narrative, Precarity, Digital cinema, *Offscreen*

*“Pero allí donde hay peligro,
también aumenta lo salvador”*
(Hölderlin, 2012, pág. 453)

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto general de investigación

Si atendemos a la etapa 2008-14, atravesada por la consolidación del intercambio de archivos y la crisis sistémica financiera, derivó en España en una drástica disminución del tejido productivo cinematográfico orientado a la producción de películas de medio y pequeño presupuesto, precisamente aquellas películas que, sin el axioma de tener que satisfacer a un tipo de público de carácter masivo, pueden permitirse la exploración de nuevos recursos narrativos, temáticos y estéticos.

Un recorrido histórico por la historia del cine, por sí solo, no puede responder a preguntas que se pueden llamar estéticas o, incluso estético-trascendentales, pero sí pretende ser la base que ampare dicho estudio estético. Por otra parte, un recorrido histórico tiene que ser la base irrenunciable, aunque sea como mero punto de partida, para iluminar las grietas en la evolución de los procesos productivos que tienen lugar y donde, así se espera mostrar, se adviertan virajes definitivos en el modo en que se formulan estos productos. Estamos, pues, ante una difícil encrucijada o intersección entre historia, técnica y estética. La dificultad de la aproximación radicarán siempre, pues, en no sobreestimar ninguno de los tres ámbitos, dándoles su correcta voz y estableciendo, a ser posible, una dialéctica productiva entre las tres aproximaciones.

Pues bien, esta gran crisis o transición macroeconómica, como hemos mencionado, terminó por invisibilizar una escena cinematográfica emergente e independiente, aislándola de cualquier canal de financiación, producción y distribución tradicional. Es decir, ciertamente, desde el punto de vista de una génesis histórica, parece claro que la así llamada crisis de 2008 tuvo como consecuencia un determinado cambio en cómo se producía el cine, y como este cambio, auspició, a su vez, una suerte de democratización o ampliación de la base de creadores audiovisuales. Es decir, que una sucesiva cadena de acontecimientos económicos, políticos y culturales, propició la creación de una escena alternativa; una escena que a partir de ahora

llamaremos “de los márgenes”,¹ auspiciada por una serie de publicaciones, plataformas de contenidos, prescriptores y programadores culturales, y una extensa oferta de festivales regionales, nacionales e internacionales que en un momento determinado apostaron por este tipo de producciones artísticas en detrimento de otros canales y medios de difusión masivos.

Un patrón o mínimo común denominador que puede observarse a simple vista, sin un análisis exhaustivo es la humildad de los medios técnicos de producción con las que han sido ejecutadas estas películas. También el modo en que han hecho de la necesidad virtud, es decir, el modo en que estas limitaciones han sido absorbidas, contribuyendo a la riqueza discursiva de las películas. Lo que se pretende probar entonces, es si hay ciertos patrones de producción que se repiten cuando la realidad es precaria, si esos patrones tienen algún tipo de corolario estilístico y formal, al que la voluntad del director no puede sobreponerse por la falta de medios, y si, por último, componen algún tipo de horizonte temático.

Esto llevaría a localizar como una de las hipótesis centrales una suerte de reescritura de la vieja disyuntiva entre naturaleza y libertad, es decir, de si la voluntad puede o no puede sobreponerse a un contexto determinado, o dicho en términos también clásicos: “sistema de necesidades vs libertad”.² El problema es si la técnica -siempre en realidad naturaleza, ya sea la naturaleza de la cámara, las inclemencias del tiempo mismo- pueden ser corregidas por la voluntad del autor obteniendo así el efecto buscado. Dependiendo de la respuesta que se dé estaríamos ante dos versiones posibles de un problema que podemos resumir como “el cine

¹ Carlos F. Heredero ya utiliza este epíteto para un editorial de la revista Cahiers en España describiendo someramente una nueva generación de cineastas: “Se diría que vivimos un período de precariedad económica y desconcierto institucional: coordenadas inequívocas de una crisis de identidad, de una coyuntura que las fuerzas creativas más vivas se muestran dispuestas a aprovechar para avanzar por caminos no convencionales, para explorar con libertad aquellos territorios que sus mayores desprecian o para lanzarse con radicalidad (pese al repliegue de la industria y de las televisiones) a esas aventuras que otro contexto de mayor consolidación industrial y académica quizás no hubiera permitido. Se diría que vemos los frutos de un taller de creación en el que se viene incubando un poliédrico abanico de opciones que exploran los márgenes más inseguros y estimulantes, las fronteras estéticas y lingüísticas más arriesgadas. Un taller en el que trabajan también de forma silenciosa y excéntrica, pero fructífera, los realizadores jóvenes, libres y heterodoxos...” (Heredero, Realidades del presente, apuestas de futuro..., 2010)

² “El primero en tratar de fundamentar este punto de vista fue Spinoza, quien definía la libertad como la necesidad hecha conciencia. Hegel formuló, desde posiciones idealistas, una amplia concepción de la unidad dialéctica entre la libertad y la necesidad. La solución científica, materialista dialéctica, del problema de la libertad y la necesidad parte del reconocimiento de que la necesidad objetiva es lo primario, y la voluntad y conciencia del hombre, lo secundario, derivado. La necesidad existe en forma de leyes objetivas de la naturaleza y la sociedad.” (M. Rosental, P. Iudin, 1984)

como continuación de la precariedad por otros medios”. Es decir, si el estilo depende o no de eso que hemos llamado “naturaleza” y donde naturaleza, en un sentido muy amplio, incluye desde los medios técnicos a la posibilidad de irse a grabar a otro país. En el curso de esta averiguación mantendremos viva la pretensión de no renunciar a ninguna respuesta posible. Es decir, intentaremos ver cómo, efectivamente, la técnica -lo que hemos mencionado bajo la palabra naturaleza- troquela el efecto estético, pero a su vez, y como se verá, intentaremos mostrar cómo el fenómeno estético ostenta un surplus de sentido que no puede encorsetarse simplemente bajo los parámetros de lo meramente técnico-natural.

Por ello, y casi con la misma potencia de esta aseveración emanaría un segundo nivel en el debate, que sería muy poco riguroso dejar pasar y que niega la primera premisa, y es si existe un cine o una forma de arte, donde esa precariedad no signifique nada. Donde cualquier forma de determinación material o histórica, no signifique gran cosa para la obra. Donde la forma y el contenido pasan a depender del modo en el que se articula el espacio y el tiempo que el sujeto crea. Estaríamos ante una suerte de “*callad, teólogos*”, donde los teólogos han pasado a ser aquellos que defienden de manera doctrinal o dogmática que el efecto artístico ha sido ya siempre prescrito por las condiciones mismas de creación. No hace falta decir que, desde un punto de vista clásico, siguiendo esa línea, el mismo fenómeno artístico se disolvería o nihilizaría por completo.

Por decirlo de otra manera: ¿Supondrían la utilización de nuevos recursos expresivos, las nuevas formas de dirigir y montar películas, de construir efectos artísticos, otra forma de enfrentar el problema del efecto estético? Es decir: ¿supone la ausencia de calendarización, de órdenes del día, de una estructura o configuración departamental taylorista³, otra forma de afrontar un arte cuya institucionalización y procedimiento parecían estar a la base de las producciones? Con ello, creemos, tenemos que sentar las bases para lo que en términos jurídicos sería algo así como “una nueva teoría de la institucionalidad creativa” o, tal vez, de la ausencia

³ “Entre estos hombres y el siguiente paso, la formulación global de la teoría de la administración en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, hay una brecha de más de medio siglo durante la cual hubo un enorme crecimiento en el tamaño de las empresas, los principios de la organización monopolista de la industria y la premeditada y sistemática aplicación de la ciencia de producción. El movimiento de la administración científica, iniciado por Frederick Winslow Taylor en las últimas décadas del siglo diecinueve fue provocado por dichas fuerzas. (...) La llamada administración científica es un intento por aplicar los métodos de la ciencia a los problemas, crecientemente complejos del control del trabajo en las empresas capitalistas en rápido crecimiento.” (Braverman, 1984, págs. 106-107)

de institucionalidad o, en fin, qué tipo de institucionalidad se oculta donde parece que la institucionalidad misma ha quedado superada.

La pregunta entonces de segundo nivel es si podría existir un tipo específico de mirada que no tiene que ver con precariedad alguna. Digamos que esa mirada podría haberse criado en los bajos fondos de una megalópolis contemporánea, pero eso no tiene que influir en cómo mira. Es decir, como si ese arte estuviera más allá de su origen. Graba imágenes o márgenes como quiere, porque piensa que así determinada cosa sale al encuentro. En este caso, se hace inservible cualquier tipo de determinación de carácter material para analizar la obra.

Entiéndase el porqué de este tipo de aproximación, pues de ella depende el no convertir toda obra producida “desde la precariedad” en una no-obra. Es decir, el régimen estético del arte, por tomar la expresión de Rancière, se ha configurado histórico-fácticamente, como una suerte de “superación genial” de las inclemencias del mundo fáctico, esto es, como una especie de puesta entre paréntesis del mundo mismo. En ese sentido, si no somos capaces de considerar que los creadores que crean desde la precariedad pueden poner la propia precariedad entre paréntesis, lo que estamos diciendo es que su obra es, en definitiva, “menos obra”. Pues obra, en sentido clásico, parecía siempre ser algo que no era “producto de su tiempo”. Es como si la obra, en lugar de decir “yo soy yo y mis circunstancias”, pudiera decir, yo soy yo, sean cuales sean mis circunstancias. Esto no significa que la obra se produzca en el vacío -tampoco las obras clásicas-, significa también que el vacío es su propio elemento. Una consideración ciertamente “pedante” sería aquella que piensa que ya no hay obra posible, o que la obra se ha perdido. Es así como esta tesis podría autocomprenderse como una suerte de “En busca de la obra perdida”, cuya última parte, si se contrastan las hipótesis sugeridas, sería una suerte de “La obra recobrada”.

Tomando pues, como base, el famoso *dictum* husserliano que rezaba "a las cosas mismas" (Husserl, 1999, pág. 218), tenemos que estar dispuestos a que, ciertamente, las cosas mismas o de las cosas mismas se colijan los criterios de análisis que luego serán utilizados. Es decir, se da preeminencia a un tipo de crítica inmanente, surgida de la propia obra. Esto permite localizar en la propia obra o en las propias obras o en las cosas mismas, los criterios de

validación de las hipótesis sugeridas. Si es así, y creemos poder afirmar que así es, lo que se obtendrá será, partiendo de las cosas mismas -esto es, de las películas, instalaciones, o performances mismas- criterios de validación inmanentes a esas obras mismas y que adquieren el rasgo de lo que podemos caracterizar como “generacional”. Solo una mirada encorsetada localizaría aquí radicalidad o margen alguno. Es decir, no creemos que haya aquí, en este tipo de aproximación, radicalidad alguna. Lo que hay es, más bien, un intento de tomarse en serio las obras producidas en el ciclo post 2008, atendiendo a sus propios criterios de creación.

Un Heidegger tardío acuñó el término *Lichtung* (Heidegger, El final de la filosofía y la tarea de pensar en VV.AA., Kierkegaard vivo, 1970) —paraje sin árboles en el interior de un bosque— para tratar de explicar a ese espacio en el que las cosas le salen a uno al encuentro. “El claro, lo abierto, no está libre tan sólo para la luz y la sombra, sino también para la voz y para todo lo que suena y resuena. La *Lichtung* es claro, lugar libre para la presencia y la ausencia” (Maillard, 1992, pág. 141) Llevando esta noción a nuestra reflexión, todo creador se encontraría ante una puerta que se abre como un “claro en el bosque” donde podría suceder algo, el acceso a un desocultamiento del ser estético (Heidegger, Arte y poesía, 1988). La producción como *Lichtung*: grabar bajo las imposiciones del claro del bosque, de una producción en apertura al encuentro.

En un artículo del periodista cinematográfico Carlos Losilla que nos acompañará a menudo durante el trabajo de investigación, retratará del siguiente modo a parte de la generación de cineastas objeto de estudio que nos concierne:

Me gusta proponer que este cine español no es solo la revolución de jóvenes alegres, satisfechos, impulsivos, sino que bajo esa apariencia también hay miedo, quizás un miedo inconsciente, pero que está en las imágenes, como un fantasma. Y oscurece, apaga las luces, o se niega a mirar a la cara al poder que lo limita, o se vuelve contra sí mismo, o se ve obligado a devorar todo lo que no puede soportar. (...) Ese miedo no invalida el alcance subversivo de este cine y que, por el contrario, lo humaniza y lo coloca junto a nosotros, y eso lo hace igualmente verdadero cine, que va más allá de lo que muestra, hacia lo que está fuera, hacia la cuarta pared, o quizás hacia la pared invisible del cineasta. (Carlos Losilla, 2013)

1.2 Propósito

Como hemos comentado, parece evidente que las grandes renovaciones de la expresión artística a lo largo de la historia vienen aparejadas a transformaciones decisivas de la técnica a través de invenciones como por ejemplo la imprenta, la fotografía, etc. Si por alguna razón es pertinente esta investigación, esta tesis doctoral, es porque parece conveniente delimitar qué responsabilidad viene asociada a la técnica y cual a rasgos que competen a la autonomía del propio lenguaje de la disciplina artística (estilo y forma). Como una declinación lógica del propio estudio, emanan otras cuestiones como las condiciones materiales de partida, que solo pueden comprenderse desde un abordaje histórico.

Todas son experiencias iniciáticas realizadas durante los años de la gran crisis económica española, así que todas fueron realizadas en condiciones de extrema precariedad, sin un respaldo económico o financiero por parte de instituciones públicas nacionales o autonómicas. Son películas de algún modo, fruto de las limitaciones existenciales y materiales de su época. Cuando ya ha pasado una década para mirar con distancia al fenómeno, (la distancia de las ciencias humanas y sociales), cabrá preguntarse si rige algún vínculo causal entre estas producciones y el cosmos histórico y socioeconómico en el que fueron producidas.

Todas las películas se rodaron en un contexto de crisis, pero al mismo tiempo, en un momento de convergencia tecnológica. Durante la segunda década del siglo XXI, se popularizó el uso de cámaras digitales DSLR. Por un precio muy bajo, un usuario *amateur* podía hacerse con uno de estos dispositivos y emular estéticamente el nivel de cromatismo, definición, profundidad de campo, textura, sensibilidad lumínica y grano de una cámara de cine de carácter profesional. En un mismo sentido, los dispositivos de captación sonora como las grabadoras portátiles digitales y los micrófonos direccionales profesionales abarataron su precio, lo que permitía que, por un precio razonablemente bajo, el usuario medio pudiera alcanzar rendimientos sonoros homologables a un contexto profesional con pocas directrices técnicas. En este sentido la divulgación vía *streaming* de experiencia de usuario en forma de tutoriales o guías de uso extraoficial, democratizaron el acceso y conocimiento del funcionamiento de estos

dispositivos y estrategias de uso. Un conocimiento que hasta ese momento era objeto de sacralización debido al acceso velado y minoritario de dichos saberes.

André Bazin fue el primer pensador sobre el cine que se preguntó cómo el avance de la técnica podría cambiar el sentido lenguaje cinematográfico. En un artículo donde trataba de sondear estas transformaciones en la coyuntura histórica desde la que trabajó en sus estudios ensayísticos de la revista *Cahiers du cinema*, se fijó específicamente en cómo la técnica había habilitado un nuevo cine en la Italia de la posguerra mundial.

Faltos de equipo técnico, los directores se han visto obligados a registrar después del rodaje de la imagen, el sonido y el diálogo; pérdida de realismo. Pero al tener la libertad de utilizar la cámara sin estar pendientes del micrófono, han aprovechado para extender su campo de acción y su movilidad, de donde surge un acrecentamiento inmediato del coeficiente de realidad. Los perfeccionamientos técnicos que permitirán conquistar otras propiedades de la realidad, el color y el relieve. (Bazin, *Qué es el cine*, 1990, pág. 302)

Paralelamente, y en lo referente a los avances en la sensibilidad de las emulsiones fotosensibles, argumentaba:

Sin duda el equipo de los estudios no ha dejado de mejorar, pero estos perfeccionamientos eran sólo de detalle, ya que ninguno abría posibilidades radicalmente nuevas a la puesta en escena. Esta situación, por lo demás, no ha cambiado desde 1940, si no es quizá en lo que se refiere a la fotografía, gracias al aumento de la sensibilidad de la película. La pancromática ha trastocado el equilibrio de los valores de la imagen; las emulsiones ultrasensibles han permitido modificar su diseño. Con libertad para rodar en estudio con diafragmas mucho más cerrados, el operador ha podido, llegado el caso, eliminar el *fou* de los segundos términos, que era de rigor habitualmente. (Bazin, *Qué es el cine*, 1990, pág. 89)

Jean Mitry (1986) a este respecto afirma cómo la profundidad de campo pudo condicionar determinadas decisiones narrativas:

Esta renovación sólo pudo ser obtenida gracias al empleo de objetivos de focal corta (18,5) de reciente fabricación, objetivos cuyas deformaciones perspectivas acusan, como ya hemos visto, el contraste entre los primeros planos —considerablemente agrandados— y los segundos planos. La oposición de las formas refuerza así la oposición de los actos, y la situación respectiva de los personajes subraya las relaciones dramáticas del film. (pág. 175)

Aunque el propio Bazin (1990) se debate en el artículo si el progreso en el lenguaje está estrictamente asociado a la evolución de la técnica o si por el contrario debemos prestar atención a otros espacios vinculados a decisiones de corte estilístico.

Pero pueden encontrarse ejemplos anteriores del empleo de la profundidad de campo (en Jean Renoir, por ejemplo); esto ha sido siempre posible en exteriores e incluso en el estudio haciendo algunas proezas. Bastaba con quererlo. De manera que en el fondo se trataba menos de un problema técnico —cuya solución, realmente, ha sido sumamente facilitada—, que, de una búsqueda de estilo, sobre la que volveremos a hablar. En resumen, desde 1930, con la vulgarización del empleo de la película pancromática, el conocimiento de los recursos del micro y la generalización de la grúa en el equipo de los estudios, pueden considerarse adquiridas las condiciones técnicas necesarias y suficientes para el arte cinematográfico. (págs. 89-90)

1.3 Justificación

El que esto escribe -como en el caso de los autores de la muestra- también se vio impelido por la coyuntura de la crisis económica iniciada en 2008 a la práctica cinematográfica. Visto con la distancia del tiempo y la experiencia, el marco histórico sigue siendo penoso: aquella generación que accedía a la vida adulta, esto es, al reclamo del mercado laboral, a la

asunción de responsabilidades materiales públicas y personales, un escenario persistía inexcusablemente delante de sus ojos, aguardándoles tras la finalización de los estudios: un 55% de paro juvenil.

Asimilada la dimensión real de la crisis y tras un periodo de formación académica en el que las películas de pequeño presupuesto, artesanales, íntimas, fueron desplazando en curiosidad cinéfila a las que se suponía que integraban el canon, en cuanto pudo -como Pedro Costa, como Marcel Hanoun, como Raymond Depardon, Agnes Varda, Alain Cavalier... como toda aquella gente que admiraba- se compró una cámara de vídeo y comenzó a registrar todo lo que ocurría a su alrededor, llegando a la conclusión que, mal que bien, estaba siendo testigo y parte de uno de los momentos claves no solo económico, sino institucional, moral y político de la historia de su país. Es decir, que, aunque su intuición narrativa no estuviera a la altura de lo esperado, los acontecimientos históricos que estaban teniendo lugar a su alrededor y que tenían una repercusión directa sobre el entorno, hablarían por si solos.

Aprendió así, con estas pequeñas tentativas documentales, cinematográficas, que aquello que se suponía que era el cine, es decir, la abundancia de medios, los presupuestos y el gran capital humano, son un pálido reflejo del cine que podía hacerse, que tenía sentido hacer en ese momento histórico. El cine que no demanda una gran cantidad de recursos y que es a su modo ambicioso; que acompaña de forma cotidiana, como un diario de sesiones o de navegación. Como un instrumento que le da sentido a la vida, pero que, sobre todo, organiza el pasado. En esta toma de conciencia fueron centrales, ejemplos de otros cineastas que documentaron de algún modo la experiencia, que demostraron factualmente que aquello -hacer cine- podía hacer. Especialmente el libro de entrevistas de Círyl Neyrat *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata* (2008)

Así que su país, su ciudad, su familia se convirtieron en un paisaje estructural de grabaciones de guerrilla más o menos improvisadas. Aquella yuxtaposición de imágenes se convirtió a finales de 2020 en una película titulada *La educación sentimental*, que describe en primera persona, el tránsito desde la juventud o post-adolescencia del personaje que participa y narra la acción, cuyo afán romantizador de la existencia, choca de un modo cada vez más violento con la edad adulta. La mayor parte de los cineastas del entorno industrial que se dedican

profesionalmente al cine en diferentes tareas (no únicamente de director) tardan una media de cinco años en intentar levantar una película. Otro cine esperaba al otro lado de la puerta, que no requería semejante calendario especulativo.

Así las cosas, parecía lógico estructurar teóricamente toda esa información basada en la experiencia de trabajo e investigación sobre las posibles formas de producción que aquella película exigía, y traducirla y ampliarla en forma de investigación académica indagando, no tanto en la en dicha película, sino en aquellos autores referentes locales o del contexto hispanohablante que se habían enfrentado a las mismas vicisitudes materiales, culturales y generacionales.

1.3 Oportunidad

La pertinencia de esta investigación también está asociada a las trayectorias de éxito o fracaso, de pregnancia cultural o de deslizamiento progresivo hacia el anonimato, que cada uno de los autores han ido construyendo desde estas experiencias iniciáticas. En el caso de Carlos Vermut, por ejemplo, la película posterior a la analizada en la muestra, *Magical Girl* (2014), ganó la Concha de oro en el Festival de San Sebastián, y sus siguientes películas hasta la fecha, *Quién te cantará* (2018) y *Mantícora* (2022), no han parado de ser seleccionadas y premiadas en festivales internacionales y premios hasta la actualidad.

Algo parecido ocurriría con Rodrigo Sorogoyen, cuya trayectoria ha ido *in crescendo* con sus siguientes películas, *Que Dios nos perdone* (2016), *El reino* (2018) y *Madre* (2019), hasta producir en 2022 la película más exitosa para crítica y público llamada *As Bestas* (2022), que se alzó con varios premios de la academia de cine español, entre ellos los de mejor película y mejor dirección así como la participación en el Festival de Cannes del mismo año.

En otro orden, pero no menor, Luis López Carrasco ganaría con su segunda película *El año del descubrimiento* (2020), el premio Goya al mejor documental, y un gran éxito de difusión

en su distribución online, así como repercusión mediática. También ha sido recientemente galardonado con el Premio Herralde de novela 2023, por la obra *Desierto blanco* (2023).

Adrián Orr con *Niñato* (2018), la película que analizamos en la muestra se alzaría con el gran premio del festival BAFICI de Buenos Aires, uno de los más relevantes de América Latina y del certamen suizo *Visions du reel*, así como el premio “Nuevas Olas” del *Festival Internacional de Sevilla*, el más importante hasta la fecha en el ámbito del cine de autor.

En el caso de Jonás Trueba, la película en cuestión de la muestra *Los ilusos* (2013) inauguraría una trayectoria abundantísima de títulos a lo largo de la segunda década del siglo XXI, gobernada por una misma política de producción precaria [*Los exiliados románticos*(2015), *La reconquista* (2016), *La virgen de Agosto*(2019), *Tenéis que venir a verla* (2022)] que culmina con la obtención del premio Goya al mejor Documental por *Quién lo impide* (2020), así como varios premios en el festival de San Sebastián de 2020 y una muy reciente premiación a mejor película europea dentro de la sección *Quinzaine des cinéastes* del festival de Cannes por su última película *Volveréis* (2024).

Al albur de estos datos, estamos en condiciones de asegurar que varios de los autores y sus obras en estudio han condicionado la historia de nuestra cinematografía, consolidándose como referentes del ecosistema cinematográfico y cultural del país en la actualidad. Nuestra contemporaneidad cinematográfica está transida de su experiencia, y en un contexto actual donde el cine como fenómeno parece diluirse en manifestaciones que se integran cada vez más en las metodologías de producción del cine digital, nos parece de especial pertinencia y oportunidad la investigación.

1.5 Recursos

La investigación supondrá una exhaustiva búsqueda y recopilación de material bibliográfico documental asociado a análisis estético, filosófico, sociológico, discursivo, literario y plástico no solo de las películas mencionadas sino del marco y la corriente cultural

en el que se inscribe. Se van a consultar libros, monografías, artículos académicos, revistas, manuales, capítulos de libro, catálogos, exposiciones, compilaciones, informes, antologías, estudios estadísticos y páginas web. Los recursos documentales serán extraídos en gran medida de la base de datos que proporciona la Universidad Complutense de Madrid, y concretamente del fondo bibliográfico, documental y audiovisual de la biblioteca de la facultad de Ciencias de la información de Universidad Complutense de Madrid.

Se visionarán las obras referenciadas en la investigación, así como películas adyacentes a la muestra en sus respectivas bases de datos asociados (*Imdb*, *Filmaffinity*, *Letterboxd*), documentales, reportajes, entrevistas online, conferencias, capítulos de series, programas de televisión, podcasts y programas radiofónicos. En este sentido, ha sido de extrema utilidad los recursos subidos a canales de *YouTube*, adyacentes a la *Facultad de filosofía de Universidad Complutense*, *Círculo de Bellas Artes*, *Museo Reina Sofía*, *Fundación Juan March*, *ECAM*, *242 películas después*, *Filmoteca de Catalunya*, *Filmoteca de Valencia*, y el fondo digitalizado de *Filmoteca española*.

1.6 Estructura

Una vez concretados los puntos esenciales de la introducción, debemos acceder a relatar la que será la estructura general de la investigación. La primera parte de nuestro trabajo de investigación estará comprendida por el capítulo al que etiquetaremos como “Teorías previas y estado de la cuestión”. Durante el capítulo abordaremos a través de los diferentes epígrafes y en un primer lugar, los estudios de carácter estadístico y censal objetivo, de tres de las más relevantes encuestas en torno a la precariedad en el ámbito del cine al que pertenece la muestra. Una será de carácter europeo, comprendiendo también dentro de su submuestra estadísticas y datos procedentes del contexto español, otra estrictamente española, elaborada por diferentes instituciones de probada relevancia institucional (*DAMA*, la *Academia de cine* y la *Universidad Carlos III de Madrid*), y último una británica que por su sesgo y preguntas de investigación pueden ser de extrema utilidad.

En el segundo epígrafe buscaremos elaborar un semblante desde diferentes disciplinas (filosófica, sociológica, psicológica, económicamente...) del reciente proceso histórico de la construcción del sujeto precario dentro del periodo que la teoría crítica ha bautizado como “Neoliberalismo económico”. En este sub-epígrafe miraremos con especial atención su alcance dentro de las derivaciones culturales contemporáneas, que con toda seguridad nos permitirá engarzar temáticamente al objeto de investigación.

La particular narrativa que pueda instalar este periodo histórico y económico obtienen una contestación en el siguiente subepígrafe asociado las posibles contingencias que pueda generar en la imagen. Existe una limitación estructural de las imágenes en el cine asociada a las líneas del encuadre. Esa limitación, a veces es buscada, y otras veces viene dada por las posibilidades fácticas de la propia obra. Quedará por dilucidar en este epígrafe si esa limitación estructural se ha ampliado en un contexto de transformación tecnológica con la entrada digital o si el fenómeno solo responde ante variables de carácter lingüístico, inherentes a la obra.

En el último subepígrafe, el más amplio del capítulo abordaremos como su propio título anuncia, las implicaciones que la aparición de la tecnología digital ha ocasionado no solo sobre los contenidos, sino sobre el modo en que estos se articulan. Para ello nos valdremos de hitos transicionales asociados a las diferentes tecnologías de captación; los hitos que implicaron una renovación estético-formal y de algún modo supusieron la entrada del cinematógrafo en la modernidad: fundamentalmente la *Nouvelle Vague*, el Neorrealismo italiano y el sendero que inauguró Andy Warhol, como antecedentes directos de lo que deparó la Era digital. Este epígrafe nos permitirá dilucidar cómo el digital ha contribuido a formular nuevos contextos de escritura a través de las imágenes y una nueva concepción en la representación del espacio-tiempo.

Descritos los ámbitos del marco teórico, se diseñará la investigación de la tesis doctoral fijando unos criterios de selección para el corpus de la muestra, que contendrá una serie de datos elementales para comprender e identificar correctamente las películas. En la explicitación del objeto formal de la investigación plantearemos los pilares conceptuales sobre los que estará instalado el sesgo de nuestra investigación a saber: la noción de precariedad, de fragmento, la de técnica y sus derivas encarnadas en la representación y la noción de autor en el cine. De este

epígrafe resultarán las preguntas básicas de investigación, así como las hipótesis que de estas devengan.

Por último, delimitaremos en el punto “*Metodología*” las diferentes técnicas de análisis que seguiremos como instrumental orientativo para guiarnos dentro de la heterogeneidad de la muestra. Dichas técnicas, estarán necesariamente atravesadas no solo por las preguntas de investigación, sino por aquellas cuestiones que ya se apuntaban en el marco teórico y el objeto formal de investigación.

El capítulo dedicado a las conclusiones trataremos de dar respuesta a las preguntas formuladas durante el objeto de investigación, si cabe, con un despliegue argumental más extenso y macro, contemplando globalidades de carácter histórico, o de como determinados quiebres inscritos en torno al problema de la técnica, actúan como reminiscencias o latencias históricas reconocibles. Estos tendrán una concretización sucinta con la presentación indexada de resultados.

El curso de la investigación y la presentación de resultados de las conclusiones tendrá su propio escrutinio crítico particular a través del bloque denominado “discusión”, donde se plantearán aquellas áreas que no han sido lo suficientemente ampliadas o que de algún modo contengan lagunas sobre las que la investigación podría prolongarse en caso de que esta lo demandara.

Por último, el capítulo aplicaciones describirá las potencialidades prácticas y teóricas que ofrece la investigación, tanto dentro del contexto de la investigación de las Ciencias Sociales al que interpela directamente la tesis doctoral, como para el ámbito del cine además de ese público objetivo que son los cineastas, técnicos, estudiantes, o instituciones que se hayan visto inmiscuidos en los procesos de ideación, producción, y distribución de productos cinematográficos.

2. TEORÍAS PREVIAS Y ESTADO DE LA CUESTIÓN:

2.1 Primeros estudios: una aproximación.

En abril de 2022 Gregorio Belinchón se hacía eco de un informe encargado por la entidad DAMA, que gestiona los derechos de los autores audiovisuales, donde podían leerse algunas afirmaciones significativas para esta investigación. Uno de los titulares más sintomáticos sobre la situación sociolaboral del colectivo de los directores de cine, era que solo el 24% de estos realizadores o directores de cine en España trabajaba con continuidad en el ámbito cinematográfico, es decir, no más de tres meses al año.

A este dato podría adherírsele algunos otros que pueden resultar complementarios, o quizá, ser el mismo dato declinado de diferentes maneras. En el estudio referenciado se sostiene que:

El 86,1% de la muestra percibe ingresos irregulares de actividades complementarias vinculadas al audiovisual, que solo requieren dedicación ocasional, es decir, los realizadores las compatibilizan con sus ocupaciones principales. Para el 40% del colectivo los ingresos principales no proceden del audiovisual. (Belinchón, 2022)

Estos datos eran refrendados por la directora de la entidad CIMA Cristina Andreu, “Muchos dan clases, realizan vídeos musicales... La mayoría, en realidad, malvive. Y a menudo quien aguanta tiene un soporte económico familiar detrás que le permite resistir” (Belinchón & Koch, Director de cine en Europa: un oficio casi imposible, 2021).

La atomización, fragmentación y cohabitación de diferentes desempeños laborales, como deriva identificativa del mercado laboral posindustrial parece confirmarse también en el contexto cinematográfico.

2.1.1 European survey on the remuneration of audiovisual authors

Se nos hace necesario extrapolar estos datos y cotejarlos con otras encuestas fuera de un escenario estrictamente español. En el año 2019 se publicó una encuesta por parte del equipo de investigación de la Universidad de Gante, en estrecha colaboración con FERA (Federación de directores de Cine y Televisión Europeos) y FSE (Federación de Guionistas de Europa), y patrocinada por entidades de gestión como la española SGAE que es mayoritaria en el país, que trataba también de abordar los modos de remuneración y el estatus socioeconómico.

La encuesta fue ejecutada sobre un total de 3217 profesionales del cine. En la encuesta se pidió a cada autor que anotara el número de películas de cine que había realizado, además de trabajos “alimenticios” vinculados a la publicidad o películas corporativas genéricas y producciones de televisión en las que trabajó cada año y durante los cinco años anteriores a la encuesta (2013 – 2017), dado que la cantidad de proyectos en los que participa un autor audiovisual puede fluctuar mucho de un año a otro.

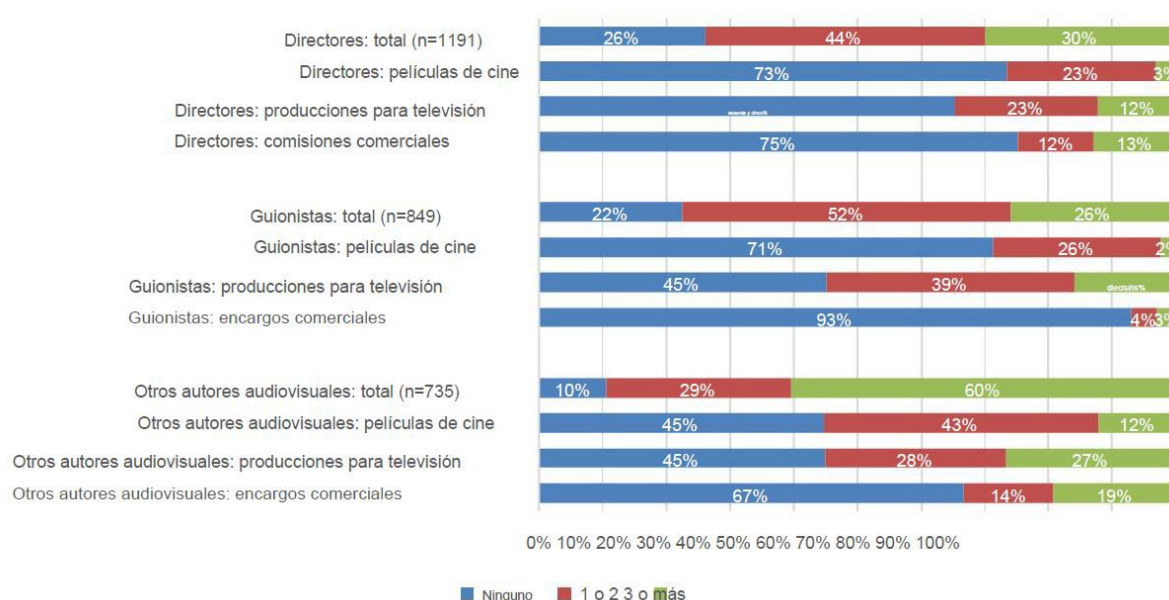
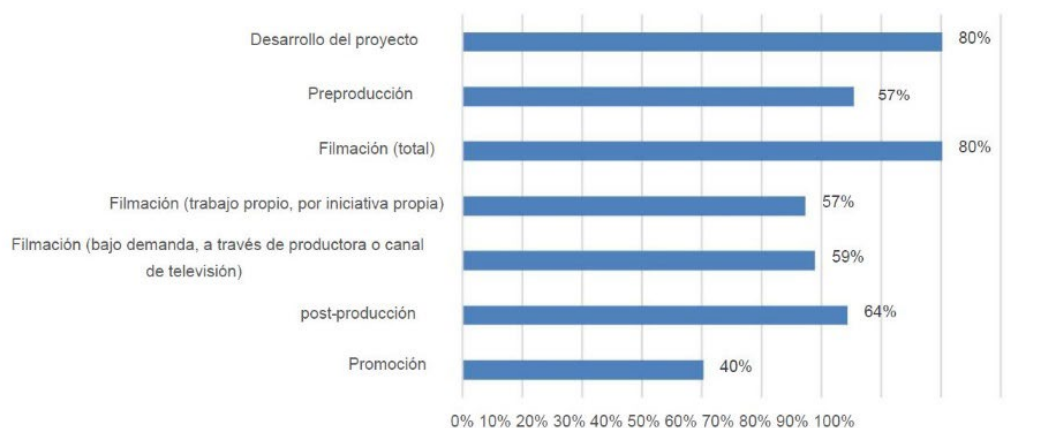


Figura 1. Cantidad de producciones trabajadas en el año y medio en los últimos cinco años, por disciplina. Fuente: adaptado de *European survey on the remuneration of audiovisual authors*. (2019)

Esto se hace evidente de inmediato cuando observamos la proporción de autores audiovisuales que informaron de haber trabajado al menos un año de los últimos cinco, en los que no realizaron ninguna producción como autor audiovisual, experimentando largos periodos de inactividad (o actividad no remunerada) en su trabajo como autor audiovisual, lo que según la encuesta es consecuencia de la “altísima prevalencia del trabajo freelance en el sector audiovisual” (Gregorio Belinchón et al., 2021).

Pero para entender en toda su dimensión el oficio de director de cine, la propia encuesta de alcance europeo se encarga de descifrar las diferentes dedicaciones, a menudo multidisciplinarias, que implica el oficio de dirección de cine:

Actividades profesionales primarias de los directores (n= 1240)



* La distinción entre disciplinas se basa en la autoidentificación

Figura 2. Actividades profesionales primarias de los directores Fuente: Adaptado de *European survey on the remuneration of audiovisual authors*. (2019)

La figura muestra que la mayoría de los directores (80 %) estuvieron involucrados en el desarrollo de proyectos (investigación, prospección, concepto). Este tipo de actividad a menudo ocurre sin remuneración (figura 21). El 34% de los directores no percibió remuneración y el 36% fue remunerado en ocasiones. (Willeken, Siongers, Pissens, & Lievens, 2019)

Así mismo más de la mitad de los directores también participaron en preproducciones (65 %) y, de nuevo, esto sucede a menudo sin (32 %) o sin remuneración completa (29 %).

Remuneración de los consejeros por actividades profesionales primarias



* La distinción entre disciplinas se basa en la autoidentificación

Figura 3. Remuneración de los consejeros por actividades profesionales Fuente: Adaptado de *European survey on the remuneration of audiovisual authors*. (2019)

La actividad principal de los directores es filmar y el 80% de los directores realizó esta actividad en 2016. Aquí, distinguimos entre trabajo por encargo (a través de una productora o canal de televisión) y trabajo en proyectos personales. El 59% de los directores realizó proyectos de trabajo por encargo y, como era de esperar, esta actividad suele estar totalmente remunerada (este fue el caso del 81% de los encuestados). (Willeken, Siongers, Pissens, & Lievens, 2019, pág. 27)

Por otro lado, más de la mitad de los directores (57%) también trabajaban como directores en sus propios proyectos, pero solo el 39% de los directores que lo hacían eran totalmente remunerados por ello; El 32% no recibió una remuneración por estas actividades y el 29% no siempre fue remunerado. (Willeken, Siongers, Pissens, & Lievens, 2019, pág. 27)

Para Gregorio Belinchón, el resultado de la encuesta es claro: “el 41,3% de los cineastas europeos apenas filmó un largometraje entre 2003 y 2017, según un estudio del Observatorio Audiovisual Europeo.” (Belinchón & Koch, 2021)

Como cuenta la encuesta europea en la que también se basa el artículo, el oficio de autor cinematográfico con el estatuto de director de cine implica un índice de actividad laboral escaso. Es por ello que, la mayoría de los autores harán otro trabajo o tendrán otras formas de compensar esta pérdida de ingresos en los años en que no estén trabajando en otras producciones.

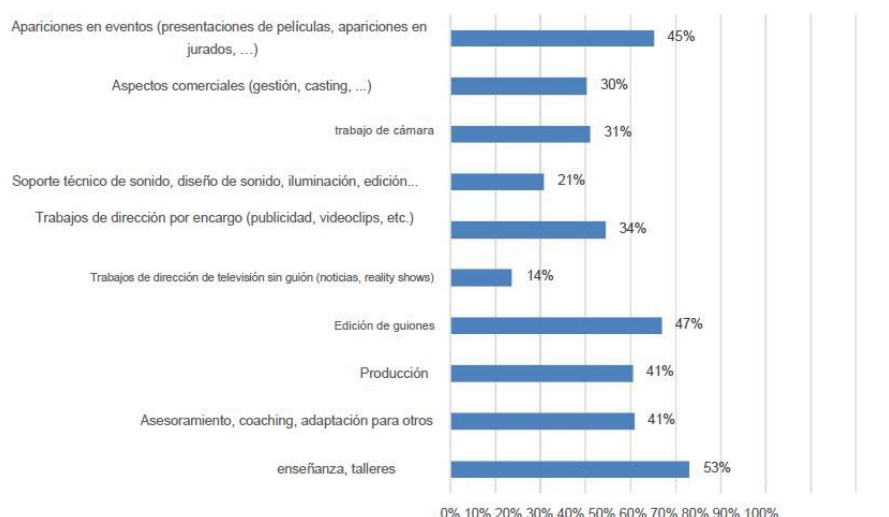


Figura 4. Actividades profesionales secundarias de los consejeros. Fuente: Adaptado de *European survey on the remuneration of audiovisual authors*. (2019)

Así esta figura, muestra que la mitad de los directores profesionales (53%) también imparten clases o se dedican a la enseñanza; que el 60% recibe una remuneración por ello, pero que el 16% no percibe ninguna. También que casi la mitad de los directores reportan apariciones en eventos (introducciones de películas, apariciones en jurados, etc.) y lo hacen en su mayoría sin remuneración (59%). Solo el 15% de los directores son siempre remunerados por apariciones en eventos. El 41 % también entrena o adapta el trabajo de otros, y esto a menudo tampoco es remunerado: el 53 % nunca es remunerado y el 23 % es remunerado a veces. Un número relativamente elevado de directores también producen (41%), realizan trabajos de cámara (31%) o realizan trabajos técnicos como sonido, diseño sonoro, iluminación y montaje (21%). Menos de la mitad de ellos reciben siempre una remuneración por ello. Casi la mitad de

los directores están involucrados en la edición de guiones (47%) y casi la mitad de ellos (47%) no reciben pago alguno.

Queda claro cotejando ambas fuentes documentales que la baja tasa de actividad laboral, asociada a departamentos de corte autoral no sería un fenómeno estrictamente español, sino que sería algo más bien identificativo de la profesión. Por ello sería apropiado volver a la encuesta autóctona de DAMA que hemos citado al inicio, en la búsqueda registros diferenciales para nuestra indagación.

2.1.2 Dirigir obras audiovisuales en España: radiografía sociolaboral de la profesión.

De todos los profesionales que compusieron esta muestra que están instalados en la intermitencia en el trabajo de dirección audiovisual, en el análisis de la labor de dirección de ficción desarrollada en los cinco años entre 2016 y 2020 “se desprende qué en la dirección de películas cinematográficas, solo el 12% ha dirigido más de dos películas” (Carrillo Bernal & Gómez Yáñez, 2021, pág. 31).

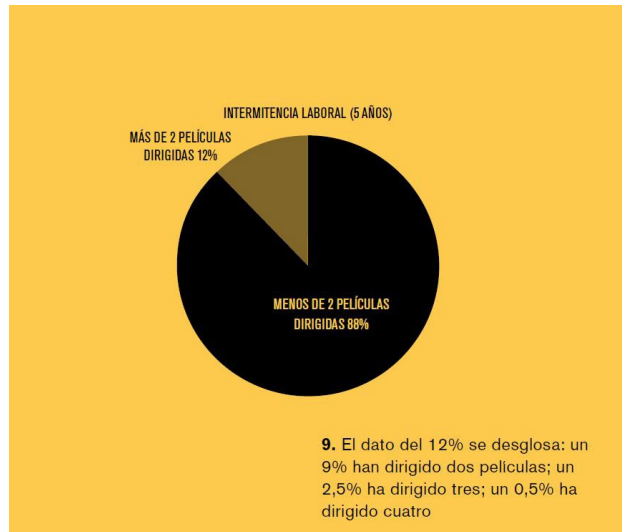


Figura 5. La intermitencia en el trabajo de dirección audiovisual. Fuente: Adaptado de *Dirigir obras audiovisuales en España Radiografía de la profesión*. (Carrillo Bernal & Gómez Yáñez, 2021)

En esta senda de la intermitencia y según el estudio hay muchas configuraciones profesionales asociadas a las formas de asumir las cargas de trabajo, así, “la cuarta parte del total de la profesión (26%) ha trabajado como máximo tres meses en un año. El núcleo duro estable que trabaja prácticamente un año conforma casi la tercera parte (30%) de la profesión.” (Carrillo Bernal & Gómez Yáñez, 2021, pág. 30)

Secundando los datos de la encuesta europea, “Casi el 60% de la profesión compatibiliza y obtiene sus ingresos principales de la labor de dirección junto con otras actividades vinculadas al audiovisual (escritura de guion, docencia y conferencias, tareas de producción, etc.)” (Carrillo Bernal & Gómez Yáñez, 2021, pág. 30)



Figura 6. Actividades profesionales vinculadas a la dirección audiovisual. Fuente: Adaptado de *Dirigir obras audiovisuales en España Radiografía de la profesión*. (2020)

Es habitual que la labor de dirección sea respaldada con otro tipo de actividades vinculadas con el audiovisual. Los autores de la encuesta aseveran que dichas actividades son una forma de colaboración con otros profesionales e incluso, frecuentemente, un recurso que proporciona ingresos complementarios.

Atendiendo a la realidad de las fuentes principales de ingresos, el 60,1% de la profesión obtiene sus ingresos principales de actividades audiovisuales que integran tanto la dirección como otras actividades relacionadas con el audiovisual. Destaca que, para el casi 30% de la muestra, la dirección supone su fuente principal de ingresos. Sin embargo, para casi el 40% del colectivo los ingresos principales no proceden del audiovisual. (Carrillo Bernal & Gómez Yáñez, 2021)



Figura 7. Fuentes de ingresos por actividades profesionales. Fuente: Adaptado de *Dirigir obras audiovisuales en España Radiografía de la profesión*. (2020)

En cuanto a la percepción del colectivo sobre los principales problemas asociados a la profesión, un 59,3% es el asociado a la inseguridad en el trabajo. “Esta respuesta es coherente con la realidad de la intermitencia en el trabajo de dirección de obras audiovisuales, que es una característica principal y definitoria de este tipo de actividad profesional.” (Carrillo Bernal & Gómez Yáñez, 2021, pág. 26)

El segundo problema (un 48%) concierne a la valoración del contenido artístico. Para los autores de la encuesta, otro de los grandes problemas asociados a la profesión de la dirección de cine, está vinculado a la ausencia o a la insuficiente valoración artística proferida a las obras. Una ausencia de reconocimiento, que suponemos, se convierte en una ausencia de estímulo de la voluntad creativa de los creadores. (Carrillo Bernal & Gómez Yáñez, 2021, pág. 26)

Problemas de la dirección/realización (%)			
	Total	Sexo	
		Hombre	Mujer
La inseguridad en el trabajo	59,3	64,1	31,3
No se valoran adecuadamente las obras	48,1	48,9	43,8
Que se gana poco	28,7	31,5	12,5
Las plataformas están devaluando la proyección de los directores	26,9	29,3	12,5
No hay las mismas oportunidades para hombres y mujeres: a las mujeres se les exige haber demostrado más profesionalmente para que se les encarguen trabajos	22,2	15,2	62,5
Que no hay oportunidades para los jóvenes	16,7	16,3	18,8
No hay las mismas oportunidades para hombres y mujeres: a las mujeres las productoras les encargan proyectos con menos presupuesto	15,7	7,6	62,5
Situaciones de impago del trabajo	9,3	10,9	0,0
Otros motivos	23,1	21,7	31,3
Ns/Nc	0,9	0,0	6,3
(n)	(-108)	(-92)	(-16)
Texto de la pregunta: ¿cuáles crees que son los principales problemas de los profesionales de la dirección/realización en España actualmente? (tres respuestas como máximo)			

Figura 8. Problemas asociados a la actividad laboral de la dirección audiovisual. Fuente: Adaptado de *Dirigir obras audiovisuales en España Radiografía de la profesión*. (2020)

El tercer motivo de insatisfacción dentro de la profesión percibido por un 28,7% de los encuestados (prácticamente un tercio), viene etiquetado en la encuesta como la de “se gana poco” (Carrillo Bernal & Gómez Yáñez, 2021, pág. 26). La autopercepción de los encuestados respalda los datos de la investigación de la encuesta que coloca en un lugar vulnerable la remuneración media de los directores de cine.

Esta vulnerabilidad, el estudio la cifra en la distribución y flujo de los ingresos profesionales, dado que se registra un notable desequilibrio entre los cineastas y realizadores profesionales con una carrera de larga duración consolidada. La encuesta detecta un 27,7% de la muestra que percibe menos de 20000€ brutos anuales, mientras que se eleva al 57,7 % la cantidad de profesionales del medio que perciben menos de 40000€ brutos al año. (Carrillo Bernal & Gómez Yáñez, 2021)

Como minoría de la muestra, solo el 15,4 % de los encuestados reconoce percibir más de 80.000€ al año.



Figura 9. Estructura de los ingresos profesionales de los directores audiovisuales. Fuente: Adaptado de *Dirigir obras audiovisuales en España Radiografía de la profesión*. (2020)

Esta fluctuación permanente de los ingresos plantea ejercicios fiscales desiguales que repercuten negativamente en la recepción de estos, pues las tasas fiscales suelen equilibrarse cuando se trata de rentas más regulares.

La indagación recoge que las principales prioridades que los profesionales consideran que deberían incorporarse al Estatuto del Artista, son el ajuste de la fiscalidad y la Seguridad Social a estas características específicas de la profesión, junto a evitar la figura del falso autónomo. (Carrillo Bernal & Gómez Yáñez, 2021)

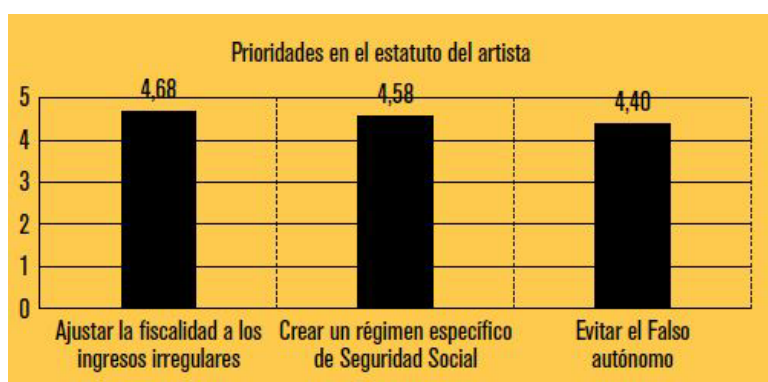


Figura 10. Anhelos fundamentales en torno a la profesión. Fuente: Adaptado de *Dirigir obras audiovisuales en España Radiografía de la profesión*. (2020)

2.1.3 Movilidad social y ‘apertura’ en ocupaciones creativas desde la década de los 70’s

En marzo de 2023, el editor y crítico literario Ignacio Echevarría, se hacía eco de un artículo publicado un año antes, en 2022, citado y referenciado en *The Guardian*, en el que participaban investigadores de diferentes universidades públicas del Reino Unido (Edimburgo, Manchester y Sheffield) llamado “*Social Mobility and ‘Openness’ in Creative Occupations since the 1970s*” (2022).

Para Ignacio Echevarría (y para nuestra investigación), dicho artículo resultaba relevante aun cuando los datos procedían de otro país europeo, pues al margen de haber sido

testigo desde una posición de privilegio como editor en el potente sector de la industria editorial de inercias semejantes a las que se describen en el artículo, sostendría “una de las paradojas del sector cultural: sin un sostén familiar o medios propios, difícilmente puede nadie resistir el largo proceso de “adiestramiento” consistente en desempeñar trabajos semigratuitos como “becario” o como “colaborador” autónomo.” (Echevarría, 2023)

Dicho estudio, parte de datos recabados del Estudio Longitudinal de la Oficina de estadísticas nacional de Inglaterra y Gales. El conjunto de datos analizados parte de una muestra del 1% del registro del censo del Reino Unido, vinculando los registros de cada censo desde 1971 a 2011. (Brook, Miles, O’Brien, & Taylor, 2022).

Al parecer, según proclama el contenido del artículo, en Gran Bretaña había una percepción mayoritaria donde la obtención de oficios culturales responde al desempeño laboral meritocrático, donde la clase social o el origen no representa barrera alguna. Sin embargo, algunas corrientes políticas han tratado de demostrar que en la actualidad son los más privilegiados los que dominan el sector cultural. Según cuentan los autores del artículo, el abordaje científico procede de una percepción cada vez más arraigada dentro del contexto político y mediático del sector de las artes y la cultura, que cristalizaría en la afirmación por parte de la secretaria de estado de cultura Nadine Dorries, de cómo las clases trabajadoras tienen menos posibilidades de acceder a roles de importancia dentro de la industria cultural. (Comision, 2021)

En ese mismo sentido también se expresó el ex primer ministro John Major, reiterando su preocupación de como “la esfera de la vida pública moderna está dominada por una élite educada en escuelas privadas y una clase media adinerada.” (Wintour, 2013), reclamando una bajada de tasas por parte de los bancos en los créditos para la educación. “En cada esfera de influencia británica, los escalones superiores del poder en 2013 están en manos abrumadoramente de la clase media acomodada o con educación privada. Para mí, por mi experiencia, lo encuentro realmente impactante” (Wintour, 2013).

Bien es cierto, que el artículo desde el comienzo certifica que las ocupaciones culturales nunca han sido especialmente permeables a cualquier forma de ascensor social, y detecta una inercia desde el momento en que la sociología proclama la propia noción de ocupación cultural.

Se tiende a creer que, en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, en las que se produjo un acceso masivo a la enseñanza media y superior por parte de los hijos de las clases intermedias y obreras, el sector cultural brindó a muchos jóvenes de familias trabajadoras la oportunidad de ingresar en su esfera y prosperar dentro de ella en condiciones de relativa igualdad. (Echevarría, 2023)

El artículo, además, introduce una serie de nuevas variables secundarias, que al igual que las de origen, se entrecruzan para reforzar esa desigualdad. Por ejemplo, los hombres son significativamente más propensos que las mujeres a recalar en trabajos creativos, pero los miembros pertenecientes a minorías raciales no son significativamente menos propensos que los miembros blancos a hacerlo. Ser de Londres, es decir, vivir en una urbe metropolitana que concentra la actividad económica e industrial, se asocia positiva y significativamente con el acceso a las ocupaciones culturales.

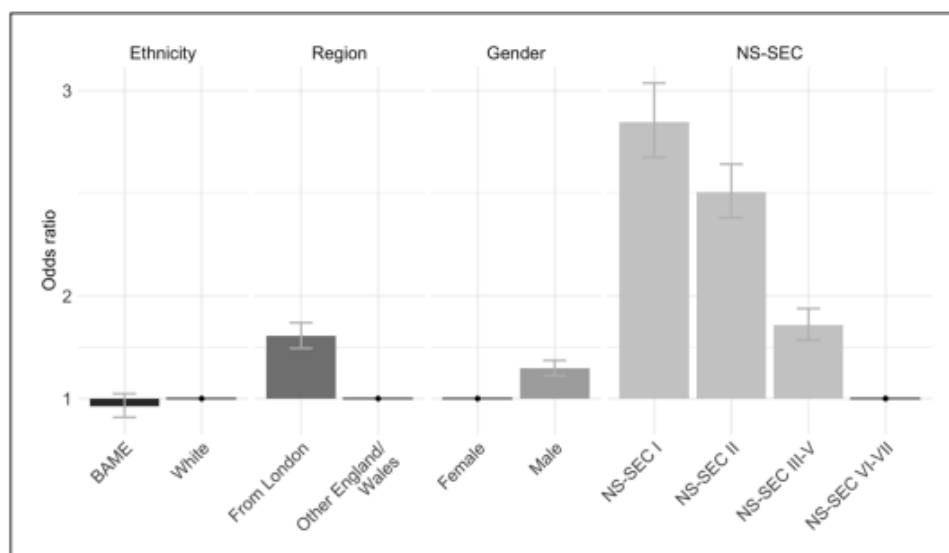


Figura 11. Variables sobre la probabilidad de tener alguna vez un trabajo creativo. Fuente: Adaptado de *Social Mobility and 'Openness' in Creative Occupations since the 1970s*. (2022) *Las cohortes NS-SEC, representaría a las diferentes muestras de personas, estratificadas entorno a su origen, donde los valores más bajos- (I, II), corresponderían a los estratos socioeconómicos más ricos, y los más elevados VI-VII a los estratos más humildes y obreros.

El patrón percibido en torno al empleo creativo parece entonces marcado por un aumento en las personas de clases más favorecidas y una caída proporcional en personas que crecieron en hogares de clase trabajadora. De este modo la educación superior es un factor esencial en el análisis de la movilidad social. Aunque posee una relación contradictoria en las personas procedentes de clase media, parece fundamental para acceder a ocupaciones de mayor nivel, resulta más accesible para los estratos de clase más acomodados. (Brook, Miles, O'Brien, & Taylor, 2022)

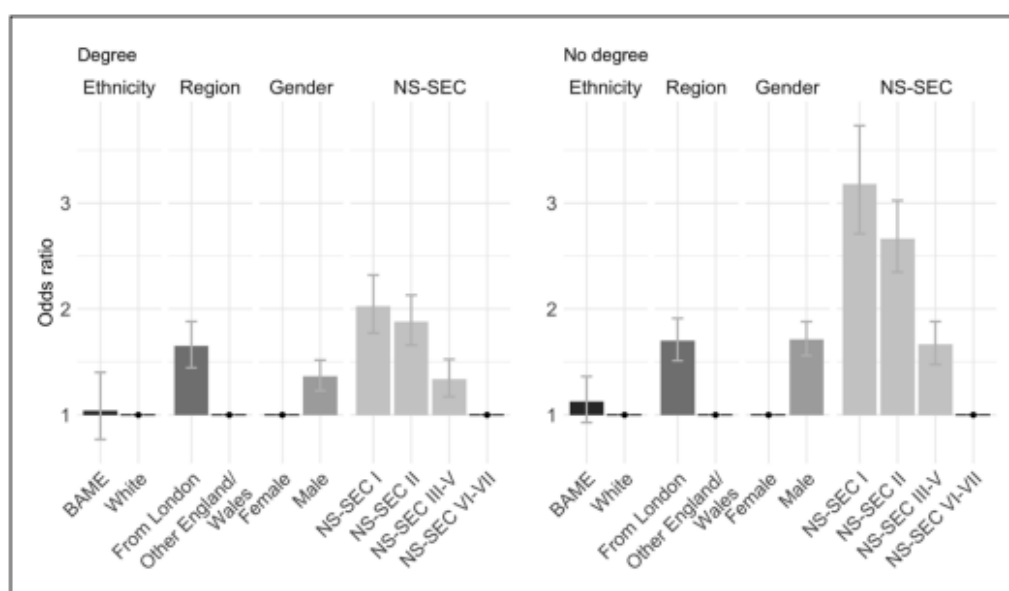


Figura 12. Variables sobre la probabilidad de tener alguna vez un trabajo creativo, con y sin titulación superior. Fuente: Adaptado de *Social Mobility and 'Openness' in Creative Occupations since the 1970s*. (2022) *Las cohortes NS-SEC, representaría a las diferentes muestras de personas, estratificadas en torno a su origen, donde los valores más bajos- (I, II), corresponderían a los estratos socioeconómicos más ricos, y los más elevados VI-VII a los estratos más humildes y obreros.

Tal y como podemos observar en el último gráfico, la educación es un componente muy representativo en la construcción social de gustos culturales y, por lo tanto, en la mediación del acceso al capital cultural. (Brook, Miles, O'Brien, & Taylor, 2022).

Incluso para aquellas personas que gracias a instituciones públicas, emblemas de la sociedad de bienestar y agentes de redistribución del capital económico y cultural han podido acceder a un título superior, detectamos un condicionamiento de clase significativo en la probabilidad de obtener un trabajo creativo: un graduado cuyos padres trabajaron en NS-SEC I (recordemos que esta cohorte representaría al origen de clase más pudiente de la muestra) tiene más del doble de probabilidades de obtener un trabajo creativo en comparación con los graduados de origen obrero. Y así, amplificando el abanico de variables, el estudio argumenta como hemos comentado previamente que los graduados hombres tienen ventaja sobre las graduadas mujeres, y los londinenses tienen una ventaja mayor sobre los no londinenses. Sin embargo, los graduados que forman parte de alguna minoría racial no parecen encontrar obstáculos diferentes a encontrar un trabajo creativo, que los que encuentran aquellos de raza blanca.

For those who do not have degrees, the class origin gradient in gaining access to creative jobs is more pronounced. The odds of non-graduates from NS-SEC I backgrounds are over three times those of their working-class peers, reflecting the continuing importance of traditional – family, and school-based – networks, and accumulated cultural capital, in mediating access to desirable jobs [Para aquellos que no tienen títulos, el gradiente de origen de clase para acceder a trabajos creativos es más pronunciado. Las probabilidades de los no graduados de entornos NS-SEC I son tres veces mayores que las de sus pares de clase trabajadora, lo que refleja la importancia continua de las redes tradicionales (familiares y basadas en la escuela) y el capital cultural acumulado, en la mediación del acceso a deseable. puestos de trabajo.] (Brook, Miles, O’Brien, & Taylor, 2022)

Las conclusiones de la muestra parecen detectar que no ha habido una transformación en movilidad social dentro de los oficios artísticos y las opciones de acceder a estos trabajos siempre han sido desiguales en función del origen del sujeto que pretende acceder. Para los autores del artículo y como en los demás sectores de la economía productiva, no existió una “edad de oro” de acceso al trabajo creativo por parte de las clases obreras. (Brook, Miles, O’Brien, & Taylor, 2022).

El estudio también demuestra que las demás variables de pertenencia a una minoría étnica o a un género u otro, son factores de agravamiento en el acceso al sector cultural, pero que no podrían ser extrapolables a los factores de pertenencia de clase.

	Cohort (birth years)			
	1	2	3	4
	1953–1962	1963–1972	1973–1982	1983–1992
Ever any occupation	69,862	76,711	57,271	44,516
Ever artist, musician, performer	751	821	414	278
Ever media	404	531	444	218
Ever museums/libraries	201	103	80	25
Ever publishing	398	448	377	160
Ever core creative	1643	1778	1295	681

Figura 13. Tamaños de cohortes del estudio por grupos ocupacionales. Fuente: Adaptado de *Social Mobility and ‘Openness’ in Creative Occupations since the 1970s*. (2022)

Low pay and precarious work, even when mixed with autonomy, job satisfaction and the potential for prospective financial reward, are obvious barriers to access for those without economic support. The particular types of cultural capital needed to make it into creative industries (Koppman, 2016) are additional obstacles for those who do not hail from professional and managerial backgrounds. [Los bajos salarios y el trabajo precario, aun cuando se mezclen con la autonomía, la satisfacción laboral y el potencial de una futura recompensa financiera, son barreras obvias para el acceso de quienes no tienen apoyo económico. Los tipos particulares de capital cultural necesarios para convertirse en industrias creativas (Koppman, 2016) son obstáculos adicionales para aquellos que no provienen de antecedentes profesionales y gerenciales.] (Brook, Miles, O’Brien, & Taylor, 2022)

Como sostiene Ignacio Echevarría en su artículo, respaldando las afirmaciones que esgrimía el actor Eddie Marsan en otra entrevista en *The Guardian* y contraponiendo la noción de oportunidad y talento:

No solo hay menos actores de origen obrero, también hay menos escritores, directores, editores encargados, productores y críticos de clase trabajadora. Esto da como resultado un círculo de influencia decreciente, por lo que la perspectiva que domina las historias que contamos proviene de los estratos más altos de la sociedad. No importa cuán bien intencionados o socialmente progresistas intenten ser: lo que se obtiene es un reflejo distorsionado del mundo en el que vivimos. (Echevarría, 2023)

2.2 Construcción del sujeto precario.

2.2.1 Centro y periferia

Históricamente, el cine de bajo presupuesto es aquel que se ha imbricado dentro de los códigos de la vanguardia, de la renovación estilística y que, por tanto, al margen de si formulaba un nuevo territorio para la expresión artística, acababa radicándose al margen del reconocimiento popular.

La mayor parte de los conceptos artísticos cuyo origen podemos localizar en la antigua Grecia, han tenido siempre una relación equívoca con la sociedad en una tensión irresoluble entre la periferia y el centro. Nunca ha estado claro si el arte trabaja a favor del *establishment* o si lo fuerza en sus límites. Nunca ha estado claro si está más allá, o más acá; si pone nombre a lo que ya está en el sentido común, o si arrastra el sentido común allá donde este no quiere ir.

Ortega, sin ir más lejos propone una traslación conceptual del debate, cuando plantea refiriéndose fundamentalmente a la obra artística que:

En rigor, todo perfil es doble, y la línea que lo dibuja es, más bien, sólo la frontera entre ambos. Si de la línea miramos hacia dentro de la figura, vemos una forma cerrada en sí misma, a lo que podemos llamar un dintorno. Si de la línea miramos hacia fuera, vemos un hueco limitado por el espacio infinito en derredor. A esto podemos llamar el contorno. (...) Sin contorno no habría dintorno, y por esta razón no puede definirse claramente un fenómeno histórico, si, después de decir lo que él es, no añadimos lo que es su ambiente. (Ortega y Gasset, 1925)

Platón fue el primero en darse cuenta del peligro de lo que él solo podía llamar poesía⁴ (Platón, 1988, pág. 163) y de lo que nosotros llamaríamos medios de comunicación. El problema no era la poesía; el problema era que el concepto abría un espacio entre el ciudadano y la decisión. Es decir, la palabra, la palabra del poeta, se convertía en un medio, y como tal, estaba en el medio, entre el ciudadano -entre el libre- y su decisión -la decisión por la polis.

Para Martínez Marzoa la *pólis* griega fue, para Occidente, la primera y también la última instancia de comunidad política. La última por primera en el sentido de que, toda vez que piensa en sí misma como la explicitación de la comunidad en la ley, la polis ya no puede sino implosionar, autodestruirse, como consecuencia de tal explicitación: un juego que se estudia a sí mismo como juego, nos dice, ya no puede jugarse. La comunidad no le es dada a Occidente como posibilidad política desde entonces. (Moreiras, 2017)

El poeta desestabilizaba la posibilidad de la democracia porque el poeta era, al estar en medio, el lugar que adquiriría centralidad en la democracia. Hoy nadie duda de esto. Hoy escuchamos miles de veces “fuera poetas de la ciudad”⁵ (Platón, 1988, pág. 418) o, en lenguaje contemporáneo, “parece que los medios de comunicación nos engañan”. Basta salir

⁴ “Pues bien, aquello a lo cual me refería era que *sería* necesario ponernos de acuerdo sobre si hemos de permitir que los poetas nos compongan las narraciones sólo imitando o bien imitando en parte sí, en parte no -y en cada caso. qué es lo que imitarán-. o si no les permitiremos imitar.” (Platón, 1988, pág. 163)

⁵ “Por lo mismo que los poetas trágicos son sabios, han de perdonarnos a nosotros y a cuantos gobiernen en consonancia con nosotros, porque no los admitamos en nuestro Estado, por cantar elogios a la tiranía.” (Platón, 1988, pág. 418)

a la calle para escuchar, que los medios de comunicación mandan, es decir, que los poetas han ganado a Platón. Las cosas son más complicadas que en la vieja Atenas. Lo que allí era teatro y poesía, ahora es un sistema de comunicaciones multidireccionales, donde el espectador no es un sujeto pasivo, sino que la termina de constituir la propia obra.

En el mundo de Platón, el entero ámbito del teatro -hoy eso incluiría desde la poesía hasta Netflix- hacía peligrar la democracia. Hoy distinguimos entre el concepto de arte, medio de comunicación, vanguardia, y un largo etcétera. Los medios de comunicación de masas no han cesado de ser el cine que responde a lo que todavía se entiende por arte, y que ocupa un lugar de privilegio con respecto a otras manifestaciones más espurias (papel al que histórica e irónicamente se le relegó durante sus primeros años, con respecto a otras disciplinas más nobles como la pintura, o la escultura).

Así otra pregunta nos asedia. Plantear la posibilidad de un verdadero “fuera conceptos de la ciudad”, es decir un fuera los medios, todos, en sentido platónico, abordando qué queda (anunciando ya, que ese “qué queda” tiene un nombre en la cultura occidental: nihilismo).

2.2.1.1 Discurso e industrias culturales

Desde que la Escuela de Frankfurt atacó ⁶ (Horkheimer & Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, 1998, pág. 175) a las industrias culturales por convertir el arte en productos de consumo orientados a perpetuar una forma de resignación a la hegemonía de la clase dominante, que arruinarían un espacio para la discusión pública normalizando operaciones de falsa conciencia, los intelectuales no ha cesado de mantener un discurso muy crítico sobre los medios, siendo acusados de constituir aquello que Guy Debord (2008) plantea como “el discurso ininterrumpido que el orden presente mantiene consigo mismo, su monólogo elogioso” (pág. 43). Es decir, que cuando los medios de comunicación de masas son el único instrumento de

⁶ “La industria cultural, en suma, absolutiza la imitación. Reducida a mero estilo, traiciona el secreto de éste: la obediencia a la jerarquía social. La barbarie estética cumple hoy la amenaza que pesa sobre las creaciones espirituales desde que comenzaron a ser reunidas y neutralizadas como cultura. Hablar de cultura ha estado siempre contra la cultura. El denominador común «cultura» contiene ya virtualmente la captación, la catalogación y clasificación que entregan a la cultura en manos de la administración. Sólo la subsunción industrializada, radical y consecuente, es del todo adecuada a este concepto de cultura.” (Horkheimer & Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, 1998, pág. 175)

engarce comunitario, esa comunicación es esencialmente unilateral, revirtiendo cualquier acumulación sobre el propio medio, reforzando la supremacía de estos y en última instancia formulando una homogenización de mensajes y públicos, desapareciendo de un espacio para la discusión.

Así, parece consumarse aquella profecía de Walter Benjamin (2003) donde aseguraba que la técnica reproductiva acaba desvinculando la obra no solo de la tradición, sino de cualquier herencia cultural (pág. 44). En este sentido aseguraba que el cine como manifestación icónica del siglo XX y su cultura popular, contiene en su naturaleza una pulsión destructiva, que podría sintetizarse en esta afirmación que recogió de Abel Gance, en los momentos iniciáticos del cine “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, harán cine... Todas las leyendas, toda la mitología y todos los mitos, todos los fundadores de religiones y todas las religiones incluso... esperan su resurrección luminosa, y los héroes se apelotonan, para entrar, ante nuestras puertas” (Benjamin, 2003, pág. 45).

Sobre esta dialéctica entre tradición y progreso, Harold Bloom (2006), trataba de advertirnos que cualquier novedad que trate de asentarse con respecto a lo ya establecido, y que por lo tanto emane de lo ya canonizado, de la tradición, no irrumpe por su potencia ideológica sino más bien por su sustrato estético: “dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción”. (pág. 39)

Un proceso de estandarización de los públicos también supone una estandarización de costumbres, de gustos. Una análoga reacción a los estímulos emocionales, una misma pulsión encaminada al goce, al consumo, al culto a uno mismo y su individualidad, pero también a una destrucción sistémica de estructuras basadas en la transmisión generacional: la tradición, la moral y la ética comunitaria asociada a vectores políticos, ideológicos, o religiosos. Resulta interesante recuperar para ilustrar esta “disolución”⁷, una de las pocas intervenciones radiofónicas hechas por la dramaturga, escritora y poeta española, Angélica Lidell:

⁷ “La injusticia última de la injusticia histórica es que sus víctimas no precisan otra cosa que sentirse víctimas. Sea lo que sea el canon occidental, no se trata de un programa para la salvación social.” (Bloom, 2006, pág. 39)

El mundo de las redes es un escenario totalitario, donde el ansia por ser excepcional nos une a todos en la vulgaridad. Ser excepcional es entregar tu ego para dejar de ser. La necesidad de halagos, de aprobación y aceptación, fabrica individuos que sienten que no pueden estar al servicio de nada, que es el mundo el que tiene que estar a su servicio. (...) Y que se ha perdido la perspectiva de lo que significa tener derechos. Pensar que, de cada derecho no emana ningún servicio hacia algo superior. No en el sentido de la jerarquía, sino del respeto a algo que te transforma. De ahí toda la oleada de victimización que se dinamiza perfectamente con la deriva identitaria. La sociedad de la ofensa que no da nada a cambio. (García Miranda, 2021)

Si tal y como sostiene Gilles Lipovetzky (2006), este imperio de los medios de comunicación y del consumo ha desencadenado una inercia emancipatoria de los ciudadanos respecto a las instituciones y con ello una forma de desapego hacia los vínculos de pertenencia, también supone un intercambio del fracaso de los grandes “sistemas ideológicos” seculares, por otros asociados a “la cultura del cuerpo, del hedonismo y del psicologismo, por el culto a la autonomía subjetiva” (pág. 104).

Así, y tal como piensa Habermas al sujeto posmoderno en su teoría evolutiva tras el capitalismo fordista, debería regirse por un sistema organizativo nuevo, basado en un aprendizaje reflexivo, autorregulado, capaz de someterse a exigencias de normatividad universal, tratando de frenar un despliegue psíquico individualista, donde las instancias de intermediación simbólicas tradicionales son sustituidas por el principio de placer del consumo capitalista, la activación de lo que Lacan llamaría *plus-de-goce*, o la supresión de lo que él mismo identificaría como toda posibilidad de “Lo otro”.

Si la palabra se funda en la existencia del Otro, el verdadero, el lenguaje está hecho para remitirnos al otro objetivado, al otro con el que podemos hacer todo cuanto queremos, incluido pensar que es un objeto, es decir, que no sabe lo que dice. Cuando nos servimos del lenguaje, nuestra relación con el otro juega todo el tiempo en esa ambigüedad. Dicho en otros términos, el lenguaje sirve tanto para fundarnos en el Otro como para impedirnos radicalmente comprenderlo. Y de esto precisamente se trata en la experiencia analítica.” (Lacan, El seminario de Jacques Lacan: libro 2 : el yo, 2008)

Así el individuo posmoderno, el individuo poscapitalista, busca técnicas eficaces, pero esas técnicas no pasan necesariamente por una reflexión, por una potencial respuesta racional, sino por contenidos e informaciones que impliquen una respuesta operacional inmediata. (Lipovetsky, 2006). Se trata de una situación ciertamente paradójica, en la medida que esa cultura difundida por los medios produce un horizonte de posibilidad hedónico, sin dejar de requerir la presencia perpetua del espectador frente a la fuente mediática. Invitan a una autonomía que es ciertamente especulativa, en la medida que cercena la posibilidad de escapar a esa promesa de autonomía. Apenas una mínima proporción de espectadores eligen realmente lo que quieren ver: “Cabe contemplar el consumo televisivo más como una costumbre que como la expresión de una elección individual deliberada”. (Lipovetsky, 2006)

Es ahí donde los medios de comunicación según Lipovetsky funcionan como “Instrumentos de legitimación hedonistas” (Lipovetsky, 2006) pero también vectores de sospecha, como amplificadores de miedos costumbristas, concretos o abstractos, inoculados incluso desde la profilaxis del objeto de consumo. Miedo a los virus y las pandemias, miedo al otro que viene de fuera, al envejecimiento y decrepitud física, miedo a la obesidad.

Ese empuje hacia el placer, hacia el goce, parece llevar adscrito un correlato en los medios de comunicación, administradores y reguladores del miedo. El miedo impulsado desde estas instancias nos condena a una irreflexividad o una ausencia de distancia que deviene en terror. Se trata por tanto de una forma ambivalente de autonomía pues al mismo tiempo que habilita una pulsión hedónica, la encierra a través de los medios de comunicación de masas.

Edmund Burke (1985), en su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, exponía que la pasión que produce lo que se presenta como grande o sublime en la naturaleza es el “asombro”, y que este se da por estar “tan lleno de su objeto que no puede dar entrada a otro alguno” (pág. 110). Así y en un anverso negativo de esa forma de pasión identifica en su sección sobre el *terror* que:

...ninguna pasión priva tan eficazmente al ánimo de las facultades que tiene para obrar y raciocinar, como el miedo (...) Por consecuencia, todo lo que es terrible con respecto a la vista, es sublime también, ya sea de grandes dimensiones esta causa de terror, ya

no lo sea, porque es imposible mirar como frívola y despreciable una cosa que pueda ser peligrosa. (Burke, 1985, pág. 111)

Se trata de un “nuevo Leviatán” que pivota entre el principio de placer vinculado al consumo y una suerte de fatalismo o terror devenido invisible de una procedencia incierta, la del advenimiento de una catástrofe, la promesa de un apocalipsis natural. Un poder devenido invisible que no tiene centro alguno, pues los lugares ya no son los espacios donde ocurren las cosas. Al igual que el poder no tiene centro alguno, si alguien tomara la decisión de tomar un país, no tomaría su congreso o senado, sino tal vez, algún conglomerado mediático o empresarial, deslocalizado, “ingrabable”, sin cámaras, panóptico; pues por lo mismo la imagen ya no es lo que era.

Ese poder encarnado mediáticamente no solo administra la pulsión de placer materializada por el consumo, sino también una pulsión autodestructiva de repetición la que no se podría sino dialogar:

La pulsión de muerte no es un hecho biológico, sino una noción que indica que el aparato psíquico humano está subordinado a un automatismo de repetición ciego más allá de la búsqueda del placer, de la autoconservación, de la conformidad del hombre con su medio. El hombre es –Hegel dixit– “un animal enfermo de muerte”, un animal extorsionado por un insaciable parásito (razón, logos, lenguaje). Según esta perspectiva, la “pulsión de muerte”, esta dimensión de radical negatividad no puede ser reducida a una expresión de las condiciones sociales enajenadas, sino que define la *condition humaine* en cuanto tal. No hay solución ni escape, lo que hay que hacer no es “superarla”, “abolirla”, sino llegar a un acuerdo con ello, aprender a reconocerla en su dimensión aterradora y después, con base en este reconocimiento fundamental, tratar de articular un *modus vivendi* con ello. Toda “cultura” es en cierto modo una formación-reacción, un intento de limitar, de canalizar, de cultivar este desequilibrio, este núcleo traumático, este antagonismo radical por medio del cual el hombre corta su cordón umbilical con la naturaleza, con la homeostasis animal. (Zizek, El sublime objeto de la ideología, 2003, pág. 27)

Pulsión inmanente, por tanto, ineluctable, donde “el sujeto se coloca activamente en situaciones penosas, repitiendo así experiencias antiguas, sin recordar el prototipo de ellas, sino al contrario, con la impresión muy viva de que se trata de algo plenamente motivado en lo actual”. (Laplanche & Pontalis, 2004, pág. 68)

Entendemos así al hombre del poscapitalismo, como un sujeto perfectamente adaptado al padecimiento cíclico o continuado de una crisis. Un hombre del poscapitalismo que no aspira a comprender o decodificar el medio, sino más bien a buscar un prurito de felicidad inmediata, “que se esfuerza por sufrir menos, por ver más claro en su interior, por resolver problemas sin esfuerzo ni disciplina y que, para lograrlo, busca de forma pragmática en algunas obras lo que las cosas no le procuran”. (Lipovetsky, 2006) Se trataría de aplicar criterios de eficiencia propios de la lógica de la técnica a un “yo” maltratado y poscapitalista, un héroe neurótico y tecnicista, narcisista, subyugado por las vicisitudes de su “interioridad”.

En este proceso de adopción de una vida colonizada por la técnica, la vida del *homo aeconomicus*, la de la aceptación de lo real en lo económico, de la naturalización de lo humano como económico, se ha vuelto la vida propiamente dicha, regida según Foucault por el vector de “éxito o fracaso” (Foucault, El nacimiento de la biopolítica, 2007, pág. 33). A este tipo de vida, podríamos comenzar a llamarla como vida precaria, o vida precarizada.

2.2.2 Aproximación conceptual a la precariedad

Juan Bautista Fuentes en una conferencia reciente sobre Ortega y Gasset y su papel en la historia de la filosofía y su proyecto de una filosofía de la razón vital histórica, se vio condicionada y truncada por la falta de alcance de instrumentos técnico-filosóficos propios de una cultura alemana a la que él no pertenecía, entendiendo así su obra como una obra “constitutivamente precaria. Y precaria, en castellano significa aquel estado de una situación que carece de los medios suficientes de llevar a cabo sus fines. Y que por eso es constitutivamente inestable.” (Fuentes, 2021)

Jose Luis Villacañas (2020) en su libro *Neoliberalismo como teología política* trata de ampliar el foco asegurando que una vida precaria, lo es en la medida en que se enfrenta a su medio, a la naturaleza “sin mediaciones de distanciamiento, reflexión, elaboración y refugio. De ahí la necesidad de eliminación de toda herramienta cultural, de todas las formaciones de consuelo y compensación” (pág. 186) continuando el razonamiento que previamente lanzaba Michel Foucault en torno a ese intervalo éxito y fracaso, pues la precariedad vital tiene que ver con “la regresión a esos síes y noes que sólo tienen como elemento intencional el éxito y el fracaso, igualmente pobres en su brutalidad. Eso implica la misma erosión y destrucción de la subjetividad en tanto capacidad de autoafirmación y de respuesta cultural a la fractura y al éxito.” (pág. 186).

Si el hombre previo al neoliberalismo era un sujeto que se configuraba como “socio del intercambio”, este nuevo *homo oeconomicus*, es un “empresario de sí mismo, que es su propio capital, su propio productor, la fuente de sus ingresos.” (Foucault, El nacimiento de la biopolítica, 2007, pág. 265). Foucault (2007), junto a Gary Becker nos advierte de que emerge aquí un nuevo elemento a ser considerado en el perfil pues este, “en la medida en que consume, el hombre del consumo es también productor. ¿Y qué produce? Pues bien, produce simplemente su propia satisfacción” (pág. 265)

La teoría clásica liberal, aunque contemplaba la dualidad de estatus de consumidor y de productor, no se hacía cargo de un baremo de acumulación de capital humano (Foucault, 2007, pág. 270), capital humano configurado por cualidades heredadas o de signo genético, pero también susceptible de ser formado, orientado a producir ingresos, un capital humano cifrable, medible, sometido a los mismos cálculos que los objetos o las máquinas.

El futuro que traza es el de la escisión de la humanidad en servidores acelerados de ese automatismo invisible y el de aplastados por él. Sin embargo, la vida de los actores del neoliberalismo no es menos precaria que la vida de sus víctimas. No debemos preguntarnos si el poder, por el hecho de tenerlo, elimina la precariedad de vida de quien lo ostenta. Debemos recordar más bien que el poder anónimo e invisible que el neoliberalismo quiere promover no conoce detentadores personales y que ningún singular está a salvo. El servidor de un dios terrible no está menos amenazado por él que aquellos a los que ya ha destrozado. (Villacañas, 2020, pág. 193).

2.2.3 Cuerpos precarios.

Precario viene del latín *Precarius* y designa aquello que es obtenido a través de ruego o suplica. Ruegos y súplicas por parte de aquel en carencia de recursos o pobre en medios, en una situación por tanto de inestabilidad, inseguridad o baja duración:

Lo contrario de un contrato es el ruego de quién está en la situación de carencia hacia quien puede proveer y por lo tanto otorgar algo así como una gracia. Lo contrario del acto de unificación de los arbitrios de dos personas donde la propiedad de una pasa a la de la otra. (GINEDIS (Grupo de Investigación UCM. "Normatividad, emociones, discurso y sociedad"), 2021)

Se genera por tanto un marco que debemos distanciar del imaginario del marco disciplinario de las instituciones del fordismo. Un nuevo marco de auto emprendimiento, que en principio se apoya en la autonomía individual pero que, de facto, genera un plano psíquico de zozobra angustiante como refleja aquí Judith Butler (2017) en su *Cuerpos aliados y lucha política*, cita que nos inspirará a lo largo del epígrafe:

Cuanto más acata el individuo esa exigencia de responsabilidad respecto a su autonomía personal, más aislado se encuentra desde el punto de vista social y más conciencia tiene de su precariedad; y cuantas más estructuras de apoyo social desaparecen por razones económicas, más aislado se siente frente a la angustia y el fracaso moral que esta situación provoca. Todo esto se traduce en un notable incremento de la angustia sobre el futuro, tanto el de la propia persona, como el de quienes están bajo su cuidado; impone un marco de responsabilidad individual sobre el que sufre dicha angustia; y redefine la responsabilidad en términos de la exigencia impuesta al individuo, en tanto emprendedor de sí mismo, justamente cuando las condiciones sociales hacen imposible tan dudosa inclinación. (pág. 22)

2.3.4 Nueva Teoría Crítica

La reacción de las sucesivas generaciones de la economía crítica a esta evolución del capitalismo ha pivotado entre una posición crítica que podríamos tildar de “habermasiana” basada fundamentalmente en el discurso, pero que en cierto modo se desentiende de los padecimientos que pueda arrastrar el cuerpo.

Pues mientras que el medio dinero *sustituye* al entendimiento lingüístico como mecanismo de coordinación de la acción, los medios de comunicación de masas siguen dependiendo del entendimiento lingüístico. Estos constituyen reforzadores técnicos de la comunicación lingüística, que salvan distancias en el tiempo y en el espacio y multiplican las posibilidades de comunicación; que adensan la red de acción comunicativa, pero sin desenganchar las orientaciones de acción de los plexos del mundo de la vida. Ciertamente que la formidable ampliación del potencial de comunicación está, por ahora, neutralizada por formas de organización que aseguran flujos de comunicación en una sola dirección, y no flujos de comunicación reversibles. La cuestión de si una cultura de masas hecha a la medida de los medios de comunicación de masas desarrolla fuerzas tendentes a una integración regresiva de la conciencia depende ante todo de si «la comunicación (se encarga) de asimilar a los hombres a través de su aislamiento». (Habermas, 1999, pág. 473)

En ese sentido y para autoras como Rahel Jaeggi (Fraser & Jaeggi, 2015) hay una ausencia de mirada a la realidad del cuerpo, como si solo el análisis del discurso pudiese explicar la relación del mercado con la sociedad⁸. “Se la trata como algo autónomo, auto impulsado y no-normativo, que hay que aceptar como más o menos ineludible. En consecuencia, la teoría crítica se reduce al proyecto de “domarla” de algún modo y proteger de ella a la vida social” (Fraser & Jaeggi, 2015). Si por algo se caracteriza el neoliberalismo es por su ausencia de contexto, pero también por la negación de formas históricas como la tradición o rito.

⁸ “Positividad, legalidad y formalismo son las características generales de una institucionalización jurídicamente vinculante de ámbitos de acción estratégica, cuyos límites quedan así bien definidos. Hacen explícita la forma, en cuya virtud el derecho moderno puede satisfacer los imperativos funcionales de un tráfico económico regulado a través de mercados. Ahora bien, esta funcionalidad sistémica es resultado de unas estructuras jurídicas que permiten que la acción racional con arreglo a fines se generalice (Habermas, 1999)

En esta ausencia de contexto, el cuerpo debe aprender a ubicarse, aprender una adaptabilidad a transformaciones y potencialidades completamente nuevas. La cultura neoliberal acabará con la idea de un cuerpo perenne. El cuerpo deberá plegarse, asumir su condición escalable y maleable y por eso, también condenado a una obsolescencia periódica.

Todas esas utopías por las cuales esquivaba mi cuerpo, simplemente tenían su modelo y su punto primero de aplicación, tenían su lugar de origen en mi propio cuerpo. Estaba muy equivocado hace un rato al decir que las utopías estaban vueltas contra el cuerpo y destinadas a borrarlo: ellas nacieron del propio cuerpo y tal vez luego se volvieron contra él. (Foucault, *El cuerpo utópico. Las Heterotopías*, 2010, pág. 8)

Sería oportuno volver a la impugnación de un economicismo desarticulado, separado de cualquier otra disciplina, que plantea Horkheimer⁹ (Horkheimer, 2000, pág. 86) . No abandonarnos a una concepción cerrada, que entiende los procesos económicos como compartimentos estancos, sino de reconocer al neoliberalismo como una revolución antropológica. Una revolución antropológica donde su laboratorio de pruebas se encuentra en el cuerpo.

El utopismo que describe Foucault se convierte en un ejemplo claro de como el liberalismo fuerza un nuevo paradigma sobre el cuerpo, consistente en hacer incorpóreo al cuerpo, transhumano, modificado, colocándolo (al menos) en el centro del debate normativo.

No tiene género, no es ni femenina ni masculina, ni humana ni animal, ni animada ni inanimada, no se dirige primariamente ni a lo femenino ni a lo masculino, no conoce la diferencia entre heterosexualidad y homosexualidad, no diferencia entre el objeto y el sujeto. (Preciado, 2008, pág. 38)

⁹ “La filosofía correcta no consiste hoy en retirarse de los análisis económicos y sociales concretos hacia categorías vacías y carentes de relaciones, sino, por el contrario, en evitar que los conceptos económicos se evaporen en ese trabajo de detalle, vacío y carente de relaciones, que por todas partes se emplea para ocultar la realidad. La teoría crítica nunca ha sido absorbida por la ciencia económica. La dependencia de la política respecto de la economía era su objeto, no su programa.” (Horkheimer, 2000, pág. 86)

2.3.5 El cuerpo del trabajo.

No sabemos lo que se siente como sujeto disciplinado, o sometido a la mirada del panóptico. Los cuerpos disciplinados no parecen sentir miedo, frustración, dolor, vergüenza, humillación, infelicidad o ansiedad. Es en ese sentido que debemos comprender la afirmación de Terence Turner que, para Foucault, el cuerpo no tiene «carne». (Ortega, 2010)

El contexto económico del nuevo libre mercado va a demandar para su funcionamiento la construcción de un sujeto que pase por una suerte de naturaleza moldeable, versátil, abierta a una reprogramación constitutiva permanente. Es decir, un cuerpo mutante, capaz de metamorfosearse y abrirse a las hipotéticas demandas del mercado. Un cuerpo que nunca se va a concebir a sí mismo si no es en permanente transformación y apertura” (Harvey, 2003, pág. 121)

Y sin embargo y contrariamente, ese mismo mercado acabará por demandar una regulación en el espacio de trabajo que derive también en una desaparición del marco cultural del sujeto y sus facultades racionales:

Por una parte, el capital exige trabajadores preparados y flexibles, pero por la otra rechaza la idea de que los trabajadores piensen por sí mismos. Aunque la idea de la preparación del trabajador parece importante, no puede ser el tipo de educación que permita pensar libremente. El capital exige ciertas habilidades, pero aborrece cualquier habilidad monopolizable. (..) Aunque la sumisión y el respeto a la autoridad (a veces equivalente a abyecto sometimiento) es primordial, también es necesario liberar y movilizar las pasiones creativas, las respuestas espontáneas y el espíritu animal necesarios para el «fuego moldeador» del proceso de trabajo. (Harvey, 2003, pág. 126)

Este desarrollo de producción capitalista, que “diseñan y exploran los límites del cuerpo humano” (Harvey, 2003, pág. 127) adquiere tintes contradictorios. Por un lado, genera una promoción de la autonomía subjetiva, por otro el acatamiento a un esquema de poder pautado en estratos, y la disolución de un marco cultural de pertenencia.

...el neoliberalismo ha mezclado en su coctelera de “destrucción creativa” dos ingredientes aparentemente incompatibles y que se enmascaran mutuamente: lo (neo)conservador y lo nihilista, lo (pseudo) tradicional y lo posmoderno. (...) significa mucho más que “libre mercado”. Se trata de un proyecto de gobernanza económica, intelectual y política que produce tanto mercancías como afectos, sensibilidades y normatividades. (Ramas, 2023)

En el plano del intercambio de las relaciones laborales, el factor de la globalización de la economía se torna un valor decisivo. A la hora de determinar el valor de la fuerza de trabajo en un contexto de movilidad acelerada y deslocalización de los espacios productivos, contribuye a una valoración geográfica de la fuerza de trabajo.

Dicho en términos contemporáneos más directos, la creación de desempleo mediante los recortes de plantilla, las redefiniciones de las cualificaciones y de la remuneración por dichas cualificaciones, la intensificación de los procesos de trabajo y de los sistemas de control autocráticos, el aumento del despotismo provocado por divisiones del trabajo detalladas, la inserción de inmigrantes (o, lo que equivale a lo mismo, la migración del capital a fuentes de trabajo alternativas) y la lucha competitiva obligatoria entre diferentes prácticas corporales y modos de valoración alcanzados bajo diferentes condiciones históricas y culturales contribuyen conjuntamente a la valoración geográfica desigual de los trabajadores como personas. (Therborn, 1998)

Finalmente, Harvey (2003) vuelve a pensar en cómo el cuerpo puede verse condicionado por las dinámicas de consumo asociados necesidades deseos y estilos de vida perpetuamente renovados.

(...) la circulación de las rentas burguesas genera complejas relaciones entre «necesidades», «deseos» y «lujos» que afectan a las decisiones sobre el estilo de vida, a los símbolos de *status* y a las modas establecidas por los ricos, los poderosos y los famosos. Éstos establecen criterios relativos para los pobres ya que, como también insiste Marx, el sentido de bienestar es una medida comparativa más que absoluta y la diferencia entre ricos y pobres es tan importante como las condiciones de sustento absolutas. (pág. 139).

2.3.6 ¿Nueva razón neoliberal?

Si nos proponemos encuadrar nuestra muestra en un contexto histórico social y económico, es preciso delimitar mutaciones sobre las que ha ido recomponiéndose nuestro sistema económico en sus sucesivas y recientes crisis (recordemos que la muestra se circunscribe al periodo 2008-2018) ya que su naturaleza es disputada como lo es también la cuestión de si debe hablarse de una crisis final o de una superación del neoliberalismo.

Estas crisis han variado desde la volatilización del keynesianismo de los setenta hasta aquello que autores como William Davies (2016) prefieren comprender como incluso una superación del neoliberalismo.

Mientras la financiarización iba en aumento, la deuda se confundió en gran medida con otras formas de valor inmaterial, como la «creatividad» o el «conocimiento», lo cual ocultó su lógica política durante los periodos del neoliberalismo combativo y normativo, que, sin embargo, se hizo contundentemente manifiesta tras la crisis financiera global. La transferencia de deudas bancarias a los estados contables públicos, lo cual justificó la austeridad, ha suscitado la tercera fase del neoliberalismo, que opera con unos valores de castigo fuertemente moralizado (a diferencia del utilitario). Lo que distingue el espíritu del castigo es su lógica *post jure*, es decir, la sensación de que el momento del juicio ya ha pasado y que las cuestiones de valor o culpa ya no están abiertas a deliberación. (pág. 139)

Ese castigo pondría un énfasis especial en aquellos diques instalados durante la primera mitad del siglo XX, que podían contrapesar los excesos de una economía completamente liberalizada.

En este intento de acotar noción de precariedad, es importante reconocer que ha sido recientemente cuando ésta se ha convertido en un concepto útil para describir un estatuto

laboral, o en última instancia, una condición social. Jacques Rancière delimita históricamente el salto, en ese periodo que se abre entre los años setenta y en los años ochenta, cuando aparece la figura del trabajador precario “como aquel que viene a suceder al trabajador fordista, al trabajador de la era de la gran industria” (Rancière, Democracia, institución, exclusión, 2021). Es importante concluir que la idea de precariedad se visibiliza después de los estudios sobre la emancipación obrera. Para Rancière, la de obrero no es “simplemente una condición, sino un significante, una subjetivación, y que esta subjetivación no la creaban los trabajadores sindicados de la gran industria, sino trabajadores que tenían un modo de vida precario” (Rancière, 2021). Esto no quiere decir que constituyeran un “precariado” como clase social. Por poner un ejemplo, existirían una serie de trabajadores que, al margen de cualquier ley de protección social, vivirían en una especie de precariedad fáctica:

(...) los elementos de la subjetivación obrera habían sido creados por individuos que no vivían necesariamente en esa especie de universo del trabajo organizado, sindicalizado, taylorizado, que es en el que yo he crecido y que en mi época parecía eterno. Yo comencé a trabajar en una época en la que el salariado industrial, al igual que el Partido Comunista, parecían instituciones eternas. Por lo tanto, al hablar de “precariedad”, yo no designaba una condición social, ni siquiera una forma de subjetividad social, sino condiciones materiales que se prestaban a un cierto tipo de subjetivación. Lo que me parecía importante en el movimiento emancipatorio era el tránsito desde una condición obrera a una subjetividad obrera. Se trata de individuos que viven en un universo en el que “obrero” no es simplemente alguien que trabaja, que tiene una competencia técnica particular, que trabaja y se cansa mucho para ganar muy poco, sino alguien que está asignado a un mundo particular y al que se le presupone un modo de vida, un hábitat, formas de pensamiento, de expresión y de lenguaje. (GINEDIS (Grupo de Investigación UCM. "Normatividad, emociones, discurso y sociedad"), 2021)

Ser obrero es entonces más bien una condición ontológica:

Los que participan de esa condición o de ese modo de ser deciden que ya no lo quieren más. Que quieren convertirse en seres humanos de pleno derecho y participar en todas las formas del lenguaje, el pensamiento, la percepción, el goce estético y la reflexión filosófica. Son individuos que viven en un tiempo fragmentado o dividido y que llevan

a cabo una especie de redivisión de ese tiempo. (GINEDIS (Grupo de Investigación UCM. "Normatividad, emociones, discurso y sociedad"), 2021)

Se trata por tanto de un fenómeno históricamente recientemente cuando la precariedad se convierte en un concepto que designa un estatuto laboral, una condición social. Así es que a finales de los años setenta y en los años ochenta se desarrolla la figura del trabajador precario como aquel que viene a suceder al trabajador fordista, al trabajador de la era de la gran industria. La eclosión de los trabajos postindustriales, junto con las sucesivas revoluciones tecnológicas, la reinención del modelo empresarial; una mayor (aparente) presencia del trabajo intelectual y creativo, y una devaluación del trabajo físico junto a una ponderación del trabajo asociado al sector servicios, propone un correlato equivalencial de transformación de las instituciones públicas, a saber: la racionalización y control del gasto social, la mercantilización y “creditización” de los sistemas de protección social hacia el mercado de la inversión privada (derechos “crediticios”) antes garantizados por el sistema público de protección social (derechos sociales), presenta en clave de irreversibilidad una operatividad estructural del trabajo precario y no tanto un “bloqueo temporal de la coordinación keynesiana” (Perez, 2015), que pone fin a la “Edad de oro” de la socialdemocracia europea.

2.3.7 Psico-dinámica del trabajo.

Una ideología posicional somete y cualifica a alguien para una determinada posición dentro del mundo al que pertenece. Las posiciones más significativas del mundo existencial, los aspectos más importantes de la estructura de lo dado en la existencia humana, son los perfilados por las distinciones Yo/Otros y masculino/femenino (...) Con ello le dicen a uno quién es por contraposición a los otros, lo que es bueno y lo que es posible para él. (Therborn, 1998, págs. 21-22)

Un paradigma social o económico es influyente precisamente porque buena parte de él se da por hecho y no es susceptible de ser analizado. La doctrina hegemónica de cualquier institución político-económica global (FMI, BCE, OCDE) identifica los sucesivos fracasos en las políticas de empleo con la rigidez del mercado de trabajo, luego la solución a este problema

solo puede darse a través de la flexibilidad laboral, identificándola con una mayor autonomía de los trabajadores.

Popp Bergman (2022), en su reciente libro *“Thinking like an Economist: How Efficiency Replaced Equality in U.S. Public Policy”*, documenta pormenorizadamente cómo las políticas públicas llevadas a cabo por el gobierno de Estados Unidos en las últimas décadas, han ido desplazando progresivamente la noción de igualdad, para instaurar como concepto hegemónico a la eficiencia.

(...) the economic style places a very high value on efficiency as the measure of good policy. Once a particular objective has been democratically chosen, adherents of the economic style regard a good policy as the most cost-effective means to reach that objective. Policy goals themselves can also be evaluated through the lens of efficiency: an appropriate level of regulation, for example, is the one that will maximize net benefits to society. The economic style portrays efficiency as a politically neutral value. Any objective can be achieved in a more or less efficient manner, and who would advocate for inefficiency? Yet, as we will see, centering efficiency often means displacing other political values, or ignoring the politics behind the process of identifying efficient policy decisions. [el estilo económico otorga un valor muy alto a la eficacia como medida de una buena política. Una vez que se ha elegido democráticamente un objetivo concreto, los partidarios del estilo económico consideran que una buena política es el medio más rentable para alcanzar ese objetivo. Los propios objetivos políticos también pueden evaluarse a través de la lente de la eficiencia: un nivel adecuado de regulación, por ejemplo, es el que maximizará los beneficios netos para la sociedad. El estilo económico presenta la eficiencia como un valor políticamente neutro. Cualquier objetivo puede alcanzarse de forma más o menos eficiente, y ¿quién abogaría por la ineficiencia? Sin embargo, como veremos, centrarse en la eficiencia a menudo significa desplazar otros valores políticos, o ignorar la política que subyace al proceso de identificación de decisiones políticas eficientes.] (Berman, págs. 15-16)

Como dice Berman, el lenguaje sobre el que viene vehiculada esta transición está trufado de una terminología de carácter técnico, o al menos inspirado por la ciencia, que la gente tiende a evaluar como políticamente neutral.

Afirmar que un paradigma es influyente precisamente porque buena parte de él se da por sentado, es también una forma de decir que la ideología neoliberal (no) aparece porque no se presenta como ideología sino más bien como el resultado de una ponderación científica (y por lo tanto neutral), que de facto borra por completo las relaciones de poder que pueden darse en el mercado de trabajo bajo el paraguas del rendimiento dando por hecho que no existen.

De cara a nuestra aproximación conceptual a la precariedad se hace imprescindible abordar la cuestión del daño asociado a las acciones y adaptaciones con las que se pueden afrontar las exigencias dentro del ámbito laboral. Christophe Dejours en su libro “Psicopatologías del trabajo” desarrolla una teoría en la que defiende que el trabajo no puede ni debe pensarse como una relación entre las tareas prescritas, el procedimiento de ejecución y los resultados.

Según Dejours (2014), cuando el *postaylorismo* busca nuevas formas de participación del trabajador en el proceso de producción como la “rotación de los puestos, enriquecimiento y ampliación de las tareas, grupos semiautónomos y círculos de calidad organizados por los mismos trabajadores” (pág. 26), para mitigar los efectos de la desmotivación generados por el sistema taylorista, también está habilitando un espacio para la interpretación del alcance de la tarea. Así:

La flexibilidad del trabajo implica una complejización del trabajo debido a la polivalencia, la movilización de la iniciativa de los trabajadores, la autoorganización de las tareas y muchas veces responsabilidades de gestión y de evaluación. Esta complejización está asociada a un aumento de las exigencias de resultados (contratos por objetivos y normas de calidad). El llamado a la autonomía que acompaña la introducción de la flexibilidad podría pasar por un reconocimiento de los márgenes de iniciativa personal y de implicación de la subjetividad en el trabajo libre de las restricciones tayloristas de la disciplina y del control de los gestos y movimientos. Sin embargo, estas transformaciones coinciden con el incremento importante de los trastornos psicopatológicos vinculados con el trabajo, en las que la exigencia de ser

autónomos en el trabajo se transforma en autocontrol y acentúa la exigencia de competencia entre los trabajadores. (Dejours, 2014, pág. 27)

De modo que en el cumplimiento de un cometido laboral existe una racionalización y una acción que excede lo prescrito. El trabajo se transforma por tanto en un equilibrio de resistencia y adaptación, donde un trabajo que se limite estrictamente a lo pautado en el despliegue de los objetivos será necesariamente un trabajo errado, porque significará que el trabajador no se habrá adaptado a las circunstancias que están en permanente mutación, no habrá interpretado correctamente las variables de su cometido.

La flexibilidad del trabajo implica una complejización del trabajo debido a la polivalencia, la movilización de la iniciativa de los trabajadores, la autoorganización de las tareas y muchas veces responsabilidades de gestión y de evaluación. Esta complejización está asociada a un aumento de las exigencias de resultados (contratos por objetivos y normas de calidad). (Dejours, 2014, pág. 27)

Esto implica una intensificación de la carga laboral que no puede ser interpretado sino como un daño. Está apertura a la interpretación y la modificación exige el desarrollo de una autonomía laboral y a la vez implica una incertidumbre, así como una dificultad para el reconocimiento del procedimiento que se ha escogido para alcanzar con éxito un objetivo. En esta nueva fase del capitalismo, el cometido laboral se vuelve no-cuantificable, dado esa inestabilidad entre mandato y realización.

Aunque las “evoluciones del trabajo contemporáneo se caracterizan igualmente por el involucramiento emocional, la valoración de la autonomía y de la libertad que acentúan el proceso de individualización” (Dejour, 2014, pág. 27) estas nuevas dinámicas introducen como herramienta central la medición del trabajo, la evaluación individualizada del rendimiento laboral, afectando tanto a los trabajos precarizantes, como los trabajos fijos. Estas herramientas de gestión individualizada vienen a sustituir, para Pablo López en su conferencia *Cuerpo, trabajo y daño: una discusión normativa* a los procedimientos clásicos de negociación salarial y de conservación del trabajo y la promoción en él. (GINEDIS (Grupo de Investigación UCM. "Normatividad, emociones, discurso y sociedad"), 2021).

Así es como Dejour concluye cómo los instrumentos de medición disuaden de cualquier inercia o concepción del vínculo comunitario en el trabajo.

En otros términos, los métodos de evaluación objetiva y cuantitativa del trabajo ostentan un desconocimiento de la dimensión subversiva de la inteligencia en el trabajo, que apunta a zanjar el desfasaje entre lo prescrito y las prácticas reales. Las herramientas de gestión y la evaluación individualizada del trabajo ocultan también toda la dinámica de la cooperación que depende de la formación de una voluntad colectiva para contribuir a construir y estabilizar las condiciones del vivir-juntos. El tiempo de trabajo objetivo (poïésis) no tiene entonces ningún vínculo de proporción con el trabajo subjetivo (Arbeit): la evaluación de los resultados contribuye así a generar confusiones y a acentuar el sentimiento de injusticia cuando está acoplada a gratificaciones y/o sanciones. (Dejours, 2014, pág. 85)

Según Pablo López, en la actualidad el padecimiento esencial del sujeto es con la incapacidad para la “la expresión pública de su propio sufrimiento” (GINEDIS (Grupo de Investigación UCM. "Normatividad, emociones, discurso y sociedad"), 2021):

Las causas de la exigencia de trabajar mal son muchas veces difíciles de identificar por los trabajadores mismos y representan una fuente de sufrimiento mayor, cuando se ven obligados a “apurar” su trabajo, o bien mentir sobre la calidad. El temor a la incompetencia y el sentimiento de realizar un trabajo de mala calidad se ven exacerbados en un contexto de precarización, donde la amenaza de un despido o de la pérdida del empleo concierne a una cantidad cada vez más elevada de individuos. El miedo resultante contribuye a la negación del sufrimiento de los demás, al silencio sobre el propio sufrimiento, siendo el individualismo una de sus formas más corrientes de expresión. (Dejours, 2014, pág. 30)

La no-aceptación y la no-expresión de la propia emoción, conduce a la tolerancia ante aquello que te hace sufrir.

El miedo ante la propia situación se canaliza hacia una mayor tolerancia a la violencia laboral. Violencia que se hace explícita a cada paso en las acciones fuertes que se requieren para la gestión y la adaptación de la fuerza de trabajo.” (GINEDIS (Grupo de Investigación UCM. "Normatividad, emociones, discurso y sociedad"), 2021)

Acciones fuertes basadas en apelar formas atávicas de virilidad, de la actividad agresiva, que generan una específica concepción de la debilidad donde “el débil es el que no soporta el dolor, sino que débil es quién no quiere producir dolor.” (GINEDIS (Grupo de Investigación UCM. "Normatividad, emociones, discurso y sociedad"), 2021) Un sufrimiento generado por el propio miedo al sufrimiento, un sufrimiento pues, de corte moral pues está demanda del perjurio o deslealtad hacia los vínculos laborales comunitarios de los que se encuentran en unas mismas condiciones. Es por esta misma razón que el padecimiento laboral en la época del neoliberalismo permanece invisible, porque de alguna forma se nutre de la no-existencia de marcos comunicativos, en la inseguridad del sujeto de deviene en formas más sofisticadas de dominación.

De esta manera, los trabajadores precarizados no son los únicos en manifestarse vulnerables a la depresión, sino el conjunto de los asalariados, para los cuales el miedo inducido por la amenaza del despido conduce a una negación del sufrimiento (el suyo propio como el de los demás), que genera el individualismo y la neutralización de la movilización colectiva contra el sufrimiento y la dominación. (Dejours, 2014, pág. 90)

2.3.8 Fragmentación y usos del tiempo

Con este nuevo contexto de era del capitalismo postindustrial la situación de algún modo se ha invertido, pues las empresas modulan sus estatutos de contratación con condiciones permanentemente renovadas, lo suficientemente ambiguas para que el derecho termine por acogerlas configurando una gran variedad de formas de contrato. En el contexto español, por poner un ejemplo, esta tensión o discusión se ha formulado en torno a la figura de los falsos autónomos y su posterior regulación en el mercado laboral.

Las formas de relación social contemporáneas, así como las formas de relación laboral, responden a los patrones de la regulación disciplinaria. Pero esta disciplina no tiene una relación lineal de continuidad. Es decir, el aumento de la productividad no viene necesariamente asociado a una ampliación de la jornada de trabajo, sino más bien a la exigencia de una adaptación discontinua a los parámetros de la evaluación los plazos de entrega y la satisfacción del cliente y el empleador más que esquemas rígidos de espacio y tiempo. (GINEDIS (Grupo de Investigación UCM. "Normatividad, emociones, discurso y sociedad"), 2021)

Estas prácticas laborales extensamente han sido documentadas por el antropólogo británico David Greaber (2018) en *Bullshit Jobs: a theory*:

Rights-solding may have seen its most baroque development in North America, but it has spread all over the world with the rise of neoliberal market ideologies. Under such conditions, it's understandable that demanding an entirely new, unfamiliar, right—such as the right to meaningful employment—might seem a hopeless project. It's hard enough nowadays being taken seriously when asking for things you're already supposed to have.

The burden of rights-solding falls above all on the younger generations. In most wealthy countries, the current crop of people in their twenties represents the first generation in more than a century that can, on the whole, expect opportunities and living standards substantially worse than those enjoyed by their parents. Yet at the same time, they are lectured relentlessly from both left and right on their sense of entitlement for feeling they might deserve anything else. This makes it especially difficult for younger people to complain about meaningless employment. [Puede que el escamoteo de derechos haya conocido su desarrollo más barroco en Norteamérica, pero se ha extendido por todo el mundo con el auge de las ideologías neoliberales de mercado. En tales condiciones, es comprensible que exigir un derecho totalmente nuevo y desconocido -como el derecho a un empleo digno - pueda parecer un proyecto inútil. Ya es bastante difícil hoy en día que te tomen en serio cuando pides cosas que se supone que ya tienes. La carga de la exigencia de derechos recae sobre todo en las generaciones más jóvenes. En la mayoría de los países ricos, la actual generación de veinteañeros es la primera en más de un siglo que, en general, puede esperar unas oportunidades y un nivel de vida sustancialmente peores que los de sus padres. Pero, al mismo tiempo, tanto

la izquierda como la derecha les sermonean incesantemente sobre su sentido del derecho por creer que podrían merecer algo más. Esto hace que sea especialmente difícil para los más jóvenes quejarse de un empleo sin sentido. (pág. 96)

En este libro David Greaber asume como estas nuevas formas laborales (a menudo importadas de los Estados Unidos) producen patrones de existencia desestructurados que para las nuevas generaciones de jóvenes que acceden al mercado laboral son innecesarios o gratuitos y que nos los podríamos ahorrar.

Resulta curioso reseñar como esa lógica de la flexibilidad, de la adaptabilidad propia del sistema neoliberal, ha penetrado incluso dentro de la corriente liberal-comunista tal y como señala Slavoj Žižek:

Being smart means being dynamic and nomadic, and against centralised bureaucracy; believing in dialogue and co-operation as against central authority; in flexibility as against routine; culture and knowledge as against industrial production; in spontaneous interaction and autopoiesis as against fixed hierarchy.” [Ser inteligente significa ser dinámico y nómada, y estar en contra de la burocracia centralizada; creer en el diálogo y la cooperación frente a la autoridad central; en la flexibilidad frente a la rutina; en la cultura y el conocimiento frente a la producción industrial; en la interacción espontánea y la autopoiesis frente a la jerarquía fija]. (Žizek, Nobody has to be vile, 2006)

En este escenario de fragmentación del trabajo, el desempeño laboral se circunscribe a momentos únicamente objetivables a aquellos en los que el trabajador está produciendo, rindiendo a través de herramientas o softwares concebidos para someterse a un auto escrutinio.

Esta economía fragmenta y singulariza al máximo la actividad de trabajo, convirtiéndolo también en una actividad (des)conectada sin expectativas prácticas. Uno de los réditos indirectos de un contrato laboral indefinido tiene que ver con aquello que nos permite unos mínimos medios de vida cara un futuro. Es tan sencillo como que un trabajo nos permite invertir en la posibilidad de un futuro. Cuando nuestro horizonte está condicionado por la posibilidad del siguiente contrato, esa posibilidad se difumina:

Comienza así una vida permanentemente pospuesta una cesión del tiempo de creación al futuro, una encadenada y constante inversión para lograr recursos mínimos pero suficientes. En el carácter precario de los trabajos disponibles radica la situación ventajosa de quien contrata hoy movido por la maximización racionalista de “menor inversión y mayor beneficio (...) Pronto descubriría que su entusiasmo puede ser usado como argumento para legitimar su explotación, su pago con experiencia (...), conformándose con dedicarse gratis a algo que orbita alrededor de la vocación, invirtiendo en un futuro que se aleja con el tiempo, o cobrando de otra manera (inmaterial) (Zafra, El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital., 2017)

Desaparecen los vínculos, así como formas de protección jurídica asociativa entre trabajadores y de ese modo el malestar emerge con fuerza, un malestar que queda sin discurso, sin palabra.

(...) era el extremo de una diversidad de formas de vida que tenían algo en común: la inmersión en un mundo inmaterial y la reestructuración de nuestros espacios y tiempos propios (dislocados) como nuevos escenarios biopolíticos de época, allí donde vida y poder se encuentran a veces dramáticamente, a veces como vórtice de emancipación; escenarios donde re-administrar lo público y lo privado, subvertirlo incluso; donde retocar nuestra idea de «soledad» y nuestros vínculos laborales, afectivos e identitarios con los otros; donde dejarnos llevar (o por el contrario tomar partido) en la construcción subjetiva y en la ideación común de nuestros imaginarios de identidad y época.” (Zafra, Un cuarto propio conectado, 2010)

2.3.8.1 Hauntología y sedación

Las consecuencias de estas políticas fueron plenamente descritas por Mark Fisher (2018), en sus ensayos que a menudo tratan de abordar estas consecuencias en la juventud que accede al mercado laboral en la década noventa en el Reino Unido, señalando los *fantasmas* de una generación (su generación) que pronto iba a ser replicada en otros países de occidente.

Fisher encuentra un detonante simbólico, a través de la transición en la explotación de la industria del ocio del fútbol:

Esta fue la versión neoliberal de la "modernización", que equivalía a la hipermercantilización, la individualización y la corporativización. La multitud fue descompuesta en consumidores solitarios; y el cambio de identidad de la primera división inglesa, que pasó a llamarse Premier League, y la venta de los derechos televisivos a Sky fueron presagios de la incontrolable desolación existencial que se abatiría sobre Inglaterra en el siglo XXI. La soledad conectada, propia de la adicción a los smartphones, es el reverso depresivo de la festividad hedónica del MDMA. La sociabilidad es supervisada por múltiples plataformas corporativas insertas unas dentro de otras. Nos transformamos en nuestros perfiles, trabajando las veinticuatro horas, los siete días de la semana, para el capitalismo de la comunicación. (Fisher, 2018, pág. 205)

Para Fisher, este escenario nos encaminaría a un nuevo tipo de pulsión, una suerte de “hedonismo nihilista” donde esta vida conectada que ha sucumbido al procesamiento constante de datos que releva al antiguo vínculo social, da lugar a “a una sociedad que gira en torno a la producción y el consumo de objetos inmediatos que podrían denominarse de alegría libidinal, como los que ofrece la industria del entretenimiento”. (Millán, 2022, pág. 79)

Millán utiliza no sin razón el término de “alegría libidinal” para diferenciar la libido generada entre un sujeto y un objeto, y la libido entre un sujeto y el mismo sujeto, recurriendo a la teoría que ya esgrime Freud (2015) en su ensayo *Más allá del principio del placer*

¿Cómo podríamos derivar del Eros conservador de la vida la pulsión sádica, que apunta a dañar el objeto? ¿No cabe suponer que ese sadismo es en verdad una pulsión de muerte apartada del yo por el esfuerzo y la influencia de la libido narcisista, de modo que sale a la luz sólo en el objeto? Después entra al servicio de la función sexual; en el estadio de organización oral de la libido, el apoderamiento amoroso coincide todavía con la aniquilación del objeto. (Freud, 2015 pág. 52)

El derrotismo e incertidumbre con relación al futuro estaría aquí, encadenándonos a una suerte de placeres efímeros a modo de soporte farmacológico, encaminado más a la sedación

del dolor que a una verdadera evasión hedónica, un estadio paradójico que Nick Land expone en este párrafo:

El placer desinhibido no tiende al beneficio del organismo, sino a su inmolación. O, más exactamente, el aumento de la vida está intrínsecamente ligado a su abolición. La vida no es consumida por la muerte en su punto de mayor depresión, sino en su apogeo, y a la inversa; es sólo el freno proporcionado por el sufrimiento lo que preserva al organismo en su existencia. Es el dolor el que preserva la vida para algo que no sea un deleite inmediato y aniquilador. Así, Kant sugiere que el placer es la combustión de la vida, y que sobrevivimos por combustión. (Land, 2011)

Para Mark Fisher, esta anhedonia irreflexiva traza elementos de equivalencia con los patrones de la depresión, porque en este estado de cosas, la autoconciencia lejos de procurar una salida al individuo acaba reforzando su propia incapacidad. Parecería que, en la era del capitalismo tardío, el señalamiento de un problema ya no es suficiente para que nos inspire actuar, como si nos encarnáramos en un Fausto contemporáneo repitiéndose que “Lo que no se sabe es lo que se necesita, y en cambio lo que se sabe no hay donde emplearlo” (Goethe, 1999 , pág. 52)

No se trata de un problema sociológico, sino ontológico. Y es que en el principio fue el acto (también así empieza el *Fausto*, y *La doctrina de la ciencia* de Fichte). Así que todo lo que sigue es decadencia del acto, una impotencia cada vez mayor acompañada de una mayor profundización en la autoconciencia, es decir, en el narcisismo. Un acto que oculta en realidad una terrible impotencia, que Fisher (2009) traduce en un problema político, porque “la ontología dominante niega la misma posibilidad de una enfermedad mental cuyas causas sean sociales.” (pág. 46) El protocolo médico o psiquiátrico que “reduce el trastorno mental al nivel químico y biológico, por supuesto, va de la mano de su despolitización. La noción de la enfermedad mental como un problema químico o biológico individual posee ventajas enormes para el capitalismo.” (pág. 46).

El modelo psiquiátrico que se fomenta desde este lugar instauro una cultura de la respuesta individual impulsando ese patrón de aislamiento-conectado que mencionábamos antes con Remedios Zafra, cuando el desencadenante a menudo depende de factores exógenos

al propio individuo. Una respuesta exclusivamente biológica al problema “si estás mal, es por tu química cerebral”, genera un perfil farmacodependiente que en última instancia da lugar a una industria.

En un contexto atravesado por la competencia y la inseguridad constantes, “no es posible confiar en los otros ni proyectar un futuro a largo plazo.” (Fisher, 2009, pág. 129) Y esta es quizá la espita fundamental del edificio neoliberal pues como bien argumenta Fisher (2018):

La imposibilidad de imaginar un futuro seguro hace que sea muy difícil asumir compromisos a largo plazo. En vez de ver a un compañero o compañera como alguien que puede compartir las tensiones impuestas por un campo social extremadamente competitivo, muchos de los individuos de la clase trabajadora con los que habló Silvia ven las relaciones como una fuente adicional de estrés. (pág. 130)

El caso requeriría, en efecto, una explicación social y política. Encontrar paralelos entre la creciente incidencia de las afecciones mentales y los nuevos patrones de evaluación del desempeño laboral no parece descabellado.

2.3.9 Crisis de historicidad y posmodernidad

En cualquier caso y volviendo ese escenario de flexibilidad y fragmentación antes descrito, es interesante escuchar a Fredric Jameson (1991) en *Ensayos sobre posmodernismo*, cuando interpreta esta ruptura o interrupción de la temporalidad dentro de la descripción del contexto laboral como algo identitario de la posmodernidad, en sus efectos en torno a la recepción y la producción cultural del sujeto.

La crisis de la historicidad impone un retorno de nuevo tipo a la cuestión de la organización temporal del campo de fuerzas posmoderno y, de hecho, al problema de la forma que podrán adoptar el tiempo, la temporalidad y lo sintagmático en una cultura crecientemente dominada por el espacio y la lógica espacial. Si en realidad el sujeto ha perdido su capacidad de extender activamente su pro-tensiones y sus re-tensiones en

las diversas dimensiones temporales, y de organizar su pasado y su futuro en forma de experiencia coherente, se hace muy difícil pensar que las producciones culturales de ese sujeto puedan ser otra cosa que “montones de fragmentos” y una práctica de lo heterogéneo y lo fragmentario al azar, así como de lo aleatorio. (pág. 47)

Echando mano de la parábola psiquiátrica del desorden psico-cognitivo que genera en el sujeto la esquizofrenia, Jameson, desliza que la posmodernidad ya no se construye por un vínculo entre un significante y un significado, de acuerdo con la relación que establece Saussure¹⁰, sino que:

Por tanto, con la ruptura de la cadena de significantes, el esquizofrénico se ve reducido a una experiencia de significantes puramente materiales, o, en otras palabras, a una serie de presentes puros y desconectados en el tiempo. (...) la ruptura de la temporalidad libera súbitamente este presente del tiempo de todas las actividades e intenciones que pudieran concentrarse y convertirlo en un espacio para la praxis; así aislado, el presente engloba de repente al sujeto con una viveza extraordinaria, con una materialidad de percepción realmente abrumadora que subraya de manera efectiva el poder del significante material —o mejor aún, literal— aislado. (págs. 49-50)

En esa ruptura de la cadena entre la cadena de significantes, lo entiende Jameson (1991) como un proceso parecido al de la pérdida de la identidad personal, pues esta es el resultado de “una cierta unificación temporal del pasado y el futuro con el presente” (pág. 49) donde esa unificación depende del lenguaje, sin el cual “somos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de nuestra propia experiencia biológica o nuestra vida síquica.” (pág. 49).

Trasladando el argumento al ámbito estético Jameson (1991) concluye que:

El acercamiento al presente mediante el lenguaje artístico del simulacro o del pastiche de un pasado estereotípico dotan a la realidad actual, y a la amplitud de la historia

¹⁰ “Aunque el significante y el significado, tomado cada uno aparte, sean puramente negativos y diferenciales, su combinación es un hecho positivo; hasta es la única especie de hechos que comporta la lengua, puesto que lo propio de la institución lingüística es justamente el mantener el paralelismo entre esos dos órdenes de diferencias”. (Saussure, 1945, pág. 144)

presente, del hechizo y la distancia de un satinado espejismo. Pero este propio modo estético, con su poder hipnótico, surgió como síntoma elaborado de la mengua de nuestra historicidad, de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de manera activa: por tanto, no se puede afirmar que produzca este extraño ocultamiento del presente por su propio poder formal, sino sólo que lo hace con el fin de demostrar, mediante estas contradicciones internas, la enormidad de una situación en la que parecemos ser cada día más incapaces de crear representaciones de nuestra propia experiencia actual. (pág. 42)

2.3.10 Instancias discursivas de auto-reflexividad

Con estos condicionantes la experiencia subjetiva del sufrimiento y las condiciones objetivas del trabajo deben quedar entrelazadas en el contexto y en las condiciones que nos propone la era del capitalismo tardío. Y, por tanto, el trabajo no se puede reducir a esos parámetros evaluativos presuntamente objetivos. Hay toda una experiencia del trabajo que no se puede encajar en parámetro alguno.

Para Axel Honneth (2011), parte del problema procede de la extracción de las instancias discursivas y lingüísticas de determinados estratos sociales. En la senda de la teoría crítica habermasiana plantea que:

El sistema lingüístico, enseñado en las agencias de socialización y propagado por los medios de comunicación, que formaliza y despersonaliza hoy día experiencias específicas de grupos y clases de manera tan estricta que aquellas quedan absolutamente fuera del mundo de la comunicación; al mismo tiempo se establecen, hasta incluso se regulan jurídicamente, las situaciones de desaprobación legítima y se estratifican verticalmente los grados de importancia del discurso moral: cuanto más alto es el nivel de educación, mayor peso público tienen las desaprobaciones morales. De este modo, quedan en gran parte al margen del discurso público precisamente aquellos fragmentos del horizonte individual de experiencias que consisten en violaciones y privaciones específicas de clase, y pasan a ser difícilmente defendibles para los individuos. (pág. 65)

Es decir que parte del problema, es que aquellos trabajadores proletarizados o precarizados, no tienen las herramientas discursivas ni subjetivas para contar lo que les pasa, exponer las razones de su padecimiento en el desempeño de sus actividades laborales. Para Honneth, el nivel de conciencia del daño inferido por el trabajador está necesariamente asociado a la centralidad del discurso del poder. Esa centralidad, disocia aquellos grupos que no tienen las capacidades (el lenguaje) para ejercer una defensa de sí mismos en el desempeño laboral.

Sin embargo, para otros autores como Christian Marazzi cuyo pensamiento se enraíza con claridad en la tradición marxista, identifica una parte del problema con los horizontes de posibilidad que en un momento dado ofrece la sociedad neoliberal a las clases subalternas:

La aniquilación de las formas de trabajo estable se debió en gran medida a los deseos de los propios trabajadores: fueron ellos los que comprensiblemente no quisieron que su único plan de vida fuera desempeñarse en la misma fábrica cuarenta años seguidos. (...) Hoy en día, el conflicto y el sindicalismo no se alojan en el interespacio de dos nítidos bloques de clase, sino en la psicología del trabajador que, en tanto tal, todavía se interesa por la lucha de clases tradicional, pero como titular de un módico ahorro de jubilado también se interesa en maximizar el beneficio de sus colocaciones. El enemigo externo clásico, en definitiva, ya no existe. De manera que los trabajadores posfordistas, siguiendo la metáfora de Marazzi, son como el pueblo judío una vez que dejó la «casa de la esclavitud» en el Viejo Testamento: liberados de una sujeción a la que ya no quieren volver, abandonados en el desierto, confundidos respecto del camino por seguir. (Fisher, Realismo Capitalista, 2009, págs. 43-44)

Nuria Sánchez Madrid, en su conferencia *El diseño político de la precariedad*, para denunciar estas experiencias sociales fallidas asociadas a la autoconciencia del daño, echa mano de un parágrafo de “La filosofía del derecho” de Hegel donde plantea una condición para el ejercicio de cualquier transacción, para salvaguarda cualquier forma de comunidad:

En esta dependencia y reciprocidad del trabajo y de la satisfacción de las necesidades, el egoísmo subjetivo se transforma en una contribución a la satisfacción de las

necesidades de todos los demás. Se convierte en la mediación de lo particular por lo universal, en el movimiento dialéctico en el que cada uno al ganar, producir y gozar para sí, produce y gana para el goce de los demás. Esta necesidad que reside en el entrelazamiento multilateral de la dependencia de todos es ahora para cada uno, el patrimonio general y permanente, que le ofrece la posibilidad de participar en él de acuerdo con su cultura y habilidad para asegurar su subsistencia, al mismo tiempo que el producto obtenido por mediación al mismo tiempo que el producto obtenido por mediación de su trabajo lo mantiene y acrecienta. (Hegel, 2004, pág. 193)

La fragmentación que emana de una sociedad cada día más permeada por el neoliberalismo, también contribuye a la merma de ese patrimonio universal que garantiza la vida de la comunidad que menciona Hegel, desregulándose o desapareciendo.

Así, y según Nuria Sánchez Madrid, en vez de un régimen económico que derive hacia la entropía:

La economía no solo coloniza la vida, sino que convierte la vida social en algo que pueda resultar rentable. Los agentes sociales aprenden a decidir quién es más útil, para que se pueda saldar la deuda. Nuestros procesos de subjetivación se han amoldado de una manera radical a una sociedad que tiende auto anularse. (GINEDIS (Grupo de Investigación UCM. "Normatividad, 2021)

2.3.11 Tiempo separado y aceleración

Del mismo modo que el trabajo en la era de la precariedad desvirtúa la clásica relación temporal con el trabajo que hemos descrito en páginas anteriores, y que repercuten en una relación desconectada del individuo con la realidad, un vínculo parecido tiende a darse con el intercambio de información.

La aceleración afecta a cada ecosistema de la sociedad postindustrial, y se ha convertido en la forma hegemónica del crecimiento capitalista. La intensificación de la

eficiencia y la productividad lleva adherida una intensificación del intercambio de información y las comunicaciones. Al desintegrarse la continuidad temporal las formas de comunicación tampoco se supeditan a la estructura de control clásica de los horarios laborales.

Una de las consecuencias de las modernas tecnologías de la comunicación es que no cuentan con un espacio externo en el que uno pueda descansar de ellas y recuperarse. El ciberespacio vuelve obsoleto el concepto clásico del «espacio de trabajo». En un mundo en el que se espera de nosotros que podamos responder a un e-mail de trabajo casi a cualquier hora del día, el trabajo no se limita ya a un lugar o un horario. (Fisher, *Realismo Capitalista*, 2009, pág. 92)

Deleuze y Guattari (2017), tratan de ahondar en el proceso cerebral que subyace de este permanente tráfico de información al que estamos perceptivamente expuestos entre el ethos digital neoliberal y de la relación entre cognición y caos:

Corresponde por lo tanto a la ciencia poner de manifiesto el caos en el que el propio cerebro se sumerge como sujeto de conocimiento. El Cerebro constituye sin cesar límites que determinan funciones de variables en unas áreas particularmente extensas; las relaciones entre estas variables (conexiones) presentan un carácter aún más incierto y aventurado, no sólo en las sinapsis eléctricas que evidencian un caos estadístico, sino en las sinapsis químicas que remiten a un caos determinista. (..) Los paradigmas arborificados del cerebro dejan paso a figuras rizomáticas, sistemas acentrados, redes de autómatas finitos, estados caoideos. Este caos queda sin duda oculto por el reforzamiento de los flujos generadores de opinión, bajo la acción de las costumbres o de los modelos de reconocimiento pero se volverá aún más sensible si se toman en consideración por el contrario procesos creadores y las bifurcaciones que éstos implican. Y la individuación, en el estado de cosas cerebral, es tanto más funcional cuanto que sus variables no son sus propias células, ya que estas mueren incesantemente sin renovarse, convirtiendo el cerebro en un conjunto -de pequeños muertos que introducen en nosotros la muerte incesante. (págs. 217-218).

En *Generación Post-Alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, Franco Bifo Berardi (2007), trata de concretizar estas figuras rizomáticas mencionadas por el combo Deleuze-Guattari:

La aceleración de los intercambios informativos produjo –y está produciendo– un efecto patológico en la mente humana individual y, con mayor razón, en la colectiva. Los individuos no están en condiciones de elaborar conscientemente la inmensa y creciente masa de información que entra en sus computadoras, en sus celulares, en las pantallas de sus televisores, en sus agendas electrónicas y en sus cabezas. Sin embargo, parece que es indispensable seguir, conocer, valorar, asimilar y elaborar toda esta información si se quiere ser eficiente, competitivo, ganador. (pág. 177)

2.3.12.1 Proliferación de ventanas

Otro de actividades contemporáneas en las que puede condensar la aceleración y que plantea su razón de ser solo en la contemporaneidad digital es el multitasking. Para Berardi (2007) En un principio podría definirse de un modo más genérico, como aquella actividad que contempla la realización simultánea de varias tareas al mismo tiempo. Sin embargo, con la aparición de un hardware (multiplicidad de pantallas, móvil, televisión, ordenador personal) y la creación un software (navegadores, aplicaciones, tecnología *streaming*) sustanciada en la apertura de ventanas hipertextuales, en “el paso de un contexto a otro para la valoración global de los procesos que tienden a deformar las modalidades secuenciales de la elaboración mental.” (pág. 177).

Así este concepto que en un inicio indicaba la capacidad de un ordenador personal de hacer funcionar varios programas simultáneamente, también puede ser entendido como

una forma de trabajo que demuestra la habilidad de hacer varios trabajos al mismo tiempo con un grado de concentración semejante, convirtiéndose en el factor diferencial de la:

(...) intensificación de la productividad del trabajo cognitivo. Pero el multitasking es, también, un factor de desestructuración de las facultades de elaboración racional de las informaciones y un factor de sobreexcitación patógena del sistema emocional. En el *new speak* del hiperliberalismo semiocapitalista la expresión “Multiplica tu libertad” significa “multiplica tu productividad. (Berardi, 2007, pág. 228).

Los mandatos de competitividad, intercomunicación permanente, y acumulación de información, derivan en una economización de la atención, en una reducción y racionalización del tiempo disponible para el territorio de los afectos, laminando el estado anímico. Ansiedad, depresión, angustia, soledad, estatus. La enfermedad mental como epidemia. Síntomas que como ya hemos defendido en esta tesis deben abordarse de un modo individual, indefinidamente.

Para Davenport y Beck, aunque los contenidos y la información hayan crecido de un modo ilimitado, la capacidad humana para asimilar esa información es proporcionalmente muy limitada, “y tanto más limitada cuanto más el tiempo de trabajo reduce el tiempo de atención que somos capaces de dedicar a nosotros mismos y a las personas con las que trabajamos y vivimos” (Marazzi, 2014, pág. 67)

Y esta es la manifestación más clara de del mandato que viene a vincular su discurso al de Christian Marazzi (2014) en “*Capital y lenguaje*”, donde trata de reflexionar sobre lo que ha llamado *attention economy*: incluso para la empresa, la enorme producción de datos en circulación que habilita el mundo digital dificulta cada vez más la captación de clientes.

Un costo que aumenta paralelamente a la disminución de los costos de producción por unidad de producto. La *New Economy* es en efecto caracterizada del lado de la oferta por la ley de los rendimientos crecientes, una ley que ha logrado imponerse

luego que la de los rendimientos decrecientes haya decaído con la pérdida de importancia de las materias primas en relación con los recursos inmateriales. (pág. 68)

En cualquier caso, las consecuencias están a la vista. Los agentes económicos y administrativos no llevan a cabo acciones de corte racional y a largo plazo, entregándose a la lógica del resultadismo inmediato (Berardi, 2007, pág. 178). En este sentido Berardi, maneja la hipótesis fatalista de que el aceleracionismo no es más que una de las formas de “subyugación capitalista” que se produce cuando la psique es expuesta al flujo exponencial de mundo digital:

La implicación recíproca del deseo y el desarrollo capitalista puede entenderse apropiadamente a través del concepto de desterritorialización esquizo. Pero cuando se trata del proceso de recomposición de la subjetividad y de la formación de la solidaridad social, la aceleración implica la sumisión del inconsciente a la máquina globalizada. Si estudiamos la aceleración desde el punto de vista de la sensibilidad y del cuerpo deseante, vemos que el caos es la percepción dolorosa de la velocidad, y que la aceleración es el factor caótico que conduce al espasmo. (Berardi, El aceleracionismo cuestionado desde el punto de vista del cuerpo, 2017)

La aceleración para Berardi (2017) anula la subjetividad porque solo contempla la dimensión y el ritmo del “cuerpo deseante” (pág. 73). Pero esta aceleración también tiene una contrapartida que lo arroja a una forma de fragilidad.

Paradójicamente, parece ser una interpretación particular de la afirmación baudrillardiana según la cual la única estrategia ahora es una estrategia catastrófica. El tren del hipercapitalismo no puede ser detenido, va cada vez más rápido, y nosotros no podemos ya correr a su velocidad. La única estrategia, entonces, se funda en la expectativa de que el tren se estrellará en algún punto, y de que la trayectoria capitalista conducirá a la subversión de su propia dinámica interna. (Berardi, 2017, págs. 75-76)

Es el propio Berardi quien se encarga de desestimar la hipótesis pues para él, el conjunto de automatizaciones que ofrece el poscapitalismo, es capaz de desencadenar algo así como una gobernanza autónoma desprovista de cualquier gobierno racional. (Berardi, 2017, pág. 74)

Parece oportuno aclarar que esta respuesta al poscapitalismo en la izquierda no ha sido homogénea. Otra parte de la izquierda no se ha mostrado renuente al vínculo con la estructura tecnológica que propone el capitalismo, sino que lo ha mirado como una herramienta incluso emancipadora, y como una deriva natural del proceso de la Ilustración. Lo contrario, negar ese capital tecnológico, material o inmaterial, sería poner en manos de los enemigos el monopolio de ese potencial transformador que no necesariamente tiene que derivar en una lógica colapsista.

En 2007, Nick Land al que ya hemos mencionado en esta tesis, y que fue fundador de la *Unidad de Investigación de cultura cibernética* (CCRU) en la universidad de Warwick, que, en palabras de Benjamin Noys, propuso una “adhesión más radical al tiempo capitalista en cuanto tiempo de aceleración, bajo la forma de la expansión del valor y de la absorción de todos los elementos de la vida en una mercantilización inhumana.” (Berardi, 2017)

En su artículo *Machinic Desire*, Nick Land (2011) daría un paso más en la defensa de la aceleración tecnocientífica:

Socialism has typically been a nostalgic diatribe against underdeveloped capitalism, finding its eschatological soapboxes amongst the relics of precapitalist territorialities. Markets are part of the infrastructure – its immanent intelligence – and thus entirely indissociable from the forces of production. It makes no more sense to try to rescue the economy from capital by demarketization than it mdoes to liberate the proletarian from false consciousness by decortication. In neither case would one be left with anything except a radically dysfunctional wreck, terminally shut-down hardware. Machinic revolution must therefore go in the opposite direction to socialistic regulation; pressing towards ever more uninhibited marketization of the processes that are tearing down the social field, ‘still further’ with ‘the movement of the market, of decoding and deterritorialization’ and ‘one can never go far enough in the direction of

detritorialization: you haven't seen anything yet' [El socialismo ha sido típicamente una diatriba nostálgica contra el capitalismo subdesarrollado, que encuentra sus tribunas escatológicas entre las reliquias de las territorialidades precapitalistas. Los mercados son parte de la infraestructura -su inteligencia inmanente- y, por tanto, totalmente indisociables de las fuerzas de producción. No tiene más sentido. No tiene más sentido intentar rescatar la economía del capital mediante la desmercantilización liberar al proletario de la falsa conciencia mediante la desmercantilización. En ninguno de los dos casos nos quedaría más que una ruina radicalmente disfuncional, un hardware terminal. La revolución maquina debe ir, por tanto, en dirección opuesta a la regulación socialista; presionando hacia una mercantilización cada vez más desinhibida de los procesos que están desgarrando el campo social, "aún más" con "el movimiento del mercado, de decodificación y deterritorialización" y "nunca se irá lo suficientemente lejos deterritorialización: aún no se ha visto nada. (pág. 198)

En otro artículo de 2007 aún más duro llamado *Crítica del miserabilismo trascendental* su objeto de crítica sería esta vez el postmarxismo contemporáneo: "Existe una tendencia creciente entre los neomarxistas a sepultar definitivamente toda aspiración a un economismo positivo ("liberar las fuerzas de producción de las relaciones capitalistas de producción") e instaurar una desesperanza cósmica sin límites en su lugar." (Berardi, 2017, pág. 65). Allí tratará defender la incompatibilidad del desarrollo tecnológico con el sistema socialista:

Las máquinas se han sofisticado a sí mismas más allá de la posibilidad de uso socialista, encarnando la mecánica del mercado al interior de sus intersticios nanoensamblados y evolucionando mediante algoritmos cuasidarwinianos que crean hipercompetencia al interior de "la infraestructura". Ya no es únicamente la sociedad, sino el tiempo mismo, que ha tomado la "senda capitalista". (Berardi, 2017, pág. 67)

En una misma dirección, tratando de desenmascarar esa "desesperanza cósmica" a la que apelaba Nick Land, Wendy Brown en *Resisting Left Melancholy* enuncia que el rechazo a ciertas formas revolucionarias del neoliberalismo, inciden en una forma de tradicionalismo:

What emerges is a Left that operates without either a deep and radical critique of the status quo or a compelling alternative to the existing order of things. But perhaps even

more troubling, it is a Left that has become more attached to its impossibility than to its potential fruitfulness, a Left that is most at home dwelling not in hopefulness but in its own marginality and failure, a Left that is thus caught in a structure of melancholic attachment to a certain strain of its own dead past, whose spirit is ghostly, whose structure of desire is backward looking and punishing. [Lo que surge es una izquierda que opera sin una crítica profunda y radical del *status quo* y sin una alternativa atractiva al orden de cosas existente. Pero de modo quizás aún más preocupante, es una izquierda más apegada a su imposibilidad que a su potencial fecundidad, una izquierda que se siente menos cómoda en la esperanza que en su propia marginalidad y fracaso, una izquierda que está así atrapada en una estructura de apegos melancólicos a un cierto relato de su propio pasado muerto, cuyo espíritu es fantasmal, cuya estructura de deseo es retrógrada y autoflagelante]. (Brown, 1999)

Al margen de si como afirmaba Marx, la solución está contenida como posibilidad en los “pliegues”¹¹ de la forma capitalista, como una tendencia implícita en el desarrollo tecnológico de la organización actual del trabajo y del conocimiento” (Berardi, 2017, págs. 73-74), veamos y profundicemos en qué consiste esa “afirmación baudrillardiana” sobre la deriva autodestructiva del capitalismo.

2.3.12 Gobernar el fin

A lo largo de nuestra investigación hemos aprendido que con la entrada en el contexto económico y cultural del neoliberalismo hemos vivido una transición entre dos épocas, transición que se ha resuelto con la subordinación de la realidad al régimen económico, que produce un corpus comunicativo, de modo que la realidad ya solo puede leerse desde dicho código. El lenguaje de la economía como único lenguaje, como única dimensión, de modo que

¹¹ Deleuze entiende el pliegue como el concepto operativo fundamental en el Barroco, “Lo característico del Barroco es entonces, explica, que «curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue. El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el infinito» (Deleuze, El Pliegue. Leibniz y el Barroco, 1989, pág. 11). Este pliegue es contrapuesto con la línea diáfana, recta, invariable, sin curvatura que da refugio al cartesianismo. Para completar esta noción de Pliegue conviene volver a la descripción que abre Roland Barthes como “espesor de una aceleración” (Barthes, Ensayos Críticos , 1983, pág. 129)

cualquier otro código que pueda trascenderle es olvidado o neutralizado víctima de su hegemonía.

De forma automática, la globalización lleva aparejada una fragmentación, una discriminación cada vez más profunda, y nuestro destino es el de un universo al que ya no le queda nada de universal, un universo fragmentado y fractal que, sin embargo, da rienda suelta a todas las singularidades, a las peores y a las mejores, a las más violentas y a las más poéticas. Aquí es donde comienza la hegemonía, donde se sitúa el tránsito de la dominación a la hegemonía. (Baudrillard, *La agonía del poder*, 2010, pág. 40)

Esa hegemonía ha sido vehiculada (tal y como hemos abordado en epígrafes anteriores) en torno al principio de goce. Principio de goce que no podemos expresar en forma de deseo específico, sino más bien y parafraseando a José Luis Villacañas (2020) -y a Lacan, indirectamente-, como:

Un placer que siempre incluye la promesa de aumentar, ampliar y acelerarse, de tal manera que garantice su crecimiento, presencia y acelerada renovación; en suma que implique rendimientos crecientes. Es la lógica del progreso aplicado al principio de placer, con sus aceleraciones y sus cadenas infinitas. En este sentido implica la aceptación general de la lógica capitalista del mercado como aquello que debo interiorizar, como instancia que me elige a mí y que me capta como una copia estructural y viviente. Por supuesto que una de las dimensiones que debe prometer es la capacidad de anticiparse al gozar con otros, ser el primero entre otros. En todo caso, siempre asume la reducción deseable de capital a la vinculación alegórica y acelerada al otro como mercancía. (pág. 122)

Vínculo solipsista, por tanto, forma radical de subjetivismo. Punto que suscribe Baudrillard (2010), diseñando un posible escenario sobre las repercusiones de esta hegemonía:

Virtualmente, se nos concede todo, o se nos concederá próximamente gracias al continuo crecimiento acelerado. La generalización del intercambio permite que cualquier problema - incluso de orden expresivo y performativo- obtenga respuesta

técnica. Liberación ineludible. Levantamiento universal de las prohibiciones. Acceso a toda la información. Imperativo de goce. (pág. 13)

Marshall Bergman (1989) tratará de detectar un indicio, un rastro de esta pulsión en la premisa aspiracional de la modernidad:

Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. (pág. 1)

Braudillard (2010), puede que, respondiendo a esta presunción, apunta que el espacio mental y económico del neoliberalismo también acaba con el paradigma conceptual de la modernidad:

La estructura mental y material de la modernidad se tambalea. Hasta ahora, todo se había ordenado en torno a la tensión entre las necesidades y su satisfacción, entre los deseos y la consecución, y las posibilidades siempre quedaban muy por debajo de las aspiraciones; una situación crítica que ha dado pie a distintos conflictos históricos, reivindicaciones, revueltas y revoluciones. (pág. 14)

Pero la narrativa del neoliberalismo no permite ese espacio, esa ausencia de contenido en el flujo comunicativo. Tomando como ejemplo el cine, para Braudillard, la ilusión desaparece en detrimento de la hegemonía de la técnica:

El cine actual ya no conoce ni la alusión ni la ilusión: lo conecta todo de un modo hipertécnico, hipereficaz, hipervisible. No hay blanco¹², no hay vacío, no hay elipsis, no hay silencio; como no los hay en la televisión, con la cual el cine se confunde de una manera creciente a medida que sus imágenes pierden especificidad. Cuanto más nos acercamos a la definición absoluta, a la perfección realista de la imagen, más se pierde su potencia de ilusión. (Baudrillard, El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas, 2006, pág. 14)

¹² Como menciona Deleuze en su Imagen afección «Entre la transparencia y la opacidad blanca, existe un número infinito de grados de turbiedad (...). Se podría llamar blanco al destello fortuitamente opaco de lo transparente puro». (Goethe J. , 2000)

Para Pascal Bonitzer (1987), en cambio, la modernidad pasaría por una forma esencialidad contra la manipulación que plantea la puesta en escena, “una necesidad de llegar directamente hasta las cosas mismas sin pasar por los retorcidos subterfugios del espectáculo” (pág. 61). Y esto es porque “el lugar del espectador se ha vuelto inestable y a-tópico, porque el estallido de la representación, tras la generalización del movimiento, vuelve problemático cualquier punto de vista.” (pág. 52)

Aunque el debate para Bonitzer estaría más bien orientado hacia la representación en el cine, en tanto que técnica:

Siempre hay un “grano de lo real”, como quien dice un “toque de locura”, en la foto y en el cine, que excede toda figuración. El límite de la figuración es la pornografía, y hay un elemento pornográfico irreductible en la imagen fotográfica (por ende, también en la cinematográfica). (Bonitzer, 1987, págs. 22-23)

Pero para Baudrillard (2006) ese límite pornográfico mencionado por Bonitzer, contiene un sentido aditivo:

Pornografía de la imagen en tres o cuatro dimensiones, (...) siempre que se recarga lo real, siempre que se agrega lo real a lo real con miras a una ilusión perfecta (la de la semejanza, la del estereotipo realista), se da muerte a la ilusión en profundidad. El porno, al agregar una dimensión a la imagen del sexo, le quita una a la dimensión del deseo y descalifica cualquier ilusión seductora. El apogeo de esta des-imaginación de la imagen, de estos esfuerzos inauditos por hacer que una imagen deje de ser una imagen, es la imagen de síntesis, la imagen numérica, la realidad virtual. (pág. 15)

A esa forma de hiper-visibilización solo le podría secundar una forma de indiferenciación. De incapacidad para diferenciar y con ella la desaparición del deseo, la ausencia de ilusión, esperanza o deslumbramiento, ausencia de secreto, goce de la deconstrucción, de la autoconciencia.

De este modo, la transparencia que antes se consideraba un digno ideal, hoy puede llegar a ser un elemento terrorífico. Así es el liberalismo -último avatar de la libertad y de la liberación- característico de nuestras sociedades terminales, en las que nos hallamos abocados a los cuidados intensivos. (Baudrillard, *La agonía del poder*, 2010, pág. 51)

Baudrillard (2010) invierte así la consigna que identifica libertad y visibilidad:

Decididamente, hoy en día es preciso luchar contra todo lo que nos procura bienestar, porque el secreto de la hegemonía consiste, precisamente, en el levantamiento de las prohibiciones y en la suspensión de todo el sistema de valores que llevaban asociadas, en la permisividad, en la tolerancia y en la transparencia excesivas. Lo cual nos lleva a una revisión radical de las relaciones tradicionales entre el bien y el mal. (pág. 15)

2.4 El papel de la indeterminación en la obra

El debate planteado en torno a la narrativa del neoliberalismo por Baudrillard, libera una cuestión subyacente.

Las imágenes (pictóricas, cinematográficas, fotográficas) en tanto que obras delimitadas espacialmente por el marco, por el fotograma, por el horizonte capturado por la cámara, obliga a una determinación por parte del autor sobre qué entraría dentro de los límites del cuadro y qué se queda fuera.

Eso que permanecería fuera del cuadro, podría ser considerado como no importante. Esta asunción plantea el dilema de lo que significa el límite de, qué es aquello que es delimitado entre el afuera y el adentro.

2.4.1 Del marco al fuera de campo.

Durante un pasaje de *Viaje al fin de la noche*, Ferdinand Bardamu (su protagonista) reflexiona sobre el valor o tamaño de la representación de un rostro en una obra pictórica:

Hay que creer a Claude Lorraine, cuando dice que los primeros planos de un cuadro siempre son repugnantes y que el arte exige situar el interés de la obra en la lejanía, en lo imperceptible, allí donde se refugia la mentira, ese sueño sorprendido in fraganti y único amor de los hombres. (Céline, 1994).

No podemos más que identificarnos con Céline, cuando identifica al primer plano como una rémora de engreimiento de la propia imagen, mientras que defiende aquellos elementos delegados a la distancia del primer plano, el segundo término, donde en oposición probablemente, allí se resignifique la verdad.

Llevando el debate al ámbito de los géneros literarios, un artefacto artístico como una autobiografía que coloca en primer plano al propio autor, tiende a inspirarnos cierta desconfianza o ambivalencia moral. Quizá el motivo que englobe a dicha reacción tiene que ver con que la verdad nunca aparece en *primer plano*, sino que se entreve o conjetura en los segundos o terceros términos, o quizá en lo que hemos venido llamando *lo que está más allá del encuadre*.¹³

Es decir, debemos pensar si ese afuera¹⁴ es irrelevante para el objeto de la imagen de lo que sí permanece, o si lo que queda fuera del marco, fuera una especie de cooperador que

¹³ “Lo verdaderamente existente, siguiendo así a Ireneo de Lyon, adversario del gnosticismo y obispo de Lyon a finales del siglo II: Ireneo de Lyon remite el dualismo gnóstico a la antítesis entre el átomo y el espacio vacío en la filosofía de Demócrito y Epicuro” (Blumenberg, 2008)

¹⁴ André Bazin tratando anclar el concepto de lo que ocurre fuera del cuadro, constata: «Todo lo contrario sucede en el cine, cuyo principio es el de negar toda frontera, todo límite a la acción. El concepto de lugar dramático no sólo le es extraño, sino que es esencialmente contradictorio con la noción de pantalla. La pantalla no es un marco como el del cuadro, sino un orificio que no deja ver más que una parte del acontecimiento. Cuando un personaje sale del campo de la cámara, admitimos que escapa a nuestro campo visual, pero continúa existiendo idéntico a sí mismo en otra parte del decorado que nos permanece oculta. La pantalla no tiene pasillos, no podría haberlos sin destruir su ilusión específica, que consiste en hacer de un revólver o de un rostro el centro mismo del universo. En oposición al espacio de la escena, el de la pantalla es un espacio centrífugo» (Bazin, Qué es el cine, 1990, pág. 105).

respaldara, continuara o indicara la interpretación de la imagen, expandiéndola más allá de la superficie de registro que siempre estará condicionada por la técnica. En este último caso, esa frágil línea fronteriza, podría convertirse en un instrumento de acción y recreación narrativa para el autor.

Lo que en principio resultaba un imperativo técnico aparentemente limitante, se convierte en un instrumento narrativo, estético, e incluso político, que en muchos casos podría reivindicarse como fundamental del lenguaje cinematográfico¹⁵, pues en un momento dado, esa parte que permanece fuera puede encarnar todo el sustrato comunicativo del ejercicio artístico.

Ese elemento de juego, que no está definido en la diégesis audiovisual, ha sido abordado por Wolfgang Iser como “elemento de indeterminación”:

Sin embargo, se debe considerar que los textos de ficción proyectan sus objetos, no reproducen los objetos existentes. Esto también es así allí donde los textos son concebidos como representación de los estándares ideales; pues la idealidad en cuanto valores buscados implica precisamente el que éstos no estén dados. Consecuentemente, la objetividad proyectada por los textos de ficción no posee aquella determinación universal que corresponde a los objetos reales; tienen entremezclados elementos de indeterminación. Pero éstos no representan una carencia, sino encarnan condiciones elementales de comunicación del texto, que posibilitan una participación del lector en la producción de la intención del texto. (Iser, *El Acto de Leer. Teoría del efecto estético*, 1987, pág. 50)

Aunque Iser ciñe su discurso al ámbito literario, ese mecanismo de “proyección” podría ser asimilado por la imagen cinematográfica. Así, esos elementos de indeterminación, esos espacios o lapsos en el discurso, podrían ser rellenados con elementos que partirían del

¹⁵ “El campo de lo visible, de las representaciones, implica también en el arte cinematográfico una referencia a un Vacío central y estructural, (...) (en eso consiste, en último término, la idea de sutura en teoría del cine)” (Žižek, *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, 2013, pág. 113)

receptor/espectador, asociados a su estatus biográfico, elementos contextuales a circunscritos a la identidad, ideología, origen...¹⁶

Así parece que debemos identificar si esa indeterminación responde a una pretensión formal, y si por el contrario se trata de un tipo de construcción basado en el contenido *no visto*.

Otro debate podríamos centrarlo en si esos espacios de indeterminación podrían ser susceptibles de ser sometidos a un programa discursivo. Es decir, si el narrador consciente de lo que no ha sido dicho en la imagen, podría decidir la ubicación de esos espacios en el flujo narrativo para que, en última instancia, sean llenados (escritos) por el espectador.

Esta intensificación, esta “colaboración virtuosa” emisor-receptor nos colocaría en una relación paradójica con la propia obra, pues esta no finalizaría en el momento de la exhibición, ya sea en los cines o en cualquier ventana de distribución. Nos asalta la pregunta si esta alteración supondría una merma de poder para el autor.

Cuando enunciamos la problemática en torno a “lo que no aparece”¹⁷, hablaríamos a priori de una problemática de carácter formal, un tipo de *indeterminación formal*. Sin embargo, si el receptor fuera el encargado último de reconstruir el contenido de lo expuesto en la narración, la limitación formal se *encarnaría en una indeterminación de contenido*¹⁸. Un problema formal que deviene en problema de contenido.

¹⁶ Indeterminación y contexto pueden identificarse, dado que el contexto es aquello que constituye la esencia de la indeterminación. “Dice Roland Barthes que en toda fotografía hay una dimensión contextual, cultural, que permite interpretar la imagen; a esta dimensión la llama *studium*. A la otra dimensión, a la que llama *punctum*, la define como ese “azar en la foto que punza”: se trata de “un detalle, un objeto parcial que jala mi mirada, el detalle aparece en el campo de lo fotografiado como un suplemento inevitable no reflejando el arte del fotógrafo sino el encontrarse ahí, y en eso consiste la videncia del fotógrafo, que lo lleva a tomar el objeto como total, sin poder separar a ese objeto parcial (*punctum*) de la escena)” (Reguillo, 2021)

¹⁷ “la desaparición de la verdad como presencia es la condición de toda (manifestación de) verdad. La no-verdad es la verdad. La no-presencia es la presencia. La “*différance*”, desaparición de la presencia originaria, es a la vez la condición de posibilidad y la condición de imposibilidad de la verdad” (Derrida J., La diseminación, 1997, pág. 256)

¹⁸ Las indeterminaciones pueden ejemplificarse en cómo el espectador imaginaria al personaje enfrentándose a tareas domésticas que no son susceptibles de convertirse en material narrativo: cómo poner la lavadora, ducharse, o ir a la compra. En este sentido es como el espectador puede reconstruir lo determinado. Un punto de indeterminación siempre es rellenado por cada espectador. Esto sería lo que Iser llamaría indeterminación de contenido. (Iser, La estructura apelativa de los textos, 1993)

Como mencionamos en esta misma tesis en torno al problema del marco, en un pasaje de la Crítica del Juicio Kant reflexionaba sobre la noción de adorno en la obra de arte.

Incluso lo que se denomina adorno (parerga), esto es, aquello que no es parte constitutiva interna de la representación total del objeto, sino que es sólo algo añadido externamente y que aumenta así la satisfacción del gusto, cumple esta tarea tan sólo mediante su forma (...)...si el adorno no consiste él mismo en la bella forma y se coloca meramente para provocar mediante su estímulo el aplauso sobre el cuadro, como sucede con los marcos dorados, se llama entonces ornamento y perjudica a la auténtica belleza. (Kant, Crítica del discernimiento, 1790, pág. 178)

Así que, en este caso, Kant nos invita a pensar que en determinadas situaciones el marco de una obra podría competir en relevancia o focalización de la atención con lo que tiene lugar dentro del cuadro. Por ello, la elección del marco parece convertirse en una decisión capital.

En cambio, si el marco no genera contradicción u oposición de sentido, sino que coopera con el contenido, marcaría una distancia con esos marcos desmesurados que compiten con el objeto de la obra, con lo que también Kant llamaría en un momento dado, *ornamento*.

En esa elongación del marco, Kant informa de que como “con los marcos dorados”, el marco abole el contenido, o, mejor dicho, el marco deviene en lienzo. Y así nos surgen algunas preguntas en torno a la verdadera intención del autor sobre el propósito del creador, porque a menudo el marco, puede ocultar el verdadero contenido de la obra, es decir, a menudo, el marco finge que es marco, pero contiene naturaleza de obra. ¿Deberíamos empezar a considerarlo a ese marco un señuelo? ¿Puede empezar a considerarse parte de la obra? ¿Es en realidad la obra el fuera de campo? ¿debería ganar alguna forma de preeminencia?

«Ya en su Naturalis historia, Plinio el Viejo contaba la anécdota de Zeuxis y Parrasio, los dos grandes pintores del siglo V a.C., que celebraron un concurso para dirimir cuál de los dos era el mejor artista del mundo. Llegado el momento de la deliberación, Zeuxis recorrió la cortina que tapaba su lienzo, y aparecieron unas uvas tan realistas que los pájaros bajaron del cielo a picotearlas. Ciego de orgullo, retó a Parrasio a descorrer la

cortina de su cuadro para ver lo que habla pintado. Parrasio le respondió somiendo que no podía descorrerla porque la cortina era el propio cuadro.» (Monroy, 2020)

Como en el mito de Zeuxis y Parrasio, la cortina debería ser en realidad parte del cuadro. La aparición de la noción de fuera de campo como contenido inscrito en la obra, podría poner en dificultades los límites de la obra.¹⁹

2.4.2 Una *parergonomía* del fuera de campo.

En una de sus últimas entrevistas, concedida a *Cahiers du Cinema* Jacques Derrida reflexiona sobre si es quizá el cine la expresión artística que mejor toma el relevo de las potencialidades estéticas de la pintura, asociándolo a su capacidad como portador de *creencia*:

Hay en el cine una modalidad del creer completamente singular: se ha inventado, hace un siglo, una experiencia sin precedentes de la creencia. Resultaría apasionante analizar el régimen del crédito en todas las artes: cómo se cree en una novela, en ciertos momentos de una representación teatral, en lo que se halla inscrito en la pintura y, por supuesto, lo que es un asunto por completo distinto, en lo que el cine nos muestra y nos cuenta. En el cine se cree sin creer, pero este creer sin creer sigue siendo un creer. (Derrida, *El cine y sus fantasmas* (Conversación con Jacques Derrida), 2002)

Si transpusiésemos ese relevo entre la obra pictórica y la obra cinematográfica, el fotograma cinematográfico estaría acotado por el formato de película²⁰, donde esta ratio del negativo (ahora contabilizado en pixels) usurparía el estatus del marco en pintura.

Y así, en cine, ese *parergon*, ese fuera de campo habría de definirse como aquel contenido que no está en la porción encarnada dentro de encuadre. A través de indicios

¹⁹ “Sin embargo, no es afuncional, ni simplemente “decorativo”, sino que cumple una función muy específica en el marco del sistema: significa el tiempo. El sistema de ambiente es en extensión, pero si quiere ser total, es necesario que recupere toda la existencia y, por consiguiente, también la dimensión fundamental del tiempo”. (Baudrillard, *El sistema de los objetos*, 1970, págs. 83-84)

²⁰ La relación entre la anchura y la altura de la imagen. El formato estándar de la imagen cinematográfica establecido por la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood. fue 1.33:1 En el formato original el fotograma era 1 1 más ancho que alto (1.33:1); más tarde la anchura se estandarizó a 1.85 veces más que la altura (1.1:85). (David Bordwell, Kristin Thomson, 1995)

estratégicamente colocados, ese *parergon* cobraría dimensión y sentido a través del movimiento de los personajes (entradas o salidas de cuadro), la direccionalidad apelativa de la mirada de los personajes en cuadro, o las fuentes sonoras intervinientes. El fuera de campo conserva la potestad de *nombrar* lo que no está, instaurado en un contexto epistemológico común.

De este modo, la porción de realidad materializada en el encuadre, continúa a través de esos lugares que nuestra mirada no recaba en un momento específico, del mismo modo que la continuidad ontológico-epistemológica reclama a la realidad cuando estamos fuera de la obra artística. Es decir, que el sentido y la funcionalidad del fuera de campo dentro del cine, parece estar condicionado por la misma *creencia* en la continuidad del mundo más allá de los 150° en que está cifrado el ángulo de visión de la mirada humana.

Como hemos mencionado anteriormente aquello que permanece fuera del encuadre, pero cobra relevancia en la diégesis, no necesariamente estaría circunscrito a ámbito de lo visual. A menudo hay elementos que “suenan” antes de encarnarse visualmente. Es una convención cinematográfica, que en una película una cascada se materialice sonoramente antes de aparecer en pantalla.



Fotograma 1. *El fugitivo* (Andrew Davis, 1993)



Fotograma 2. *El fugitivo* (Andrew Davis, 1993)

Nota: el protagonista de la película, el doctor Richard Kimble se adentra por las galerías de la presa perseguido por la policía, hasta llegar al salto de agua por el que finalmente se lanza en la icónica escena que identificaría para siempre a la película. La escena puede ser tomada como un ejemplo donde la cascada entra visualmente en campo, cuando ya ha entrado a nivel sonoro previamente. (Bihox, 2021)

Dadas las circunstancias, parece necesario establecer una noción más extremada si cabe del fuera de campo, pensar en un cine de lo no-registrado, de lo no-filmado, o siendo más precisos, de aquello que se escapa de las limitaciones técnicas de la cámara. Quizá se trataría de pensar en el límite de la cámara y en su reverso que siempre acompaña ese límite, que termina por dibujar un dintorno. Pero ¿Qué es el afuera? ¿Qué es lo extrínseco para lo intrínseco?

Porque la razón es “consciente de su impotencia para satisfacer su necesidad moral” recurre al parergon, a la gracia, al misterio, al milagro. Necesita la tarea coadyuvante. El coadyuvante amenaza, por cierto. Su uso es crítico. Supone un riesgo y se paga a un precio...” (Derrida, *La verdad en pintura.*, 1978)

Un cine proclive a valerse de ese fuera de campo, a ese valor intersticial y misterioso del *afuera* sería fácilmente localizable dentro de la división que Pasolini categorizó en su texto *Cine de poesía contra cine de prosa* (Pasolini, 1971). En la primera tipología, podríamos identificar una serie de autores como Robert Bresson, C.T. Dreyer o Tarkovski, que cultivarían un modo de entender el plano en apertura, en extensión permanente hacia esos límites del cuadro.

Andrei Tarkovski (2008), uno de estos autores llegaría a postular en su libro *Esculpir en el tiempo*, esta particular concepción del plano en su oposición a un tipo de montaje:

¿Pero, cómo se puede sentir el tiempo de un plano? La sensibilidad surge si tras el acontecimiento visible se hace patente una verdad determinada e importante. Cuando se reconoce clara y nítidamente que lo que se ve en ese plano no se agota en aquello que se representa visiblemente, sino que tan sólo se insinúa algo que tras este plano se extiende de forma ilimitada, cuando hace alusión a la vida. Es igual a aquella infinitud de la imagen de la que ya hablamos. La película es más de lo que en realidad parece ser (siempre que se trate de una película en el verdadero sentido de la palabra). (Tarkovski, 2008, pág. 143)

En un extremo opuesto podríamos situar a aquellos autores o aquel tipo de cine, donde el encuadre podría mostrarse menos autónomo, más cerrado y dependiente del montaje, y no tan explícitamente vinculado a lo no mostrado, a lo que está más allá del plano.

En cualquier caso, esa división entre las diferentes concepciones del fuera de campo para Noël Burch no sería tal, pues afirma que todo plano cinematográfico, en la medida de que se trata de un tramo de espacio y tiempo, lleva inscrito un espacio en *off*.

No es simplemente describir cómo están hechos, desde esta perspectiva, todos los films. En verdad, todos los films utilizan las entradas y salidas de campo; en verdad, todos los films nos proponen una oposición entre el espacio del campo y el espacio «*off*» mediante las miradas, campos-contracampos, personajes cortados, etc. (Burch, 1985, pág. 33)

Burch en su libro nos plantea un personal inventario sobre esos límites, y su ambigua recepción perceptiva en las obras cinematográficas:

Debe de estar claro ya que nos encontramos, una vez más, ante una de las dimensiones dialécticas de la forma cinematográfica²¹ (...) es una dialéctica que contiene posibilidades extremadamente complejas, particularmente en la medida en que la aprehensión del espacio-fuera-de-campo, además de poder hacerse por uno de los tres medios descritos más arriba (o por dos o tres a la vez), puede igualmente ser premonitorio e imaginario o retrospectivo-y-concreto todo esto independientemente del segmento o de los segmentos de espacio puestos en juego, que constituyen otro factor multiplicador muy considerable. Pero la ambigüedad puede igualmente existir incluso a nivel de los dos espacios. Es posible ver el espacio-fuera-de-campo sin saberlo (cuando la cámara apunta hacia un espejo del que no vemos el marco), y no darse cuenta de ello hasta después de una panorámica o de un desplazamiento de los personajes; es igualmente posible suponer que un personaje o un objeto que figuraba en un plano precedente está fuera de campo mientras que en realidad está en campo... pero camuflado por un juego de sombras y colores. (Burch, 1985, pág. 32)

2.4.3 Los géneros y el afuera.

Del mismo modo que el uso del fuera de campo se vuelve proclive en determinado tipo de autores, algo semejante tiene lugar con los géneros cinematográficos. El género cinematográfico que más se plegaría a este uso sería el que popularmente se conoce como el cine de terror.

En este cine, lo que está más allá del plano por la propia mediación de la amenaza que está por cernirse, diseña los elementos que si aparecen en pantalla.²² En cualquier

²¹ “Es evidente que entendemos esta palabra en un sentido infinitamente más elemental que lo entendía Hegel. Para nosotros se trata de una figura y no de un proceso intelectual, de una concepción estructural basada muy platónicamente en «preguntas y respuestas». Es una figura que se encuentra, por otra parte, en importantes pensadores contemporáneos, tales como Jean Barraqué («la dialéctica musical») o Gastón Bachelard («la dialéctica del dentro y el fuera» en *La Poétique de Espace*).” (Burch, Praxis del cine, 1985, págs. 31-32)

²² En el cineasta John Carpenter es donde más claramente se da esta cristalización del uso del «fuera de campo» en el género del terror. En *Halloween* (Carpenter, Halloween, 1978), el asesino en serie solo es mostrado íntegramente en el final. Su presencia es siempre sugerida, o registrada en la lejanía, de modo que esa amenaza va progresivamente aproximándose al espacio del encuadre. En *La niebla*

manifestación artística, sea o no propia de la cultura popular, cualquier enunciación visual del horror lleva aparejada también una sensación de desengaño, porque lo que finalmente aparecerá en pantalla debería tener la condición de no materializarse visualmente.



Fotograma 3. *Halloween* (John Carpenter, 1978)



Fotograma 4. *Halloween* (John Carpenter, 1978)

Pero, aunque las películas de terror se podrían plegar mejor a esa encarnación del horror puede darse el caso que, aunque la película no esté dentro del género de terror contenga vetas que le son familiares.

Un ejemplo sería cómo el horror de la modernidad o del costumbrismo contemporáneo burgués generalmente tiende a no manifestarse. Y lo cierto es que eso que ha sido omitido, también podría ser un claro indicador de la destrucción que conlleva la escenificación burguesa. Es el caso de algunas de las más identificativas manifestaciones del cine escandinavo, como

(Carpenter, *The Fog*, 1980) ese componente de amenaza se manifiesta a pleno día, haciendo un uso extensivo de dichas herramientas en espacios y paisajes aparentemente abiertos.

son *Gertrud* (Dreyer, 1964), o en *Escenas de un matrimonio* (Bergman, 1974). En estas películas habita ese cine de terror “doméstico” encaminado hacia la omisión, un cierto tipo de cine que podríamos calificar de “realismo” precisamente porque ese principio de realismo está *extrañado* o descentrado, de modo que ese elemento de extrañamiento sea el destructor de la familia burguesa.

Ese mal que habita fuera de campo no podrá mostrarse y habrá que buscarlo a través de los objetos de la vida burguesa:

La configuración del mobiliario es una imagen fiel de las estructuras familiares y sociales de una época. El interior burgués prototípico es de orden patriarcal: está constituido por el conjunto comedor-dormitorio. (...) Los muebles se miran, se molestan, se implican en una unidad que no es tanto espacial como de orden moral. (Baudrillard, *El sistema de los objetos*, 1970, pág. 13)

En estas películas, ese mal o terror parece encarnarse en algo que no puede decretarse en el espacio-tiempo, pero que asimismo nos condiciona. Podemos decir que sobre esa tensión entre lo que no aparece, pero se manifiesta de forma latente se construye toda pieza audiovisual que recurra al terror “realista”. Precisamente sobre Dreyer (cuyas estrategias cinematográficas han sido tantas veces mimetizadas en nuestra contemporaneidad) construye una argumentación decisiva sobre la naturaleza de lo que no aparece:

Dreyer había logrado con ello un método ascético: cuanto más cerrada espacialmente está la imagen, reducida inclusive a dos dimensiones, más apta es para abrirse a una cuarta dimensión que es el tiempo, y a una quinta que es el Espíritu. La decisión espiritual de Jeanne o de Gertrud. Cuando Claude Üllier define el cuadro geométrico de Antonioni, no dice solamente que el personaje esperado todavía no está visible (primera función del fuera de campo), sino también que se encuentra momentáneamente en una zona de vacío, «blanco sobre blanco imposible de filmar», siendo propiamente invisible (...) En una conversación sobre el montaje, Narboni, Sylvie Pierre y Rivette preguntan: ¿dónde ha ido a parar Gertrud, a dónde la hizo pasar Dreyer? Y lo que responden es: ha desaparecido en el montaje ". El falso raccord no es ni un raccord de continuidad ni una ruptura o una discontinuidad en el raccord. El falso raccord es por sí solo una dimensión

de lo Abierto, que escapa a los conjuntos y a sus partes. (Deleuze, La imagen movimiento, 1984, pág. 35)

Por ello Pascal Bonitzer alega con respecto al espacio de indeterminación en *Gertrud*:

Sería imposible identificarse con ella, y no es casual que el último plano del film sea el de una puerta, la puerta que Gertrud ha cerrado definitivamente detrás de sí, y tras la cual quedará por siempre guardado el misterio de su insaciable demanda amorosa. Gertrud no está sujeta a ninguna revelación: sabe con un saber mortal. Sabe más allá de los honores y de las glorias lo poco que puede un hombre. (...) Terrible figura, en todo caso, la de esta Gertrud, figura blanca rodeada de luz blanca, de ese blanco obsesionante, sepulcral, absorbente, terrorífico, “monstruoso”. (Bonitzer, 1987, pág. 99)



Fotograma 5. *Gertrud* (Carl Theodore Dreyer, 1978)



Fotograma 6. *Gertrud* (Carl Theodore Dreyer, 1978)

2.4.4 Reconstrucción asintótica del encuadre.

Ese falso *racord*, ese espacio de vacío diseñado a través de las herramientas cinematográficas de la puesta en escena en el que se adentra el personaje de Gertrud, es precisamente el espacio de indeterminación que en un momento dado va a tener que reescribir el espectador. Es decir, la obra se convierte en una obra “inacabada”, pues el creador de la obra le pasa el testigo a un hipotético receptor que se encargará de “dirigir” aquello que no está completo. Dreyer (y tantos otros) construye con *Gertrud* un afuera incorporado, que el espectador debe colocar en un centro. La obra forma parte de esa modernidad que entiende la obra como un dispositivo en apertura.

Sería oportuno añadir que esta aproximación a la obra en apertura o en permanente reescritura, es la aproximación al concepto político de república en la filosofía política. La república (la división de poderes) nunca está cumplida, es el espectador (el ciudadano) el que tiene que terminar de reescribirla (re-montarla, re-dirigirla) sabiendo que no puede terminarla tampoco.

Para Kant ²³la dificultad de representar (como hace un dirigente) lo ausente (la ciudadanía) debería de asustar al gobernante, instalándole en la prudencia, la misma prudencia que un director de cine (¿por qué no?) al elegir el plano.

Con frecuencia se ha tachado a los altos tratamientos, que se dan a un príncipe, de vulgares adulaciones (ungido de Dios, administrador de la voluntad divina en la tierra y representante suyo), pero me parece que estos reproches no tienen fundamento. Estos tratamientos, lejos de envanecer al príncipe territorial, deben más bien deprimirlo en su interior, si tiene entendimiento (lo que hay que presuponer) y piensa que ha recibido un cargo demasiado grande para un hombre, es decir, administrar lo más sagrado que tiene Dios en la tierra, el derecho de los hombres, debiendo estar constantemente preocupado por haberse situado demasiado cerca del ojo de Dios” (Kant, *Hacia la paz perpetua* en *Ensayos sobre la paz, el progreso y el ideal cosmopolita*, 1975)

El director de una película lejos de engrandecerse, debe más bien empuñarse por haberse situado demasiado cerca de lo sagrado. Es esa la vía por la que se cuele cualquier análisis político y los excesos sociológicos de la crítica con las películas contemporáneas. Lo que critica el que hace crítica sociológica es, simplemente, la soberanía del director, el acto político de selección, la pretensión de representar y ordenar la realidad, el carácter orográfico de su anhelo y destino.

Protagonizar, habitar la prolongación de la película como si estuviéramos sometidos a los mismos avatares de Gertrud, como si Gertrud de algún modo fuéramos nosotros, segunda parte de Gertrud. Mostrar en las imágenes lo que está más allá del encuadre, lo que está al otro lado de la puerta sería el equivalente a mostrar el horror, el monstruo en una película de terror, y que obliteraría el sentido último de esta: esa cuarta dimensión que proclama Deleuze, y que Kant identifica con “lo monstruoso”:

Un objeto es monstruoso cuando por su magnitud aniquila el fin que constituye su propio concepto. Pero se denomina colosal a la mera representación de un concepto que

²³ Hay en esta parte de la tesis una particular filiación con la terminología kantiana. Así cuando establecemos esa particular tensión entre lo que no-aparece, pero determina lo que, si aparece, estamos reproduciendo la tensión que establece Kant en la noción de “fenómenos” y “noumenos” (aquello que está detrás de las cosas) (Navarro Cordón & Pardo, 2009)

es casi demasiado grande para toda exhibición (que linda relativamente con lo monstruoso), porque el fin de la exhibición de un concepto se ve dificultado por el hecho de que la intuición del objeto casi es demasiado grande para nuestra capacidad de aprehensión. (Kant, Crítica del discernimiento, 1790, pág. 332)

Es decir, que por su dimensión inabarcable²⁴, lo que está más allá de la puerta que se cierra al final de Gertrud. No debe ser mostrado pues obliteraría el concepto sobre el que está construido la película, porque sería el intento de reflejar lo que en palabras de Kant sería demasiado grande para ser mostrado, demasiado grande para las líneas de la pantalla de proyección.

Sus apariencias están vueltas hacia el interior, al público y a la rampa; existe apoyado en su anverso y en la ausencia de un más allá, como la pintura gracias a su marco. De la misma manera que el cuadro no se confunde con el paisaje que representa, ya que no es una ventana sobre un muro, la escena y el decorado en el que la acción se desarrolla son un microcosmos estético insertado a la fuerza en el universo, pero esencialmente heterogéneo de la naturaleza que le rodea. Todo lo contrario, sucede en el cine, cuyo principio es el de negar toda frontera, todo límite a la acción. (Bazin, 1990, pág. 182)

Como Mike Myers al fondo de la imagen en *Halloween* confundiendo con el paisaje, pero sin embargo ganando una preeminencia receptiva, la operación que proponemos consistiría en traer al centro lo que aparece secundarizado en la imagen, relegando lo que está en primer término a una posición suburbial.

El uso de la palabra margen en esta tesis doctoral no es del todo baladí pues responde a la voluntad de restaurar su sentido como la centralidad de la obra.

El combate atrae a los adversarios dentro de la atracción de una pertenencia recíproca. En un trazo que los atrae hacia la procedencia de su unidad a partir de un fondo unificado (...) Se imprimen entonces una serie de locuciones cuyo sentido corriente, usual, «literal» se diría, se encuentra reactivado al mismo tiempo que discretamente

²⁴ Lo colosal -en lo que no puede entrar en pantalla de manera completa- (y por lo que el coloso de Rodas aparece siempre incompleto) donde Derrida localiza el eminente plus de ficcionalidad. (Derrida J. , La verdad en pintura., 1978, pág. 150) En nuestro caso localizado en el mundo fuera de campo.

reinscrito, desplazado, vuelto a poner en juego en lo que actúa en este contexto. (Derrida, 1987, pág. 32)

Es interesante como en esta cita, Derrida expone el especial sistema de cooperación que rige la relación entre el afuera y el adentro del fotograma cinematográfico que queremos perseguir, de modo que esa otra mitad de la obra, comprendida como el fuera de campo, no se quede precisamente fuera del relato, cuando no su núcleo de sentido. Una periferia que sería el Ser mismo de la imagen.

Ahora bien, esto no explica aún cómo la imaginación puede pasar por un modo de conocimiento, ni por qué una enfermedad transforma el fantasma en una representación. Ya no se trata de explicar la ilusión y la alucinación como Descartes explicaba el error de los hidrópicos y la ilusión de los amputados, fallos de funcionamiento inevitables y debidos a la sabiduría misa del cuerpo, sino de comprender la pretensión de verdad que encierran (Lebrun, 2008)

Parece oportuno este paralelismo que plantea Lebrun para nuestro análisis entre el “dolor fantasma de los amputados” y la noción de fuera de campo de la imagen, que opera de algún modo sobre la propia imagen. Pareciera como si Lebrun buscara aquí restaurar la legitimidad de ese efecto del afuera de la imagen sobre lo que está dentro de ella, entregarle una preeminencia a los márgenes, a ese “dolor fantasma”. El giro copernicano consistiría de un modo un poco más general, en transformar aquello que ha pertenecido históricamente a los márgenes y retraerlo al centro.

Es cierto que restituir esta centralidad de lo marginal en campañas de publicidad y *engagement* de ciertas películas con la vitola de cine de autor/cine de los *márgenes*, o mismamente en todos y cada uno de los festivales que han ido brotando los últimos veinte años y que se postulan vindicando su estatus contracultural, en realidad estarían siendo pasto y sofisticada reapropiación por parte de la industria. Como si la industria estuviera diseñada para hacer de sus contradicciones su propio motor asiendo esas condiciones de marginalidad, convirtiéndolas en productos culturales.

2.5. Implicaciones de la imagen cinematográfica en la era digital

Hemos discutido en esta tesis con cierta recurrencia las limitaciones e impactos de la técnica en el arte, y concretamente el arte cinematográfico. Como mencionábamos al comienzo de la tesis en la descripción de los epígrafes asociados al estado de la cuestión, concluíamos que la muestra estaba atravesada por dos hitos sociohistóricos que condicionaban de forma determinante nuestra muestra y el contexto temporal del estudio.

Por un lado, el estallido de la gran crisis económica española que secundaba una crisis previa aún más aguda, vinculada a la aparición del intercambio de archivos digitales a través de las diferentes tecnologías de tráfico de archivos, que devino en un consumo de productos culturales fuera del circuito clásico de ventanas, vaciando las salas de cine.

Las películas tienen una distribución secuencial: primero irán a las ventanas que generen mayores ingresos en el menor tiempo y luego pasarán a aquellos mercados con menores ingresos por unidad temporal. De esta forma, la pauta de explotación de un filme comienza con la sala de cine, acto seguido llega a determinados medios de transporte (como los aviones, donde las películas llegan muchas veces editadas), sigue con el DVD, pasa al pago por visión en todas sus modalidades, luego a los canales premium de la televisión de pago o a los servicios de streaming de las plataformas de Internet, y termina su periplo en la televisión en abierto.” (Álvarez Monzoncillo, José María, López Villanueva, Javier, 2015)

Por otro esa misma tecnología digital que destruye el circuito de distribución ²⁵ y posibilita la aparición de formas de registro audiovisual que simplifican y abaratan los costes preexistentes en el cine analógico. Esos condicionantes del cine analógico no son simplemente económicos o materiales, sino que abarcan algunas inquietudes propias de la modernidad cinematográfica: la convergencia estético-formal entre el género documental y las formas y

²⁵ “La aparición de Internet ha modificado de forma significativa la cadena de valor de la industria cinematográfica al crearse nuevas ventanas de consumo. El acceso se ha hecho menos ubicuo a través de la multipantalla, mientras que el consumo se vuelve cada vez más nómada e individual. Esto ha provocado una reorganización a escala internacional tanto en la producción como en la distribución” (Álvarez Monzoncillo & López Villanueva, 2015)

usos de la ficción cinematográfica; una nueva concepción de la captación de tiempo a través de la cámara, y la plasmación ensayístico-reflexiva de la voz del autor cinematográfico.

2.5.1 Distancia figurativa y aura

La aparición del cine y la fotografía planteaba un nuevo tipo de mediación, quizá menos intervencionista por parte del sujeto, en el que existe una conservación del índice de lo real más preciso (como en el molde), menos sujeto a la interpretación y asimilación del sujeto artístico, pero no menos estética. Bazin identifica en este progreso técnico el fin de una época para el arte occidental.

El conflicto del realismo en el arte procede de este malentendido, de la confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo, que entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo, y el pseudorealismo, que se satisface con la ilusión de las formas. Niepce y Lumière han sido por el contrario sus redentores. La fotografía, poniendo punto final al barroco, ha librado a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza. Porque la pintura se esforzaba en vano por crear una ilusión y esta ilusión era suficiente en arte; mientras que la fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo. (Bazin, 1990, pag.14)

El debate puede perpetuarse hasta nuestros días. Alba Rico, impugnando o poniendo de relieve como Joseph Roth²⁶ en un artículo de 1934 rechazaba el arte cinematográfico argumentando que nada que se deje copiar, es decir, registrar, puede formar parte de la realidad, en una reminiscencia interesada del mito de la caverna de Platón.

²⁶ Si me encuentro alguna vez con un actor cuyo rostro y cuerpo conozco por el cine, tengo la sensación de haberme tropezado no con él en persona sino con su sombra, a pesar de ser cierto —y así me lo dice mi razón— que él es el creador de aquella sombra que conozco por la pantalla. Y sin embargo, cuando se cruza conmigo, corpóreo y vivo, se ha convertido en la sombra de su propia sombra. Si las cosas fueran como deben, es decir, si fuéramos realmente capaces de dar vida a las sombras que proyectamos sobre la pantalla con ayuda de la técnica, debería ver en el actor vivo más, incluso, que a él únicamente, una persona viva; debería ver a alguien de una riqueza tal que podría prestar a su propia sombra un hálito de vida.” (Anticristo, 2014)

Roth confunde el milagro tecnológico de la mimesis visual (la capacidad de recoger y aprisionar en el espacio los cuerpos en movimiento: la cinemática) con el trabajo del artista que manipula las imágenes del mundo: la cinematografía. Ya en el siglo XIX, la fotografía, con sus promesas de “repetición”, dejó sin trabajo a cientos de malos pintores que, en todo caso, como los buenos, sabían que mirar era, sobre todo, un trabajo que se depositaba, a modo de verdad codificada (y más o menos decodificable), en el interior del cuadro. Los fotógrafos, de pronto, se limitaban a recibir el mundo y la verdad en sus aparatos; se pasaba de las grietas y rugosidades “verdaderas” de la analogía a la repetición seriada de la identidad, que borraba todas las diferencias (los tientos y aproximaciones) entre el original y la copia. (Rico, 2023)

Con la entrada de la tecnología digital en el cine, ese índice de referencialidad de lo real se implementaría en torno a factores cuantitativos como la capacidad de resolución de la imagen.

Con el abaratamiento de los costes se multiplicaría el acceso a más dispositivos de grabación y por lo tanto la incorporación de más puntos de vista en el registro fílmico. En este mismo orden, la tecnología digital habilita la posibilidad de un almacenamiento prácticamente ilimitado donde tiempo, y tiempo de registro fílmico, pueden llegar a ser sintagmas identificables. Aquella “momificación del cambio” (Bazin, 1990, pag.16) a la que apelaba Bazin adquiere una nueva dimensión.

Con la simplificación de los dispositivos de captación, las cámaras se vuelven cada vez más ligeras y pequeñas, así que pueden pasar más desapercibidas, y esto, como los avances antes mencionados modifican la posición del creador con respecto al medio de forma ostensible, de modo que ese dispositivo de captación pueda tornarse una prolongación natural del cuerpo.

La otra consecuencia de la aparición del cine digital no tiene tanto que ver con el proceso de filmación sino con lo que comúnmente ha sido conocido como la fase de posproducción. Y es que el cine digital permite generar parcial o totalmente una imagen.

En el primero de los casos la imagen mantendría el valor de índice de la realidad, pero en un proceso posterior a la producción, esa imagen sería sometida a un proceso de sustracción o adición de elementos que no estaban en origen. Por poner uno de tantos ejemplos, uno de los procesos que más ha cambiado con la entrada del digital es el del equilibrado y corrección de color en posproducción, lo que en cine se conoce comúnmente como etalonaje²⁷.

Durante la época hegemónica del cine analógico, del fotoquímico, el director de fotografía, responsable último del color y la luz de la película estaba completamente expuesto ante todos los fenómenos físicos y lumínicos que emergían frente a la cámara. Posteriormente, y una vez finalizado el proceso de rodaje, el director de fotografía supervisaba el proceso de revelado y la posterior coherencia en el color sobre los diferentes fragmentos.

En el cine digital de nuestra contemporaneidad, las imágenes no dependen de un soporte fotoquímico, sino que son procesadas al lenguaje de ceros y unos del digital, pudiendo ser inmediatamente deconstruidas o corregidas in situ a través de, por ejemplo, LUTs (Look Up Tables) que pueden entregarnos un procesamiento muy cerca de resultado final:

Existen unos archivos llamados LUT (Look Up Table). Estos crean una tabla de valores que transforma un rango de colores de entrada en otros de salida, es decir, coge una referencia del valor que debería tener un color y lo compara con el que se ha realizado en el etalonaje, asociándolos. De esta manera, al aplicar el archivo LUT a otro clip, transformará los colores de este por los asignados en el LUT. El LUT comenzó como una herramienta de monitoreo en set, pues con la llegada de las gammas logarítmicas era necesario poder ver los colores reales en el monitor de la cámara. Posteriormente se comenzó a utilizar realizando pre-etalonajes convertidos a LUT, de esta forma se podía grabar teniendo en cuenta el look final. (Luján, 2021)

Para la directora de fotografía, Caroline Champetier (directora de fotografía de *Une Couple Parfait* (2005) establece algunos argumentos a favor del cine digital:

²⁷ Se trata del proceso de alterar los valores de la densidad y el color de una película de un plano a otro o de una escena a otra durante el positivado para conseguir constancia, equilibrio o algún efecto.

Bien sûr qu'il y a une différence entre filmer sur support chimique ou support numérique, qui ne sera d'ailleurs très vite plus un support mais des informations transmises à un disque dur. Je dirais que l'image d'*Un couple parfait*, de Nobuhiro Suwa, est une création de Mik.ros Image et moi: Gilles Gaillard⁵⁶ m'a aidé à prendre les décisions de capture d'images, les tests qui m'ont permis d'aller dans certaines zones et pas d'autres. [...] J'essaie de jauger mes instruments avant le tournage pour dire au metteur en scène "Si on prend ça, on obtiendra ça", bref d'avoir une appréhension responsable de mes outils. Mais en même temps c'est dans l'expérimentation que ça se passe; pour *L'Intouchable* de Benoît Jacquot, je ne pouvais pas éclairer les bords du Gange la nuit, alors j'ai poussé la pellicule à 1000 asa en me disant: on verra bien et l'étalonnage numérique m'aidera à rendre ça cohérent avec le reste du film. [...]. [Por supuesto, hay una diferencia entre filmar en un medio químico o en un medio digital, que además muy pronto dejará de ser un medio para pasar a ser información transmitida a un disco duro. Diría que la imagen de *Un couple parfait*, de Nobuhiro Suwa, es una creación de Mikros Image, la casa de etalonaje. Gilles Gaillard me ayudó a tomar las decisiones para la captura de imágenes, las pruebas que me permitieron ir a ciertas áreas y no a otras. [...] Trato de calibrar mis instrumentos antes de filmar para decirle al director "Si tomamos esto, obtendremos esto", en fin, tener una aprehensión responsable de mis herramientas. Pero al mismo tiempo es en la experimentación cuando algo sucede: para *L'Intouchable* de Benoît Jacquot, no podía iluminar las orillas del Ganges por la noche, así que subí la película a 1000 asa, diciéndome a mí misma: "ya veremos, el etalonaje digital me ayudará a que sea coherente con el resto de la película.] (Frodon, 2006)

Aunque el rodaje en digital sigue siendo hegemónico a nivel industrial, el uso del celuloide en rodajes se sigue llevando a cabo tanto en el formato 35mm como en el 16mm e incluso en Imax, como es el caso de autores tan relevantes como Christopher Nolan o Quentin Tarantino.

Christopher Nolan has made a point of extolling the aesthetic virtues of celluloid and participating in a discourse surrounding film formats that posits them as a form of authentic cinema, both by virtue of their photochemical properties and their high-definition mode of realism (...) I will discuss how Nolan's allegiance to film, and

particularly IMAX, aligns him with a particular brand of cinephilia, one that is highly invested in technological specificity. This love of cinema, here defined as not only an appreciation of film's aesthetic qualities, but also a resistance to the industrial shift toward digital systems [Nolan participa en un discurso en torno a los formatos filmicos que postula como una forma de cine auténtico, tanto en virtud de sus propiedades fotoquímicas como de su modo de realismo de alta definición. (...) la lealtad de Nolan al cine, y particularmente a IMAX, lo alinea con una marca particular de cinefilia, una que está muy comprometida con la especificidad tecnológica. Este amor por el cine, definido aquí no solo como una apreciación de las cualidades estéticas del cine, sino también como una resistencia al cambio industrial hacia los sistemas digitales.] (Furby & Joy, 2015, pág. 31)

Conforme se ha ido imponiendo industrialmente el sistema digital como procedimiento hegemónico de filmación, se ha dado paralelamente una recuperación nostálgica con el celuloide asimilable a un rasgo de estilo. Durante la segunda década del siglo XXI no han parado de producirse y premiarse películas que, de algún modo, homenajeban intertextualmente no solamente los usos, sino las texturas y el formato del cine del celuloide: *The Artist* (2011), *Lala land* (2017), *La invención de Hugo* (2011), *Anette* (2021) o casi toda la trayectoria fílmica de Wes Anderson, por citar algunas entre tantas.

Niemeyer interprets contemporary nostalgia as a reaction to accelerated times and the impact of digital technologies and as a desire to overcome and cure our 'homesickness' for the past via media itself. This nostalgia boom is vast; it is transmedial and transcultural, and presents multiple facets and embodiments. In truth, what can be seen as fetishism for the past and its regurgitation in the present constitutes a significant feature of contemporary film production, exemplified by the plethora of biopics, period dramas, and heritage films currently in circulation [Niemeyer interpreta la nostalgia contemporánea como una reacción a los tiempos acelerados y al impacto de las tecnologías digitales y como un deseo de superar y curar nuestra 'nostalgia' del pasado a través de los propios medios. Este auge de la nostalgia es enorme; es transmedial y transcultural, y presenta múltiples facetas y encarnaciones. En verdad, lo que puede verse como un fetichismo por el pasado y su regurgitación en el presente constituye una característica significativa de la producción cinematográfica contemporánea, ejemplificada por la plétora de biopics,

dramas de época y películas patrimoniales actualmente en circulación. (Baschiera & Caoduro, 2015)

Al mismo tiempo el arte contemporáneo y los espacios orientados a las vanguardias estéticas de carácter museístico, transitan frecuentemente una vuelta al uso de la película analógica. Se trataría de itinerarios cinematográficos que como en los autores de cine experimental, entregarían una centralidad discursiva al material con el que se llevan a cabo las obras:

For the Structural filmmakers of the sixties and seventies (e.g., Peter Gidal, Hollis Frampton, Michael Snow, Paul Sharits), medium specificity was incarnated in film's material base—the celluloid subject to scratching, the grain of the film [Para los cineastas estructurales de los años sesenta y setenta (por ejemplo, Peter Gidal, Hollis Frampton, Michael Snow, o Paul Sharits), la especificidad del medio se encarnó en la base material de la película: el celuloide sujeto a rasguños, el grano de la película (...)] La teoría cinematográfica de los setenta complicó y diversificó la noción de especificidad del medio situándola como una estructura o sistema.] (Doane, 2007)

Como sostiene Dominik Schrey (2014), “los propios medios pueden convertirse en objeto de nostalgia. En este caso, el sentimiento puede dirigirse hacia su específica materialidad, la estética resultante de estos factores o todos ellos combinados.” (págs. 27-38) E incluso el eco retardado de ese medio obsoleto puede condicionar o reformular al medio que le sucede.

‘Our cultural memories are shaped not just by the production qualities of an era [...] but by subtle properties of the recording media themselves’, as Reynolds (2011, p. 331) notes. This process, in turn, can then be reflected by media again, which is why nostalgia for outdated media technologies or their respective aesthetics can be regarded as a special case of self-reference in the media. [Nuestra memoria cultural se forma no sólo por las cualidades de producción de una época (...) sino por las sutiles propiedades de los propios medios de grabación", como señala Reynolds²⁸. Este proceso, a su vez, puede volver a reflejarse en los medios, por lo que la nostalgia de las tecnologías

²⁸ (Reynolds, 2012, pág. 331)

mediáticas obsoletas o de sus respectivas estéticas puede considerarse un caso especial de autorreferencia en los medios de comunicación.] ²⁹ (Schrey, 2014)

Esta inercia cíclica hacia la reapropiación de figuras y manifestaciones del pasado no debe circunscribirse únicamente al arte cinematográfico, que es un rodamiento más en este vehículo antropológico de la nostalgia. La música con sus recuperaciones de formatos pretéritos como el vinilo y el cassette, la moda textil o el diseño de mobiliario entre tantos, son espacios que están dialogando permanentemente con el pasado.

Schrey argumenta que algo inherente al relato nostálgico es que se evalúa lo nuevo según los criterios de época.

It is important to stress the correlation between the flaws of apocalyptic media criticism he describes and the fact that new media always define themselves ‘in relationship to earlier technologies of representation’ [Es muy importante subrayar la correlación entre los efectos de la crítica apocalíptica³⁰ de los medios de comunicación y el hecho de que los nuevos medios siempre se definen a sí mismos “en relación con tecnologías de representación anteriores³¹] (Schrey, 2014).

En la actualidad nos encontraríamos ante un estadio que podríamos calificar de híbrido con respecto a la relación entre el digital y el celuloide. Por un lado, cualquier película filmada en celuloide tiene que atravesar un proceso de escaneado a digital para conseguir lo que se conoce como “Inter-negativo digital” ³² que permitirá trabajar la imagen en posproducción, o para en última instancia ser proyectado.

²⁹ (Böhn, 2007)

³⁰ Como recuerda José Luis Villacañas en un artículo la historia del capitalismo puede explicarse en torno al dualismo “Apocalipsis y poder”. “En este contexto (Koselleck cita a Kant y dice que en lugar de que la historia siga a la cronología (como lo había hecho con el viejo esquema de las Seis edades del mundo), ahora la cronología debe seguir a la historia. La medida del tiempo ya no se da por supuesta, sino que se construye” (Villacañas Berlanga, 2007).

³¹ (Bolter & Grusin, 2000)

³² “La creación del Internegativo Digital (Digital Intermediate o DI) a finales de la década de los noventa, supone una nueva herramienta de manipulación de los parámetros fotográficos de la imagen. Se trata de una revolución similar a la introducción del sonido, que permite la hibridación entre el color analógico-digital y la iluminación analógica y digital. El Digital Intermediate es un proceso híbrido (celuloide-digital-celuloide) en el que está involucrado el escaneado del negativo a diferentes resoluciones, su manipulación a través de plataformas digitales y su impresión posterior en una emulsión sensible.” (Cortés-Selva, 2013)

El proceso de transferencia consistiría en filmar en celuloide de 70, 35 o 16mm escanear para crear un intermedio digital y luego la volvió a imprimir en una película positiva de 35 mm para la proyección digital. (Strong, 2020)

Se ha dado incluso una situación aún más rocambolesca en la búsqueda de esa identidad o textura del cine analógico. Uno de los autores que estudiaremos más en profundidad con relación a estas implicaciones de la imagen en la era digital que es Albert Serra, en sus películas tiende a realizar el proceso de digitalización inverso. Por razones presupuestarias o de estilo que luego dirimirémos, ha filmado la mayor parte de sus películas con cámaras digitales o televisivas con formatos digitales precarios (Mini-dv, tv-PAL) y durante el proceso de posproducción “re-filma” a 35mm la película ya editada, proceso conocido como “Transfer” a 35mm.

Chris Lane, responsable del único laboratorio del mundo especializado en la impresión desde el digital a 35mm enumera algunos de los motivos por los que lleva a cabo este complejo proceso en una entrevista para *Little White Lies*:

“Print film has an inherent grain structure due to its organic composition, and that recreates images in a way that the human eye is more used to seeing.” There’s also a tactile quality to film prints: every scratch and flicker is an indication of the amount of craft that has gone into bringing a story to the screen. Their organic composition renders 35mm prints as a living thing, prone to degradation over time. [La película impresa tiene una estructura de grano inherente debido a su composición orgánica, y eso recrea imágenes de una manera que el ojo humano está más acostumbrado a ver. También hay una cualidad táctil en las impresiones de películas: cada rasguño y parpadeo es una indicación de la cantidad de trabajo que se ha invertido en llevar una historia a la pantalla. Su composición orgánica hace que las impresiones de 35 mm sean algo vivo, propenso a la degradación con el tiempo]. (Strong, 2020)

Un segundo itinerario de la nueva imagen digital no tendría entraría dentro de régimen de referencialidad real, no sería una copia de la realidad previamente registrada, sino que esa imagen no tendría huella física alguna. Es aquí donde estriba el verdadero salto evolutivo.

Como en *Avatar* (2009), la imagen ya no es una copia del mundo, ni siquiera una imagen alterada del mundo:

Cuando esta imagen es introducida en el ordenador, deja de ser huella para volver a ser signo. Una vez se ha digitalizado, la máquina ya no distingue entre si ésta ha sido capturada desde la realidad o si, en cambio, ha sido alterada mediante un programa informático. La imagen puede, incluso, llegar a ser creada sin una clara fijación al referente. (...) Lo propio de la imagen digital es la simulación y no la captura de las huellas del mundo físico. (Quintana, 2011)

En este punto sería conveniente comenzar a hablar de imágenes de síntesis, que es un término que utiliza Jacques Lafon³³ para definir aquellas imágenes cuya naturaleza constitutiva es la agregación de varias imágenes; imágenes hechas por otras imágenes más simples, donde a menudo esas partes simples del ensamblaje son indiscernibles para los instrumentos de identificación clásicas del análisis. “un componente al que no podemos aproximarnos con un método analítico, y del que, sin embargo, todos tenemos constancia. Es un claro ejemplo de los componentes “ocultos” en un sistema lingüístico, el lado silencioso de los signos.” (Perales, García & Fred, 2008).

Si hasta el inicio del siglo XX con la aparición de las vanguardias, la historia de las imágenes en el arte podría relatarse como una persecución de su sentido figurativo (Manovich, 2001, pág. 166), la aparición de las imágenes digitales en el cine comenzaron construyéndose desde el esquematismo: “hasta finales de los setenta, las imágenes por ordenador eran abstractas en su mayoría, porque estaban orientadas hacia los algoritmos y aún no se podía acceder fácilmente a las tecnologías para introducir fotografías en un ordenador.” (Manovich, 2001, pág. 240)

Resulta también paradójico que, desde el inicio del siglo XX, el arte habría dejado de ser figurativo: “el mundo del arte estaba dominado por los movimientos no figurativos, como el arte conceptual, el minimalismo y la performance, o que como mínimo se planteaban la

³³ “la formación de un cuerpo compuesto a partir de partes simples o partes ya compuestas” (Lafon, 1999)

figuración con un fuerte sentido de la ironía y la distancia, como en el caso del Pop Art.” (Manovich, 2001, pág. 240)

Una de las cláusulas que Andrei Tarkovski había planteado, (quizá ya en el ocaso del cine analógico) para que el cine pudiera concebirse como un arte emancipado de las otras artes, es que pusiera en ejercicio su propia especificidad lingüística y técnica.

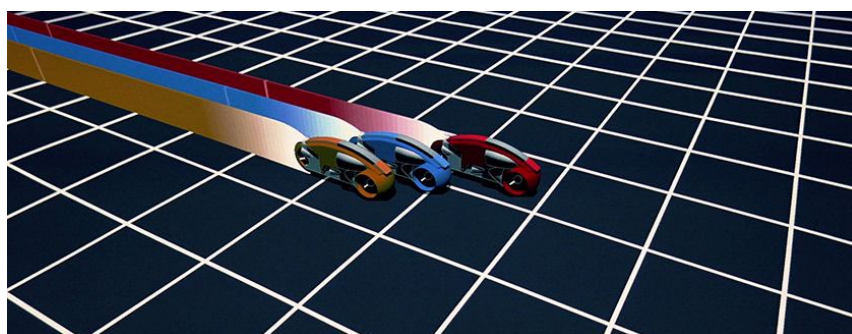
En su desarrollo futuro, el cine -eso es lo que opino- no sólo se apartará de la literatura, sino también de las demás artes, siendo así cada vez más independiente. (...) el cine ha perdido la capacidad de otorgar una configuración inmediata a la realidad con sus medios específicos, sin atravesar el camino de la literatura, de la pintura o del teatro. (Tarkovski, 2008, pág. 47)

De modo que, para Lev Manovich el cine y la fotografía durante el siglo XX, generó un canon de representación que afecta a los contenidos artísticos diseñados digitalmente -del que no se puede separar- para mostrarse como un arte emancipado, desligado de otras representaciones en el arte:

El cine, pasó a dominar la moderna cultura visual. Algunas de sus cualidades son la perspectiva lineal, el efecto de profundidad de campo (de modo que sólo una parte del espacio tridimensional está enfocado), una determinada gama cromática y tonal y el desenfoque por el movimiento (los objetos que se mueven rápido aparecen borrosos). (...) La paradoja de la cultura visual digital es que, aunque todas las imágenes están pasando a basarse en el ordenador, el dominio del imaginario fílmico y cinematográfico es cada vez más fuerte. Pero en vez de ser un resultado directo y «natural» de la tecnología de la fotografía y el cine, se trata de imágenes elaboradas con ordenadores. Los mundos virtuales 3D están sujetos a algoritmos de profundidad de campo y de desenfoque por el movimiento, el vídeo digital funciona con filtros especiales que simulan el grano del cine, etcétera. (Manovich, 2001, págs. 240-241)

La tensión entre representación y realismo en el digital siguió un movimiento pendular. Cuando la potencia técnica se ha visto capaz de trazar una equivalencia figurativa, se ha institucionalizado como hegemónica.

Sin embargo, esta circunstancia no se ha dado siempre. Durante las primeras tentativas del cine digital nos encontramos películas como *Star-wars* (1977) o *Tron* (1982) donde el compromiso no era el del realismo figurativo, sino más bien un esquematismo geométrico y antirrealista, que podría mostrarse autónomo narrativamente, en parte porque la temática escogida se adentraba dentro de los límites de la fantasía.



Fotograma 7. *Tron* (Steven Lisberger, 1982)

De cualquier modo, la deriva dentro de la integración de los efectos digitales a partir de los años noventa del Siglo XX, estuvo encaminada hacia un realismo figurativo, o en términos de Lev Manovich, hacia el *fotorrealismo*. Según Manovich (2001) en esta traslación, no se pone en juego la noción de realidad sino la del realismo cinematográfico.

Lo que resulta falseado no es, por supuesto, la realidad, sino la realidad fotográfica, la realidad tal como es vista por el objetivo de una cámara. En otras palabras, lo que las imágenes por ordenador (casi) han logrado no es el realismo, sino sólo el *fotorrealismo*; la capacidad de falsear no nuestra experiencia perceptiva y corporal de la realidad sino sólo su imagen fotográfica. (pág. 264)

No se trataría por tanto de la mimesis basada en un índice perceptivo humano, sino más bien en una ponderación del código. Una convención técnica que se transforma en una convención estética, y signo o prueba de veracidad.

Lo que la tecnología de las imágenes por ordenador ha aprendido a simular es únicamente esta imagen que da la película. Y si podemos pensar que las imágenes por ordenador han tenido éxito a la hora de falsear la realidad es porque, en el curso de los últimos ciento cincuenta años, hemos llegado a aceptar la imagen de la fotografía y del cine como la realidad. (Manovich, 2001, pág. 264)

Nos parece muy relevante este permanente juego y búsqueda de fidelidad con respecto a la intervención del realismo en el cine.

Una vez que las imágenes generadas por ordenador se combinan con las de la película, se utilizan aún otros trucos para disminuir su perfección. Con la ayuda de algoritmos especiales, se suavizan los bordes rectos de los objetos creados por ordenador. Y se añade un ruido apenas visible a la imagen global para mezclar los elementos del ordenador con los de la película. (Manovich, 2001, pág. 266)

Tal y como sostiene Manovich, aunque las prestaciones de la imagen sintética digital estuvieran muy por encima de las registradas de forma analógica por el cinematógrafo, en términos de resolución y transparencia, existe un pacto de verosimilitud en el código que demanda “ensuciar” esa imagen perfecta, añadir capas y filtros de ruido, de grano o como en el caso de *Terminator 2* (Cameron, 1991), escoger una puesta en escena, una localización y una ambientación estético-lumínica propicia para la inserción de efectos digitales:

Como en la batalla final entre los dos protagonistas de *Terminator 2*, la puesta en escena en un lugar determinado (en este ejemplo, una fábrica llena de humo) justifica que se añada humo o niebla para mezclar aún más los elementos sintéticos y los de la película. (Manovich, 2001, pág. 266)

2.5.2 *Índice, realismo y reproducción*

En esta esfera de discusión sobre los modos de representación del naturalismo en la literatura del XIX, al que pertenece por ejemplo Emile Zola, Eric Auerbach contribuirá con su

teoría sobre la representación, sosteniendo una postura historicista, donde siempre prevalecen los códigos de representación propios de contexto histórico por encima de un tipo fidelidad universalista³⁴:

El realismo moderno, en la forma que se presentó en Francia a principios del siglo XIX, se desliga por completo de aquella teoría en tanto que fenómeno estético, en forma más completa e importante para la ulterior conformación de la imitación literaria de la vida, que la mezcla de lo sublime y lo grotesco proclamada continuamente por los románticos. Al convertir Stendhal y Balzac a personas cualesquiera de la vida diaria, en su condicionalidad por las circunstancias históricas de su tiempo, en objetos de representación seria, problemática y hasta trágica, aniquilaron la regla clásica de la diferenciación de niveles, según la cual lo real cotidiano y práctico sólo puede encontrar su lugar en la literatura dentro del marco de un género estilístico bajo o mediano, es decir como cómico-grotesco, o como entretenimiento agradable, ligero, pintoresco y elegante. Con ello dieron cima a la evolución que se venía preparando desde hacía tiempo (...) y abrieron camino al mundo moderno. (Auerbach, 1996, pág. 457)

Auerbach, plantea aquí un tipo de mimesis asociado a una etapa histórica concreta, que juega en función de los códigos propios de esa etapa histórica:

La visión de la realidad que se deduce de las obras cristianas de las postrimerías de la antigüedad y de la Edad Media es totalmente distinta de la del realismo actual. (...) Una solución que me satisfizo en general, la encontré mediante una investigación de la etimología de la palabra figura, y por esto denomino "figural" el concepto de la realidad propio del cristianismo antiguo y medieval. Para la mencionada concepción, un episodio que haya tenido lugar sobre la tierra sin perjuicio de su fuerza real concreta

³⁴ Resulta interesante recuperar esto que nos cuenta Jorge Tomás García sobre la representación y la imitación en Platón "En el libro III, Platón llegó a admitir la posibilidad de una imitación con conocimiento en su Estado, ya que en el libro V, había distinguido entre el mundo del conocimiento, y el de la opinión. Tanto el pintor como el poeta llevan a cabo sus actividades artísticas en un nivel inferior al de la verdad, puesto que ontológicamente son tan sólo una copia de la realidad. Este argumento es inseparable al del libro VI en el que establece el símil de "la línea dividida" a partir del concepto de "conjetura" o incluso "imagen". Algunos de los errores más usuales de la audiencia griega en relación con la poesía y las demás artes miméticas preocupaban especialmente a Platón. Destaca aquel según el cual los jóvenes pensaban que las obras del pintor, al ser vistas desde la distancia, pasaban por ser reales." (García, 2010)

“aquí y ahora”, no solo se implica a sí mismo, sino también a otro, al que anuncia.
(Auerbach, 1996, pág. 523)

En esta senda y tomando como referencia el periodo artístico del Renacimiento, Georges Didi-Huberman aborda un suceso significativo que detenta una peculiar división entre el arte llevado a cabo a través de instrumento técnico-reproducible del molde.

En el siglo XVI, era habitual encontrarse en las iglesias de media Italia en forma de ofrendas, recreaciones de rostros de personas comunes generadas a través un molde y dotadas a posteriori de una entidad religiosa. Dichas ofrendas habían llegado a un nivel verdaderamente sofisticado de fidelidad en parte porque dicha técnica se había difundido entre una gran cantidad de artesanos que, como los primeros retratistas callejeros, fabricaban réplicas de los rostros a través de moldes. (Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte.*, 2010, pág. 285)

Didi-Huberman se pregunta en repetidas ocasiones en su libro *Ante la imagen* (2010), por qué dichas tallas o imágenes realizados como exvotos fabricados mediante la misma técnica reproductiva que otras obras consideradas esta vez sí, artísticas, no fueron conservados por su contrastada singularidad hiperrealista, sobre todo y cuando, muchos de los artistas y escultores del Renacimiento habían patrimonializado esos saberes artesanales, para su propio interés y que luego se decantarían en sentidos más artísticos. (Didi-Huberman, 2010, pág. 286)

Estos objetos medievales no tenían el estilo del arte medieval. No sólo tenían el aspecto de obras «renacentistas» en pleno siglo XIV, sino que también, y es peor, no eran ellos mismos, no deseaban ser, «obras de arte». Su modelo operativo era de naturaleza principalmente inicial -basado en la huella, el carácter- y requería una técnica, un saber hacer artesanal en el cual las nociones humanistas de *invenzione* o de *maniera* decididamente no contaban gran cosa. (Didi-Huberman, 2010, pág. 286)

La historia del arte se desentendió de esta técnica que ya en el Renacimiento estaba plenamente desarrollada y que alcanzaba un nivel de realismo al que no podían equipararse, por ejemplo, las técnicas pictóricas. El desarrollo de la técnica facilitó el acceso a instrumentos como los daguerrotipos o la fotografía que no se consagraron en un primer momento como

manifestaciones artísticas, sino como “muletilla” o instrumento de respaldo de otras artes que sí que gozaban del prestigio de, por ejemplo, la pintura.

Se trataba, en efecto, de sacar la semejanza del drama en el que el cristianismo seguía pensándola. Se trataba de hacer de ella una meta artística, un vector de éxito y de *humanitas*. Para ello había que matar la imagen y matar con ella esta actividad que produce unas imágenes según los fines más modestos de lo que llamamos un artesanado. (Didi-Huberman, 2010, pág. 287)

Si el canon representativo heredado del renacimiento comprende una defensa sublimada de la representación en el arte, de la armonía de las formas, de lo perenne, la fotografía y el cine (o la imagen en movimiento) se erige como representación de lo transitorio y perecedero, de la interinidad y del rubato, una interacción directa e imperfecta con el medio. Una interacción que plantea algunas semejanzas con aquellos exvotos fabricados a través de los moldes de los artesanos del Renacimiento.

La pintura se encontró dividida entre dos aspiraciones: una propiamente estética —la expresión de realidades espirituales donde el modelo queda trascendido por el simbolismo de las formas— y otra que no es más que un deseo totalmente psicológico de reemplazar el mundo exterior por su doble. (...) Es cierto que los grandes artistas han realizado siempre la síntesis de estas dos tendencias: las han jerarquizado, dominando la realidad y reabsorbiéndola en el arte. (Bazin, 1990, pág. 25)

2.5.3 *La imagen, testigo y documento.*

Didi-Huberman en otro de sus ensayos propone una actualización de la noción de aura que propuso Walter Benjamin³⁵, donde este identificaba su valor con el carácter sagrado del contacto con la obra (la obra en origen), no tanto con la obra reproducida industrialmente. Así

³⁵ “Hasta a la más perfecta reproducción le falta algo: el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia siempre irreplicable en el lugar mismo en que se encuentra. (...) El aquí y el ahora del original constituye el concepto de su autenticidad. (Benjamin, 2005, pág. 368)

la presencia de esa aura en Didi-Huberman, no se identificaría tanto con la presencia del original, sino con el valor espacial-real-histórico del fenómeno recogido técnicamente:

Un aura "secularizada", desde luego: no se trata ya de la presencia mítica del dios o de la ninfa lo que nos hace temblar frente a la imagen, sino, de manera más trivial y más crucial, lo real histórico del lugar fotografiado, o bien "en esa pescadora de Newhaven³⁶, que baja la mirada con un pudor tan indolente, tan seductor, [ese] algo que resulta imposible reducir al silencio y que reclama imperiosamente el nombre de aquella que vivió ahí, que aún es real en ese cliché y que nunca pasará totalmente al mundo del arte. (Didi-Huberman, *Arde la imagen*, 2012, pág. 29)

Esta argumentación encuentra un reflejo con ciertas connotaciones temporales en Roland Barthes. Para Barthes lo verdaderamente relevante en la fotografía (y en su deriva tecnológica y evolutiva del cine) es que aquello que es filmado, que se “encontraba ahí” (Barthes, *La cámara lúcida*, 1989).

La Fotografía no rememora el pasado (no hay nada de proustiano en una foto). El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia), sino el testimonio de que lo que veo, ha sido. (Barthes, 1989, pág. 128)

Lo que parece decirnos Barthes aquí, tomando el relevo de Benjamin al margen de un valor intrínsecamente estético en la contemplación de una película, hay que rescatar otro tipo de valor asociado al documento.

Continuando aquí, con la argumentación sobre lo que Currie entendía por huella, podemos poner un ejemplo más preciso y local: Juan de Orduña dirigió en 1955 una adaptación cinematográfica de la novela homónima de Pío Baroja *Zalacaín el aventurero* (1955). Durante la película tiene lugar una escena de reminiscencias “unamunianas” en la que aparece el propio Pío Baroja y explica las claves de su estilo literario. Es la única imagen en movimiento que se conserva del escritor, y quizá por ello, esta escena representa el valor más remarcable de la película, más allá del puramente estético o cinematográfico.

³⁶ Se refiere aquí, Walter Benjamin a un retrato que ejecutó David Octavius Hill en 1844, a una serie de la comunidad de pescadores del pueblo pesquero de Newhaven, en Inglaterra.

Atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente, a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo Real a un valor absolutamente superior, eterno; (...) Por esto vale más decir que el rango inimitable de la Fotografía (su noema) es el hecho de que alguien haya visto el referente (incluso si se trata de objetos) en carne y hueso, o incluso en persona. (Barthes, 1989, pág. 124)

Aunque todo el debate de la pérdida de la huella está vertebrado en nuestra investigación en cuanto a la pérdida de esta con la incorporación de la tecnología digital, para Walter Benjamin (2005), ya suponía un factor decisivo, pues con la industrialización, las máquinas desplazan el aprendizaje basado en la experiencia.

En el objeto de consumo, la huella de la producción debe quedar olvidada. Debe tener el aspecto de que no ha sido hecho en absoluto para no dejar ver que no lo hizo precisamente el vendedor, sino que se apropió del trabajo contenido en él. La autonomía del arte tiene su origen en el encubrimiento del trabajo. (pág. 681)

La sencillez con la que se ha propagado la imagen digital en movimiento, la ha hecho erigirse como el sistema de registro y documentación por excelencia. Imágenes circulantes e intercambiables, carentes esta vez de huella. Ya nunca más imágenes con el aura, ya nunca más imágenes con esa rúbrica de documento único.

A cambio, las imágenes, por su inmediatez en la producción, por la ausencia de espera en el revelado proporcionan otra relación con el tiempo. Podríamos decir que la principal renovación que propone el cine digital tiene que ver con el tiempo.

Pero la respuesta que ha dado un cierto tipo de cine no es la misma que han dado los dispositivos móviles o la industria cinematográfica o televisiva. El audiovisual del sobre estímulo, del tardo capitalismo acelerado, tiene una respuesta ciertamente minoritaria, pero recurre a las herramientas que proporciona el cine digital, indagando sobre los efectos que la contemplación estática del encuadre, de una búsqueda formal, un compromiso realista en la transposición del tiempo en el cine basado en la duración.

2.5.4 Invocación tecnológica, revolución estética.

Ya hemos comentado en la introducción como las grandes corrientes estéticas y antropológicas de la historia del cine siempre han estado auspiciadas por algún quiebre o salto tecnológico. Quizá el más referenciado por la tradición crítica cinematográfica es la del Neorrealismo italiano -tan citado por Bazin- pero no menos relevante fue el de la *Nouvelle Vague*, que nos obliga a hablar de algunos factores técnicos de abaratamiento e innovación muy relevantes, que a la postre, va a encontrar alguna forma eco en las innovaciones formales y tecnológicas del cine digital, y de cómo estas van a ser instrumentalizadas por algunos directores para indagar en su propio lenguaje.

2.5.4.1 Escala de sensibilidad fotográfica: un camino hacia la democratización.

La primera ruptura técnica claramente identificable, tiene que ver con la ampliación de las sensibilidades lumínicas del material fotosensible cinematográfico. La sensibilidad para capturar un determinado rango de luz en un fotograma a través de la película fotosensible se ha medido históricamente a través de la medida de escala ASA. Así cuanto mayor sea su índice numérico, más preparada estaba la película para capturar más luz. Después de la Segunda Guerra mundial comenzaron a llegar innovaciones técnicas a la imagen en movimiento.

En 1952, llegaba el 25 ASA, de mayor velocidad que el Eastmancolor de 16 ASA. Los años cincuenta van a significar la eclosión del cine naturalista europeo y, al mismo tiempo, la rápida mejora de la sensibilidad de las películas. En 1959 llega el 50 ASA, que dobla la velocidad. Pero a mayor velocidad, mayor grano (las pequeñas imperfecciones de la textura fotográfica). Así que en 1962 apareció el 50 ASA con grano fino. (Massanet, 2011)

Estas prácticas, entre otros objetivos tenían el de prescindir de las fuentes de iluminación, que hasta entonces estaban circunscritas únicamente a un plató. Este hecho

enfaticaba el cariz todavía teatral y hasta cierto punto manierista del cine producido industrialmente en Hollywood.

Es importante remarcar que, a los autores del Neorrealismo italiano, como después para algunos ejemplos significativos de la *Nouvelle Vague*, priorizaban cierta sencillez en la elección de las historias, así como de los temas, con una voluntad documental donde los actores profesionales y no profesionales se inmiscuían y buena parte de las filmaciones tenían lugar en exteriores reales donde se ponderaba la ciudad como espacio mitológico. (Ortiz, 2010)

En este sentido también se “forzaba”, esto es, se sobreexponía la película de modo que permitía rodar en bajas condiciones de luz. Esta técnica consistía en:

...filmar (con una película) como si fuera a 100 ASA, con lo que se conseguía mucho contraste, zonas quemadas y negras en la imagen, y una sensibilidad mayor, aunque también mucho más grano, algo que los más academicistas consideraban un espanto fotográfico, pero que tan bien quedaba en el estilo libérrimo de las producciones europeas de autor, ya fueran vitalistas o deprimentes. (Massanet, 2011)

Esta decisión, este desinterés por el reclamo ornamental y a priori antiestético, pone de relieve donde colocaban estos autores la experiencia cinematográfica.

Raoul Coutard, director de fotografía francés responsable de una buena parte de los títulos más representativos de la *Nouvelle Vague*, cuenta como durante el rodaje de *Al final de la escapada* (1960), llevó a cabo el procedimiento antes mencionado forzando al negativo de 400ASA a 800ASA, pues la película se filmó en condiciones muy limitadas a nivel luz, así que recurrió a una película dedicada a la fotografía fija llamada “Ilford HP5”. Es decir, construyó rollos de 120 metros de adaptadas de negativo de fotografía fija de 35mm, más sensible que cualquier negativo orientado al cinematógrafo. (Salt, 2009, pág. 287)

2.5.4.2 Cámara Stylo, cámara de guerra.

En 1937, Arriflex, proveedor alemán de material fotográfico³⁷, fabricó una cámara de cine manejable por un solo operador. Por primera vez, el operador encargado de filmar la toma, podía contemplar a través del objetivo la imagen con total fidelidad. A través de un sistema de espejos, encarnaba el mismo encuadre que a la postre acabaría imprimiéndose en la película fotoquímica, permitiendo visualizar además el rango de foco, es decir, aquella superficie de la imagen que estaría desenfocada por el tamaño de la lente y de la apertura del del diafragma, lo que también llamamos “profundidad de campo”. A esto tendría que sumarse la gran portabilidad que permitía llevar a cabo por la considerable reducción en el peso la filmación con cámara al hombro. (Ortiz, 2010)

Todas estas prestaciones técnicas tuvieron lugar ante la demanda institucional de un instrumento de filmación y propaganda de las potencias del eje en el frente. El que fuera una cámara extremadamente manejable favoreció el sustrato documental inherente a la Arriflex 35.

Al final de la Segunda Guerra Mundial, el fabricante Francés Eclair, construyó una cámara a imagen y semejanza de la Arriflex 35. Un modelo evolucionado de esa Eclair, la Cameflex CM3, que, años después fue la cámara más usada de los directores de la *Nouvelle Vague*. Raoul Coutard explicaba hasta qué punto el influjo de los modos del cine documental condicionó la producción de ese emblema que es *Al final de la escapada* (1960)

Jean Luc (Godard) me dijo que pretendía hacer ‘un reportaje’ (documental), que implicaba filmar toda la película cámara en mano y sin iluminación adicional. La gran idea fue abandonar la gran tradición del mejor cine francés y hacer una fotografía mucho más realista. Nadie había propuesto hasta entonces filmar todo un largometraje de ficción cámara en mano. Por supuesto, no debemos olvidar que el presupuesto era muy escaso y resultaba mucho más barato filmar cámara en mano, en decorados naturales y sin iluminación adicional. (Benjamin B. , 2016, pág. 201)

³⁷ “Con la Arriflex 35 se registró la práctica totalidad de la historia del III Reich: la ascensión y caída del régimen de Hitler, los pactos del Eje, la invasión de Francia, la campaña de Rusia, la muerte de Mussolini e incluso los juicios de Nuremberg. Mucho del material documental de la 11 Guerra Mundial fue rodado con esta cámara y, desde luego, la práctica totalidad de los archivos nazis, los tristemente famosos noticiarios de la UFA.” (Ortiz, 2010)

2.5.5.3 Portabilidad técnica, cine directo y reflejo

Como hemos comprobado, el cine de la *Nouvelle Vague*, estaba altamente imbricado dentro del cine documental. Y por eso debemos detenernos en un hito documental reseñable.

Un año después de la producción de *Al final de la escapada* (1960) se estrena una película que inaugurará una etiqueta que con el tiempo adquirirá relevancia, denominado “Cine Etnográfico”. Esta película se llama *Crónica de un verano* (1961) y está dirigida por Jean Rouch y Edgar Morin.

En este film la portabilidad técnica de estas cámaras, así como el uso de los dispositivos de grabación de sonido³⁸, cobra un especial protagonismo pues se visibilizan en pantalla, al modo en que lo haría un reportaje o retransmisión periodística o televisiva. La primera parte de la película basada en entrevistas callejeras, los autores preguntarían a una serie de personas jóvenes sobre cuestiones cotidianas. Jean Rouch y Edgar Morin trabajarían desde una clara ética colaborativa.

No hay una distancia crítica entre Rouch y sus personajes, él forma parte del conjunto, comparte el espacio y la historia con los protagonistas. (...) Rouch se sumerge en las historias y queda afectado por ellas, a diferencia de otros cineastas que pretenden ser ajenos totalmente a las escenas. (Gimeno, 2017)

Durante la parte final de esa misma película, se visualizarán años después esas mismas imágenes con los propios entrevistados mirándose en pantalla. En ese momento, los autores les volverán a cuestionar sobre si mismos, sobre cómo el paso del tiempo encarnado en ese reflejo de la gran pantalla les ha atravesado. La mayoría acaban reconociendo lo que recoge Jean Mitry en su ensayo ya antes citado de *Estética y psicología del cine*:

³⁸ “Quisiera empezar recordando esa especie de leyenda urbana sobre la importancia de la tecnología que circula por los territorios de la comunidad del cine documental. Todos los lectores de este libro seguro que conocen aquella historia tan repetida que cuenta que la comercialización de la cámara Eclair y la grabación magnética de sonido del Nagra están en la base de las aportaciones estilísticas de *Cronique d'un été* (*Crónica de un verano*, Jean Rouch y Edgar Morin, 1960), sin dudarlo una de las películas canónicas de la contemporánea experiencia fílmica documental.” (Palacio, 2005)

El hecho de saberse observados, interrogados, «enfocados», hace que se otorguen — más o menos inconscientemente— una actitud. Se muestran como *quisieran ser* o como se creen ser, de ninguna manera como lo que son: el *ser* cede ante el *parecer*. (...) No se capta al hombre que se sabe observado, así como no se capta el camino de los electrones proyectando sobre ellos un haz de luz que modifica al mismo tiempo ese mismo camino. (Mitry, 1986, págs. 460-461)

Es también la adaptabilidad y portabilidad de estos dispositivos técnicos, lo que permite modular discursivamente estas obras donde el medio comprende una instancia de intermediación narrativa.

Con este gesto Morin/Rouch introducían una nueva manera de hacer *ciné-essai* en la que lo ensayístico no estaba determinado por la forma literaria del texto recitado por la voz, ni por su relación con las imágenes, sino por la autorreflexividad, entendida como gesto de autoconsciencia sobre el propio medio. El ensayo cinematográfico ya no era únicamente una reflexión subjetiva sobre el mundo, sino que se transformaba en una reflexión teórica sobre el propio medio, sobre el propio acto de filmar. (Quintana, Al principio fue el verbo. Notas sobre el ciné-essai, 2007)

Nos resulta verdaderamente oportuno para la legitimación argumental de nuestra investigación unas palabras del propio Jean Rouch, en su manifiesto cinematográfico *¿El cine del futuro?*³⁹ sobre la relevancia del abaratamiento de los costes técnicos en el proceso de filmación, y su vínculo con la aparición de la *Nouvelle Vague*.

¿De qué se trataba en la nueva ola? Se trataba fundamentalmente de una liberación económica del cine comercial y de las normas tradicionales de la industria cinematográfica. En efecto, hacia 1949-1950, no era posible rodar un film en 35 mm sin tener una autorización de rodaje, sin contar con un equipo mínimo, sin un permiso para comprar la película. Y, en aquella época, el coste medio de un film oscilaba entre los 60 y los 100 millones de francos viejos. Ahora bien, nosotros demostramos que con medios ridículos se podían hacer unos films que tal vez no tuvieran una clase

³⁹ * Texto publicado originalmente en *Domaine Cinéma*, num. I, Paris, 1962.

extraordinaria ni una calidad excepcional, pero que costaban infinitamente menos. (Rouch, 1993)

Siguiendo este mismo parecer, pero más categóricamente se manifestaba Eric Rohmer tratando de explicar lo que para él es la mayor contribución de la *Nouvelle Vague*.

Lo mejor y más verdadero de la *Nouvelle Vague*, es su aportación técnica, tanto en lo que se refiere a la realización como a la producción. Es el hecho de rodar películas baratas. Es algo que ha entrado a formar parte de las costumbres y de lo que no se puede volver atrás. (Pasolini & Rohmer, 1970, pág. 47)

2.5.4.4 El ruido como oportuna limitación.

Uno de los rasgos de innovación claves que propuso el cine de Godard y la *Nouvelle Vague* está vinculado a la edición y el montaje de imágenes y sonido. Si pensamos de nuevo en el ejemplo con nos brinda *Al final de la escapada* (1960) podemos advertir en la propia estructura una forma de “disonancia rítmica” (Nieto, 2018).

Para Nieto, esta disonancia rítmica viene dada por una voluntad expresa de ruptura de la invisibilidad de la narrativa clásica.

Godard presenta planos de duración extremadamente breve, en los que el espectador apenas tiene tiempo de asimilar el contenido mostrado, y otros que se prolongan tanto tiempo que pueden llegar a resultar exasperantes. Este recurso se relaciona con la fragmentación del discurso puesto que, si un ritmo armónico hace pasar desapercibidos los fragmentos y sus cortes, el ritmo disonante, por el contrario, contribuye a hacer más perceptibles las transiciones de tal forma que a veces, pueden llegar a resultar incómodas al espectador que parte de una óptica clásica entendida como imagen-acción. (Nieto, 2018, pág. 252)

Más allá de esas discontinuidades asociadas al tiempo de la escena y de los planos que la integran, la película pone en juego una serie de herramientas discursivas, vinculadas a la

edición que sería importante remarcar. Se trataría de “poner en evidencia el proceso de creación (proceso de escritura), es decir, el proceso de yuxtaposición y ensamblaje de planos no trata de invisibilizar las transiciones sino de ponerlas de relieve”. (Nieto, 2018, pag.243)

Godard nos propone un pacto de verosimilitud de naturaleza *bretchiana*, donde se plantea al espectador un específico tipo de distancia.

De esta manera, el espectador toma distancia con el texto y se rompe la alienación que implica hacer pasar por real lo que no lo es. Al mismo tiempo, el autor obliga a reflexionar no sólo sobre el contenido de la obra sino sobre su lenguaje y su construcción. (Nieto, 2018, pag.243)

Esos rasgos de escritura cinematográfica podrían catalogarse como:

-Errores de *racord* deliberados. Incoherencias espaciales y temporales en la aparición y movimiento de las intérpretes generadas por una puesta en escena específicamente pensada para visibilizar la discontinuidad o directamente generadas a través del montaje.

-Visibilización de herramientas de la creación cinematográfica que dentro de la convención del clasicismo deberían estar tras la “cuarta pared”, como las claquetas, los micrófonos y la propia cámara en el encuadre o la introducción de marcas de montaje vinculadas al procedimiento de corte y ensamblaje del fotograma, así como elementos de discontinuidad como fotogramas en negro en medio de secuencias narrativas.

-Reiteración de imágenes narrativamente injustificadas y de partituras musicales con el solo motivo de visibilidad la estructura de repetición.

-Jumpcuts: corte brusco de montaje sobre un mismo plano (plano secuencia). Dichos cortes aparecen yuxtapuestos sin suavizar con transiciones o algún tipo de efecto de amortiguación. Con los años sobre todo en la televisión de los noventa y los *dosmil*, se popularizó y convencionalizó esta transgresión, institucionalizándose como otro recurso más del clasicismo narrativo televisivo.

-Montaje asincrónico de las voces. A menudo las voces procedentes de los personajes se desdibujan en otras imágenes, superponiéndose sobre otro rostro o un paisaje. En otras ocasiones es un narrador omnisciente, inidentificable dentro de la trama el que toma forma y partido, y que rellena huecos de sentido dando rienda suelta a un monólogo interior *joyceiano*, que a menudo se muestra escéptico o cómico con respecto a la trama. Puede resultarnos útil la interpretación que hace Alonso Nieto: “la voz en over nos habla del acto de construir leyenda, el acto de habla, de fabulación, lo que nos invita a leer las imágenes como un acto de fabulación y como reflexión acerca del acto de fabulación” (Nieto, 2018, pag.132)

Aunando una parte muy relevante de estas decisiones estéticas, que supusieron una transformación para siempre de los códigos cinematográficos parece muy esclarecedor uno de los testimonios de Raoul Coutard sobre ciertas limitaciones técnicas que tuvieron durante la película. “En esa época no existían cámaras livianas como para operar cámara en mano con sonido sincrónico, así que Coutard filmó prácticamente toda *Al final de la escapada* con una Eclair Cameflex, que 'hacía un ruido infernal’” (Benjamin, 2016, pág. 203).

Es decir, que la decisión de llevar una cámara con la voluntad de que el rodaje fuera no solamente mucho más barato, sino que además permitiera un tipo de autonomía capaz de tomar decisiones improvisadas, también implicó una serie de limitaciones que en algún momento de la producción y sobre todo la posproducción, generó la necesidad de explorar otro lenguaje.

De acuerdo a Coutard, Godard era el supremo improvisador. Tenía asistentes que le escribían guiones para conseguir financiación y autorizaciones, pero en la práctica él inventaba su película día a día; no había nada parecido a un plan de rodaje. (Benjamin , 2016, pág. 204)

Y añade algo esencial en torno al problema de la “disonancia rítmica” que señalaba Nieto en su análisis sobre la escritura cinematográfica de Godard en el montaje.

Debido a que la Cameflex no era silenciosa ni controlada por cristal⁴⁰, hubo que doblar toda la película en post producción. “Si observan la película con cuidado”-cuenta Coutard- “se darán cuenta de que el ritmo del habla de los actores es algo particular, hay como una pausa entre las líneas. Eso es así porque todos los diálogos eran dichos por Jean Luc durante la toma y cada actor debía repetir sus frases (Benjamin, 2016, pág. 203)

No estamos en condiciones de asegurar que todas las decisiones narrativas y estéticas con respecto al montaje antes mencionadas, tuvieran que ver con limitaciones técnicas o materiales, pero, en cualquier caso, sí que pudieron funcionar como disparador de reflexiones e inventivas sobre el propio medio y sus posibilidades.

Había hecho una película de dos horas y cuarto -dos horas y media-; y era imposible, el contrato especificaba que la duración no debería exceder una hora y media. Recuerdo claramente... cómo inventé esta famosa forma de editar, que ahora es usada en publicidad: cogimos todos los planos y sistemáticamente recorté lo que podía suprimirse, mientras intentaba mantener algún ritmo. Por ejemplo, Belmondo y Seberg tienen una secuencia en un coche; y había un plano de uno, y luego un plano del otro, mientras ellos decían sus líneas. Y cuando llegamos a esta secuencia, que tuvo que ser reducida como las demás, en lugar de acortar un poco ambos [planos], la montadora [Cécil Decugis o Lila Herman] y yo lanzamos una moneda al aire; dijimos: 'En lugar de acortar un poco la narración de uno y luego acortar la narración del otro, para acabar con planos cortos de ambos, vamos a dejar cuatro minutos eliminando uno u otro completamente, y entonces solo uniremos los [restantes] planos, como si fuera un solo plano. Entonces lanzamos la moneda para ver si el que debería permanecer era Belmondo o Seberg y Seberg se salvó... (Godard J.-L. , 1980, pág. 34)

La pregunta que puede interesarnos de cara al desarrollo de la investigación, se deriva del relato que lleva a cabo aquí Godard sobre el proceso de producción, y es la de si los cineastas que postulan una ruptura discursiva cinematográfica parten siempre de una serie de condicionantes de carácter tecnológico y material en la práctica cinematográfica y si son estas

⁴⁰ Control de cristal: sistema de control de velocidad sincronizado por un cristal de cuarzo que asegura la estabilidad de cadencia en una cámara cinematográfica.

limitaciones las que desencadenan una transformación, o si por el contrario elaboran sus tesis a modo de apriorismo, como necesidad de una renovación temática y formal del medio. François Truffaut afirmaría en este extracto escrito de 1957 en la revista *Cahiers du cinema*:

Las películas del mañana no serán realizadas por funcionarios de la cámara. Las películas del mañana se parecerán a quien las haya rodado. La película del mañana la intuyo más personal incluso que una novela autobiográfica. Como una confesión o como un diario íntimo. Los jóvenes cineastas se expresarán en primera persona y nos contarán cuanto les ha pasado: podrá ser la historia de su primer amor o del más reciente, su toma de postura política, una crónica de viaje, una enfermedad, un servicio militar, su boda, las pasadas vacaciones, y eso gustará porque será algo verdadero y nuevo ... La película del mañana será un acto de amor. (Truffaut, 1999, págs. 264-265)

Un dato relevante es que esta afirmación en forma de vaticinio fue llevada a cabo dos años antes de rodar su primera película, *Los 400 golpes* (1959). En efecto, en los años siguientes una cierta democratización de los medios implicaría no solo una renovación general en el cine francés, sino también transformación de los códigos y los temas. El giro intimista, y autobiográfico se iría consolidando no solo como signo identitario de la *Nouvelle Vague*, sino que como veremos, con entrada del cine digital ese giro se implementará más si cabe.

Este capítulo sobre la de *Al final de la escapada* no solo supone un ejemplo paradigmático de la figura del autor que genera una impronta en torno al diálogo con el medio y sus posibilidades, sino también con las condiciones materiales que este impone y que tan útil puede sernos en los próximos capítulos de nuestra investigación.

2.5.5. Nuevo Tiempo filmico en la era digital.

Podríamos decir que esta modernidad cinematográfica vinculada a la aparición del digital, afectaría tanto al cine de ficción como al cine documental, revirtiendo sobre una mayor autonomía de los autores con respecto a los medios de producción por la reducción no solo de los costes técnicos, sino de la cantidad de personas implicadas. Así, este avance tecnológico se

muestra cómplice con algunos bastiones renovadores del cine, centrado en una nueva idea del tiempo en la narración audiovisual, en oposición a la sobreestimulación de la era acelerada, la de la atomización y el fragmento, que ya hemos tratado en páginas anteriores.

Del mismo modo que la vida, que fluye y se transforma continuamente y ofrece a cada persona la posibilidad de sentir y llenar cada momento de un modo propio, una película verdadera, con un tiempo fijado con precisión en el celuloide, pero que fluye por encima de los límites del plano, vive en el tiempo sólo cuando el tiempo a la vez vive en ella. La especificidad del cine radica precisamente en las peculiaridades de ese proceso recíproco. (Tarkovski, 2008, pág. 143)

Pero los condicionamientos asociados a la irrupción del digital en el cine no se verán tan reflejados en el ámbito de lo material, o en la capacidad para hibridar géneros, sino más bien en la necesidad de generar un cine que explore y potencie un tiempo filmico diferente, que experimente con la duración y la repetición, trasladando una trasposición más fiel del estudio del tiempo. Cifrar en qué consistiría esa fidelidad sería también objeto de estudio.

Decía Deleuze (1984) en un pasaje de su *La imagen-movimiento* que ya hemos abordado anteriormente, que el naturalismo cinematográfico consistía (utilizando a Zola como referencia ineludible) en intensificar los medios o los referentes propios de la realidad duplicándolos:

Se diría que el mundo originario no aparece sino cuando uno sobrecarga, espesa y prolonga las líneas invisibles que recortan lo real y desarticulan los comportamientos y los objetos. (...) Con el naturalismo, el tiempo hace una vigorosa aparición en la imagen cinematográfica. (págs. 181-183)

En la introducción de una entrevista a Albert Serra, autor que a la postre será objeto de nuestra investigación y muestra, y que en 2022 se coronó como una de las referencias del cine de autor mundial con la película *Pacifiction* (2022), el autor de la entrevista emparentaba al cine de Serra con otros autores contemporáneos como Lisandro Alonso o Apichatpong Weerasethakul, como generadores de “un cine contemplativo, que experimenta con la forma filmica y produce el extrañamiento en el espectador al generar un tiempo filmico no productivo

y una narración contrahegemónica que subvierte los modelos clásicos de producción.” (Carcereny, 2018)

2.5.5.1 *En la senda de Warhol*

Esta forma de experimentación con temporalidad que el artículo cifra en la indagación que llevan a cabo algunos autores con el cine digital se mira en un reflejo pretérito (genuino en la historia del cine), que también se construye desde una ética de la experimentación formal que ofrece la técnica cinematográfica, y que ya ha sido abordado durante esta investigación: Andy Warhol.

Al igual que su desempeño artístico dentro de las artes plásticas estaba basado en una fuerte voluntad de experimentación con los formatos⁴¹ generados por la industria cultural, Warhol ponderó el juego con las posibilidades materiales del medio cinematográfico.

Jonas Mekas, cineasta experimental coetáneo de Warhol, que documentó a la larga de los años sesenta la actividad artística de Andy Warhol en *The Factory* a través de sus películas en 16mm, revisitó en sus diarios de cine de los años sesenta muchas de las películas de este, regalándonos algunas observaciones extremadamente útiles de cara a este nuevo uso del tiempo fílmico.

Porque aquello de lo que trata su escena solo puede ser revelado a través de la duración; Andy entiende esto y lo permite. Sí, duración, esa es la palabra. Hay ciertas ideas,

⁴¹ Warhol comenzó a producir los sus famosos retratos serigrafiados “inmediatamente después de su suicidio el 5 de agosto de 1962, el cual, cabe mencionar, ocurrió justo cuando Warhol estaba comenzando a experimentar con el proceso serigráfico en sus pinturas. (...) Al trabajar con imágenes tanto individuales como en serie de la estrella, el uso del proceso serigráfico permitiría que la diferencia y la repetición se convirtieran en la lógica imperante de la obra de Warhol. No fue hasta que Warhol comenzó a serigrafiar imágenes de Marilyn en serie (en múltiples de veinte, cincuenta, cien, etcétera) que se manifestaría el vínculo entre el estrellato y los oscuros impulsos caníbales de la incipiente cultura mediática. En sus Marilyns en serie, como Marilyn Monroe in Black and White [Marilyn Monroe en blanco y negro] (1962), en la que aparecen veinticinco imágenes repetidas de la actriz, la vemos pasar de la clara definición a la anulación casi total. La diferencia en la repetición es la clave de esta obra: la malla del panel en blanco y negro se tapó durante el proceso y las repeticiones de su retrato empiezan a desfallecer y disolverse al negro, como si un pedazo de celuloide se hubiera atorado en un proyector y la lámpara estuviera quemando el filme.” (Douglas Fogle, 2017)

sentimientos y contenidos que se estructuran a lo largo del tiempo. Los significados literales pueden revelarse en grandes clímax, en escenas “donde la cosa pasa”. Es por eso que las películas de Godard son tan literales. Pero el verdadero significado, aquel que va más allá de lo literal, solo puede obtenerse a través de una estructura que se desarrolla en el tiempo. Esto también se aplica a emociones y pensamientos. Uno de los grandes malentendidos sobre el arte y el pensamiento es la creencia de que la reflexión se opone a la actividad estética, al arte. Y, en particular, que el pensamiento no tiene nada que ver con el cine. ¡Pero estamos hablando de imágenes, gente, de imágenes! Los científicos modernos nos dicen que los pensamientos están gobernados por los mismos procesos estructurales que el arte, es decir, por la velocidad, el ritmo, la duración; por las duraciones y repeticiones de pensamientos, sentimientos y acciones. Muchos de los escritos filosóficos y místicos nos atraen no por sus ideas sino por su ritmo y la velocidad con la que se leen, sus estructuras de pensamiento, las estructuras meditativas y contemplativas que desarrollan. Los significados literales tienen una importancia secundaria. La mayor parte de las críticas al cine de Andy Warhol, además de la mención a su “pobreza técnica”, apuntan a que su cine carece de significados literales, de ideas o de escenas en las que “pasan cosas. (Mekas, 2017)

He aquí la inversión fundamental que propone Mekas, siguiendo a Warhol, una inversión del ritmo y de los tiempos por encima de los temas; de la eficacia dramática y de la repetición por encima de la narración; de las imágenes por encima de las ideas; donde el concepto de fondo es aquello que llamamos presencia, o materialidad, una recuperación del valor originario del cine.

Andy Warhol está devolviendo al cine a sus orígenes, a los días de los Lumière, lo está rejuveneciendo y purificando. En su trabajo ha abandonado toda forma 'cinematográfica' y ha dejado de lado todos los adornos en torno a los temas tratados que el cine ha estado acumulando hace un tiempo ya. Ha apuntado su lente hacia las imágenes más sencillas posibles, del modo más sencillo a su alcance. Apelando a su intuición artística como única guía, captura las actividades cotidianas del hombre de un modo casi obsesivo, retrata todo lo que ve a su alrededor. (Mekas, 2017, pág. 350)

Hay un pasaje de la historia del cine que recupera Santiago Alba Rico en un artículo publicado en 2023 que trataba identificar nuevos agentes en torno a la ficción, donde rememoraba el momento en que otro de los pioneros del cine, Georges Méliès, acudió a la primera proyección de la historia del cine donde los hermanos Lumière proyectaron *La comida del bebé* (1895), donde en una escena doméstica, unos padres alimentan a su hijo.

Al parecer Méliès se fijó en un detalle que a todos pasó desapercibido: el balanceo de las hojas de una planta, detrás de las cabezas, agitadas dulcemente por la brisa. Luego diría: el cine está ahí, no en lo que la cámara quiere recoger expresamente sino en lo que se le escapa; no en lo que se quiere “copiar” o “repetir” sino en lo que se manifiesta al margen de la voluntad del cineasta, obligado como está a moverse en el espacio. El cine, en fin, no consiste en reproducir tecnológicamente las caras o los cuerpos sino en gestionar el espacio; es decir, la contingencia. El director es dueño solo de una cámara: todo lo demás pertenece al mundo. (Rico, 2023)

Ese “todo lo demás” es lo que nos arroja Warhol con sus imágenes. Lo que señala Warhol es nuestro déficit de atención ante los acontecimientos del mundo superados por estereotipos o ideas preconcebidas.

Vemos una película de Warhol sin prisas. Lo primero que hace es acabar con nuestra precipitación. Su cámara se mueve pocas veces. Se queda apuntando a su sujeto como si no hubiera nada más hermoso ni nada más importante en el mundo. La fija durante mucho más tiempo del que solemos hacerlo nosotros. El suficiente tiempo como para permitirnos empezar a liberarnos de nuestras ideas sobre el corte de pelo, el hecho de comer o el Empire State Building, o sobre el cine. Empezamos a entender que nunca hemos visto en realidad un corte de pelo o comer algo. Nos han cortado el pelo, hemos comido, pero nunca hemos observado verdaderamente estos actos. Toda la realidad del entorno presenta un nuevo interés, y nos parece que se debe empezar a volver a filmar todo. Se nos ofrece una nueva mirada de las cosas y de la pantalla por medio de la visión personal de Andy Warhol, una nueva perspectiva, una nueva luz. (Mekas, 2020)

Para que pueda darse esa comunicación, esa receptividad en este nuevo itinerario comunicativo que propone Warhol, según Mekas, debe darse una transformación en nuestra

actividad receptiva como espectadores esencialmente pasiva. (Mekas, 2020). Exige la misma transformación que el espectador sufrió ante obras como las de Joyce, Melville, Dreyer o Bresson, “No esperamos los grandes golpes teatrales, sino las pequeñas frases, las inflexiones de la voz, las entonaciones del lenguaje, los acentos de la voz (...) Ya que nos desvelan un contenido mucho más complejo, delicado y precioso.” (Mekas, 2020)

La repetición de gestos, de imágenes y de acciones que se pueden encontrar en las películas de Warhol, “transforma las propias condiciones de la experiencia visual” (Beauvais, 2022). Esa lentitud modifica la temporalidad de la reflexión por parte del espectador sobre la imagen. Beauvais pone como ejemplo las imágenes del cortometraje *Haircut* (1963), donde podemos ver un primer plano del rostro del actor J.P Dodd, mientras le cortan el pelo.

La dilatación del tiempo erotiza toda la gestualidad, incluyendo el corte de pelo, con todo lo que eso evoca como confusión o como despertar erótico. La cámara, con su estatismo, subraya y acompaña la acción, erotizando –para algunos- el menor movimiento del peluquero y de su modelo. El ralenti de la acción (debido a la velocidad de proyección) y el aislamiento de algunos detalles en el encuadre, que se desprenden, valorizan cada pasada del peine y la transforma en caricia. La inmovilidad del encuadre y la lentitud de la acción favorecen el voyerismo, pero también la errancia de la imaginación hacia otros lugares, por medio del recuerdo y de los fantasmas. (Beauvais, 2022)

En otra de las películas mencionadas al inicio de la tesis doctoral, *Empire* (1965), Beauvais defiende que Warhol diseña en esta película en la que aparentemente nada ocurre, un tipo de atención colocada en la espera: “Nuestra atención es tan intensa que observamos los menores cambios en la escena; pestaño de las luces; ¿pero las hemos visto o simplemente las hemos imaginado, se trata de un pestaño?” (Beauvais, 2022) Un estadio perceptivo basado en la insistencia, donde cualquier leve modificación (la transformación de luz que incide sobre materialidad de la imagen) son recibidas como eventos de primer orden cinematográfico. (Beauvais, 2022)

Resulta complejo encontrar declaraciones de Andy Warhol en el que de cuenta de cuales son principios estéticos que rigen su gramática cinematográfica. A la pregunta que le hacía

Ruth Hirschman en una entrevista en la radio KPFK recogida en el libro *I'll be your mirror: The Selected Andy Warhol Interviews* (2009) sobre la razón por la que tendía a repetir imágenes en sus films, Andy Warhol contesta con un lacónico “No lo sé” (Goldsmith, 2009, pág. 46). Sin embargo, en esa misma entrevista Warhol invitaba a ver la película *Sleep* (1964) no desde una la clásica atención restringida de la sala de cine, sino una propuesta de atención más abierta en la que “puedes entrar en cualquier momento. Y puedes caminar y bailar y cantar” (Goldsmith, 2009, pág. 44).

Como sostiene Justin Remes, n el cine de Warhol “El público de estas películas generalmente asistía solo a una parte de la proyección y casualmente notaba la película de forma intermitente mientras comía, bebía y conversaba con otros espectadores.” (Remes, 2015)

2.5.5.3 Elogio de la contemplación: Five.

Aunque por criterios esencialmente cronológicos no podemos considerar a Warhol un autor de la era del cine digital, por la particular relación que traza con el medio y la tecnología cinematográfica, no podemos sino asumirle como el antecedente más directo a los autores de la era digital que nos interesa abordar.

En 2003 Abbas Kiarostami estrenó fuera de competición en el festival de Cannes, una película de una duración de 74 minutos, rodada íntegramente a través de una cámara digital Mini-dv⁴² y compuesta por cinco⁴³ planos de larga duración que suponían un homenaje confeso al cineasta japonés Yasujiro Ozu.

Hasta este momento, las películas de Abbas Kiarostami habían transitado un camino intersticial entre el cine narrativo de ficción y una veta documental propia del cine experimental, donde proclama una estética basada en largos planos de carácter contemplativo que se alzan como emblema de su particular forma de entender el binomio espacio-tiempo. En

⁴² “Five es una película compuesta por cinco planos-secuencia filmados con una cámara **mini-DV** compacta —digital, ya no analógica con película fotosensible de celuloide—(...). (Broullón-Lozano, 2017)

⁴³ Como veremos, uno de esos cinco planos (el último) no sería un plano secuencia al uso, sino más bien un híbrido construido a través del montaje.

esta película decide entregarse por entero al segundo camino, mediante la filmación en cámara fija de una serie de paisajes naturales en transformación. Dicha transformación puede ser de un grado leve, pero como en las películas de Warhol, esas mínimas transformaciones (del paisaje, de la luz, de las acciones), adquieren el estatus de gran acontecimiento visual o dramático.

Como Ozu, cultiva el uso del *Pillow Shot*, que según el teórico Noël Burch podemos entender como aquellos planos que están colocados en la diégesis narrativa como signos de puntuación.

Las películas de Ozu implican suspensiones provisionales de la presencia diegética. Estas suspensiones toman la forma de lo que he llamado pillow-shot, planos que puntúan todas las películas desde 1932. Están caracterizados por la exclusión provisional de la figura humana (...) El pillow-shot representa todavía una duración narrativa, pero la mide desde el exterior del relato propiamente dicho y desde la periferia del espacio-tiempo diegético que lo “contiene”. (Burch, *El tragaluz del infinito*, 1987, págs. 256-257)

Naturalezas muertas, planos que, por su aparente vaciedad narrativa, pueden generar una pausa o separación de segmentos narrativos que busca, según Jacques Aumont, “vaciar el centro, es decir -puesto que no se trata, evidentemente, de hacer un agujero en la imagen-, en vaciarlo de todo objeto, significativo, en asignarle porciones relativamente insignificantes de la representación.” (Aumont, 1992, pág. 167). Esos espacios vacíos conectan de algún modo con la noción previamente expuesta de *fuera de campo*, en capítulos anteriores de la investigación. Ese plano vacío participa de un sistema que no solo es propio del cine sino también de la pintura, tal y como afirma David Dayan en torno al plano cinematográfico.

This system depends, like that of classical painting, upon the fundamental opposition between two fields: (1) what I see on the screen, (2) that complementary field which can be defined as the place from which the absent-one is looking. Thus: to any filmic field defined by the camera corresponds *another* field from which an absence emanates. [La cinematografía depende la oposición fundamental entre dos campos: (1) lo que veo en la pantalla, (2) el campo complementario que se puede definir como el lugar ausente

en el cual el plano es mirado. Así: a cualquier campo filmico definido por la cámara corresponde otro campo del cual una ausencia emana].” (Dayan, 1974)

Lo paradójico es que, en el caso de *Five*, esos *Pillow shots* conforman el grueso del contenido. Se trataría de una concatenación de pausas o planos vaciados, pero que, como asegura el profesor Santos Zunzunegui, un plano es el signo de una ausencia que lo dota de sentido⁴⁴.

(...) todo campo filmico (a toda imagen cinematográfica) le hace eco *otro campo* (la cuarta pared) y una *ausencia* que emana de él. De tal manera que toda imagen es a la vez el lugar de los objetos icónicamente presentes en el campo filmico, donde producen el efecto que les corresponde en el orden de la sintagmática cinematográfica, y al mismo tiempo se presenta, en su conjunto, como el *significante de una ausencia*. (Zunzunegui, 2010, pág. 154)

Este esquema de reabsorción de la ausencia por la presencia contiene ciertas concomitancias con las que plantea Andrew Geoff en su ensayo sobre Kiarostami:

For Kiarostami close observation is not about inspecting every little twist in the plot, as some do with mind-bending puzzle films like *The Usual Suspects*, *Memento*, or *Mulholland Dr.* . . . it’s a more interactive relationship that he has in mind. It’s about venturing into a film’s open or empty spaces, and bringing your own imagination,

⁴⁴ El artículo de Dayan parece impugnar a otro que publicó Jean-Pierre Oudart en el número 211 de la revista *Cahiers* en 1969 titulado “La suture”. “Tal como lo describe Oudart, el proceso de lectura de una película se desarrolla por fases, la primera de ellas es un momento de puro júbilo por la imagen (el espectador “fluido, elástico, expansible” –véase su exposición de la experiencia de un plano de *El maquinista de La general*); un momento en el que, como si dijéramos, la pantalla y el encuadre no incomodan, anterior a la articulación del cine. Llegar a advertir el encuadre entonces rompe la relación inicial, dado que la imagen es vista ahora en sus límites; el espacio que, un momento antes, era la extensión pura del placer del espectador se convierte en un problema de representación, de ser-ahí-en lugar-de –allí en lugar de un campo ausente, fuera de la imagen (“la cuarta pared”), en lugar del personaje fantasmal que la imaginación del espectador pone como respuesta al problema: “el Ausente”. De manera crucial, lo que esta realización de la ausencia desde la imagen consigue es la definición de la imagen como discontinua, su producción como significante: el paso del cine a lo cinemático, el cine como discurso: “La revelación de esta ausencia es el momento clave en el destino de la imagen, ya que introduce la imagen en el orden del significante y el cine en el orden del discurso”. Lo que opera entonces es el borrado (o rellenado) de la ausencia, la sutura del discurso –su movimiento al modo de una continuidad de articulación- por medio de la reapropiación de la ausencia dentro de la película, un personaje en la película ocupará el lugar del Ausente puesto por el espectador; la sutura como “la abolición del Ausente y su resurrección en alguien”: “el campo puro de la ausencia se convierte en el campo imaginario de la película y en el campo de su imaginario”. (Heath, 2008)

personality, and experience into play with whatever you find there. Thus, simplicity makes for complexity, omission for plenitude. [Para Kiarostami, la observación minuciosa no consiste en inspeccionar cada pequeño giro de la trama, como hacen algunos con alucinantes películas de acertijos como *Sospechosos habituales*, *Memento* o *Mulholland Dr...* lo que plantea es una relación más interactiva. Se trata de aventurarse en los espacios abiertos o vacíos de una película y poner en juego tu propia imaginación, personalidad y experiencia con lo que encuentre en las imágenes. Así, la sencillez da lugar a la complejidad, la omisión a la plenitud.] (Geoff, 2005, pág. 78)

El análisis de Geoff sobre *Five*, parece coincidir con el que lleva a cabo Santos Zunzunegui en otro ensayo llamado *La mirada cercana. Microanálisis filmico*, sobre la obra de Yasujiro Ozu. Para Ozu (y para la cultura zen) el papel de los *pillow shots* es perfectamente integrable en la cultura y la arquitectura japonesa⁴⁵.

El reconocimiento de la inmutabilidad de las cosas y del mundo, considerado como entidad global, es la única actitud capaz de otorgar un marco para la comprensión adecuada de las tragedias humanas. (...) la sustitución de los detalles «agitados» por la quietud, la necesidad de mantener espacios en blanco, tiene la finalidad de permitir que sea la propia mente del espectador la que los llene. (Zunzunegui, 1996, pág. 176).

Es en este sentido también, como deben entenderse los cinco planos rodados digitalmente de Abbas Kiarostami, que ofrece al espectador la posibilidad de entrar a “rellenar esos espacios en blanco”.

Pero si por algo nos interesa esta película, más allá de esa interactividad es la relación que traza con la tecnología digital. Hemos ejemplificado ya en esta investigación como ciertas

⁴⁵ Zunzunegui, en este mismo libro, hace un insistente paralelismo entre jardines Zen como el *Ryoan-ji* de Kyoto que “alude a un género singular de jardines japoneses compuesto de rocas, gravilla y arena (...), urgido de renovación constante para sobreponerse a su natural declive, se revela como inacabado e imperfecto, solemnizando con ello un método de medición del tiempo en el que lo único permanente es el cambio. De ahí que el jardín renuncie silente a la geometría, para hilar con asimetría y vacío el más refinado equilibrio en expresión de infinitud. Y la anti-representación configurando el cuarto silencio: la abstracción como encarnación del valor intrínseco del motivo, de su esencia misma, de su existencia metafísica.” (Soler, 2016)

concepciones estéticas del cine previo a la aparición del cine digital en Tarkovski⁴⁶ o en Bazin sostenían que la aparición de un nuevo realismo pasaba por amplificar y resignificar la duración de los planos. Es decir, para esta concepción lo que permitía que el cine se aproximara con una mayor fidelidad a la realidad era el flujo no-interrumpido de un plano a través de *découpage*⁴⁷ clásico, la eliminación de la fragmentación de la acción en planos unidos en un espacio unitario.

En el quinto capítulo en *Five*, Kiarostami recoge a través de un plano fijo nocturno un estanque del mar Caspio por la noche. La imagen está muy acotada espacialmente, donde solo se advierta la textura del agua con la luna reflejándose intermitentemente sobre ella debido a la aparición de la lluvia. Se trata de un plano muy cerrado, con una construcción sonora muy elaborada a través de sonidos ambientales propios de la fauna y la flora del lago, así como de los fenómenos atmosféricos que inciden y que enmascara una operación de montaje, de lo que en realidad son varios planos tal y como nos cuenta Kara Selmin.

The image and soundtracks are, in fact, heavily edited, suggesting that there is only the semblance of an uninterrupted flow in the employment of long takes. What is projected is a discontinuous reality, accessed partially by digital cameras and sound recording equipment. The twenty-eight minute pond sequence is constructed from around twenty takes filmed over several months and superimposed onto each other with invisible cuts. Similarly, the soundtrack of the sequence is also carefully crafted, juxtaposing amplified diegetic sounds from different takes during a four-month mixing process. Despite appearances, there is no necessary overlap among image, sound, and reality based on analog long-take cinema's common aspirations for realistic representation (...) Rather, the audience is presented with intertwining visual and sonic temporalities created by the superimpositions. What gives the impression of an uninterrupted duration in the folding of the sound assemblage over the visual assemblage is precisely

⁴⁶ “El ritmo de una película surge más bien en analogía con el tiempo que transcurre dentro del plano. Expresado brevemente, el ritmo cinematográfico está determinado no por la duración de los planos montados, sino por la tensión del tiempo que transcurre en ellos. Si el montaje de los cortes no consigue fijar el ritmo, entonces el montaje no es más que un medio estilístico. Es más, en la película el tiempo transcurre no gracias, sino a pesar del montaje de los cortes. Éste es el transcurso del tiempo fijado ya en el plano. Y precisamente eso es lo que el director tiene que recoger en las partes que tiene ante sí en la mesa de montaje.” (Tarkovski, 2008, págs. 142-143)

⁴⁷ Desde el punto de vista formal, un film es una sucesión de *trozos de tiempo* y *trozos de espacio*. El «*découpage*» es pues la resultante, la convergencia de un «*découpage*» del espacio (o más bien una sucesión de «*découpages*» del espacio) realizado en el momento del rodaje, y de un «*découpage*» del tiempo, previsto en parte en el rodaje y concluido en el montaje.” (Burch, Praxis del cine, 1985, pág. 13)

fragmentation and the layering of multi-temporal fragments [La imagen como la banda sonora están, de hecho, fuertemente editadas, lo que sugiere que sólo existe la apariencia de un flujo ininterrumpido en el empleo de tomas largas. Lo que se proyecta es una realidad discontinua, a la que se accede parcialmente mediante cámaras digitales y equipos de grabación de sonido. La secuencia del estanque, de veintiocho minutos de duración, está construida a partir de una veintena de tomas filmadas a lo largo de varios meses y superpuestas con cortes invisibles. Del mismo modo, la banda sonora de la secuencia también está cuidadosamente elaborada, yuxtaponiendo sonidos diegéticos amplificados de diferentes tomas durante un proceso de mezcla de cuatro meses. A pesar de las apariencias, no hay una superposición necesaria entre imagen, sonido y realidad. (...) En lugar de ello, el público se encuentra con temporalidades visuales y sonoras entrelazadas creadas por las superposiciones. Lo que da la impresión de una duración ininterrumpida en el plegamiento del montaje sonoro sobre el montaje visual es precisamente la fragmentación y la superposición de fragmentos multitemporales]. (Kara, 2013)

Podemos decir, que el autor buscando la pregnancia estética y temporal que conseguiría con un plano de larga duración, se vale de la tecnología digital para integrar varios cortes, generando la simulación de que no existe corte alguno, de que se ha preservado el valor de imagen-documento que hemos descrito a través de autores como Benjamin, Didi-Huberman y Roland Barthes.

Selmin Kara referenciará una noción afín a Gastón Bachelard en la *Dialéctica de la duración*⁴⁸ que impugnara la concepción Bergsoniana⁴⁹ del tiempo donde este “se experimenta e intuye como compuesta de un ritmo uniforme sin pausas, descansos, vacíos, repeticiones o

⁴⁸ “Cuando yo no reconozco lo real, es que estoy absorbido por los recuerdos que lo real ha impreso en mí, es que estoy vuelto hacia mí mismo. Para Bergson, no hay ninguna vacilación, ningún juego ni interrupción alguna en la alternativa del conocimiento íntimo y del conocimiento externo. Y o actúo o yo pienso: soy cosa o filósofo, Y a través de esta misma contradicción, yo soy continuo.” (Bachelard, 1978, pág. 20)

⁴⁹ “Percibir conscientemente significa escoger, y la conciencia consiste ante todo en ese discernimiento práctico. Las diversas percepciones del mismo objeto que dan mis diversos sentidos no reconstituirán pues, al reunirse, la imagen completa del objeto; quedarían separadas unas de otras por intervalos que: miden, de cierra manera, otros tantos vacíos en mis necesidades: es necesaria una educación de los sentidos para colmar esos intervalos. Esta educación tiene por fin armonizar mis sentidos entre sí, restablecer entre sus datos una continuidad que ha sido rota por la discontinuidad misma de las necesidades de mi cuerpo. Por último, reconstruir aproximadamente el todo del objeto material.” (Bergson, 2006, pág. 66)

superposiciones.” (Kara, 2013) Esta concepción “bergsoniana” de la duración, impone una división perenne entre el sujeto activo y los objetos pasivos. Bachelard reivindica desplazar la idea de una conciencia humana hegemónica en el proceso de percepción de los objetos.

Disclosing that the long-take nighttime pond sequence involves time-lapse cinematography as well as superimposed imagery in the DVD’s commentary, Kiarostami downplays the agency of the filmmaker further by pointing to the no-longer-required presence of the filmmaker during filming in digital technology (he sets the camera up and leaves the scene, while the sound is recorded separately) and the relativity of human-consciousness based time. The time-lapse technology used in acquiring the long take shots interrupts the duration of the image, giving it a relative continuity, which is based on machinic rhythms rather than human based ones. Consequently, the effect of slowness achieved through the process points to a temporal rhythm that is interminable: slowness becomes an affectively charged, virtual mode of reality established by an assemblage of lapsed and superimposed temporalities rather than an effect of uninterrupted linear flow of time. [Kiarostami revela en el comentario del DVD que la secuencia del estanque nocturno de tomas largas incluye la cinematografía en time-lapse, así como imágenes superpuestas, y resta importancia a la intervención del cineasta al señalar que ya no es necesaria su presencia durante el rodaje con tecnología digital (coloca la cámara y abandona la escena, mientras que el sonido se graba por separado) y la relatividad del tiempo basado en la conciencia humana. La tecnología time-lapse utilizada en la adquisición de las tomas largas interrumpe la duración de la imagen, dándole una continuidad relativa, que se basa en ritmos maquínicos más que humanos. En consecuencia, el efecto de lentitud conseguido mediante el proceso apunta a un ritmo temporal interminable: la lentitud se convierte en un modo de realidad virtual cargado afectivamente, establecido por un ensamblaje de temporalidades transcurridas y superpuestas, en lugar de un efecto de flujo lineal ininterrumpido del tiempo.]” (Kara, 2013)

Abbas Kiarostami entiende aquí al cine digital como un instrumento tecnológico que permitiría al autor llegar a otras latitudes, eliminando capas de intervención por parte ese sujeto creativo, y permitiendo un mayor índice de interacción con el objeto.

“How can I explain this role of having no role?” (...) Maybe this whole symphony of silence, and then the duet, the trio, and the improvisation of the frogs, or toads, is an interaction of both observation and non-observation, presence and absence. [...] Really, in my opinion, if we imagine life without this parameter [chance], we have lost some of our sense of realism. [¿Cómo puedo explicar este papel de no tener ningún papel? (...)] Tal vez toda esta sinfonía del silencio, y luego el dúo, el trío y la improvisación de las ranas, o sapos, sea una interacción tanto de observación como de no observación, de presencia y ausencia. Realmente, en mi opinión, si imaginamos la vida sin este parámetro [el azar], hemos perdido parte de nuestro sentido del realismo]. (Kara, 2013)

Este uso de la tecnología digital diseña un mayor protagonismo del azar o de aquellos contenidos fuera de control del sujeto narrador gracias al manejo de una multiplicación exponencial de material filmado que permite la tecnología digital. Se trataría de tener una mayor predisposición al encuentro de la imagen sin ese sustrato teleológico académicamente inscrito.

Recordemos que, en la era analógica del celuloide, la imagen surgía de una decantación discursiva a través del guion, y una mayor planificación y exigencia en el trabajo de preproducción, derivada de la escasez y coste del soporte filmico. La adquisición del soporte digital ya no exige el desembolso económico de antaño, así como el desempeño técnico de las cámaras analógicas. Al aumentar considerablemente lo que comúnmente se conoce como el “Material bruto”, también aumentan la cantidad de descartes y el escrutinio de esas imágenes implica más tiempo de trabajo con la edición.

Albert Serra, en una entrevista de 2020 remarcaba el enorme beneficio que suponía esta posibilidad de almacenamiento que habilita el digital para su cine.

El cine de hoy es el más interesante que ha existido desde el de los años 60. La tecnología digital ha permitido cosas que antes no habíamos ni soñado. Sobre todo si pensamos en el montaje digital. La idea de poder tener todo el material (y cuando hablo de material me refiero a cantidades grandísimas de hasta 500 horas) en un ordenador y poder analizar las imágenes y ensayar combinatorias infinitas con todas esas horas de

*rushes*⁵⁰, algo que no era posible hace diez años. Esto ha complejizado nuestras relaciones con las imágenes, con su significado, con la capacidad reveladora de la cámara que solo se descubre en este tipo de montajes y la posibilidad de combinar las imágenes aleatoriamente para que revele cosas. Solo en esta aleatoriedad de la combinación del montaje infinito pueden surgir fuerzas y energías expresivas en las imágenes que no podían verse antes. Esto es el inicio de toda una evolución. (Atehortúa Arteaga, Los cines por venir, 2020, pág. 247)

Otro de los representantes contemporáneos de esta nueva vía de exploración del tiempo fílmico (al igual que Albert Serra) y de quien nos interesa abordar su experiencia es Carlos Reygadas, autor mexicano que en 2007 ganó el premio a la mejor dirección en el Festival de Cannes.

Después de rodar toda su filmografía en fotoquímico, en el año 2020 decidió filmar mediante tecnología digital su más reciente película, *Nuestro tiempo* (2020). En una *masterclass* grabada en 2020, explica cómo afecta esa transición en relación a la cantidad de tomas por plano que rodaba con una y otra tecnología.

El ratio de tomas que tenía [con el fotoquímico] era de tres a una, entonces tenía tres tomas o dos y media incluso, de promedio. Siempre hacía dos por seguridad, porque se puede manchar [velar] el negativo, pero incluso tengo que confesar que varias veces hice una sola toma. Ahora que he filmado por primera vez en digital mi última película *Nuestro tiempo*, me he dado cuenta cuán importante era tener que concentrarte muy bien en lo que estás haciendo. Filmarlo bien y tener poco material es algo positivo. (Escuela Superior de Cine | ESCINE, 2020)

Es interesante ver cómo pone en palabras, en qué consiste ese escrutinio y planificación que exige una producción con más costes asociados al soporte, pero Carlos Reygadas aclara:

⁵⁰ Copia del material obtenido en la filmación tras cada jornada de rodaje, orientada a su visionado por parte de director, productor, montador u otros miembros del equipo.

Filmar a ver si sale, es algo que luego da mucho trabajo y que hace que te pierdas y eso no es un problema intrínseco del digital, porque en digital también podríamos filmar igual de seriamente que si fuera película, pero solemos caer en esta trampa que es peligrosa. En mi última película, por ejemplo, varias veces hice doce tomas y me acuerdo de que lo hacía porque decía, “voy a hacer otra por ver si hay un accidente, a ver si de casualidad un pájaro pasa por detrás y se posa en un árbol mientras estamos rodando”. Y cuando estaba editando, de pronto veía que cinco tomas eran casi idénticas. Me empezaba a obsesionar con cuál era la buena y por qué la había vuelto a filmar. Y entonces te metes en problemas tú solo. Me acuerdo de que escogía una y al final, cuando estaba acabando de editar, veía otra y la cambiaba. Y este tipo de cosas es un problema que nunca tuve en mis anteriores películas. (Escuela Superior de Cine | ESCINE, 2020)

La sobreabundancia de imágenes con leves modificaciones, como vemos, parece conducir a una desorientación que desvirtúa el juicio estético. Reygadas puede que esté tratando de invitarnos a pensar, que los protocolos organizativos propios de modos de producción pretéritos podrían ser relanzados en la era digital. Hay otra desorientación, esta vez por parte del espectador que Reygadas plantea con gran honestidad.

Un soporte más frágil te va a hacer ser más cuidadoso. Algo positivo del digital, es el tema de que no tienes que recargar y es más barato. Entonces para cierto tipo de tomas, si la luz no afecta, la verdad es que puedes colar mucho más de lo que la gente cree. En *Post Tenebras Lux* que está rodada en 35mm, hay dos escenas que fueron capturadas al vuelo, que están rodadas con una cámara digital Canon 5D y nadie se dio cuenta. (Escuela Superior de Cine | ESCINE, 2020)

Expone aquí Reygadas una confusión constante sobre las propiedades estéticas del fotoquímico en relación al digital, que dadas las condiciones de desarrollo de este último, convierte en indiferenciable la distancia entre ambos soportes y transforma el debate estético en una disquisición “benjaminiana” y materialista sobre las propiedades “auráticas” de la imagen cinematográfica.

2.5.5.4 Repliegue museístico

La película de Kiarostami, también nos amerita para asaltar otro de los escenarios que arroja esta nueva era del cine digital. Según nos cuenta Rita Neves, el material sobre el que después Abbas Kiarostami construyó *Five*, fue inicialmente concebido como instalación museística dentro de una retrospectiva sobre su obra que se hizo en Turín en 2003 (Neves Toledo, 2020), un año antes de la presentación de la obra como película en el festival de Cannes de 2004.⁵¹

Lo cierto es que tal y como cuenta Neves, la película no permaneció más de una semana en los cines de toda Francia, exhibida en un único cine de París, hasta que el Museo MOMA de Nueva York decidió adquirir la obra para mostrarla a modo de videoinstalación “con cada uno de sus planos exhibidos por separado, proyectados en una misma sala, a la misma hora, en loop, con los audios de cada uno de ellos mezclándose entre sí” (Neves Toledo, 2020).

La inscripción de la presentación de la obra dentro del museo contenía la siguiente descripción: “This meditative work, which focuses on the ebb and flow of the tide at a beach, comprises five segments projected in a continuous and synchronized loop onto five separate partitions dividing the gallery space, with the audio component of each screen blending slightly together.” [consta de cinco segmentos proyectados en un bucle continuo y sincronizado en cinco particiones separadas que dividen el espacio de la galería, donde el componente de audio de cada pantalla se mezcla ligeramente]” (Jensen & Biesenbach, 2007)

La propuesta del museo es claramente diferencial con respecto a la obra original en forma de película, no solo por la proyección simultánea de los diferentes planos secuencia, sino porque esa simultaneidad o mezcla también afecta al sonido. Así, las modificaciones en las condiciones de exhibición de la película parecen afectar a su estatus mismo de obra

⁵¹ Retrospectiva “Sulle strade di Kiarostami”. Llevada a cabo en Turín, Italia del 10 de Julio de 2003 al 12 de octubre de 2003. El evento, organizado por el Museo Nacional del Cine en colaboración con la Fundación Sandretto Re Rebaudengo y la Scuola Holden, tuvo como objetivo recopilar, documentar y exhibir la obra de Kiarostami en su totalidad y con referencia a las diversas áreas de su creatividad artística. Junto a la retrospectiva completa de todas sus películas, tuvieron lugar dos exposiciones inéditas, dos videoinstalaciones (*Sleepers* y *Ten Minutes Older*) y una serie inédita de cortometrajes digitales (*5 Long Takes of Abbas Kiarostami*).

cinematográfica, pues el espectador de la obra cinematográfica será testigo de una obra considerablemente diferente a la del museo.

Durante los años ochenta del siglo XX, el cine (que ya había interesado a los artistas plásticos de las vanguardias y más adelante a otros artistas de arte contemporáneo como Warhol o el grupo *Fluxus*), comienza no solamente a nutrir una gran parte de las galerías de arte, sino a ser la propia obra, con la adopción de los códigos narrativos del audiovisual por parte de las videoinstalaciones.

Antonio Weinrichter, sostiene que “se ha difuminado el lugar que ocupaba en las prácticas audiovisuales” (Weinrichter, 2004, pág. 62) con la aparición de la tecnología digital.

Se viene un renovado interés en al cine de no-ficción por parte de artistas plásticos y experimentales que exhiben sus obras por canales completamente distintos (tan distintos como su trabajo lo es del reportaje): el museo, la galería de arte, la red. Ese lugar del documental al que nos referimos era bastante precario de todas formas. (Weinrichter, 2004, pág. 62)

María Rodríguez Caldas, en su artículo de 2007 trataba de describir en qué consistía esta migración de algunos de los autores más relevantes en el ámbito cinematográfico al espacio museístico e identifica en la celebración de la edición de 2001 de la *Bienal* de Venecia y en la de 2002 de *Documenta* de Kassel⁵², como el hito artístico que habilitó la adaptación y entrada de cineastas al territorio del museo y el arte contemporáneo.

En la *Bienal* de Venecia de 2002, Chantal Akerman presentaba *Woman sitting after killing* (2001) que comprendía el metraje final de su la película que la encumbró como autora: *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975).⁵³ Es decir, se reapropiaba de un material filmado en 1975 por ella misma que al igual en el ejemplo de *Five* de Kiarostami,

⁵² Fueron invitados a mostrar sus obras en aquella edición los cineastas Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, Chantal Akerman, Trin T. Minha o el colectivo inuit Igloolik Isuma Productions. (Caldas, 2007)

⁵³ En 2023 la revista *Sight & Sound*, “como hace cada 10 años (...) según el criterio de 1.639 críticos, programadores, profesionales del cine y académicos de todos los lugares del mundo, los votos dan como mejor película de la historia a *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) (Gonzalo, 2023)

estaba encaminado hacia otros horizontes estéticos más claramente narrativos, reformulándolo en un sentido, si no opuesto, si marcadamente diferente.

Según María Rodríguez Caldas, esta adaptación museística con otro título, las imágenes adquieren otro volumen estético pues “al exhibirse únicamente la escena en que la mujer está sentada, en primer plano, inspirando y exhalando aire muy lentamente –esto es, descontextualizada del hilo argumental– pasan a un primer plano las cualidades formales y se eclipsa el tema.” (Caldas, 2007)

Para Weinrichter, los cineastas tanto del mundo de la ficción como de la no-ficción se aproximan al museo, porque muchos de los formatos habilitados por el digital y el cine contemporáneo no parecen reconciliables con las salas de exhibición.

El ensayo, el film-diario, algunas variantes del modo performativo, el *fake*, el cine de metraje encontrado- simplemente no encajan dentro de las categorías vigentes para la grande o la pequeña pantalla y así acaban siendo *expulsado* de la institución, tras un primer paseo por ciertos festivales de cine abiertos a la experimentación. Todo ello no hace sino repetir el movimiento de rechazo anterior, producido históricamente (...) Cabe observar que frente a la tendencia dominante del *screen art* que consiste en obras que más que utilizar el cine, lo citan para convertirlo en una instalación (...) existen otras que se plantean como genuinas películas. (Weinrichter, 2004, pág. 65)

María Rodríguez Caldas, en su texto se hace eco de unas palabras de Chantal Akerman sobre la posibilidad de que el museo pudiera convertirse en una posible salida para los cineastas convencionales: “En la Documenta había horarios de proyección, como en los cines, y eso choca con los mecanismos del mundo artístico y con los hábitos de los visitantes” (Caldas, 2007)

A este respecto, es interesante revisar las palabras de Víctor Erice sobre su contradictoria experiencia de exhibir uno de sus cortometrajes en el museo Pompidou de París.

Lo que pasa es que los cineastas han visto cada vez más restringido el espacio público para la exhibición de sus obras, y al fin y al cabo el museo es un espacio público. Una

obra sin ser vista, sin ser contemplada por la gente, está mutilada radicalmente. En mi experiencia, antes de exhibir obras de esta forma hay que preguntarse qué es un museo y cuáles son las condiciones en las que el espectador acude a ver algo. El espectador va al museo con una actitud vital muy diferente a la del espectador cinematográfico que se sienta en una sala en buenas condiciones. En mis presentaciones en el Pompidou y La casa encendida he sufrido extraordinariamente a la hora de mostrar *La Marte Rouge* (2006). Esta obra está hecha para ser contemplada en una sala de cine, pero allí se proyectaba en un sinfín. Y aunque se exigió que fuera un espacio cerrado, en condiciones de luz favorables para una proyección, había siempre una polución o perturbación sonora. Mientras uno veía la película podía oír el sonido de otras proyecciones que interferían. Aunque yo exigí que se pusieran en la entrada los horarios de comienzos de las proyecciones, la gente entraba y salía sin ver el comienzo ni el final. Los programadores del museo tenían cronometrado el tiempo que dedica un visitante a una exposición, según ellos: 12 minutos. Hay que plantearse muy bien si uno quiere presentar su obra en un museo. Quien lo hacía muy bien era Abbas Kiarostami, sus exposiciones estaban exclusivamente pensadas para verse en un museo. (Atehortúa Arteaga, *Los cines por venir*, 2020)

Para María R. Caldas el diagnóstico es claro. Estamos hablando de dos tipos de receptores diferentes. Las personas que están interesadas en los museos y el arte contemporáneo no son las mismas que las personas que van al cine a ver una película.

La conducta convencional del espectador de arte difiere de la del espectador de cine, puesto que el contrato de lectura es distinto. La tradición según la que se ha venido usando la imagen cinética en el campo del arte, demandaba la conducta libre del espectador –poder entrar y salir cuando lo desee, no imponerle una duración determinada– ya que no se marcaban horarios de proyección, el contexto de recepción era informal, el espectador se desplazaba por el espacio, etc. Esto se debía a que las estructuras de los films no eran evolutivas sino abiertas, a menudo repetitivas, y el significado era aprehensible desde el primer vistazo, de tal modo que, aunque un fiel espectador pudiese permanecer hasta que se completase el bucle, no era eso lo que exigía la obra. (Caldas, 2007)

Esa distancia entre dos espacios para Jacques Aumont no deberían de estar contrapuestos, pero identifica que el pecado original pertenece a una cierta incapacidad del cine de la modernidad para adaptarse a los parámetros de la vanguardia artística. “Las múltiples tentativas modernistas propias del cine estallaron en un territorio ajeno al arte y cercano a lo social. Todas ellas incidieron básicamente en el territorio de la ideología y de la política” (Aumont, 2007, pág. 12).

Para Aumont (2007), el cine de la modernidad decidió inscribirse en temáticas asociadas al materialismo histórico, con un claro componente político bajo la égida de las obras de Bertold Brecht (pág. 12) desentendiéndose del problema de los materiales, que ya mencionaba Mekas en su artículo sobre Warhol.

Así, el problema de la reflexión sobre la materialidad del soporte artístico, que ha ocupado un lugar clave en el epicentro de las vanguardias artísticas del siglo XX, no interesó a la modernidad cinematográfica, que se obsesionaba en criticar la ilusión representacional, a partir de la herencia teórica de Bertolt Brecht, o buscaba caminos para llevar a cabo la recuperación del collage como sistema de montaje. (Quintana, Encuentros y desencuentros, 2009)

2.5.5.5 *Dogma 95*

Durante el festival de Cannes de 1995 los directores de cine daneses Lars Von Trier, y Thomas Vintenberg, respaldaron con un manifiesto el estreno de sus películas *Los idiotas* (1998) y *Celebración* (1998) que se erigían en modelos de este nuevo paradigma cinematográfico. El manifiesto parecía mirarse en los alegatos de los años setenta de la revista *Cahiers du cinema* tal y como dice Margarita Ledo.

En los noventa un grupo reducido decide que va a organizar algo así como la vuelta a la *Nouvelle Vague*. La señal de salida será, claro, el desdén por los trucos, sonido directo, luz natural, equipos de bajo costo, el instante y la verdad de los personajes. Los cuatro con el puño cerrado en la portada de la edición inglesa del libro de Kelly: Lars

von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring, Soren Kragh Jacobsen.” (Ledo, 2004, pág. 186)

Es evidente el tono sarcástico en el que están enunciadas las palabras de Ledo dada la pátina publicitaria y *godardiana* que podía deslizarse de todo el movimiento. Aun así, hay algunos de los mandamientos que resuenan dentro de la tradición explorada del cine precario:

1. El rodaje se debe realizar en exteriores. No se deben llevar ni attrezzo ni decorados (si el argumento exige determinado attrezzo, se deben elegir unos exteriores donde se pueda encontrar tal attrezzo).
2. Nunca se debe producir el sonido de forma separada de las imágenes, ni viceversa (no se debe emplear música a menos que la haya en el lugar en el que se rueda la película).
3. Se debe utilizar cámara al hombro. Está permitido cualquier movimiento o inmovilidad que se pueda conseguir con la cámara al hombro (la película no debe desarrollarse en el lugar en el que está colocada la cámara; el rodaje debe desarrollarse en el lugar en el que se desarrolla la película).
4. La película debe ser en color. No se admite iluminación adicional (si la luz resulta demasiado escasa para la toma, se debe cortar la escena o emplear un único foco acoplado al frontal de la cámara).
5. Están prohibidos los efectos y los filtros ópticos.
6. La película no debe contener acción superficial (no debe haber asesinatos, armas, etc.)
7. Está prohibido el desplazamiento temporal o geográfico. (Lo cual significa que la película se desarrolla aquí y ahora.)
8. No se admiten películas de género.

9. El formato de la película debe ser el de 35 mm, establecido por la Academia.

10. El director no debe aparecer en los títulos de crédito. (Roberts, 2000)

La inversión paradójica que nos interesa abordar aquí tiene que ver con que los autores de Dogma 95, vienen de un esquema de producción institucional donde no está en riesgo su política de producción cinematográfica⁵⁴ a corto plazo, y en un momento sienten la necesidad de buscar una serie de limitaciones materiales para conjugar una posición estética.

En la mayor parte de las corrientes cinematográficas históricas que hemos abordado sobre los modos del cine carente de recursos, son las condiciones materiales de partida (casi siempre precarios) las que fundan un marco estético y de producción. Sin embargo, en este caso la asunción de una serie restricciones no responde a una necesidad claramente material.

Por otro lado, John Roberts, en su artículo de la *New Left Review* señala algo que, en algún momento de la década de los noventa, también le pasó de largo a la crítica cultural.

Vinterberg has said recently of Festen, 'it's not meant to be a political film' What is significant about this list is its largely technical and formal character; there are no political exhortations, or denunciations of other film makers; it is, rather, a kind of low-key diy guide for aspirant *amateurs*; the fire of the 1960s avant-garde is tempered by an earnest practicality. (...) The claims to authenticity of speech and action in their films and the formal prohibitions are dissociated from any political framework identifiable with the conventional post-1970s triumvirate of class, race and gender. [Lo que resulta significativo de esta lista es su carácter en buena medida técnico y formal; no hay exhortaciones políticas ni denuncias de otros cineastas; se trata, más bien, de una especie de guía moderada de bricolaje para aficionados ambiciosos; el ardor de la vanguardia de la década de 1960 queda apaciguado por un celoso espíritu práctico. (...)] Las reivindicaciones de autenticidad en el habla y la acción de sus películas y las

⁵⁴ Lars Von Trier fundó una potente productora de cine y televisión en 1992 llamada *Zentropa*, con la que auspició no solo todas las películas de su filmografía a partir de entonces, sino la mayoría de las producciones de los autores que conformaron el colectivo cinematográfico Dogma 95: Thomas Vinterberg, Søren Kragh-Jacobsen, Susanne Bier, Lone Scherfig.

prohibiciones formales quedan disociadas de cualquier marco político identificable con el triunvirato convencional de clase, raza o género instaurado tras la década de 1970. Vinterberg ha declarado recientemente que *Festen* «no pretende ser una película política»]. (Roberts, 2000)

Sea o no, esta presunta ausencia de ideología o esta apelación exclusiva de las condiciones técnicas un signo de época, y aunque no haya un mandamiento concreto en torno al uso de la tecnología digital, tanto *Los idiotas* (1998) como *Celebración* (1998) están filmadas en un primitivo formato digital, el formato Mini-Dv que según Laura Cortés instauraría algo así como un canon estético del realismo.

La introducción de sistemas de grabación digital desde los de mayor resolución –como la Alta Definición– hasta los de inferior calidad como el Mini-DV, impulsa el desarrollo de este tipo de vertiente realista en los largometrajes de ficción. Los formatos digitales de inferior calidad a la Alta Definición adquieren progresivamente una mayor importancia en las obras de ficción, empleándose como único formato o hibridándose con otros. *Festen* (Celebración, Thomas Vinterberg, 1998) fotografiado por Anthony Dod Mantle y enmarcado en el movimiento Dogma'95, es el primer film que demuestra que un largometraje rodado con Mini-DV puede llegar a la gran pantalla. (...) La mezcla de formatos forma parte de las diferentes estrategias estilísticas presentes entre las imágenes que el espectador asocia con una mayor verdad, como las obtenidas por cineastas *amateur*, grabaciones caseras de gran imperfección o *home movies*. (Cortés, 2013)

Un formato, el Mini-dv, que posteriormente sería “inflado” a 35mm, para cumplir con quizá el mandamiento más anacrónico de todos los detallados en el movimiento dogma, el de que la película “deba ser el de 35 mm”.

A pesar de todo, de la fragilidad y de la poca continuidad del fenómeno, Margarita Ledo tratará de integrarlo en la herencia histórica de la resistencia.

El pensamiento documental Dogma tendrá que ver con la reactualización de aquellos aspectos que vienen de muy atrás, de las dos épocas que crearon modelos para el cine

como arte en la época de su producción y reproducción técnica, que lo crearon para un público con el que dialogar, y desde la resistencia al canon cultural en los temas, en los tratamientos, en los riesgos y en priorizar los procesos creativos y comunicativos frente al objetivo comercial. En general los críticos unen *Dogma* con Neorrealismo y *Nouvelle Vague*, con la noción de improvisación o con la de cine impuro que mima Bazin, al plantear que lo que en general llamamos «obras maestras» son tan admirables como inimitables, situando éxito o fracaso más en determinadas coordenadas históricas que en el talento de los cineastas. (Ledo, 2004, pág. 189)

3.DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

3.1 Corpus y criterios de selección de la muestra.

Todas las películas que van a ser objeto de análisis y que componen la muestra son depositarias de un estatus inaugural en la filmografía de cada uno de los cineastas. Esto quiere decir que estamos hablando en algunos casos de la ópera prima de los autores, de su entrada en el contexto cinematográfico a través de su primer largometraje como sería el caso de Carlos Vermut, Rodrigo Sorogoyen, Luis López Carrasco, Adrián Orr, Albert Serra; y en otros casos, las obras analizadas encarnan un giro radical en la concepción del proceso de producción hacia una metodología que podríamos calificar sin recursos o más pobre. Es el caso de Pedro Costa, de Jonás Trueba, Pablo Hernando y Mariano Llinás.

En cualquier caso, sí resulta necesario fraccionar el corpus en dos áreas conceptuales que no atacan a la estructura ontológica de la investigación. Uno de los bloques de la muestra contendrá una serie de películas producidas en el ámbito español, con una serie de características comunes:

- Todos los autores son de una edad similar. Nacieron al comienzo o a mediados de la década de los años ochenta, así que comparten vínculos generacionales, culturales, afectivos, económicos y sociológicos.
- Todos desarrollaron su obra en la ciudad de Madrid; al margen de su procedencia u origen, y es en Madrid donde están ambientadas las películas, representando la ciudad un rasgo relevante o incluso identitario para la historia y el desarrollo de los personajes.
- Todas las obras se llevaron a cabo durante el periodo más crítico de la crisis económica española⁵⁵, así que albergan dentro de sí, en sus imágenes, una síntesis buscada o no del país en ese periodo, porque también es cierto que todas, de algún modo, transitan en diferentes grados una sensibilidad narrativa de corte realista.
- Ninguna de ellas obtuvo ayuda alguna a la producción por parte de instituciones públicas dentro del ámbito estatal o autonómico⁵⁶.
- Podríamos decir también que todas las películas encajadas en la muestra, entran dentro de lo que la crítica ha denominado como el «otro cine español» (Losilla, Un

⁵⁵ Cuando utilizamos las palabras “se llevaron a cabo”, nos parece apropiado aclarar (y así aparece documentado en el cuerpo de la investigación en el punto “4.5.4 Temporalidad Longitudinal. Cine de largo espectro temporal”) que se refieren a que una parte muy representativa del proceso de trabajo - ideación, preproducción, rodaje y posproducción- se ejerció durante el periodo de la crisis, reflejado orientativamente en el título de la tesis. Así ocurre que, aunque la película de Pablo Hernando *Berserker*, se estrenara en 2015, el director confiesa que el grueso de la filmación se llevó a cabo en el periodo acotado por la crisis económica. Algo parecido ocurre en *Niñato*, de Adrián Orr, que según reconoce, se filmó durante el mismo periodo de la crisis, llevando inserto en su metraje el cortometraje filmado entre 2011 y 2012 *Buenos días, resistencia*. A menudo ocurre que una producción de este tipo puede finalizarse con bastante anticipación al estreno, pero es el calendario de festivales y su sistema de programación, el que en última instancia representa el mejor -y a veces único- mecanismo de visibilización, que además habilita la posibilidad del estreno nacional e internacional, postergando su estreno meses e incluso un año.

⁵⁶ Resulta oportuno aclarar en este punto que *Stockholm* recibió una ayuda a la amortización dos años después del estreno en 2015. Las ayudas tipificadas en este punto responden al número de espectadores que la película haya obtenido después de su estreno. Según la resolución para la convocatoria de ayudas a la convocatoria a la que postuló *Stockholm*: “La ayuda a la amortización de largometrajes (...) estará condicionada a la liquidación que resulte en función del número de espectadores, que se obtendrá multiplicando el 15 % del número de espectadores de la película durante los doce primeros meses, o en su caso dieciocho, de exhibición desde su estreno comercial en España, por el precio medio de la entrada en el año 2017” (Ministerio de Educación, 2014). No consideramos que esta ayuda desdibuje el estatus de precariedad en inicio de la propia obra, ya que la ayuda se concede una vez a esta ha sido no solamente producida sino, estrenada y distribuida.

impulso colectivo, 2013) . Esta etiqueta habla, sobre todo, de la heterogeneidad de propuestas que si algo tienen en común es “hacer cine, perdiéndole el respeto (...) una profunda cinefilia, esto es, un profundo amor al cine, y la más radical de las irreverencias” (Marín, 2012).

Pero es cierto que esa profunda cinefilia, esa rémora posmoderna, tampoco nos serviría para equiparar todas y cada una de las películas y autores analizados. Natalia Marín, en el mismo artículo añade algo valioso:

Todos ellos vivieron un momento confuso, de vigorosa esquizofrenia, en el que asistimos simultáneamente a la descomposición del tejido cultural (a la defunción con carácter oficial de nuestra producción más industrial) y a la proliferación de nuevas ventanas, centros, medios especializados y nuevos públicos. (Marín, 2012)

En bloques subsecuentes analizaremos cómo las obras se separan levemente a nivel cronológico: fueron producidas apenas un lustro, o menos de una década antes, en la primera década del siglo XXI. Dista apenas una generación entre unos y otros cineastas. Sin embargo, ese intervalo parece clave: aunque se valen de las mismas herramientas digitales e instrumentalizan el abaratamiento asociado a la aparición de nuevos dispositivos de captación y flujos de trabajo y procesamiento de la imagen, no son “hijos” de la crisis económica. No están atravesados traumáticamente por ella, al menos no por esta, tan existencialmente constitutiva.

Aunque ni Pedro Costa, ni Mariano Llinás son españoles ni han llevado a cabo su actividad cinematográfica en España, la trayectoria histórica, económica y política de sus respectivos países comparten latencias históricas asimilables. Es reseñable, por poner un ejemplo, el gran quiebre social y económico que supuso para Argentina la crisis de diciembre de 2001 también llamada crisis del “corralito”, que convivió con “la paradójicamente prolífica en materia cinematográfica crisis de 2001” (Ojea, 2009) y que está profundamente imbricada, como veremos dentro de las declaraciones de Mariano Llinás, con el sustrato ideológico del colectivo *El pampero*.

Así pues, sí pueden inscribirse culturalmente en una comunidad iberoamericana y se han adherido a tradiciones estéticas propias del canon del cine europeo contemporáneo o de vanguardia, esa comunidad que se ha ido construyendo históricamente desde una suerte de disidencia de la industria americana y que ha tratado de defender sus propios postulados, sus propios valores y formas de hacer. Víctor Erice pronunció en este sentido, algunas palabras sobre la identidad transnacional del cine en el festival de cine de Locarno, uno de los más relevantes en el circuito internacional del cine de autor:

Es un país que no viene en los mapas. Es un país que me fue permitido pertenecer a él y visitar desde el primer momento y donde no tuve que pasar grandes aduanas, no hacer declaraciones de intenciones, nadie me pidió el pasaporte para entrar en ese país del cine, pero a mí me hizo ciudadano del mundo. (...) No venir en los mapas, es lo que hoy como ciudadano de ese país me permite encontrar a los cineastas japoneses y por ejemplo a los cinco minutos estar hablando de cosas absolutamente comunes. Somos de culturas completamente distintas, pero tenemos una lengua en común: el arte de las imágenes y de los sonidos. (Locarno, 2020)

Pero al margen de esa comunidad de cineastas, de técnicos, de críticos, festivales y programadores, si por algo justificamos la entrada de estas películas, de estos autores, es porque suponen una matriz, una experiencia, de que se podía hacer cine desde la más absoluta ausencia de medios: carencia necesaria o inevitablemente buscada como exploración y salida de las limitaciones del cine industrial.

El otro pilar argumental sobre el que se asienta la introducción de estos tres autores que generarán una estampa mimética e inspiracional en la muestra local, tiene que ver con una suerte de desvelo, de desesperación que en un momento dado sufrieron estos cineastas, ungidos o atravesados por un tipo de urgencia que estará apropiadamente descrita en el análisis, pero que podemos evocar a través de las palabras de un icono de cine europeo que volverá a salir en nuestro particular análisis.

Durante el tiempo previo al rodaje de *Condena* (1988), la película que cambiaría definitivamente su cine, rescatamos un fragmento de un texto de corte testamentario, un texto titulado *¿Por qué hago cine?* que el cineasta húngaro Bela Tarr escribió a los treinta y tres años a modo de exordio, o de redención, o de despedida.

Todo lo que sé es que no puedo hacer películas si no me lo permiten. Sin recursos, ni financiación, me siento como si no existiera. Los últimos dos años de mi vida pasaron bajo un constante estado de aparente futilidad. No tuve ninguna oportunidad de realizar mis proyectos dentro de los canales oficiales. Dos posibilidades me quedaban: ahogarme gradualmente o buscar alguna otra alternativa. A ello siguió un año horrible de suplicar por dinero y, al tiempo, tratar de averiguar si era posible hacer otro tipo de cine en Hungría, un cine que no dependiera de las vías oficiales o tradicionales de financiación. Y una vez que el dinero llegó y logré crear una pequeña oportunidad, engañándome a mí mismo, diciéndome que soy "independiente", fue que comprendí que no existe tal cosa como la independencia y la libertad, solo la política y el dinero. No es posible escapar de ellos. Aquello que te dan dinero son también una amenaza y lo único que queda son obligaciones. Pero la película debe hacerse. Entonces uno se aferra desesperadamente a la cámara, como si ella fuera la última guardiana de una verdad que uno había supuesto que existía. (Atehortúa Arteaga, 2020, págs. 39-40)

Hemos creído conveniente citar estas palabras, que pueden resultar cuanto menos desesperadas, porque los tres autores que nos competen en este capítulo de la investigación también los otros seis autores-, en algún momento iniciático de sus carreras padecieron un escenario de producción semejante. Vivieron un momento de revelación estética que impeló a la forma de la película y que facilitaba un itinerario de producción capaz de subvertir sus limitaciones materiales y económicas.

En cualquier caso, nuestra muestra y sus posibles divisiones subyacentes no hacen más que encaminarse en la misma dirección que las dos posiciones que históricamente se han ido delimitando en torno a la representación fílmica, desde que André Bazin escribió su artículo *L'évolution du langage cinématographique* donde distinguía dos actitudes con respecto a la realidad que conformaban una línea divisoria entre los cineastas:

Los que creen en la imagen» y los que «creen en la realidad» o dicho de otra manera, los que hacen de la representación un fin (artístico, expresivo) en sí mismo, y los que la subordinan a la restitución lo más fiel posible de una supuesta verdad, o de una esencia, de lo real. (Jacques Aumont et al. , 1996, pág. 45)

Haremos entonces, un recorrido introductorio por cada una de las películas de la muestra, cotejándolo sobre el factor diferencial que supone el diálogo que puedan establecer con las formas cinematográficas de la ficción y la no-ficción. En este recorrido introductorio nos preguntaremos por sus diferencias y similitudes; extraeremos de cada película rasgos que sean extrapolables a todas las películas analizadas, pero que sean especialmente observables separadamente. Estos rasgos o características podrán ser cotejados con corrientes teóricas o experiencias cinematográficas matriciales en las que se inscriban, y atenderán tanto a cuestiones de forma (sobre todo en lo tocante al lenguaje específicamente cinematográfico) como a razones de contenido (más asociados a los temas abordan).

3.1.1 Muestra I:

3.1.1.1 Albert Serra. *Honor de Caballería, Cant dels Ocells, Història de la meva mort, La Mort de Louis XIV*

Albert Serra es autor de diez largometrajes, pero podemos afirmar que la sistematización de una cierta forma de entender el cine y la producción, se inicia a partir de *Honor de Cavallería* (2006), una adaptación *sui generis* del Quijote donde explora un tipo de realismo que ataca tótems de la cultura occidental valiéndose de una reinterpretación del tiempo fílmico y una atención heterodoxa a una serie de detalles que han permanecido “fuera de campo” dentro de la hermenéutica clásica.

Ese posicionamiento estético también implicaba una serie de decisiones y condicionamientos de producción que pueden englobarse en las condiciones del cine precario. Montse Triola, productora y socia de Albert Serra en todas sus películas lo certifica explicando la propuesta desde los orígenes.

Era una época en la que había nacido el digital y nos podíamos atrever a hacer cosas.

Era una época también en que hicimos el primer *crowdfunding*, cuando no existía el

crowdfunding, pidiendo dinero para hacer una peli con nuestros amigos, y luego devolviéndoselo. (DESPUÉS, 2023)

A ese “digital” que menciona Montse Triola, podemos ponerle nombre. De nuevo, como en Llinás, como en Pedro Costa: el formato *Mini-dv*, que, en la primera década del siglo XXI, horizontalizó el acceso a la videgrabación en muchos cineastas españoles y de otras tradiciones cinematográficas: Alexander Sokurov, Jia Zhangke o Wang Bing. De este modo Albert Serra advertiría de sus virtudes con respecto a la alta definición del digital que años después se impondría. “La alta definición (HD) es muy fría y no tiene la organicidad del mini DV” (Notario, 2014). Es cierto que esta defensa es contrapesada con una serie de técnicas que camuflarían algunas otras deficiencias del formato y que en adelante nos vamos a encargar de distinguir. El uso de estas cámaras, por ejemplo, otorga buenos rendimientos instrumentalizando los primeros términos, pues “compensa la superficialidad de la imagen digital DV, dando así la sensación de volumen, de espacio, de profundidad” (Neyrat, 2010)



Fotograma 8. *Honor de cavalleria* (Albert Serra, 2006)

La conflagración de esta serie de coyunturas, según Laura Mulvey, instala al cine contemporáneo (o al menos este tipo de cine que abordaremos en la muestra) ante un tipo específico de movimiento o dialéctica.

For instance, the oppositions between narrative and avant-garde film, between materialism and illusion, have become less distinct and the uncertain relation between

movement and stillness, and between halted time and time in duration, is now more generally apparent. Rather than stripping away a mask of illusion to reveal film's material, the relation between film's attributes can be reformulated more dialectically. [Las oposiciones entre el cine narrativo y el de vanguardia, entre el materialismo y la ilusión, son ahora menos nítidas. Y la incierta relación entre movimiento y quietud, y entre tiempo detenido y tiempo de duración, es ahora más evidente. En lugar de despojarse de una máscara de ilusión para revelar el material del cine, la relación entre los atributos del cine puede reformularse de forma más dialéctica] (Mulvey, 2006, pág. 30)

Hay por tanto en este nuevo cine de la modernidad digital un lienzo para representación más transversal, más predispuesto a entremezclar fronteras, que Anna Everett evolucionando la noción que Julia Kristeva nos entregará, llamándolo *Digitextualidad*.

In other words, new digital media technologies make meaning not only by building a new text through translation and absorption of other texts, but also by embedding the entirety of other texts (digital and analogue) seamlessly within the new. What this means is that earlier practices of collage, bricolage and other modernist and postmodernist hybrid representational strategies and literary gestures of intertextual referentiality have been expanded for the new demands and technological wizardry of the digital age. [En otras palabras, las nuevas tecnologías de los medios digitales crean significado no sólo construyendo un nuevo texto mediante la traducción y absorción de otros textos, sino también incorporando la totalidad de otros textos (digitales y analógicos) en el nuevo texto. Esto significa que las prácticas anteriores de collage, bricolaje y otras estrategias de representación híbridas, gestos literarios modernos y posmodernos, los gestos literarios de referencialidad intertextual se han adaptado a las nuevas exigencias de la era digital.] (Mulvey, 2006, págs. 29-30)

3.1.1.2 Mariano Llinás: *Historias extraordinarias*

La cinematografía argentina, con la que podemos trazar ciertas relaciones de equivalencia, ha estado aquejada de los mismos complejos y problemas estructurales que la española. Sin embargo, ha sustentado un cierto relevo generacional, profundizando estética, formal y temáticamente en nuevas propuestas. El sistema de trabajo de la productora “El pampero”, basada en la elección de sistemas de registro digitales, la eliminación de los calendarios de rodaje estratificados en semanas y un equipo de trabajo reducido, asoma como un agente transformador y aglutinador de nuevas propuestas.

“El pampero” en Argentina, productora independiente que ha vertebrado bajo la impronta artística e intelectual de Mariano Llinás, [director de la película emblema del nuevo cine argentino *Historias extraordinarias* (2008)] un nuevo sistema de producción y distribución rompiendo “con el sistema de escalafón por rubros o áreas y prueba nuevas prácticas, con etapas y tiempos de producción alternativos a los reconocidos industrialmente.” (Daicich, 2016)

Por tanto, la experiencia “El pampero” se torna esencial en la medida que, a diferencia del pequeño circuito cinematográfico de este tipo de producciones en España, nos proporciona un marco teórico-práctico que de algún modo da carta de naturaleza a estas producciones que navegan en el ámbito de la precariedad.

El 4 de Marzo de 2019, el diario francés generalista *Libération*, uno de los de mayor prestigio y tirada en Francia, colocó en portada y dedicó cuatro páginas interiores a la película *La flor* (2018) dirigida por Mariano Llinás y producida por “El Pampero”, con motivo de su estreno en ese país. Es difícil encontrar una repercusión similar de una película (solo algunos ganadores del festival de Cannes o Locarno adquieren una visibilidad semejante), teniendo en cuenta el régimen de producción que llevan practicando los trece últimos años.



Figura 14. Portada diario. Fuente: *Libération*. 5 de Marzo de 2019

El escritor y divulgador argentino Alan Pauls, se preguntaba en 2009 con respecto al estreno de la película *Historias extraordinarias* (2008):

Además de ser un prodigio narrativo, *Historias extraordinarias* es también una formidable lección de producción. Una producción de 245 minutos rodada en escenarios naturales, en un formato de video casi doméstico, con docenas de personajes, autos, botes, explosiones, un león, un regimiento de soldados alemanes, y hasta una escena multitudinaria en África. Todo eso por 34.000 dólares. (ISatChannel, 2009)

La película supuso un giro copernicano para el cine argentino durante su estreno en el festival BAFICI de 2008, por entonces uno de los más importante Latinoamérica, donde una película que no contaba con subvenciones del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales), ganó el gran premio, y llenó durante seis meses la sala de proyecciones del MALBA, un lugar dedicado a otro tipo de exhibiciones asociadas al arte contemporáneo, manteniéndose al margen del circuito clásico de la distribución.

3.1.1.3 Pedro Costa: *No Quarto de Vanda*

La carrera cinematográfica de Pedro Costa se divide en dos etapas contrapuestas que no pueden explicarse la una sin la otra. La primera de ellas instalada discretamente en el sistema de producción industrial portugués, a la que pertenecen sus tres primeras películas, *O Sange* (1989), *Casa de Lava* (1994) y *Ossos* (1997).

El hiato temporal hasta *No Quarto de Vanda* (2003), representa una de las transformaciones más radicales en la carrera de un cineasta. En esta película se desentenderá de la sobreabundancia de recursos, de la demanda irracional de medios que implica una película industrial. Del mismo modo se deshará de todos los protocolos de trabajo marcado por el canon clásico en el cine: rodará sin guion, y construirá la película argumentalmente desde la grabación reiterada, y la reformulación *sin die* del material facilitado por la apropiación de medios digitales de bajo coste, sin que la depuración estética se vea necesariamente afectada. Será un proceso que además afronte en solitario, asumiendo las veces de operador de cámara, iluminador o director de fotografía, productor, director de actores, director de arte y sonidista.

Este sistema de producción, se fue depurando y perfeccionando con el paso del tiempo a lo largo de sus siguientes películas: *Juventud en Marcha* (2006), *Cavalo Dinhero* (2014), y *Vitalina Varela* (2019), pero en lo que respecta al sistema de producción basado en los patrones de trabajo antes mencionados apenas se ha modificado. En este sentido, podemos y debemos entender a Pedro Costa como uno de los pioneros de este “cine de la precariedad” que tratamos de perfilar en nuestra investigación.

3.1.2 Muestra II.

Esta segunda parte de la muestra concernirá, como hemos mencionado, a una serie de producciones más recientes, llevadas a cabo la mayoría de ellas en la segunda década del siglo XXI. Aunque el común denominador, y por ello están en esta muestra, tiene que ver con la carestía de recursos materiales técnicos, económicos y humanos con la que están hechas, asoman otra serie de coincidencias (que también hemos mencionado) que, aunque no sea estrictamente nuestro objeto de estudio sorprenden por la coincidencia de itinerarios:

hibridación ficción/documental y su forma cinematográfica y metodología de grabación, mismo trasfondo geográfico y temporal: la ciudad de Madrid en el contexto temporal de la crisis económica, exploración y reconocimiento por parte de nuevos públicos y nuevas formas de distribución asociadas a Internet, capitalización de dispositivos y estrategias creativas asociadas a la aparición de la tecnología digital...

3.1.2.1 Carlos Vermut: *Diamond Flash*

Se trata del primer largometraje de Carlos Vermut, director de *Diamond Flash* (2011). Fue rodada durante 2010 y aunque no tuvo estreno comercial al uso, después de ganar el premio Rizoma 2011, le permitió editar la película en DVD con una distribuidora comercial y ser programada en la plataforma de *Video on demand*, *Filmin*, lo que multiplicó los espectadores convirtiéndolo en un pequeño éxito *underground*, éxito que postreramente le permitió rodar su siguiente película *Magical Girl* (2014), que multiplicaba por veinticinco (500.000€) (Imdb, 2014) el presupuesto de la *Diamond Flash*, película ya plenamente incorporada a los procesos y dinámicas del cine industrial, con participación en la financiación de entidades públicas y privadas. (Girl, 2022)

La narrativa escogida por Carlos Vermut, estará caracterizada por una sensibilidad poco atenta al vínculo causal, partidaria de la hibridación de líneas temporales sujetas a la biografía de los personajes, que nos arrastrará a una dramaturgia tendente al fragmento, a la rotura espacio-temporal y a la experimentación, donde la palabra hablada se combinará hábilmente con las posibilidades narrativas del encuadre muy acotado espacialmente.

3.1.2.2 Pablo Hernando: *Berserker*

Dentro del minúsculo círculo de colaboradores de Carlos Vermut en el rodaje de *Diamond Flash* estaba Pablo Hernando, que fue su ayudante de dirección en la película. (Morán, Filmin 365, 2013) Cuatro años después estrena en el Festival de Sevilla -foco irradiador del cine independiente en España- *Berserker* (2015), una película que reúne todas

las claves de género del cine negro, y está protagonizada por un joven Julián Genisson, que decide convertirse en un cruce de escritor y detective, desarrollando sus pesquisas en torno a la aparición de un extraño virus en una ciudad de Madrid asolada por la crisis económica.

Contaba Paul Schrader en 1972, el que unos años después se convertiría en el guionista de *Taxi Driver* (1976), en un famoso artículo en la revista cinematográfica de *Film Comment*, que el cine policiaco de los años cuarenta debía ser considerado un reflejo retardado del fatalismo de los años de la Gran Depresión y de la Segunda Guerra Mundial.

En 1946, los críticos franceses, al ver las películas estadounidenses que se habían perdido durante la guerra, se dieron cuenta del nuevo estado de ánimo de cinismo, pesimismo y oscuridad que se había colado en el cine estadounidense. La mancha oscura era más evidente en los thrillers policíacos rutinarios, pero también en los melodramas de prestigio. Los cinéfilos franceses pronto se dieron cuenta de que, con el paso de los años, la iluminación de Hollywood se volvió más oscura, los personajes más corruptos, los temas más fatalistas y el tono más desesperanzador. En 1949, el cine estadounidense se encontraba en su momento más profundo y creativo. Nunca antes el cine se había atrevido a lanzar una mirada tan dura y poco complaciente sobre la vida americana, y no se atrevería a hacerlo de nuevo en veinte años. (Schrader, 1972)

Al contrario de lo que en un principio podríamos concluir leyendo los presupuestos del artículo, el cine negro o policiaco, no podría entenderse solo como un reflejo sociológico politizado de un país en quiebra moral y económica, sino más bien como un destilado estilístico dependiente solo y exclusivamente de claves únicamente cinematográficas.

El film noir, aunque también era un reflejo sociológico, iba más allá que el cine de gánsters. Hacia el final, el cine negro estaba insertado en una lucha a vida o muerte con los materiales que exponía en pantalla; intentaba que América aceptase una visión moral de una vida en función del estilo. Esa misma contradicción, promover el estilo en una cultura que prima los temas, llevó al cine negro a dar rodeos artísticamente enriquecedores. El cine negro desmontó e interpretó sus condiciones sociológicas; al final del periodo *noir*, surgió un mundo artístico nuevo más allá de la reflexión sociológica; un mundo manierista americano más vinculado a la creación que a la

reflexión. Porque el cine negro fue antes que nada un estilo, porque resolvía sus conflictos a través de la forma más que del contenido, porque era consciente de su propia identidad, tuvo la capacidad de crear soluciones artísticas a problemas sociológicos. (Schrader, 1972)

3.1.2.3 Rodrigo Sorogoyen *Stockholm*

En 2013, los miembros que tres años antes habían fundado la productora *Caballo Films*, Borja Soler, Alberto del Campo, Eduardo Villanueva y Rodrigo Sorogoyen (realizador, montador, productor y director de *Stockholm*) se lanzaron a rodar un largometraje sin apoyo económico ni financiero exógeno, a través de una plataforma *Verkami* de *Crowdfunding*. En su espacio de *Verkami* la propuesta de financiación de la película rezaba así:

¿Por qué *Stockholm* es tan barata? Sencillamente porque nadie del equipo cobraremos hasta que *Stockholm* se estrene en cines. Trabajaremos como cooperativa. Es decir, todo nuestro equipo ha aceptado trabajar sin cobrar su sueldo, si no capitalizando ese sueldo que tendríamos y convirtiéndonos todos en productores también de la película. Si no trabajáramos así, nos sería imposible hacer esta película a nosotros, una productora tan pequeña. Es por eso que estamos tan agradecidos a los que se han unido a esta aventura. Sabemos que la que pedimos es una cantidad importante, pero es que, aunque “*Stockholm*” sea una película de muy bajo presupuesto, no quiere decir que no queramos que esté cuidada. Necesitamos un mínimo de capital para que el producto final quede como queremos y, así, poder hacernos un hueco en la industria y poder hacer películas cada vez más ambiciosas y de mayor calidad. (Films, 2012)

Un año después en 2013 y alcanzado el objetivo de financiación, la película consiguió terminarse y ganar varios premios en el Festival de Málaga. Diez años después *Caballo Films*, y el propio Sorogoyen se han convertido en sujetos hegemónicos dentro del cine español a través de títulos como *El reino*, *Que dios nos perdone*, *La Ruta* o *As Bestas*.

3.1.2.4 Jonás Trueba: *Los Ilusos*

Aunque Jonás Trueba hizo su debut cinematográfico en 2010 con la película *Todas las canciones hablan de mí*, por el alcance del giro formal y logístico que supone su segunda película, y por el calado y sentido paradigmático de esta nueva forma de afrontar el ejercicio filmico en lo referente al resto de sus posteriores películas, podríamos hablar de un nuevo debut con *Los Ilusos* (2013).

Se trata de una adaptación distanciada y libre del libro de Rafael Azcona de título homónimo. Al igual que el libro, la película trata de llevar a cabo un semblante de unos jóvenes madrileños con la pretensión de dedicarse a la escritura, pero que también viven “la bohemia, el hambre, la desocupación, y resiste haciendo trabajos inverosímiles, mezclado en una ciudad que le sorprende todo el rato” (Cruz, 2008, pág. 6).

3.1.2.5 Adrián Orr: *Niñato*

Niñato es la primera película del cineasta madrileño Adrián Orr, que retrata la vida de un hombre en la treintena apodado Niñato (David Ransanz), amigo íntimo del propio Adrián Orr. Niñato está desempleado, vive con sus padres, pero también con sus tres hijos y su hermana, una familia disfuncional en uno de los barrios obreros y periféricos de la ciudad de Madrid, que fue filmada en la etapa más dura del contexto de crisis económica.

La película lleva inserta dentro de sí a modo de escena inicial casi la integridad del cortometraje *Buenos días Resistencia* (2013) que viene a ser la semilla iniciática de la película, de forma que, esta película más que ninguna otra se caracteriza por registrar el paso del tiempo en sus imágenes e integrar narrativa y dramáticamente la evolución de las circunstancias vitales no ya de los personajes, sino de todas y cada una de las personas inmiscuidas en la producción de la película.

3.1.4.6 Luis López Carrasco: *El futuro*

Cuenta en una entrevista Luis López Carrasco, cómo su carrera cinematográfica ha estado condicionada por dos cineastas que han construido su discurso fílmico en torno a la memoria, el francés Claude Lanzmann y el brasileño Eduardo Coutinho⁵⁷. Sobre este último, João Moreira Salles (otro cineasta brasileño preocupado por la memoria íntima y colectiva de su país) resumió en una conferencia durante el festival de cine de Cartagena su cine en varios puntos, que eventualmente podrán ilustrar la razón de ser de esta película en la muestra. Respecto a la naturaleza del espacio escénico dirá:

Para crear Coutinho debía sentirse en una prisión. Dentro de ella, paradójicamente, sentía la libertad de hacerlo todo, sin que esa libertad dejara de estar regida por las reglas de la prisión conceptual en la que se encerraba voluntariamente. En sus películas también aparece, de manera literal, la idea del espacio restringido, que obliga a que el espectador se centre y profundice en la mirada. (Malagón, 2017)

En esa prisión espaciotemporal es donde transcurre la última película de la muestra se trata de *El futuro* (2013), la primera película de Luis López Carrasco en solitario, que en 2013 fue presentada en el Festival Internacional de cine de Locarno. La película está ambientada en una fiesta llena de gente joven durante toda una noche de 1982, tras las elecciones que dieron la mayoría absoluta más holgada de la historia de la democracia al PSOE. La noche no parece terminar nunca dentro de ese piso, entre alcohol, drogas, bailes y conversaciones, como si se tratara de una actualización contemporánea de *El Ángel exterminador* (1962).

3.1.2 Consideraciones y descartes.

Podría aducirse en un momento dado que, más allá de los criterios de selección que hemos esbozado en la muestra, existen otros condicionamientos que trascienden a limitaciones

⁵⁷ “Mis referentes eran Claude Lanzmann y Eduardo Coutinho (...) me puse en contacto con las asistentes de casting de Eduardo Coutinho para que me contasen cómo hacían en sus películas” (Pena, 2014)

de carácter material, sociológico, temporal, geográfico o generacional. Sin duda la brecha de género sería de entre ese abanico de variables, la que con mayor pregnancia estructural ha desplazado históricamente a las producciones realizadas por mujeres, y que podría suponer un factor decisivo en su estatus de producción precaria.

Shaila García Catalán, Aarón Rodríguez Serrano, y Marta Martín Núñez, en el artículo *De un radical realismo íntimo: otro nuevo cine español firmado por mujeres* (2022), parecen impugnar, o al menos mostrar algunas reservas de cara a la muestra del estudio/listado que ya ha sido citado en esta tesis como referencial «Otro Nuevo Cine Español» (2013), aduciendo que apenas se encontraban diez nombres femeninos entre las cineastas referenciadas. Por ello deciden tentativamente, hacerse cargo a través de la etiqueta “Otro nuevo cine español femenino” (García Catalán et al., 2022).

En dicho artículo los autores inciden en un trabajo “subterráneo, lento y riguroso” - podríamos añadir que silenciado- llevado a cabo a lo largo de la reciente historia del cine español, donde emergen a nivel intergeneracional, mujeres cineastas como los de Mercedes Álvarez -*El cielo gira* (2004)-, Cecilia Bartolomé -*Después de...* (1981) o Josefina Molina- *Función de noche* (1981), que por adscripción artística o modelo de producción podrían haber estado dentro de nuestro objeto de estudio, y que de algún modo labran un espacio que postramente será ocupado por cineastas coetáneas a la muestra como es el caso de Mar Coll - *Tres días amb la família* (2009), o Virginia García del Pino -*Mi hermana y yo* (2008).

Asumiendo que debería darse una convergencia multifactorial para estar dentro de la muestra –primera o segunda película de largometraje, ausencia de ayudas estatales, autonómicas, locales, etc., proximidad geográfica y generacional, pertenencia al intervalo temporal de la crisis- la película de Mar Coll *Tres días amb la família* (2009), es desechada dado que obtuvo una ayuda de 350.000 € sobre proyecto y de 47.074,08 € de ayudas a la amortización de largometrajes (ICAA, 2024). Mucho más difícil de incorporar a la muestra, resultaría su siguiente película *Tots volem el millor per a ella* (2013), que con una ayuda a la amortización de 604.556,95 €, se encuentra muy lejos del esquema de autofinanciación que se declinará de la estructura de las películas escogidas (ICAA, 2024).

Una objeción similar, podríamos reservarnos hacia propuestas incluso más libres o autorales como la de María Perez Sanz con *Malpartida Fluxus Village* (2015), que, a través de la recuperación del material de archivo videográfico del artista alemán Wolf Vostell durante su estancia en el pueblo de Malpartida en Cáceres, construyó un ensayo documental que temáticamente se desviaría de los argumentos que directa o subterráneamente subyacen de los títulos asociados a la muestra, siendo quizá más cercana a otra vindicación que emergería años después sobre desertización demográfica de la España rural. Al mismo tiempo, la película de María Pérez Sanz, fue depositaria de una ayuda para el Desarrollo de proyectos de Largometraje por parte del ICAA de 6.992,02 € (ICAA, 2015), y otra de 73.474 € por parte de la junta de Extremadura en el año 2012 (79.969 euros para ayudas a seis cortometrajes producidos en Extremadura, 2016), lo que, de algún modo, la invalidaría para la muestra.

Caso diferente es el de Virginia García del Pino, que en 2012 realiza *El jurado* de una duración de 63', después de una década de trabajo como cortometrajista que se inicia con *Pare de sufrir* (2002), *El jurado*, registra desde una sensibilidad documental el proceso de toma de decisión de un jurado popular en relación con el asesinato por violencia de género de una mujer a manos de su marido. Si bien las variables asociadas a la disponibilidad de medios de producción y al hecho de ser su primer largometraje, la harían encajar con los parámetros de la muestra, existen dos variables de nos desviaron de su inclusión.

La primera variable estaría vinculada a una problemática generacional. Cinco de los seis actores de la muestra nacen el mismo año -1981-, mientras que el otro restante lo hará en 1986. Tal y como hemos explicado, el sesgo cronológico nos resulta en extremo referencial para el análisis, dado que esta confluencia tan estricta de edades permitirá medir con más precisión la respuesta a la inflexión histórica de la crisis, y como se verán afectados por la aparición de la tecnología digital. En este sentido, y aunque coyunturalmente accede al ámbito cinematográfico al mismo tiempo que los autores de la muestra, su itinerario biográfico de algún modo diluiría la posibilidad de extraer corolarios más rígidos, dado que Virginia García del Pino nace catorce años antes que la mayoría de los miembros de la muestra.

La segunda variable tiene que ver con la temática escogida. La propia directora, Virginia García del Pino relatará en una entrevista el punto de vista escogido para contar la historia, después de un intento infructuoso de contar un crimen perpetrado de una amiga contra otra:

Me metí en otro caso, con el permiso de la gente de prensa, para ver cómo funcionaba el tema del jurado popular; era uno sobre violencia de género. No me interesaba el caso en sí, sino ver cómo cada persona en la esfera íntima lleva el proceso de ejercer el poder. Esta cuestión del poder no es sólo un tema de las y los políticos y de la gente que tiene dinero, porque también ocurre en la esfera íntima. Y ese es el tema: analizar por qué ese placer de ejercer el poder sobre una persona. (Leorza, 2013)

Más adelante afinaré todavía más el sentido de la propuesta, centrándose específicamente en las reacciones de las miembros mujeres del jurado - “...me fijo más en ellas porque es un caso de violencia de género y es obvio que hay un prejuicio. Me interesaba también ver las reacciones de las que están escuchando y no pueden juzgar.” (Leorza, 2013) – y, sobre todo, de la mujer asesinada:

Para mí lo complicado desde el punto de vista ético era hacer el retrato de ella. Lo articulo a través de los sms que le manda a él. Ella es la víctima que está totalmente entregada al amor, buena prueba de ello es que ella misma se denomina “tu dueña”. Él es violento, en parte a causa de las drogas, pero ella está totalmente enamorada de él. (Leorza, 2013)

Pareciera como si, Virginia García del Pino, se anticipara varios años -diez- a las preocupaciones y designaciones temáticas que emergerán del *Otro nuevo cine español femenino*, descrito por García Catalán et al., (2015) y que, incluso estaría en condiciones de trascender al esquema histórico en torno a la perspectiva de género en cine, que teóricas como Laura Mulvey contribuirían a institucionalizar. Recordemos aquel pasaje del artículo *Placer visual y cine narrativo*:

Una división heterosexual del trabajo activo/pasivo ha controlado igualmente la estructura narrativa. De acuerdo con los principios de la ideología dominante y de las estructuras psíquicas que la sustentan, la figura masculina no puede llevar la carga de la cosificación sexual. El varón se muestra reluciente a la hora de mirar a sus semejantes exhibicionistas. De ahí que la escisión entre espectáculo y narración propicie el papel del hombre como parte activa que despliega la trama, que hace que las cosas sucedan.

El hombre no sólo controla la fantasía de la película, sino que surge además como el representante del poder en un sentido nuevo: como portador de la mirada del espectador, consigue trasladarla más allá de la pantalla para neutralizar las tendencias extradiegéticas que representa la mujer en tanto que espectáculo. Lo que hace que esto sea posible es la secuencia de procesos que pone en marcha la estructuración de la película en torno a una figura dominante con la que el espectador puede identificarse. (Mulvey, 2001, pag.108)

Esta resolución dicotómica de Laura Mulvey, obtendrá una respuesta contemporánea en el citado artículo sobre el *Otro nuevo cine español femenino* (García Catalán et al., 2015), cifrado en la restauración del sujeto femenino fuera de su estatus víctima propiciatoria, en la capacidad de producir discursos que escapen al binarismo de una mirada masculina únicamente fetichizadora de la figura femenina en el cine, y que encuentra una especial concomitancia en las palabras escogidas por García del Pino en torno al deseo.

Es fundamental, pues, atender a las ambivalencias del deseo, de la violencia y del malestar de los modos de gozar de cada uno. No acoger estas cuestiones puede tener consecuencias devastadoras. Y, por extensión, podría generar también efectos aberrados: no perdamos de vista cómo muchos discursos levantados por hombres, desde esa discutible y ya caricaturizada posición del «aliado», no acaban sino siendo una suerte de asunción acrítica de la posición de verdugo, de una culpa innata, esencial a su masculinidad, sin que ello sirva en absoluto en el proceso explícito de escuchar y ser interlocutor con las mujeres. (Shaila García Catalán, Aarón Rodríguez Serrano, Marta Martín Núñez, 2022)

Clara Serra (2023), en el artículo *La verdad del deseo* -en una impugnación a las corrientes punitivistas en torno al consentimiento, que se dieron durante la XIV legislatura del gobierno español- pondría en precisas palabras recurriendo a la disquisición moral inscrita en *Elle* (2016), la cristalización de este conflicto.

Este giro deseante de la actualidad avanza en detrimento de la voluntad. Los nuevos discursos sobre el consentimiento vierten una sospecha contra la voluntad —la voluntad de la prostituta, la voluntad de la actriz porno, la voluntad de la sumisa masoquista parecen siempre estar afectadas por una falsedad—. Consentir está siempre oscurecido

por el poderoso efecto del poder que los hombres ostentan sobre las mujeres. Por contra, al deseo parece asistirle una mística autenticidad. Allí donde una parte del feminismo carga las tintas contra la falsa conciencia, emerge un deseo femenino puro y libre de intoxicaciones patriarcales. (Serra C. , 2023)

Así es cómo, creemos, *El jurado* vaticina o se anticipa a los nexos temáticos y cinematográficos que apenas unos años después del intervalo cronológico acotado en la muestra, emergería a modo de latencia histórica, aun tratándose de manifestaciones periféricas – o precisamente por eso–.

Estas palabras de Serra encontrarán un reflejo coetáneo en el cine de Elena Martín⁵⁸, concretamente en *Creatura* (2023) – ganadora del premio de la mejor película europea en la *Quinzaine des réalisateurs*– que debido a su reciente estreno no pudo ser incorporada al análisis del artículo sobre el *Otro nuevo cine español femenino*, y que filósofos como Josep Ramoneda no dejaron pasar: “*Creatura* aporta sentido en un momento en que Clara Serra ha puesto sobre la mesa el debate sobre consentimiento y deseo, en el afán de que la simplificación reguladora no acabe reforzando las lógicas de sumisión y dependencia”. (Ramoneda, 2024)

Reforzando el calado de esta cadena de transmisión, diremos que Elena Martín debuta como protagonista de otra de las películas que, en un momento dado, fue considerada para la muestra llamada *Las amigas de Ágata* (2015). En un artículo de 2017 en la revista *Fotogramas* titulado *Generación Ágata*, el periodista cinematográfico Phillip Engel, identifica en esta película el detonante sobre el que se va a construir una corriente de nuevas cineastas de origen catalán que cambiarán el devenir del cine español hecho por mujeres como son, Carla Simón, Clara Roquet, Laura Ferrés, Nely Reguera, Meritxell Colell o Belén Funes, además de la propia Elena Martín.

Las amigas de Ágata, reúne la particularidad de haber sido filmada por cuatro mujeres, Laia Alabart, Alba Cros, Laura Rius y Marta Verheyen, años antes que las primeras películas de todas las autoras mencionadas como trabajo de fin de grado, y que, como cuenta Phillip Engel, fue auspiciado, financiado y tutorizado por el personal docente de la *Universidad*

⁵⁸ Elena Martín, ha mencionado en varias entrevistas la influencia y la afinidad electiva que el trabajo de Clara Serra ha suscitado en su cine.

Pompeu i Fabra de Barcelona, entre los que se encontraban cineastas consagrados como Isaki Lacuesta o Elías León Siminiani. La película cuenta el tránsito desde el instituto a la universidad de un grupo de cuatro amigas -el sesgo entre biográfico y documental es evidente- y de la disolución de esos vínculos una vez se asumen las restricciones propias de la edad adulta. Elena Martín, en una entrevista a propósito de su primera película *-Julia Ist (2017)-* y sobre la común coyuntura que une varias de estas directoras, dirá con honestidad:

No hemos tenido -hablo de nuestro círculo de clase media-alta- muchos conflictos externos. Somos una generación formada, que ha sido muy cuidada emocionalmente, pero también tenemos nuestros conflictos. No me han pasado cosas muy fuertes a nivel práctico, pero sí que tengo la sensación de haber vivido muchas experiencias internas, que me han hecho madurar. Aquí utilizamos la experiencia del Erasmus para acotar la transformación de la protagonista. (...) Si pudimos dar un paso más adelante a nivel de producción, fue precisamente porque antes habían estado 'Las amigas de Ágata'. (Engel, 2017)

En cualquier caso es, por un lado, este sentido difuso de la autoría -al estar firmada por cuatro personas-, y el tratarse de una obra concebida desde un proceso de tutorización académica con el acceso a ciertos recursos de producción dispensados por la Universidad, el que nos invitó a decantarnos por otras opciones que habrían encarado en mayor soledad el proceso de trabajo desde un espacio de destierro estructural, es decir, a expensas de la fuerza de la iniciativa propia y fuera de contextos institucionales que también, por qué no decirlo, en ese momento histórico brillaban por su ausencia -sobre todo en otros ámbitos geográficos como es el caso de Madrid-.

Del mismo modo, y siguiendo un criterio semejante de asimilación biográfica que nos llevó a desechar la participación de *El jurado*, en el caso de Laia Alabart, Alba Cros, Laura Rius y Marta Verheyen, nacidas todas ellas en 1991, se distanciaban en su nacimiento diez años de la mayoría de los autores de la muestra finalmente escogida. Pensamos que estas últimas, encarnarían contingencias de orden económico o laboral -cuando no cultural-, que las harían susceptibles de ser incorporadas a otra muestra analítica de una nueva generación de mujeres cineastas concernidas por un ámbito cultural, socioeconómico e histórico diferente a esa

ventana de transformación que traen consigo ciertos trances históricos, y que componen finalmente nuestra muestra.

No obstante, el itinerario de investigación asociado al *Otro nuevo cine español femenino* que hemos descrito mínimamente en este epígrafe, nos parece de una pertinencia académica central. Sin embargo, creemos que excedería parte del cometido de nuestra tesis adentrarnos en el análisis de estas autoras que, como el tiempo está demostrando, adquirirán un papel hegemónico en la transformación del tejido cultural, mediático, y productivo de la cinematografía española, y que como también hemos mencionado, ya ha comenzado a ser motivo de escrutinio y análisis por numerosas investigaciones de carácter académico.

3.2 Objeto formal de la investigación

Cine de los márgenes, cine barato, cine *low cost*, cine precario, cine independiente, son las etiquetas habituales a las que se tiende a recurrir a nivel académico y sobre todo periodístico, para definir nuestro objeto de estudio.

Todas esas etiquetas parecen contener una forma de disidencia, de relato formal, estético o político alternativo. La pregunta que deberíamos hacernos es si estas manifestaciones son una piedra de toque hacia la consolidación de una cierta manera de hacer cine. Es decir, si estamos ante algún tipo de nacimiento, ante una nueva forma de concebir el cine, más valiente, más arriesgada, capaz de mantener una distancia genuina con los relatos hegemónicos del audiovisual contemporáneo. Pero para poder defenderlo, para poder reivindicarlo, debemos analizarlo, establecer una genealogía, extraer una tipología de sus principales manifestaciones, y por último comprobar si configuran una comunidad o un marco referencial con una serie de común denominador, ya sean temáticos, formales, materiales, consolidando sus características principales.

La pregunta que puede enlazar la introducción con el objeto de estudio es perimetrar, dentro de los entes (películas) de los que disponemos para la muestra, su atravesamiento por algunos vectores teóricos de la investigación.

3.2.1 *Ontología de la precariedad*

¿Por qué utilizamos entonces este término? Lo vamos a utilizar con una serie de connotaciones operativas de la manera más humilde posible porque esta tesis, no es un estudio filosófico.

Con la ontología que elegimos hacer -y elegimos hacer esa ontología y no otra porque no vamos a establecer una ontología del genio, o de los materiales literarios- elegimos la precariedad porque asumimos que está relacionada con el estudio del caso. Tenemos que asumir que esas películas surgen de un contexto de precariedad, que responden a una estética de la precariedad y queremos justificar qué lleva a qué.

Así que para llevar a cabo este proceso, consideramos que lo primero de todo es establecer una antología de la precariedad. Esta pregunta también nos lleva a otra subsecuente que es la pregunta por el uso del término ontología. ¿Qué hacemos usando en una tesis, que pretende analizar el género audiovisual, un determinado conjunto de películas, un término tan propio de la filosofía como el término antología? ¿no estaremos acaso incurriendo en ese error que denunciaba Carlos Reygadas⁵⁹ de utilizar términos filosóficos, para analizar películas porque tal vez, se les ha acabado el negocio crítico del pensamiento y no tienen otra cosa que hacer que analizar películas?

Ontología significa establecer una lógica de lo ente. ¿Pero, de qué entes estamos hablando? De una serie de películas que configuran un corpus que encarna a lo precario. Significa hacer la lógica, es decir, la logia (*οἰκημα*) del ente, del Onto. Hemos encontrado pues que esa relación tiene que ver con un fenómeno de origen sociológico.

⁵⁹ Durante una entrevista-conferencia en 2019, en el marco del programa público del museo de arte contemporáneo y experimental de Mexico D.F. Reygadas sostuvo que “Hay un gran problema en el cine a causa de los estructuralistas. Tanto Barthes, como Deleuze como tantos otros, se llegó a esta idea de que en la fotografía es una representación porque siempre hay visión e interpretación, dependiendo de la lente que uses, la distancia, el blanco y negro, etc. Yo creo que esa idea es errónea. (...) A partir del estructuralismo en los sesenta el pensamiento sobre el cine dejó de estar en manos de los cineastas, de los artistas, y entró en manos de los filósofos. Todos estos filósofos que son por definición anti-artistas y empezamos a ver el cine como filósofos. Hemos perdido la capacidad de ver el cine como observadores ordinarios que se relacionan con lo que ven a través de la emotividad y la intuición. (Muac EnVivo, 2019)

Es cierto que en un momento dado de la investigación nuestras preguntas van a estar orientadas a si se trata de un fenómeno estrictamente sociológico o si se trata más bien de un fenómeno estructural, es decir, si está incoado en el hecho mismo de la estructura capitalista llamada precariedad. Esto nos llevará a reevaluar la famosa tesis de Marshall McLuhan de que el mensaje es el medio⁶⁰. Traducido al particular código de nuestra tesis doctoral, de que el mensaje es la técnica. ¿altera esto el estatuto de la obra? ¿Hace que esta obra pueda o no competir como obra en el estreno de una plataforma, o en un festival de primera línea como Cannes o Venecia?

Seguramente a esta ontología de la precariedad debía seguir algo así como la ontología de la belleza. ¿Pueden los precarios producir obras bellas? ¿Son precarias en belleza? Desde luego tiene una estética propia. Pero ¿esa estética propia se inscribe en el régimen de lo bello? ¿esa estética propia excluye el régimen de lo bello?

3.2.2 El fragmento. Lo inacabado como valor del todo

Esto sería motivo de una investigación ulterior para poder hablar de una ontología de lo bello y seguramente nos haría volver a leer a *La crítica del juicio*, un libro que a este respecto no ha sido superado y tomar muy en cuenta las consideraciones que Rancière hace en *Aisthesis* al respecto del régimen especial del arte.

En el capítulo sobre el *Torso de Belvedere*, Rancière nos da algunas claves en torno a qué hace que una obra que sea bella. En este análisis, anuncia algo que podría considerarse genuinamente romántico, pero que en realidad es constitutivo de la experiencia humana respecto al arte y tiene que ver con la completud o incompletud de la obra.

⁶⁰ “El medio es el mensaje” quiere decir que, si de verdad queremos comprender lo que ocurre, es decir, si de verdad queremos ‘captar el mensaje’, tenemos que estudiar el medio y no obsesionarnos con el contenido, ya que el contenido con frecuencia constituye una distracción o una cortina de humo. (...) Con frecuencia, se dice que una vez que la tecnología ha sido inventada, no puede desinventarse y, trascendiendo esta idea, “el medio es el mensaje” también significa que cuando se adopta una nueva tecnología es difícil que no se utilice.” (Strate, 2012)

Ahora bien, fue el propio Winckelmann quien creó su singularidad al poner por encima de la divina forma y proporción del Apolo del Belvedere ese torso, fragmento de un cuerpo cuya figura de conjunto jamás nos será posible apreciar. Una estatua mutilada no es solo una estatua en la que faltan partes. Es una representación del cuerpo que ya no puede apreciarse conforme a los dos grandes criterios en uso en el orden representativo: primero, la armonía de las proporciones, es decir, la congruencia entre las partes y el todo, y segundo, la expresividad, esto es, la relación entre una forma visible y un carácter -una identidad, un sentimiento, un pensamiento- que esa forma visible deja reconocer a través de rasgos inequívocos. Será eternamente imposible juzgar si los brazos y las piernas del Hércules del Belvedere están en armonía material con el torso del héroe, y eternamente imposible saber si su rostro y sus miembros están en armonía espiritual con los rasgos mediante los cuales nos lo representan los mitos. En términos más radicales, será eternamente imposible verificar que es en efecto Hércules el mostrado por esta estatua privada de todos los atributos que permiten reconocerlo. (Ranciere, Escenas para un régimen estético del arte, 2013, pág. 20)

Tal y como analizaremos en el epígrafe referente a los puntos de indeterminación “El papel de la indeterminación en la obra” la grandeza y belleza del *Torso de Belvedere* con respecto a esta etapa, está precisamente en que está fragmentada. Esa fragmentación puede ser además utilizada por aquellos que parten de una posición precaria, para mostrar aquello que no pueden mostrar por falta de presupuesto.

En lo más mínimo, en lo más atomizado, lo más fragmentario puede encontrar elementos suficientes para que toda la belleza esté ya allí.

De la estatua mutilada del Belvedere al conejo de porcelana roto de la hija del arrendatario, pasando por los cuerpos descoyuntados de los Hanlon Lees, el cuerpo inhallable de Loie Fuller, los miembros sin cuerpo y los cuerpos sin miembros de Rodin o la extrema fragmentación de los gestos ensamblados por Dziga Vertov, el lector podrá construir la historia de un régimen del arte como la de un gran cuerpo fragmentado y de la multiplicidad de los cuerpos inéditos nacidos de esa misma fragmentación. (Ranciere, 2013, pag. 14)

Basta con seleccionar sucintamente los puntos de indeterminación suficiente para poder alcanzar un sentir que sea capaz de construir esto que, no puede sino llamarse generación. Podría así establecerse cierta unidad entre una “ontología de la precariedad” y la “ontología del fragmento”. Véase lo que tiene que decir que Terry Eagleton en *La estética como ideología* cuando habla de James Joyce y Walter Benjamin:

Desde cierto punto de vista, todo fragmento con contenido empírico parece en este momento estar secretamente regulado por alguna estructura subyacente o subtexto (en el caso del *Ulises* de James Joyce, el subtexto del mito homérico) del que la misma experiencia es el producto manipulado. La realidad está codificada hasta la misma médula como efímera penetración de alguna lógica más profunda, invisible a simple vista, que, por consiguiente, no tarda en desvanecerse de modo fortuito. Sin embargo, esas estructuras determinantes funcionan aquí de un modo tan plenamente formal y abstracto que parecen encontrarse a una inmensa distancia del ámbito de la inmediatez sensual, y se muestran autónomas hasta la soberbia respecto a las contingentes combinaciones temáticas que producen; en esa medida, el mundo permanece fragmentario y caótico en sus superficies, un conjunto de uniones fortuitas cuya imagen arquetípica es un encuentro instantáneo en algún ajetreado cruce urbano. (Eagleton, 2006, págs. 394-395)

Aquí se disparan diversas líneas de investigación. Un resultado de especial pregnancia sería comprobar si el fragmento es uno de los medios utilizados por el régimen estético naciente de esta ontología de la precariedad.

En este «inmutable mundo siempre mutable», como lo expresa *Ulises*, el espacio parece fragmentario y homogéneo; éste es precisamente el espacio apropiado para la mercancía, el fragmento importante que nivela todos los fenómenos en una misma identidad. El significante alegórico, señala Benjamin, regresa en la época moderna como mercancía. (Eagleton, 2006, pág. 395)

Así, podríamos decir que las obras que han sido concebidas de manera fragmentaria no han sido consideradas menos bellas. Hemos tomado la decisión -no queremos decir que sea política porque consideramos que es un ontológica- de no construir una relación tautológica

entre precariado y anti-belleza o entre precariado y feísmo. Es más, no consideramos que el feísmo sea una nota analítica de ser precario.

No consideramos que la imposibilidad de conseguir “secuestrar” presupuestariamente la *Fontana de Trevi* durante un día te expulse del régimen de lo bello. Creemos que para acceder a lo bello se han encontrado métodos que han avanzado a través de un presente roto, -como diría Hegel-. Los grandes hitos cinematográficos de la historia no creemos que hayan sido expulsados de este régimen, sino que este régimen se ha conseguido por otros caminos.

En el año 1831, el hijo de Hegel, asistiendo a un curso de su padre, escribe al margen de las notas que toma en aquellas clases de lógica:

La realidad inmediata está rota; es, pero conlleva otra cosa, la posibilidad; por consiguiente, no está intacta, por ejemplo [puede haber una] revolución. Para que otro estado de cosas se convierta en realidad inmediata tienen que darse las condiciones. Luego el presente está roto, conlleva otro. (Ripalda, 1992, pág. 33)

El presente de la cinematografía que implicaba un gasto económico inalcanzable estaba roto y conllevaba algo. Eso que conlleva, no alteraba la noción de lo bello y lo justo, lo democrático, o cualquiera de los ideales abstractos de la revolución, pero alteraba las condiciones de acceso a ella. Se puede acceder a la misma belleza por este camino. Estos autores y por eso este estudio de caso, han descubierto ese camino.

Cierto nivel de precariedad ha contribuido al desarrollo del cine de una manera que nadie podría haber esperado. Dicho de otro modo: si todas las producciones de cine hubieran tenido una cantidad de dinero ilimitado, o al menos suficiente para ajustarse a unas condiciones deseadas a priori, esa misma satisfacción habría imposibilitado al lenguaje y a la técnica cinematográfica avanzar. Es precisamente la crisis, la rajadura en el medio, la diferencia sociológica, lo que pone de relieve la ontología subyacente. De ahí nos surgen algunas nuevas preguntas que nos gustaría poder responder: ¿Qué se modifique el método de grabación es un epifenómeno de una precariedad que estaba inscrita en sus vidas? ¿Cambia la técnica para intentar conseguir un resultado que, desde el punto de vista de la belleza objetiva, significa lo mismo? ¿Se altera? ¿Permanece incólume?

Los estudios del caso que hemos escogido, deberían entrañar la potencia como para hacer valer la tesis, porque es una tesis que defiende que el arte avanza a base de tropezones. Que a lo bello se accede, no dependiendo de la condición de partida. Que en la concordia está incluida la discordia.⁶¹ La pregunta está en si estas seis películas elegidas hacen justicia a la noción escogida.

¿Por qué hemos decidido centrarnos en esta muestra? Quizá apoyándonos en el núcleo duro del pensamiento estético cinematográfico contemporáneo, deberíamos adherirnos a ejemplos iniciáticos de la modernidad (*Nouvelle Vague*, *Free Cinema*). Sin embargo, hemos decidido acceder a un espacio más local, más intersticial en el sentido estrictamente kantiano: no simplemente encontrar el mejor argumento, sino hacer la investigación trascendental del argumento, esto es, la de encontrar los límites de la cosa misma. Ir a casos domésticos, no centrarnos en el caso extraordinario, sino a casos accesibles, casos que podríamos encontrarnos en un cine normalmente considerado humilde como es el español⁶².

3.2.3 Técnica y representación

La emergencia de los avances en los mecanismos de captación, edición, distribución y difusión ha proporcionado a estos cineastas una forma de autonomía para ejecutar sus trabajos: “En la reconversión del cine fotoquímico en digital, el concepto de un audiovisual trascendente reivindica la autonomía creativa y la independencia formal de los artistas, creando obras complejas alejadas de la uniformidad del cine comercial” (Ferla, 2005) Esta emergencia supone un abaratamiento de los costes y de los medios de grabación que suponían un lastre para el cine

⁶¹ “El hombre quiere concordia; pero la Naturaleza, que sabe mejor lo que es bueno para la especie, quiere discordia” (Kant, 1981, pág. 45)

⁶² “Si se comparan los datos españoles con el resto de países de Europa, la cifra de las subvenciones públicas es bastante baja. España sigue a la cola. Así, en 2022, Alemania lanzó un paquete de 200 millones de ayudas. Por encima de esta cifra está Italia, que a raíz de la Ley del Cine de 2016 recoge que se creará “un único fondo alimentado a partir del 12% de la recaudación por IRPF e IVA de usuarios de contenidos, televisión, compañías telefónicas y distribuidoras cinematográficas, sin bajar en ningún caso de un importe anual de 400 millones”. Con ayudas públicas mayores están Reino Unido, con 500 millones de libras (aproximadamente 563 millones de euros), y Francia, con 700 millones de euros.” (Juárez, 2023)

anterior al digital: película fotoquímica (con todos los costes adheridos al almacenaje y revelado), mayor logística y tiempo entre la grabación de las imágenes y su edición.

Para autores como Ángel Quintana, la tecnología definitivamente significará un cambio de orden en el discurso del cine, en aras de un acceso más certero hacia la modernidad:

El cine continúa siendo un medio de expresión capaz de crear una serie de formas que piensan. Frente a un flujo de información basado en la inmediatez y en la redistribución del espacio/tiempo del presente, el cine surge como el medio expresivo que puede proponer la reflexión desde la distancia y desde la exterioridad. Las películas nos permiten repensar los acontecimientos cuando éstos ya son historia y mirar el presente sin prisas. La tecnología digital ha reconfigurado los campos de acción que el cine puede ocupar en el presente. Ha cuestionado las fronteras que separaban lo real y lo ficticio, ha impugnado los sistemas de funcionamiento institucionalizados por la industria y ha ampliado los campos de acción de la imagen dentro de la cultura. (Quintana, 2011)

Para ilustrar esta complejidad que plantea la invención del cine con la noción de espacio-tiempo, resulta oportuno recuperar un artículo de Martin Heidegger donde se pregunta en qué medida es afectada la interiorización del tiempo y del espacio en relación a la emergencia de la técnica que nos parece muy pertinente para nuestra investigación.

Todas las distancias, en el tiempo y en el espacio, se encogen. Aquellos lugares para llegar a los cuales el hombre se pasaba semanas o meses viajando se llega ahora en avión en una noche. Aquello de lo que el hombre antes no se enteraba más que pasados unos años, o no se enteraba nunca, lo sabe ahora por la radio, todas las horas, en una abrir y cerrar de ojos. El germinar y el crecimiento de las plantas, algo que permanecía oculto a lo largo de las estaciones, lo muestra ahora el cine a todo el mundo en un minuto. Los lugares lejanos de las más antiguas culturas, los muestra el cine como si estuvieran presentes ahora mismo en medio del tráfico urbano de nuestros días. El cine, además, da testimonio de lo que muestra haciéndonos ver al mismo tiempo los aparatos que lo captan y el hombre que se sirve de ellos en este trabajo. La cima de esta supresión de toda posibilidad de lejanía la alcanza la televisión, que pronto recorrerá y dominará el ensamblaje entero y el trasiego de las comunicaciones. El ser humano recorre los más largos trechos en el más breve tiempo. Deja atrás las más largas distancias y, de este

modo, pone ante sí, a una distancia mínima, la totalidad de las cosas. Ahora bien, esta apresurada supresión de las distancias no trae ninguna cercanía; porque la cercanía no consiste en la pequeñez de la distancia. Lo que, desde el punto de vista del trecho que nos separa de ello, se encuentra a una distancia mínima de nosotros -por la imagen que nos proporciona el cine, por el sonido que nos transmite la radio- puede estar lejos de nosotros. Lo que, desde el punto de vista del trecho que nos separa de ello, está a una distancia inabarcable puede estar muy cerca de nosotros. Una distancia pequeña no es ya cercanía. ¿Qué es la cercanía cuando, pese a la reducción de los más largos trechos a las más cortas distancias, sigue estando ausente? (Heidegger M. , Conferencias y artículos, 1994, pág. 143)

Pero si tuviéramos que hacer un análisis de las formas de producción cinematográfica española contemporánea de bajo presupuesto, y cómo estos han ido configurando un nuevo modo de producción al margen del canon de la industria, esos “nuevos modos de producción” (técnicos), se vuelven contradictorios.

La quiebra de un sistema de representación, su equilibrio entre el contenido y la forma, dice Benjamin, debe deducirse del lugar que le otorgamos a la técnica:

(...) confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad. Están además en estrecha relación con los movimientos de masas de nuestros días. Su agente más poderoso es el cine. (Benjamin, 2003, págs. 44-45)

Es decir, que las propiedades artísticas, estéticas o discursivas pueden estar íntegramente condicionadas por las propiedades técnicas del medio en el que esa manifestación está vehiculada: “En el estudio de cine el mecanismo ha penetrado tan hondamente en la realidad que el aspecto puro de ésta, libre de todo cuerpo extraño, es decir técnico, no es más que el resultado de un procedimiento especial” (Benjamin, 2003, pág. 79)

A ensayistas como Jean Louis Comolli, no precisamente partidarios de entender la historia del cine como un proceso lineal, auspiciado por el “determinismo técnico” (Comolli,

2002, pág. 16) entienden que la aparición de, por ejemplo, las cámaras portátiles de 16mm durante los años sesenta:

(...) acercan la máquina al hombre su usuario tanto como su sujeto, el hombre que filma y el hombre filmado. El hombre de la cámara debe entenderse desde ahora como hombre-a-uno-y-otro- lado-de- la-cámara. Con la cámara portátil y los micrófonos más leves el útil se pliega al cuerpo, la técnica se hace túnica, la máquina tiende a la prótesis. Todo esto: máquina más liviana, menos rígida, menos técnica, menos costosa, más fácil de manipular, de transportar, de financiar, se traduce en una subversión de las maneras de hacer instituidas mediante el desborde de monopolios de producción. (Comolli, 2002, pág. 128)

En este caso este salto evolutivo del cine habilitado por el avance técnico⁶³ se vuelve paradójico, porque revierte en una potenciación de la presencia del cuerpo y no de cualquier otro agente tecnológico.

La personalización del cuadro (eco de la familiarización de la máquina) no es pues solamente un asunto de "mirada". Con el cine directo está presente el propio cuerpo del operador que lleva la cámara; hay esa presión física constante en el acto de filmar; una respiración. un hálito, una presencia. Es decir que por esta física corporal el acento se pone siempre más en la relación de filmación. (...) Esta relación entre filmador y filmado vía la máquina, significa a la vez que se disminuye la distancia siempre en juego en el trabajo de puesta en escena y que se acerca la misma posibilidad de representar lo íntimo. (Comolli, 2002, pág. 129)

La técnica, la técnica digital como el *factum* epocal que condiciona nuestra contemporaneidad audiovisual y artística, ¿implicaría así un cambio de paradigma y una relación nueva del arte con sus temas. Esta proposición nos lleva, según Rancière, a una de las tesis básicas del modernismo: "la que vincula la diferencia entre las artes con la diferencia de

⁶³ "La crítica de la ideología inherente al dispositivo fue ampliada por los Cahiers, al tiempo que otro intelectual - Jean Patrick Lebel- cercano a la línea oficial del PCF, terció en el debate acusando desde la ortodoxia a las dos publicaciones de "mecanicistas" e "idealismo esencialista", en las páginas de su volumen *Cinéma et deologie* (1971). Para Lebel la técnica era algo neutro, no estaba preñada de ideología: era su uso lo que la teñía de valor reaccionario o revolucionario." (Comolli, 2002)

sus condiciones técnicas o de su soporte o medio específico.” (Rancière, La división de lo sensible, 2002, pág. 52)

Sin embargo, es el propio Rancière el que se encarga de impugnar esta lectura materialista-heideggeriana⁶⁴, que fue hegemónica durante el siglo XX, poniendo como ejemplo lo que ocurre en la transición entre el sistema de representación clásico y la modernidad:

No son el cine y la fotografía los que han determinado los temas y los modos de focalización de la “nueva historia”. Son más bien la ciencia histórica nueva y las artes de la reproducción mecánica las que se inscriben en la misma lógica de la revolución estética. Pasar de los grandes acontecimientos y personajes a la vida de los seres anónimos, encontrar los síntomas de una época, una sociedad o una civilización en los detalles ínfimos de la vida corriente, explicar la superficie a través de las capas subterráneas y reconstituir mundos a partir de sus vestigios, este programa es literario antes que científico. (Rancière, 2002, pág. 55)

Es decir que la primera ruptura de cara a la modernidad se produce en los temas:

Que una época, una sociedad se lean en los rasgos, los hábitos o los gestos de un individuo cualquiera (Balzac), que el alcantarillado sea el elemento revelador de una civilización (Hugo), que la hija del granjero y la mujer del banquero sean tomadas en la potencia igualitaria del estilo como “manera absoluta de ver las cosas” (Flaubert), todas estas formas de anulación o inversión de la oposición de lo alto y lo bajo no sólo son anteriores a los poderes de la reproducción mecánica. (Rancière, 2002, pág. 39)

Henri Langlois (Gaspar, 2014) afirma que a partir de las primeras películas de los hermanos Lumière, el pueblo, el espectador comenzó a poder ver cuerpos, rostros y espacios del exterior sin el prurito artístico idealizante de la pintura. Los operadores de los Lumière con

⁶⁴ Heidegger, en sus escritos tardíos parece sugerirnos que, desde Grecia, ya venía dándose una identificación entre técnica y arte: “En apariencia, la actividad del alfarero y del escultor, la del ebanista y el pintor siguen un comportamiento idéntico. La creación de obras exige de por sí el quehacer artesano. Lo que más estiman los grandes artistas es la capacidad artesanal. Son los primeros que exigen su cuidado a partir de su total maestría. Ellos, más que nadie, son los que se esfuerzan por formarse cada día más a fondo en el oficio. Ya se ha dicho en repetidas veces que los griegos, que algo entendían de obras de arte, usaban la misma palabra τέχνη, para designar un oficio artesano y el arte y que nombraban al artesano y al artista con el mismo nombre, τεχνίτης.” (Heidegger M. , El origen de la obra de Arte, 2010)

sus respectivas cámaras recogían de un modo aparentemente objetivo las cosas en su materialidad más indistinguible, escenas de la cotidianidad burguesa de finales del siglo XIX, siempre bajo el panegírico de la mecánica del cinematógrafo como paradigma tecnológico. Sin embargo, sostiene Langlois, “no colocaban la cámara al azar, localizaban el ángulo y el objeto (...) no lo hacían con centímetros ni milímetros, ni con estadísticas o cifras. Era algo que tenían dentro.” (Gaspar, 2014). Eso que según Langlois “tenían dentro”, tratando de continuar con el argumento de Rancière, preexiste a la institucionalización de la técnica como veta de la principal transformación entre la pintura, las artes mecánicas como la fotografía o el cine, o en este último y reciente salto entre el cine analógico y el cine digital. El argumento de que solo atendiendo a la reformulación del medio por el avance de las artes mecánicas se transforma el arte, no sería suficiente para entender el objeto de investigación. Esta requiere una indagación mayor sobre los temas y géneros que abordan.

3.2.4 Sobre una política de los autores

En un artículo publicado en 1957 en la revista *Cahiers du Cinema* (nº70) el crítico de cine André Bazin, que ha sido asignado históricamente como el instigador teórico de la *Nouvelle Vague*, trataba de establecer un retrato sobre en qué consistía la actividad crítica de los autores que participaban en la revista, una revista que fundó las bases de una nueva cinematografía europea -integrada en muchos casos por los propios críticos François Truffaut, Eric Rohmer, Jean Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, etc.-, cimentada sobre un particular diálogo con determinada producción, pero sobre todo, con determinados autores del cine de Hollywood.

Bazin, lejos de respaldar ciertas posiciones críticas, proclives a la veneración personalista ⁶⁵, trata de preguntarse sobre el estatus de obra en la producción cinematográfica (o quizá más globalmente en la producción artística) de un cineasta a lo largo de su vida. Así,

⁶⁵ Bazin completaba: “Nos cuesta olvidar todavía el modo en que Rivette proponía a Hawks a nuestra admiración: La evidencia es la marca del genio de Hawks; «Monkey Business un film genial y se impone al espíritu por la evidencia. Algunos, sin embargo, son reacios, rechazan todavía satisfacerse con afirmaciones. El desconocimiento no tiene quizás otras causas...» Vemos aquí el peligro de un culto estético a la personalidad.” (Bazin, De la política de los autores, 2003)

en el artículo, hecha mano de una parábola histórica asociada al mundo de la literatura, caricaturizando una *boutade* del cineasta y crítico François Truffaut:

A Francois Truffaut le gusta citar estas palabras de Giraudoux: «No hay obras, sólo hay autores»; (...) si son los autores los que permanecen, no es de ningún modo necesariamente gracias a la totalidad de su obra. Abundantes ejemplos demuestran lo contrario. Si es exacto que el nombre de Voltaire importa más que su bibliografía, lo que cuenta, visto desde la distancia, es, a la postre, menos el Diccionario filosófico que el espíritu de Voltaire, un cierto estilo de pensamiento y de escritura. (Bazin, De la política de los autores, 2003, págs. 91-105)

En esta impugnación, Bazin pretendía describir una cierta tendencia del “arte occidental hacia una mayor personalización para alcanzar un progreso.” (Bazin, 2003). El cine norteamericano como expresión más depurada del capitalismo productivo para Bazin ha sabido proyectar una imagen de su propia sociedad, de la que deseaba tener de ella misma, pero al tratarse de un esquema productivo altamente departamentalizado la figura del director como el mayor responsable artístico acaba desdibujándose en perfil artesanal e invisible en pro de otras figuras propias del *Star-system*.

La política de los autores busca precisamente reivindicar ciertos realizadores actualizando su estatura artística, equiparándola a la de un pintor, un músico o un escritor, recuperando y promocionando nombres que habían quedado enterrados bajo esa etiqueta. (Jacques Aumont et al., 1996, pág. 110) Al mismo tiempo, podría advertirse entre estas nuevas firmas de críticos/cineastas, una forma de filiación, de vínculo dialéctico, de militancia propia entre padres e hijos. Solo en esa clave puede entenderse el libro de François Truffaut sobre el cine de Alfred Hitchcock.

La «política de los autores» consiste, en resumidas cuentas, en elegir dentro de la creación artística el factor personal como criterio de referencia, para después postular su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente. (...) Parte de una apreciación en la que el gusto y la sensibilidad tienen un papel importante, ya que se trata de discernir lo que aporta el artista como tal, más allá del caudal que representa el tema o la técnica: el hombre detrás del estilo. (...) El molde que aplica a la obra es

entonces el del retrato estético de un cineasta deducido de sus obras precedentes. (Bazin, 2003)

Este enfoque de Bazin también lo suscribe Eric Rohmer, crítico de la revista de cine original francesa *Cahiers du cinema*, en una entrevista que le hace André S. Labarthe para el programa de la televisión francesa *Cineastas de nuestro tiempo*, con una justificación contaminada por la tradición filosófica pero incluso más esclarecedora, porque ubica a la “política de los autores” en la historia del pensamiento occidental:

Somos de la misma escuela de filosofía. La escuela idealista trascendental de Kant, Hegel etc. Quizás incluso Marx, aunque no fuésemos marxistas, en lugar de los empiristas ingleses. Todos fuimos discípulos de la preeminencia de las ideas. (..) Creíamos que el autor era más importante que la obra. (Joucy, 2021)

Para Aumont et al. (1996) este enfoque genera algunos conflictos subsidiarios, dando por hecho que el director es el único autor, cuando otros agentes creativos están implicados. Para estos, no debe confundirse la figura del autor con la figura del narrador, instancia ficticia, diegética, anterior al relato.

Para nosotros, el narrador será el realizador, en tanto que es quien escoge un tipo de encadenamiento narrativo, un tipo de planificación, un tipo de montaje, por oposición a otras posibilidades ofrecidas por el lenguaje cinematográfico. El concepto de narrador, así entendido, no excluye la idea de producción y de invención: el narrador produce por completo a la vez un relato y una historia, al mismo tiempo que inventa ciertos procedimientos del relato o ciertas construcciones de la intriga. Pero esta producción y esta invención no nacen ex nihilo: se desarrollan en función de figuras ya existentes y consisten ante todo en un trabajo sobre el lenguaje. (...) ¿se puede hablar en el cine de un narrador, cuando una película es siempre la obra de un equipo y requiere varias series de elecciones asumidas por varios técnicos (el productor, el guionista, el jefe-operador, el electricista, el montador...)? Parece preferible hablar de instancia narrativa al referirnos al lugar abstracto donde se elaboran las elecciones para la conducción del relato y de la historia, donde juegan o son jugados los códigos y donde se definen los parámetros de producción del relato fílmico. (Jacques Aumont et al., 1996, pág. 111)

Entre las atribuciones básicas que Gilles Deleuze (1984) entiende como esenciales para la construcción de imágenes cinematográficas, está la potencialidad antes mencionada de “sustraer” para subsecuentemente ordenar.

Nosotros percibimos la cosa, menos lo que no nos interesa en función de nuestras necesidades. Por necesidad o interés ha de entenderse las líneas y puntos que retenemos de la cosa en función de nuestra faz receptora, y las acciones que seleccionamos en función de las reacciones retardadas de que somos capaces. Lo cual es una manera de definir el primer momento material de la subjetividad: ella es sustractiva, ella sustrae de la cosa lo que no le interesa. (pág. 97)

No es casualidad que uno de los medios que más ha contribuido a dar difusión a los autores de la muestra, sea la revista *Cahiers du cinema España*, volumen franquicial de la original francesa que años después se reconvirtió en *Caiman cuadernos de cine*, imbuido por el mismo espíritu que la edición matricial, alumbrando y poniendo nombre a varias generaciones o corrientes cinematográficas en España.

Un reportaje en esta revista de 2013, firmado por Carlos Losilla, construía un decálogo de influencias y rasgos sobre una oleada de nuevos cineastas bajo ese espíritu fundacional y entusiasta pero mimético del original *Cahiers*:

De repente, en los últimos años, han ocurrido muchas cosas. De repente, se dan cita cuatro factores que hacen de este cine algo diferente. Uno: es más abundante que nunca. Dos: su pluralidad es inagotable, se niega a seguir una sola vía y se reproduce en múltiples estilos. Tres: su atrevimiento no tiene límites, indaga formas extremas y también fuerza las fronteras del relato tradicional. Y cuatro: toda esa efervescencia se concreta en una comunidad de individualidades que se conocen entre sí y que se apoyan, en parte gracias a Internet, en parte por una voluntad de no estar solos, de compartir experiencias y proyectos. (Losilla, Otro cine español. Un impulso colectivo, 2013)

Aunque ni nuestra propuesta de investigación (más profusa y transversal), ni nuestra muestra, está en total concordancia con la del artículo, por atender (la nuestra) a fenómenos

más locales, minoritarios y heterodoxos, si debemos reconocer cierta fijación inspiracional con la línea crítica que inauguró la revista *Cahiers* en su «política de los autores».

3.3 Alcance, límite de esta investigación

Como mencionábamos un poco más arriba, un recorrido meramente histórico por las formas de aparición de los objetos audiovisuales que, consideramos, puede no ser suficiente para dar con el resultado mismo de esta tesis. Esto lleva a que tengamos que hacer determinadas incursiones en lo que comúnmente se podría denominar Estética, Filosofía del Arte o, en fin, si cabe, ontología pura. Esto obliga a delimitar de manera muy precisa el ámbito de lectura y de investigación de esta tesis, pues, efectivamente, un abordaje de ese tipo podría llevar a otras muchas investigaciones posibles. Es por ello que, a este respecto, diremos que hacemos uso de ciertos instrumentales filosóficos solo cuando son necesarios sin, por ello, entrar en el contexto de escritura o de justificación de esos mismos materiales. Así, y por ejemplo, algunas consideraciones de Heidegger sobre la *técnica* pueden, ciertamente, alumbrar ciertas tesis sobre el fenómeno técnico-audiovisual, pero, de la misma manera, y porque esta no es una tesis sobre o de filosofía, su utilización será meramente ilustrativa. Lo mismo puede decirse al respecto de Rancière, de Walter Benjamin, Comolli, o incluso de algunas películas u objetos concretos que no son analizados de manera profusa.

El objeto de estudio, por tanto, queda circunscrito a ese conjunto de películas que, creemos, dan suficiente cuenta de la tesis que se pretende probar, a saber: qué tipo de vetas estéticas son resultantes de ciertas crisis o movimientos tectónicos macroeconómicos, sociales o del *Zeitgeist* en general.

3.4 Preguntas de investigación.

• ¿Se altera el arte cinematográfico con la entrada en la era digital?
• ¿Depende el arte de los medios de producción?
• ¿Cambia el arte cuando los medios de producción son precarios?
• ¿Es “lo estético” alterado por una transformación de los mecanismos técnicos de producción audiovisual?
• ¿Se produce una ampliación de los actantes dentro del contexto cinematográfico gracias a esa renovación tecnológica?

3.5 Objetivos

Teniendo en cuenta estos hechos, podríamos estar en condiciones de zanjar un objetivo general.

3.5.1 Objetivo general

- Describir y analizar, cómo afectan las condiciones materiales y económicas a los procesos de producción de películas en un contexto de digitalización progresiva.

3.5.2 Objetivos particulares

- Cotejar si de esa digitalización progresiva, se puede deducir una democratización en los medios de producción al margen de los grandes intermediarios (productoras, canales, plataformas de contenidos...), multiplicándose los posibles actantes de esa creación audiovisual.
- Mostrar si, a raíz de la aparición de esta nueva tecnología aparejada a un contexto de crisis del modelo productivo se produce una refundación temática, estética y formal, que escapa de los modos de representación hasta ese momento existentes.

3.6 Hipótesis

La búsqueda de estos objetivos, de la descripción de esas condiciones materiales de esos patrones de producción, de esos atajos o soluciones atravesadas por la necesidad o el ingenio nos llevaría de forma prácticamente deductiva a plantearnos una hipótesis que ya esgrimíamos en la introducción:

3.6.1 Hipótesis general

- Se tratará de dilucidar si el autor valiéndose de la técnica, es decir, de la tecnología digital aplicada a la técnica cinematográfica clásica, podría en un momento dado sobreponerse a una serie de limitaciones de carácter material. Es decir, si los instrumentos que nos otorga la técnica, organizados estéticamente o narrativamente puede facilitarnos la limitación inherente a la precariedad de base.

3.6.2 Hipótesis particulares.

Dependiendo de la respuesta que se dé estaríamos ante tres versiones posibles de un problema:

- Podrían deducirse de la utilización de esos instrumentos **técnico-narrativos estilemas** gestos propios de autor. Es decir, estilemas que dadas las limitaciones vinculadas a la precariedad son inherentes a eso que hemos llamado “naturaleza” “condiciones de partida” y no gestos propios de la personalidad artística del autor.
- Tras cotejar durante el proceso de investigación del Estado de la cuestión, cómo las dos fases de la modernidad cinematográfica (*Nouvelle Vague* y Neorrealismo Italiano) estuvieron desencadenadas por una transformación de los medios de producción creemos que estaríamos en condiciones de asegurar que la entrada de la tecnología digital representa una latencia histórica, y por lo tanto una tercera era de la modernidad cinematográfica con sus propios paradigmas sólidos y repetidos en el tiempo para una nueva vía de la producción de cine.
- Tras analizar en el capítulo referente a los puntos de indeterminación “2.4 *El papel de la indeterminación en la obra*”, estaríamos en condiciones de señalar que la fragmentación -la atomización de la puesta en escena- que pondera el uso

sistémico de elementos gramaticales (como, por ejemplo el primer plano, el estatismo o la ausencia de corte), es instrumentalizado por los autores precarios, para mostrar aquello que no pueden mostrar por falta de presupuesto.

3.7 Metodología

Por un lado, esta tesis doctoral busca un enfoque o técnica de investigación deductiva de corte cualitativo, en la medida que trata de alcanzar conclusiones con relación a una serie de proposiciones que se han asumido públicamente como verdaderas. Así, este procedimiento invalidaría una aproximación a lo particular sin haber analizado y descrito lo general, y aquí por general entendemos como las variables contextuales a la propia obra. Se trataría por tanto de abordar la principales corrientes no ya estéticas o cinematográficas, sino también filosóficas, antropológicas, psicológicas o sociológicas que se acerquen a su contemporaneidad y que hipotéticamente, hayan podido trascender a la obra.

En un primer momento, nos guiaremos por una aproximación a las nueve películas que componen la muestra. Esta primera aproximación tratará de dilucidar aquellas marcas diferenciales que, durante el proceso de gestación, rodaje y posproducción de la película se desvían de los procesos canónicos de producción debido a su precariedad de medios, aunque nuestra investigación no solo atiende a los medios de producción, sino también a las condiciones socioeconómicas en las que los agentes creativos implicados se encontraban en el momento de abordar el proceso de producción de la película. Esta aproximación a la muestra estará basada en una recopilación bibliográfica de declaraciones de los cineastas implicados - no solamente directores- registradas en entrevistas, artículos, reportajes, conferencias y mesas redondas de revistas especializadas.

Con la voluntad de ampliar esos rasgos diferenciales, y para que nuestro análisis sea lo suficientemente amplio, se nos antoja también necesario atender a una serie de antecedentes, cineastas inmediatamente anteriores que han podido patentizar la noción de lo que llamamos “cine precario”. Estos tres autores, Albert Serra, Pedro Costa y Mariano Llinás, generaron con algunas de sus películas hitos estructurales que en última instancia han podido representar una

influencia directa o indirecta con los autores de la muestra por la proximidad geográfica y cultural iberoamericana, prestando atención especial a aquellas transformaciones tecnológicas que hayan tenido lugar, y a las nuevas formas de exhibición y distribución que pueda auspiciar este tipo de cine.

Estos tres autores se enfrentaron con radicalidad a las formas canónicas de producción del cine industrial para forjar su propio estilo y escritura cinematográfica y en este sentido labraron un camino e inspiraron una deontología en relación a los medios de producción y en la adecuación de estos a los códigos estéticos cinematográficos. En muchos casos, estos procedimientos o itinerarios de ideación, planificación, producción o posproducción podrán coincidir o asemejarse a los mencionados por los autores más locales de la otra muestra, y en otros casos engrosar marcas diferenciales que posteriormente compongan el análisis. Marcas diferenciales sobre las que se basará el análisis cualitativo.

Esta distribución analítica aparecerá reflejada en forma de tabla de vaciado con cada una de las marcas diferenciales, que podrán agruparse en forma de sub-tablas asociadas a cada etapa de producción.

Pero antes de alcanzar esa fase de análisis e interpretación de datos recogidos es importante identificar los límites formales de esta. Para ello hemos estudiado a una serie de teóricos que han tratado de establecer criterios de trazabilidad en el lenguaje de la imagen, o como diría Robert Stam, “un énfasis en las reglas y convenciones básicas de la lengua” (Stam, 1992). El grueso de este estudio formará parte del epígrafe “Estado de la cuestión” que a su vez estará dividida en dos sub-epígrafes.

1. **Construcción del sujeto precario** – Valiéndonos de esta etiqueta que identificó Judith Butler (2017), plantearemos un estudio genealógico e histórico del impacto moral y social del fenómeno de la precariedad laboral. Desde un enfoque interdisciplinar, plantearemos un conjunto de aproximaciones de los principales autores que han diagnosticado los efectos éticos y sociales de las nuevas formas de organización del trabajo y como estas, también, se han podido condicionar la relación con el trabajo artístico y cinematográfico.

2. **Implicaciones de la imagen cinematográfica en la era digital** – La aparición de la tecnología digital en la imagen, ha llevado aparejados una transformación en las formas de ver, producir, y distribuir cine. Se vuelve pertinente un recorrido y análisis histórico de Alain Bergala (2007) ha calificado como mutación.⁶⁶ La investigación demanda un acercamiento a los modos en que la imagen digital ha redefinido la relación del cine con la realidad, atravesando conceptos como la huella, el archivo, o la relación con el “yo”.
3. **El Papel de la indeterminación en la obra.** Lo que está más allá del encuadre, lo no mostrado pero existente sugerido por el contenido, es uno de los elementos constitutivos del lenguaje de la imagen en movimiento, que a menudo no encuentra la atención intelectual y académica que posee para reescribir lo que si aparece en la imagen.

Por último, abordaremos el análisis de la muestra. que tratará de mostrar las analogías, tanto formales como temáticas, que recaen en las obras producidas por este grupo de creadores.

Finalmente recogeremos las conclusiones que muestran los resultados de nuestro estudio, así como un resumen de los objetivos alcanzados. Sera importante en este último paso hacer un semblante del encaje de este tipo de cine en la tradición del cine nacional, tratando de aventurarnos sobre el futuro de esta variante en el contexto de la producción.

Así existe partes bien diferenciadas que conformarán el grueso de nuestro trabajo metodológico:

3.7.1 Análisis bibliográfico

Revisaremos todas aquellas **publicaciones bibliográficas** que hayan abordado de un modo u otro la teoría del cine y la producción audiovisual. Se van a consultar libros,

⁶⁶ “También las características técnicas del cine estaban en plena mutación, con el pasaje cada vez más irreversible de lo analógico a lo todo-digital.” (Bergala, 2007)

monografías, artículos académicos, revistas, manuales, capítulos de libro, catálogos de exposiciones, compilaciones, informes, antologías, estudios estadísticos y páginas web.

Es necesario analizar tanto las producciones de investigadores especialmente relevantes, como los balances de entidades que promueven la creación audiovisual en España y Europa.

Al mismo tiempo será esencial que esa revisión bibliográfica atienda a una arquitectura filosófico-estética, que nos permitan encontrar un anclaje no estrictamente cinematográfico sino abierto a otras disciplinas y esferas de conocimiento que traten de fundamentar históricamente el fenómeno, para revertirlo sobre su contemporaneidad.

Por lo que respecta a las obras leídas y citadas, estas son usadas como acicate explicativo y trasfondo teórico, sin ser ellas el centro mismo de la investigación.

3.7.2 Periódicos y revistas

Las revistas especializadas registran datos sobre la creación películas que circulan en ámbitos algo más alternativos que los de la industria, así como su difusión nacional e internacional. Revistas como *Cahiers du Cinema España* y su reciente rebautización en *Caiman cuadernos de cine* poseen un gran inventario de especiales, entrevistas y reseñas de festivales dedicados a películas y manifestaciones susceptibles de analizarse junto a nuestra muestra, siendo conscientes no en vano de sus posibles limitaciones como fuentes científicas. En este sentido, la prensa puede resultar útil por su compromiso temporal con la salida pública de las obras, y dimensionar su impacto social y cultural. Otras publicaciones, no procederán estrictamente del papel, sino que serán medios especializados de cierto alcance, que nacieron y crecieron al albur de salto técnico de Internet. Por ello también se referenciarán recursos online, procedentes de páginas web, y de plataformas de distribución que se hayan hecho cargo de una recepción de la obra.

3.7.3 Visionado y análisis de las obras

Este visionado estará mediado un por “corpus analítico” detallado en forma de tablas, que tendrá un claro acento doxográfico, pues tratará de recoger los ítems y puntos de vista más referenciados por aquellos autores que han consagrado su obra a extraer ciertas líneas maestras de la forma cinematográfica. Este inventario temático-formal, en cualquier caso, no puede desentenderse de la pregunta formulada en la hipótesis central de la investigación, que trata de equiparar las condiciones en los medios de producción con los rasgos estilísticos de una propuesta cuando se ve claramente condicionada por el contexto social y económico. El análisis de las cintas, por lo tanto, estará mediado por la investigación y recopilación de aquellos datos bibliográficos recabados para el estado de la cuestión, funcionando como complemento y estructura de la fase de desarrollo sin desentenderse de la indagación sobre las posibles similitudes de la muestra.

Con respecto a las películas y a la metodología de análisis de las mismas, daremos aquí algunas notas, pero ciertamente estas dependen del estado de la cuestión y del saldo que este arroja. Es importante, aun así, señalar por qué se han elegido y, por tanto, qué es lo que se analiza en ellas. A este respecto, ciertamente, el estudio de esta tesis anuncia que en estas obras se localizan una serie de recursos que se utilizan de manera frecuente para producir el objeto artístico y que dependen de eso que hemos caracterizado como una suerte de precariedad constitutiva en el proceso de creación colegida de eventos económicos sociológicos a gran escala. Entre estos recursos se encuentran, por ejemplo, el uso reiterado del plano secuencia en una búsqueda de un nuevo pacto temporal-filmico; el uso del *fuera de campo* como recurso de lo que en aparece en pantalla y de lo no, uso extensivo del sonido como instrumento vertebrador del relato en ocasiones por encima de las imágenes, o un empoderamiento de la edición como instrumento de creación.

Esto lleva a una consideración sobre el uso de la palabra “obra”, pues el alcance de dicha palabra está teleológicamente ordenado por el uso vulgar de la misma, que tiende a reducirla a un tipo de obra de la que, precisamente, y en muchos casos, los autores aquí analizados, pretenden escapar. Estaríamos ante una suerte de obra en fuga, o de fuga de la obra, pero que sería, a su vez, obra. Dicho, si se nos permite, en los términos de Parménides, que

decía aquello de que, si algo fuese fuera del ente, sería ente. En ese mismo sentido, decimos aquí que ese tipo de obras fuera de las obras son obras. Esta “ampliación” del continente “obra” habilita así la reintroducción de performance, instalaciones museísticas o eventos creados para durar lo que dura el evento, dentro de la denominación obra.

3.7.4 Experiencia personal

Aunque no pueda ser tratada como una fuente científica clásica, el que esto escribe se ha visto inmiscuido en algunos de los procesos de producción de la muestra, de haber confeccionado productos cinematográficos equivalentes a los de la muestra (por rango y proceso de producción) como en el caso de “Niñato” o “Los Ilusos”. Esta colaboración como ya se ha mencionado en la introducción, trasciende a un intercambio laboral o artístico convencional, sino más bien se produce a través de la empatía o vínculo generacional entre personas con intereses afines que participan y colaboran a menudo desinteresadamente en los proyectos de los otros compañeros.

Es claro que esta fuente de investigación, testimonial, empírica, no se rige por los parámetros del investigador habituado a mirar las cosas desde una posición exógena, pero también es cierto que mi posición en dichas experiencias no comprendía algún tipo de responsabilidad dispositiva en la creación artística, sino más bien pasiva u observacional, sin ningún influjo capaz de condicionar la mirada del creador.

4. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

4.1 Fundamentación del análisis

Antes de proceder al análisis de las diferentes películas y autores, resulta imprescindible remarcar una serie de consideraciones formales sobre el modelo de análisis. El modelo propuesto servirá para introducirse y transitar este análisis, asistiendo a su validez científica y vehiculando la suficiente claridad expositiva sobre la naturaleza de las obras.

El análisis contendrá una serie ítems, o rasgos diferenciales en función de las áreas de investigación. Estas áreas responderán a una técnica de análisis que comprometerá a las películas de la muestra y se vinculará con las áreas abordadas durante el Estado de la cuestión.

A este respecto y, por ejemplo, a lo largo del capítulo “2.2 *Ontología de la precariedad*” y “2.3 *¿Nueva razón neoliberal?*” esgrimimos lo que hemos concebido como patrones básicos de construcción del sujeto precario. Trabajando con estos ítems o rasgos diferenciales devendría un tipo de análisis cualitativo basado en cómo estos aparecen en la imagen a nivel connotativo o denotativo, así como en el estatus de confrontación dialéctica del autor con la obra, no necesariamente expresados de forma inmanente a esta, en las imágenes, sino a declaraciones registradas bibliográficamente en el contexto temporal de la creación de la obra.

Es decir, una cosa es que en las obras haya rasgos propios del “en sí” de esta, que sean el epifenómeno o que sean el síntoma de eso que llamamos neoliberalismo (que aparezca un joven en pantalla que come todos los días patatas cocidas sería un rasgo de contenido de esa obra) o que se grave con un plano secuencia (sería un asunto formal).

Pero por fuera de esa obra hay entrevistas y declaraciones en torno a la propia película y su trabajo en ellas que conviene tener en cuenta. Una nueva pregunta nos asaltaría ¿Vemos alguna de estas películas de manera aislada? ¿O las vemos transidas por esas entrevistas? Esto nos permite hablar de algo así como “los peligros de salir del en sí de la obra” o de cierta

transgresión de cara al análisis clásico de las obras. ¿Tiene el director o cineasta derechos de enunciación sobre su obra? ¿O ese derecho vuelve a aquellos que ha grabado, los precarios, epifenómenos del medio que los vio nacer? Esto coincide con cierto proceso de descentramiento del director. Es por ello que nos vemos obligados a una triple aproximación:

1. Los rasgos narratológicos de la obra. Esto a su vez tiene una serie de subpuntos. Por ejemplo: Rasgos diferenciales de producción, técnico-gramaticales, narración, etc.
2. Lo que los implicados en llevar a cabo la película dicen: equipo técnico artístico, (director, actor, director de fotografía...), que desde una sensibilidad hegeliana podríamos llamar negación, ya que entendemos que hablar de la propia obra, explicarla, sería negar la autonomía artística de la obra. En algún momento alguien podría reprocharnos a este respecto que lo que pueda decir el autor de su obra es, en verdad poca cosa, es abstracto -abstrae de la obra-, insuficiente -no abarca ni el total de la obra ni la recepción de la obra en el decir-, reflexivo -no pasa de ser una flexión sobre lo que hay que, por el camino, mutila lo natural mismo, la obra-.
3. El contexto desde el que responde el cineasta, es decir, el mundo -y por eso hemos hecho una ontología de la precariedad. El mundo (por ejemplo, ese conglomerado de *mass media* que incluye desde desahucios emitidos en televisión, a un documental sobre el fentanilo en *Youtube*) responde también por el cineasta a través de varios capítulos del Estado de la cuestión, es decir, a las preguntas sobre qué filma o por qué lo filma o cómo lo filma.

El mundo anticipándose a priori al cineasta -decimos a priori porque la respuesta se ha dado siempre ya-. A esto lo llamaríamos negación de la negación; es decir, negación a priori de la respuesta del director. O, dicho de otra manera, al documentar el mundo en el que siempre ya estamos, el autor ha muerto de nuevo, pues toda respuesta sobre su obra, forma parte de esa ontología mundial de la que ya partíamos.

De alguna manera, al ser una ontología que no puede ser considerada regional -pues su región es el mundo- todo está respondido ya. Es ahí donde nace la siguiente

tentación considerar que el sí mismo de la obra, es el primer análisis de la obra, ese en el que hablamos de las características de la obra en sí.

4.1.2. Cuadro resumen de los componentes del análisis.

ANÁLISIS	Tipología de análisis.	Desglose
	Análisis discursivo: rasgos distintivos del Ser precario	4.2.1 Paisaje generacional de la crisis. 4.2.2 Crisis de historicidad y posmodernidad. 4.2.3 Patrón de existencia desestructurado 4.2.4 Culto a la autonomía subjetiva. 4.2.5 Pérdida de identidad.
	Análisis Narrativo-poético	4.3.1 Ficción y diégesis. 4.3.2 No-Ficción. 4.3.3 Fragmentación y fuera de campo. 4.3.4 Estatismo y primer plano. 4.3.5 Plano secuencia: nueva temporalidad fílmica. 4.3.6 Renuncia al guion 4.3.7 Intertextualidad. 4.3.8 Videoinstalación
	Análisis Técnico	4.4.1 Tecnología digital vs Celuloide 4.4.2 Nueva puesta en escena del cine de la precariedad. 4.4.3 Inversión de la estructura de producción creativa: empoderamiento de la posproducción en el proceso de trabajo. 4.4.3.1 Proceso de edición como reescritura narrativa 4.4.3.2 Etalonaje y reimpresión a celuloide. 4.4.3.3 Posproducción de sonido

		4.4.4 Presencia y ausencia del autor. 4.4.5. Soporte y materialidad filmica.
	Análisis de Producción	4.5.1 Impugnación a la industria y el profesionalismo. 4.5.2 Transformación de los esquemas de producción. 4.5.3 Equipo técnico-artístico. Amistad, arte y roles intercambiables. 4.5.4 Temporalidad Longitudinal. Cine de largo espectro temporal. 4.5.5 Financiación. 4.5.5.1 Ausencia de ayudas públicas. 4.5.5.2 Crowdfunding. 4.5.5.3 Capitalización de sueldos y recursos propios 4.5.6 Distribución

4.2 Análisis discursivo: rasgos distintivos del Ser precario

4.2.1 Paisaje generacional de la crisis.

Cuenta Jacques Rancière (2013) en su ensayo *Después del final*, que ha resultado seminal para el proceso de investigación, que existen dos artes en relación a la palabra. La literatura y la retórica. La primera de ellas nos describiría “lo que no vemos” (pág. 12) a través de personajes que se han construido para la ficción. Por otro encontraríamos la retórica “que induce a realizar un acto suscitando su motivación o esbozando de antemano el resultado” (pág. 12). La literatura pues, pone de soslayo una distancia, la que versa...

...entre la promesa de las palabras y la realidad con la que chocan los actos. La ficción militante encuentra allí su modelo dominante. La denuncia de las promesas falaces se presenta como un estímulo para actuar en pos de otro futuro. (Ranciere, Bela Tarr. Después del final , 2013, pág. 12)

Previene Rancière al lector, que esta denuncia podría volverse cómplice con el futuro que pretende impugnar. Pero, en cualquier caso, el autor detecta que es de este modo como se consolidan las corrientes artísticas subjetivadas políticamente.

Así es como maduran los jóvenes cineastas indignados, no perdiendo sus ilusiones, sino desvinculando la realidad a la que pretenden ser fieles de las expectativas y las ataduras que ligán la lógica de la ficción a los esquemas temporales de las retóricas del poder. Porque la esencia del realismo (...) es la distancia que se toma con respecto a las historias, a sus esquemas temporales y sus encadenamientos de causas y efectos. El realismo opone las situaciones que duran a las historias que se encadenan y pasan a lo siguiente. (Ranciere, Bela Tarr. Después del final , 2013, págs. 12-13)

Podemos comenzar a construir este rasgo distintivo del ser precario, en ese espacio que atiende el:

...problema del alojamiento de los jóvenes" en la habitación común donde los "problemas" se traducen en insinuaciones, acusaciones, quejas o provocaciones, en las fiestas, los bares o las pistas de baile donde la promesa de las canciones es desmentida por el vacío de las miradas o por la vacilación de manos que toquetean nerviosamente un vaso. (...) hombres y mujeres que son llamados no a representar situaciones, sino a vivirlas, a encarnar por lo tanto expectativas, hastíos, desilusiones donde lo que se expresa es su propia experiencia. (Ranciere, Bela Tarr. Después del final , 2013, págs. 13-14)

He aquí un asunto nodal de nuestra investigación. Precariedad en los medios de grabación y producción, pero también otro tipo de precariedad más decisiva: en mayo de 2017 Luis López Carrasco (cuyo trabajo es también objeto de investigación de esta tesis doctoral) y Javier Fernández Vázquez, ambos miembros del colectivo cinematográfico *Los hijos*, escribían un artículo seminal para esta tesis llamado *Los empleos del tiempo*. Al comienzo de este artículo los autores relatan una pregunta que a menudo tendían a hacer a sus correligionarios cineastas

precarios: “¿Vosotros vivís del cine? ¿Vosotros de qué vivís?” (Carrasco & Fernández, 2017). Pregunta a la que ellos mismos se contestan:

La respuesta breve a la pregunta de marras sería, por tanto: no. El ámbito del cine de autor independiente (es decir, aquel que no es respaldado por una televisión y que no ostenta una vocación puramente comercial, que da cabida tanto a la ficción como a la no ficción, y cuyo primordial escenario de visibilidad son los festivales de cine, aunque, en ocasiones, pueda aproximarse a la escena del arte contemporáneo) es una actividad de la que no se puede vivir. Nosotros al menos no conocemos a nadie. Y podemos garantizar que, al menos en estos nueve años de producción y dirección de cortometrajes, largometrajes y videoarte, hemos conocido a mucha gente. (Carrasco & Fernández, 2017)

El escenario diseñado por el gobierno Rajoy -bajo su mandato es donde se desarrollan todas las películas que analizaremos en la muestra II, la muestra más local- en respuesta a la crisis económica, mediado por los dictámenes de Bruselas fue la de una austeridad en las cuentas públicas. Esto tuvo una consecuencia devastadora sobre el estímulo a la producción de películas y de algún modo, toda una generación, la generación que nos compete en el estudio, naturalizó en algunos casos una postura cuanto menos refractaria a las ayudas cinematográficas por parte de las instituciones.

En este caso, los intereses y preocupaciones de Luis López Carrasco, además de arrastrar indirectamente los problemas de la representación en torno a la clase social en el cine, ponen sobre la mesa otro tipo de autoconciencia que en esta tesis doctoral podríamos tildar de “autoconciencia generacional”.

En un artículo para el libro *Cine y cultura popular en los 90*, el director explicaba a modo de síntesis existencial el estado mental y emocional que propicia el proceso de ideación de la película.

[En 2011] me encontraba en un estado de desánimo, decepción y desorientación profunda. Era una época oscura, superada no obstante en oscuridad en los años posteriores. Por primera vez en mi vida no podía concebir ningún proyecto duradero, no podía idear ningún plan consistente y no era capaz de sobreponerme a la sensación de que no volvería a tener el control de mi vida profesional nunca más. No podía verme en el futuro, no podía imaginarme en el porvenir. No podía edificar ninguna imagen plausible de cómo sería mi vida en los años venideros. No sabía nada, no veía nada. Era la primera vez que eso me sucedía de un modo tan agudo y concluyente. La incertidumbre y la precariedad habían alcanzado un escalón tan alto, se habían generalizado con tal velocidad caníbal, que no podía siquiera apoyarme en el recurso que hasta entonces nunca me había fallado: la imaginación (López Carrasco, 2020)

Las palabras casi diarísticas del director, parecen resonar en aquella afirmación de “Bifo” Berardi sobre la percepción colectiva del tiempo en nuestra contemporaneidad que solo se podía entender como la “lenta cancelación del Futuro” (2014). Es interesante cotejar las palabras de Luis López Carrasco con las de Berardi cuando habla de la asimilación histórica de su generación (la de la posguerra mundial, recordemos que Berardi nace en 1948) donde el tiempo podía percibirse como lineal, en progreso y crecimiento constante de la economía y del estado del bienestar. (Berardi, 2014) con las de Carrasco, donde el futuro solo se manifiesta como o puede aparecer como una destrucción de las expectativas.

El futuro se convierte en amenaza cuando la imaginación colectiva se vuelve incapaz de ver posibilidades alternativas a la devastación, el empobrecimiento y la violencia. Y esta es precisamente la situación actual, pues la economía se ha vuelto un sistema de automatismos tecno-económicos que la política no puede sortear. La epidemia depresiva contemporánea se sitúa en un contexto de parálisis de la voluntad, es decir, de precariedad. En la precariedad se manifiesta la imposibilidad de traducir las intenciones en acción, en comportamiento. Dentro del régimen de aleatoriedad de los valores fluctuantes, la precariedad se convierte en el modo general de relación social, involucrando la composición social de la nueva generación que se enfrenta al mercado laboral. (Berardi, 2014, pág. 152)

Las palabras de Luis López Carrasco poseen un halo representativo que engarza directa o indirectamente a toda una generación atravesada por el proyecto político-económico del neoliberalismo. La crisis económica española 2008-2014 no es más que el pliegue o cenit visibilizador de una estrategia política que se había gestado años antes. Es por ello que, le dedicamos un capítulo entero de esta tesis en el estado de la cuestión, porque todos los autores y sus obras analizadas no pueden escapar del marco histórico.

En *El futuro* hay al menos dos momentos que pueden entenderse como una continuidad del artículo que escribió junto a su compañero de colectivo y están localizados prácticamente al final de la película. Después de la fiesta asistiremos a una serie bodegones o naturalezas muertas, que corresponden a los restos o las ruinas de la fiesta.



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)
01:00:57



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)
01:00:25

A través de una serie de veladuras, la película acabará abriéndose progresivamente hacia el exterior. Primero al portal:



Fotograma *El futuro*
(Luis López Carrasco, 2013) 01:01:35

Posteriormente, y en esa inercia de salida al exterior, la película mostrará una serie de planos estáticos contrapicados de fachadas de edificios. Estos edificios, serán los suficientemente antiguos para que resulten temporalmente cohesionadores por su estética urbana con el tiempo en el que está ambientada la película, es decir, los años ochenta del siglo XX.



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)
01:02:07



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)

01:01:42

Pero esa concatenación de imágenes y planos fijos acabará evolucionando hacia los nuevos edificios de vivienda típicas del nuevo urbanismo de los barrios residenciales propio del boom de la construcción de los años noventa y dos mil.



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)

01:03:07



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)

01:02:54

La película finalizará con un plano de una nueva fachada coronada por varios avisos de inmobiliarias de venta de pisos que descenderá en forma de panorámica vertical hasta la parte inferior del edificio. Se trata de una esquina del barrio de Embajadores (un barrio que saldrá este epígrafe, en *Berserker*), donde hay emplazado unos supermercados de alimentación para las clases trabajadoras o del precariado en el barrio.



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)

01:03:19



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)

01:03:40

El plano terminará cuando algunos jóvenes crucen la calle o salgan del supermercado, tomando el relevo de los jóvenes que estaban disfrutando en la fiesta. Cuando la película se vaya a negro, aún se sobreimpresionarán los rótulos pertenecientes a la primera estrofa de la canción *Nuclear si*, del grupo *Aviador Dro*.



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)

01:04:52

Yo quiero bañarme en mares de radio

Con nubes de estroncio cobalto y plutonio
Yo quiero tener envolturas de plomo
Y niños deformes montando en sus motos
Desiertas ruinas con bellas piscinas
Mujeres reseca con voz de vampiras
Mutantes hambrientos buscando en las calles
cadáveres frescos que calmen su hambre. (Carnero, 2023)

Letra que, aunque escrita en 1981 a modo de vaticinio, podría estar hablando transfiguradamente —“Mutantes hambrientos buscando en las calles”— de la generación que en 2012 (fecha de grabación de la película) vagaba por las calles de la capital de España en busca de trabajo, sustento e independencia.

Luis López Carrasco añadiría a este respecto:

España tiene un déficit de memoria muy fuerte a lo largo del siglo XX. Y creo que, precisamente es difícil encontrar el archivo, es importante que seamos capaces de generar un archivo hecho desde el pasado - esto puede ser muy pretencioso - desde mi punto de vista pero, de acuerdo, necesario sobre todo ahora que hay una verdadera crisis casi sistémica, en el cual de repente toda la identidad colectiva que tenía la sociedad española, se ha quebrantado. Entonces, esta pulsión mía de emplear el cine para hablar de la historia en pequeño, se conecta muy bien con la crisis que hay en España en este momento, que es un colapso completamente institucional, que afecta a los sindicatos, a los partidos, al parlamento, a la monarquía, a los jueces, sabes... (Pinto Veas, 2014)

De todas las películas de la muestra *Berserker* (2013) es quizá la que, desde los códigos de la ficción, se esfuerza por hacernos un semblante fidedigno de la España y el Madrid de la gran crisis económica. Tal y como suscribe Carlos Losilla en la revista *Caiman Cuadernos de Cine*, Pablo Hernando:

(...) se enfrenta a la extrañeza de la cotidianidad y de su tiempo con el coraje de quien pretende descifrar el caos. Por un lado, la película es una crónica de la España real, una comedia generacional sobre la crisis y el paisaje que dibuja, sobre la ausencia de horizontes y la inactividad como generadora de espejismos. (Losilla, 2016)

Decía Gilles Deleuze (1984) en *La imagen tiempo* con respecto a la emergencia del Neorrealismo cinematográfico posterior a la segunda guerra mundial, que entre los principales motivos de referencia para estos autores la ciudad se volvía un emblema visual, poniéndole nombre a la mirada del propio Hernando: “en la ciudad en demolición o en reconstrucción, el Neorrealismo hace proliferar los espacios cualesquiera, cáncer urbano, tejido desdiferenciado, terrenos baldíos, que contrastan con los espacios determinados del viejo realismo.” (pág. 295)

En el ya citado *Estética del cine*, se sostiene que uno de los objetivos del cine, entendido como un dispositivo capaz de vehicular representaciones, está el de llevarlo a cabo con:

(...) representaciones que una sociedad da de sí misma. En la medida en que el cine es apto para reproducir sistemas de representación o de articulación social se puede decir que ha tomado el relevo de los grandes relatos míticos. La tipología de un personaje o de una serie de personajes se puede considerar representativa no sólo de un período del cine, sino también de un período de la sociedad. (Jacques Aumont et al. , 1996, pág. 98)

Sin embargo, también advierte que el cine no puede entenderse como una transcripción fiel del mundo al que pretende representar:

No hay que sacar la rápida conclusión de que el cine narrativo es la expresión transparente de la realidad social, ni su exacto contrario. Por eso se ha podido tomar el neorrealismo italiano como una parte de verdad, (...) Las cosas no son tan simples como parecen, y la sociedad no se presenta directamente en las películas. Por otra parte, este tipo de análisis no se puede hacer solamente con el cine: exige una lectura previa y profunda de la propia historia social. A través de un juego complejo de correspondencias, de inversiones y de rechazos entre, por una parte, la organización y la marcha de la representación cinematográfica, y por otra la realidad social tal como el

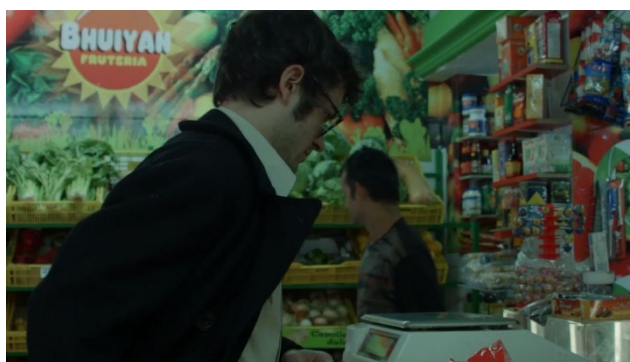
historiador puede reconstruirla, se puede alcanzar este objetivo. (Jacques Aumont et al., 1996, pág. 99)

Como ya se ha dicho en el curso de esta investigación, hemos prestado mucha atención a esos rasgos distintivos del ser precario, y nos parece que en *Berserker* es quizá donde mejor están expresados desde los códigos de la ficción.

Aunque debamos enmarcar esta película, en esa común tipología que son los géneros en el ámbito del cine policiaco, desde su obertura, desde el mismo plano de presentación del protagonista, se hará patente un sesgo sociológico evidente.



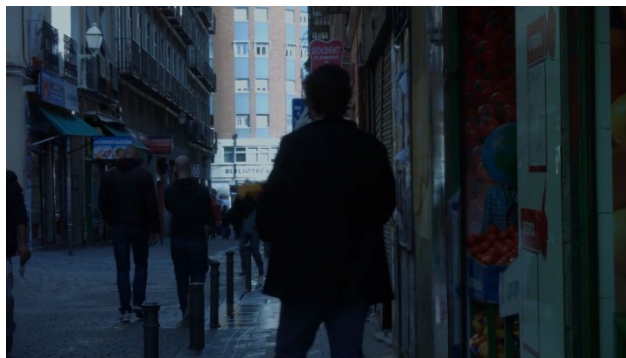
Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2015)
00:04:12



Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2015)
00:04:14

El protagonista de la película es Hugo Vartán, un trasunto del detective clásico reconvertido en joven precario que trata de dedicarse infructuosamente a la escritura de novelas policiacas. Su plano de presentación comienza con una panorámica vertical, que parte de un

gran saco de patatas, su sustento alimentario básico hacia una exuberante verdulería ubicada, como en los planos subsiguientes veremos, en un barrio diferente a donde él vive.



Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2015)

00:04:27

Parecería pues, una auténtica declaración de intenciones desde antes incluso que veamos al rostro del protagonista, inscribirle en una problemática colectiva mayor, en un trasfondo económico, material y alimentario concreto, colocándolo en primer término.

Primer término que en la siguiente escena veremos ampliado. Pablo Hernando, aunque quizá sin el instrumental conceptual que hemos dispuesto en esta investigación, parece legitimar esta ambición político-discursiva que va más allá de las convenciones del género.

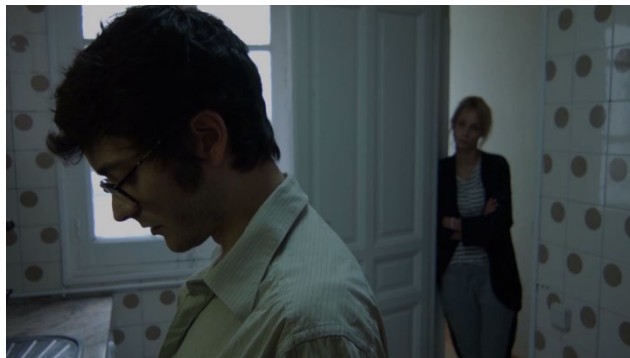
La idea era hacer una película de detectives, de un misterio y una investigación. Pero que fuera además un misterio muy, muy grande. Que abarcara implicaciones muy profundas. Y además que el detective fuese una persona normal, que no fuese un personaje del género detectivesco. Y efectivamente, la historia se convierte en una historia de frustración y de crisis vital. (...) también por ciertas circunstancias que ocurren, no en la peli que también, si no luego, en el entorno, el mundo que se crea en la película, el resto de personajes y el universo que creas en él. Es un intento, un reflejo generacional o del momento en el que se vivía en España hace tres años y que tampoco ha cambiado tanto: de crisis de pesimismo, de sensación de que no hay futuro, de depresión general. (Cervantes, 2018)

Puede ayudarnos a contextualizar esta decisión de Pablo Hernando si recordemos que, según la EPA del cuarto trimestre de 2013 (el momento en que se estrena la película) la tasa de desempleo en toda España era de aproximadamente un 25% de la población activa, y un 55% entre la gente joven⁶⁷. (INE, 2014)

Hugo Vartán en su piso compartido en régimen de alquiler, le explica a su compañera de piso, la joven Mireia, cómo y por qué escoge la patata como alimento central de su dieta, por encima de otros alimentos primarios.



Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2015)
00:05:18



Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2015)
00:05:20

⁶⁷ Puede ayudarnos a contextualizar incluso más otro dato, el de los datos de desempleo actual según la EPA del segundo trimestre de 2023 que contemplan un 11% de paro de la población activa, con un 27% de paro entre la gente joven. (INE, s.f)

HUGO: La pasta y el arroz son más caros. Las patatas son lo más barato que hay. Más que la harina incluso. Por 5,50 tienes un saco de quince kilos y además son más versátiles.

MIREIA: Eso no es verdad.

HUGO: Si, porque la pasta y el arroz solo las puedes cocer. Pero las patatas las puede cocer, las puedes freír y las puedes asar. Y puedes hacer puré.

MIREIA: Puedes hacer lasaña. La lasaña se asa.

HUGO: Si, pero luego la tienes que rellenar con cosas caras. Lo bueno de las patatas es que las cueces, echas unas especias y ya está, ya tienes un plato. No hay que echar nada más. Con un saco de estos yo tengo para un mes y medio.

Aunque el diálogo despierte en nosotros ciertos visos de incredulidad cara a la dieta del personaje, la conversación que además está revestida de una pátina cómica, pretende revelar el estatus de penuria económica en el que vive el personaje. Un personaje que además convive con una dualidad singular dentro de los arquetipos del género. Es un joven metropolitano, que por hábitos, vestimenta, intereses y ambiciones profesionales e intelectuales -se nos presenta al personaje muy a menudo con su nutrida biblioteca detrás- se identificaría con la otrora joven burguesía cultural madrileña, que ahora malvive en la búsqueda de un reconocimiento o trabajo cultural extractivo, errando por las calles de un barrio icónicamente cosmopolita, laberinto de espejos de la cultura del simulacro. Un escenario con unas evidentes reminiscencias generacionales, culturales y políticas; un escenario para el anhelo y la aspiración; un cristalizado de militancia política, feminismo y constructivismo, de superación del capitalismo, de gentrificación incipiente. Un barrio, al fin y al cabo, por donde se puede pasear e incluso comprar tubérculos, pero donde no se puede vivir.

Para vivir, como nos cuenta la película, tendrá que desplazarse varias manzanas con los quince kilos de patatas a cuestas, hacia la periferia. Se enuncia aquí el epifenómeno ya apuntado en 2013 de la gentrificación que hemos mencionado anteriormente, el del desplazamiento de la población más allá de las fronteras de la ciudad, de lo económicamente permisible, el de la estratificación urbana socioeconómica.



Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2015)
00:04:42



Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2015)
00:04:48

En una entrevista durante el Festival de Sevilla en el que el entrevistador le pregunta a Pablo Hernando, si el hecho de que *Berserker* esté dirigida, producida y filmada por el mismo Hernando, nos puede sugerir que el personaje protagonista de la película es un trasunto suyo, contesta:

Es un miedo que tengo como director de cine o como artista o lo que sea, que es ese miedo a no estar a la altura del reto que me he propuesto a mí mismo, que es conseguir vivir de esto. O ser lo suficientemente bueno como para hacer algo que le interese a la gente. (Cervantes, 2018)

A diferencia de *Berserker* y la mayor parte de las películas que componen la muestra, *Stockholm* no está tan interesada discursivamente en las posibles contingencias materiales de los personajes a los que retrata. Sin embargo, consciente o inconscientemente, es una película

que se anticipó varios años a un debate central que luego emergería como vanguardia política de los procesos de emancipación cultural del feminismo.

En la revista *Culturplaza* en 2018 se plantearon el ejercicio de volver a ver *Stockholm* cinco años después de su estreno en 2013, cuando el debate en torno al movimiento #MeToo ni siquiera había dado los primeros pasos, a través de la mirada de tres mujeres:

Entre la escena inicial en la fiesta y la escena final en la casa, que comprende la segunda parte, hay un paseo. Un recorrido que ella inicia sola y que, de repente, y en contra de su voluntad expresa, termina compartiendo con él, que no cesa en su propósito de conquista. “Te estás poniendo pesado”, exclama el personaje al que da vida Aura Garrido. Un límite revelador, tanto que se trata del sí o no consentimiento. (...) Desde *Las Entendidas*, Alexia considera: “Es posible que, debido a ese juego de empatía con el personaje femenino, pases por alto que él la está persiguiendo de madrugada por la calle, que ella le repita varias veces que quiere estar sola y que él insista en permanecer ahí. Todo eso lo pasas por alto porque como mujer lo tienes tan interiorizado que te parece normal. (Moreno, 2018)

Si *Stockholm* pone algo sobre la mesa, es el debate en torno al consentimiento, debate que después se prolongaría en una polémica tramitación de la Ley Orgánica 10/2022, llamada Ley Orgánica de Garantía Integral de la Libertad Sexual, también conocida como la ley de “Solo sí es sí”.

Un artículo de investigación académico llamado “*Only «yes» means «yes» : Negotiation of Sex and Its Link With Sexual Violence*”, publicado meses antes por la revista *Interpersonal Violence* y llevado a cabo por las responsables del “primer estudio sobre consentimiento y violencia sexual que se publicó en España (...) que ha puesto de manifiesto las lagunas existentes en torno a este requisito que la ley consagra como previo para cualquier tipo de contacto sexual” (Bayona, 2022), respaldaría con los datos de la encuesta que lleva anexada, que existiría entre las encuestadas “un porcentaje de victimización del 70,2% de las mujeres y una tasa de agresores del 20,8%, es decir, que casi tres de cada cuatro han sido sometidas a actos

sexuales sin su consentimiento” (Bayona, 2022). En el cuerpo de dicho artículo las autoras exponían que:

Traditional gender roles maintain and reinforce the differentiation and dominant status of men over women. In the sexual sphere, men are expected to play an active role and initiate sexual contact, while women play a more passive role; that is, women wait for the sexual approach from men, and men decide whether or not this sexual relationship occurs. According to these social rules about carrying out sexual interactions or sexual scripts, women should reject sexual activity proposed by men, at least initially. It is assumed that men should ignore these rejects and insist on engaging in the sexual act. This can be the origin of different forms of violence against women, including sexual violence. Apart from these behaviors, we should also consider how both men and women interpret signals for consent. Accordingly, men tend to consider behaviors from a more sexual perspective by perceiving friendly interactions with women as sexual advances on their part. [Los roles de género tradicionales mantienen y refuerzan la diferenciación y el estatus dominante de los hombres sobre las mujeres. En la esfera sexual, se espera que los hombres desempeñen un papel activo e inicien el contacto sexual, mientras que las mujeres desempeñan un papel más pasivo; es decir, las mujeres esperan el acercamiento sexual de los hombres, y los hombres deciden si esta relación sexual se produce o no. Según estas normas sociales sobre la realización de interacciones sexuales o guiones sexuales, las mujeres deberían rechazar la actividad sexual propuesta por los hombres, al menos inicialmente. Se supone que los hombres deben ignorar estos rechazos e insistir en participar en el acto sexual. Esto puede ser el origen de diferentes formas de violencia contra las mujeres, incluida la violencia sexual. Aparte de estos comportamientos, también debemos tener en cuenta cómo interpretan tanto los hombres como las mujeres las señales de consentimiento. Así, los hombres tienden a considerar los comportamientos desde una perspectiva más sexual, percibiendo las interacciones amistosas con las mujeres como avances sexuales por su parte.]. (Moyano, et al, 2022)

Lo cierto es que muchas de las escenas de la película pueden ser una muestra muy ajustable al supuesto descrito en el artículo. Como cuenta el artículo de *Culturplaza* el personaje

del chico podría ser el vivo ejemplo de ese hombre que ignora los rechazos sistemáticos de la persona a la que está seduciendo y que interpreta ese rechazo como una fase más del cortejo.



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013)

00:09:56

ELLA: Oye, en serio, ¿qué haces?

ÉL: Te estoy acompañando

ELLA: ¿Y no te detuviste a pensar que a lo mejor yo no quiero que lo hagas?

ÉL: ¿No quieres?

ELLA: No.

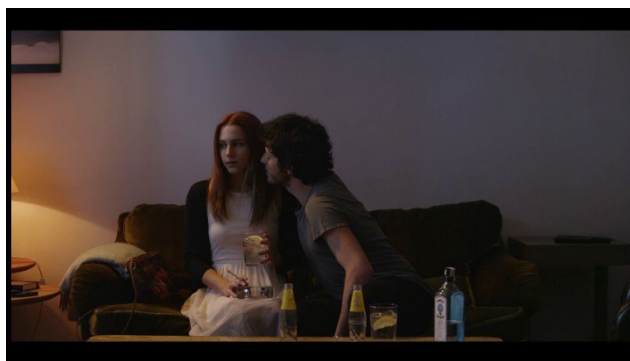
ÉL: Otra negativa.

ELLA: Si.

ÉL: ¡Ahí va un "sí"!

ELLA: Te estás poniendo pesado.

La situación volverá a darse cuando Ella acepte subir a la casa y Él trate infructuosamente de besarla:



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013
00:43:20

ELLA: Claro, quieres estar conmigo todo el tiempo del mundo hasta que me metas en tu cama.

ÉL: ¿Y tú no quieres meterte en mi cama?

ELLA: Hoy no.

ÉL: - ¿Por qué no?

ELLA: - Porque no.

ÉL: ¿No estás a gusto conmigo?

ELLA: Mucho, hasta que me obligas a hacer cosas que no quiero hacer. No quiero besarte ni quiero acostarme contigo.

Lo cierto es que ninguna de las críticas publicadas durante 2013 dentro de los medios generalistas atendió en momento alguno al asunto del consentimiento a pesar de la claridad con la que está formulado en los diálogos que hemos recogido, apelando casi siempre a una “nueva gran esperanza blanca de ese emergente cine *low cost* español” (Costa, 2013), a “seres simplemente perdidos” (Martínez L. , 2013), o a jóvenes “inconformistas, extremadamente autoconscientes, idealistas pero impacientes” (Bermejo, *Stockholm*, 2013) entre un sinfín de referencias al cine de moda durante ese momento, el de Richard Linklater y Michael Haneke.

Con el objetivo de integrar en el epígrafe un anclaje conceptual, revisaremos algunas corrientes básicas de pensamiento que se están dando en la más reciente producción académica sobre el consentimiento.

Eva Illouz, recurrirá al universo de las éticas profesionales médicas para establecer una comparativa entre la ética sexual y la ética de la profesión de la medicina:

El consentimiento es la premisa filosófica y jurídica de los contratos médicos y sexuales. No es el contrato propiamente dicho, sino su precondition. El consentimiento depende de la premisa según la cual el sujeto puede y debe comprender el significado y las implicaciones de su decisión de permitir que otra persona se apropie de su cuerpo, que otra persona haga que ese cuerpo sienta placer o dolor. Pero la ética sexual y la ética médica difieren en un aspecto importante: mientras que el médico y el paciente presumiblemente quieren lo mismo (la salud del paciente), en el campo de la sexualidad, en cambio, dos cuerpos tienen dos voluntades distintas que pueden o no converger. Yo puedo querer que me besen, pero no querer tener relaciones sexuales. O puedo querer tenerlas si presumo que es el comienzo de una relación, pero no si es algo de una sola noche. La posibilidad de que las voluntades diverjan en cualquier punto de una interacción sexual es precisamente lo que diferencia al consenso sexual del consenso médico, e incluso debilita este consenso en relación con los que se requieren en la mayoría de las otras áreas. (Illouz, 2020, pág. 217)

Además, para Eva Illouz, el consentimiento no se puede dar libremente en un marco cultural que sexualiza a priori a las mujeres. En dicho marco van a surgir dificultades para el discernimiento de lo que es o no violencia y por lo tanto de modular ese consentimiento.

El consentimiento presupone una voluntad que no es susceptible a presiones. Sin embargo, la presión ubicua de una cultura que define el valor en términos sexuales, sumada al poder sexual masculino, presenta como ilegítima o poco atractiva la voluntad no-sexual (tanto para las mujeres como para los hombres). Si el sexo es el *telos* de los encuentros, si tiene poco (o nulo) significado emocional, si está escindido de concepciones más amplias de la condición de persona, si carece de una estructura incorporada de reciprocidad, el consentimiento pasa a ser “casual”, más presunto que solicitado, algo desprovisto de una conexión profunda con el núcleo del yo. (...) También confunde a las mujeres respecto de su voluntad, porque las normas de la

sexualización presuponen que las mujeres siempre deben estar disponibles para el sexo. La libertad sexual, que se ganó a fuerza de lucha, se ha convertido ahora en una norma apremiante. Además, debido a su anclaje en el cuerpo, el consentimiento sexual circunvala el contenido emocional de las relaciones. (Illouz, 2020, pág. 218)

En respuesta a esa proclama de Illouz, Maggie Nelson dirá en su más reciente libro *Sobre la libertad. Cuatro cantos de restricción y cuidados*, que las decisiones en torno al consentimiento o a lo que significa consentir, no son tan evidentes.

Cualquiera que desconfíe del moralismo sexual en todas sus formas incluyendo sus formas feministas— inevitablemente debe examinar atentamente cualquier ideología que pretenda saber qué es el sexo ético, es decir, qué se sale de sus límites y cómo se debe castigar a quien se salga de la norma. Incluso —o especialmente— cuando estamos sufriendo, vale la pena tomarse un momento para asegurarse de que nuestro dolor no se alía con nuestro puritanismo o nuestro afán de castigo, pues esa alianza refuerza las dicotomías viciadas de inocente/ culpable, peligroso/no peligroso, desechable/valioso, en las que se basa el estado carcelario. (Nelson, 2023)

Puede resultarnos útil una breve genealogía del puritanismo al que hace mención Nelson, y su influencia en las sociedades contemporáneas capitalistas. Para Max Weber (1987), “el puritanismo encarnaba el *ethos* de la empresa racional burguesa y de la organización racional del *trabajo*” (pág. 179). El puritanismo y el régimen laboral de capitalismo estarían así vinculados a través de su condición “ascética” que también competería a la conducta sexual:

El trabajo es el más antiguo y acreditado medio ascético, reconocido como tal por la iglesia occidental en todos los tiempos (...) pues es el preventivo más eficaz contra todas aquellas tentaciones que el puritanismo agrupó bajo el concepto de *unclean life*, cuyo papel no es nada secundario. La diferencia entre la ascesis sexual puritana y el ascetismo monacal es meramente de grado, no de principio, y por el modo de entender la vida matrimonial resulta incluso más amplia que aquélla. En efecto, el comercio sexual sólo es lícito incluso en el matrimonio como medio querido por Dios para aumentar su gloria, de acuerdo con el precepto «creced y multiplicaos». Contra la tentación sexual, como contra la duda o la angustia religiosa, se prescriben distintos

remedios: dieta sobria, régimen vegetariano, baños fríos; pero, sobre todo, esta máxima: trabaja duramente en tu profesión. (Weber, 1987, págs. 167-169)

Así, Foucault (2007) recogería indirectamente esta lectura de Weber en su *Historia de la sexualidad* poniendo el foco en el núcleo moral de la sociedad victoriana en su “Hipótesis represiva”. Foucault identifica en este periodo histórico el cenit de las formas de represión de la sexualidad: “nombrar al sexo se habría tornado más difícil y costoso. Como si para dominarlo en lo real hubiese sido necesario primero reducirlo en el campo del lenguaje, controlar su libre circulación en el discurso” (Foucault, *Historia de la sexualidad I.*, 2007, pág. 25) Suscribiendo a Weber, para Foucault esta represión viene anexada al desarrollo del capitalismo, como expresión más evidente de la emergencia de la burguesía.

Si el sexo es reprimido con tanto rigor, se debe a que es incompatible con una dedicación al trabajo general e intensivo; en la época en que se explotaba sistemáticamente la fuerza de trabajo, ¿se podía tolerar que fuera a dispersarse en los placeres, salvo aquellos, reducidos a un mínimo, que le permitiesen reproducirse? (Foucault, *Historia de la sexualidad I.*, 2007, pág. 12)

Sin embargo, para Foucault (y aquí conecta con la tesis de Maggie Nelson) “Lo importante quizá no resida en el nivel de indulgencia o la cantidad de represión, sino en la forma de poder que se ejerce”. (Foucault, 2007, pág. 54).

El poder que, así, toma a su cargo a la sexualidad, se impone el deber de rozar los cuerpos; los acaricia con la mirada; intensifica sus regiones; electriza superficies; dramatiza momentos turbados. Abraza con fuerza al cuerpo sexual. Acrecentamiento de las eficacias-sin duda y extensión del dominio controlado. Pero también sensualización del poder y beneficio del placer. (...) Placer de ejercer un poder que pregunta, vigila, acecha, espía, excava, palpa, saca a la luz; y del otro lado, placer que se enciende al tener que escapar de ese poder, al tener que huirlo, engañarlo o desnaturalizarlo. Poder que se deja invadir por el placer al que da caza; y frente a él, placer que se afirman el poder de mostrarse, de escandalizar o de resistir. Captación y seducción; enfrentamiento y reforzamiento recíproco. (Foucault, 2007, pág. 58)

De este modo, para Maggie Nelson, el propio movimiento feminista ha propiciado algo así como una claudicación del poder femenino en el sexo.

Al parecer hemos decidido que el poder en el sexo es masculino porque conduce al dominio y a la sumisión, que a su vez se definen como exclusivamente masculinos. Casi toda nuestra teorización sugiere que cualquier excitación causada por el poder que sientan las mujeres es simplemente falsa conciencia. En la vida real esto obliga a muchas feministas a renunciar al sexo tal como lo disfrutaban y obliga a un grupo aún mayor a pasar a la clandestinidad con los sueños. Para muchas mujeres que no tienen idea de lo que podrían acabar queriendo, significa silenciar y temer los aspectos desconocidos de sus pasiones cuando comienzan a aflorar. Silencio, ocultación, miedo, vergüenza: es algo que siempre se ha impuesto a las mujeres para que no lleguemos a saber, y mucho menos a controlar, lo que queremos. (Nelson, 2023)

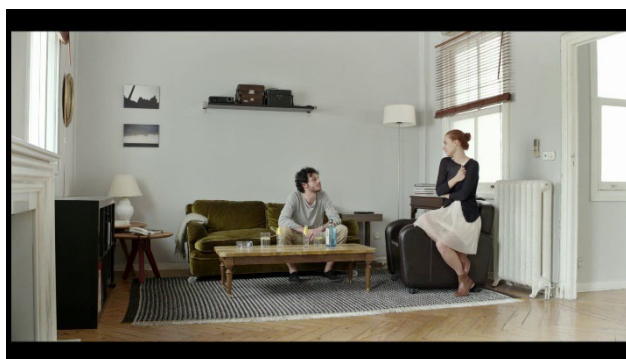
Joseph Fischel en su *Sex and Harm in the Age of Consent* planteará un posible esquema de resolución binaria al problema.

Sexual partners are rarely if ever equal; in fact, it is hard to make sense out of what equality might mean or along what dimensions it ought to be measured. In the absence of conceptual qualification, a stipulation to regulate sex in relations of dependence leads two ways: either all sex everywhere is impermissible since all power differentials functionally manufacture consent, or the stipulation is to be junked precisely because it holds all sex everywhere suspect, and this cannot be right, as sex is good or fun or mutually desired despite and sometimes because of power asymmetry. [En ausencia de una cualificación conceptual, una estipulación para regular el sexo en las relaciones de dependencia conduce a dos caminos: o bien el sexo en todas partes es inadmisibles, ya que las diferencias de poder fabrican funcionalmente el consentimiento, o bien la estipulación debe ser desechada precisamente porque sostiene que el sexo en todas partes es sospechoso, y esto no puede ser correcto, ya que el sexo es bueno o divertido o mutuamente deseado a pesar o debido a la asimetría de poder]. (Fischel, 2016)

Así y para concluir este debate sobre el consentimiento, Maggie Nelson recuperará unas palabras de Tanya Serisier, que se centra en el modelo comunicativo del lenguaje, quizá impugnándolo.

¿En «Is Consent Sexy?» (¿Es sexy el consentimiento?): «El modelo de consentimiento entusiasta [...] propone que el modelo de contrato verbal del sexo es la mejor manera – o incluso la única– para tener unas buenas relaciones sexuales, devaluando implícitamente otras formas de práctica o comunicación sexual. [...] La afirmación de que este tipo de consentimiento es el modelo de sexo sexy y ético supone que las personas que no se comportan de esta manera tienen algún problema.» (...) ¿Por qué no decir «este es su deseo» en lugar de que «ella consintió en lo que puede parecer una violación»? ¿Por qué el consentimiento es el único lenguaje que tenemos para un mutuo acuerdo que no sea un contrato, y qué revela aquí el fracaso del lenguaje? (Nelson, 2023)

De este modo tenemos que volver a *Stockholm*, a la escena que transcurre al día siguiente de que el personaje protagonista femenino, tras haber pasado la noche juntos y tratar de ser desechada de la casa por el protagonista, se dará una conversación entre ambos que evidenciará con bastante precisión las principales aristas del debate que hemos abordado.



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013
01:07:36

ELLA: Ayer no me quería acostar contigo.

ÉL: ¿No?

ELLA: No. Sé que tú crees que sí, pero no, no quería acostarme contigo. Y me convenciste con tus mentiras y lo hice, pero... no te imaginas cuánto me arrepiento.

ÉL: Bueno, mala suerte, a veces nos equivocamos.

ELLA: Ya, pero tú sabías que yo no quería, ¿verdad?

ÉL: Pues no sé.

ELLA: ¿No lo dejé claro?

ÉL: Sí, al principio, supongo, sí, pero es lo típico, ¿no? Siempre pasa que uno tiene dudas y, en el fondo, tu postura era hasta cómoda. Y al final, sí que querías.

ELLA: Pues no, no quería nada.

A modo de corolario, quizá tendría sentido recurrir de nuevo a Laura Mulvey, y su *Representación y Sexualidad* que pueden resultar al menos ilustrativas para cerrar este pasaje:

En efecto, son las relaciones patriarcales las que fijan los términos de las formas de subjetividad disponibles en las relaciones lector-texto⁵, además de servir para ratificar los intereses existentes y perpetuar la historia de la opresión femenina. A través de la representación, existen múltiples formas en las que el sistema se afana para constituir al sujeto como varón, negándole la subjetividad a la mujer. En esta estructura la mujer está desautorizada, deslegitimizada: no representa, sino que es representada. Al tener asignado un papel pasivo, más que activo, al estar situada como objeto, más que como sujeto, sirve constantemente a la apropiación masculina en una sociedad en la que la representación tiene el poder de construir identidades. (Mulvey, 2001)

Con *Los Ilusos* de Jonás nos encontramos ante una posición contradictoria. Por un lado, algunas declaraciones del director en las entrevistas tratando de desligar la película de la voluntad de hablar sobre un momento histórico: “En la película no hay la voluntad de ser documental ni de dar testimonio de un momento. (...) Hay muchas cosas, cuando escribimos de cine o pensamos las películas, que están más por lo que ponemos a posteriori”. (Brox, 2013) Sin miedo de inmiscuirnos en ese *a posteriori* que sugiere Jonás, podemos encontrar varias secuencias que abordan directa y literalmente “el problema del alojamiento de los jóvenes en la habitación común” que sugería Deleuze en la introducción.

La primera de ellas transcurre en un bar de madrugada y aborda el asunto de la precariedad en los oficios culturales, concretamente en la profesión de actor. Lilian les relata a

sus amigos, a León y a Bruno, su experiencia fracasada formándose como actriz en un curso de castings.



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)

00:04:47

ISABEL: El curso lo imparte una directora de casting y te cobra €550, pero bueno, te explica cómo presentarte a un casting. Y bueno, te ayuda con ejercicios de relajación de concentración también. Te dice cómo enfrentarte a personas como ella y controlar la ansiedad, como mirar al director. Ósea al principio hay que ignorarlo. Hay que esperar el momento en el que puedes establecer contacto con sus ojos por primera vez. Te dice cómo hacer un buen videobook, un currículum. Sales como diciendo, estoy más segura, o sea, la próxima vez que me presente a un casting seguro que me van a coger. La siguiente vez que me llaman es ella, la que el curso, o sea, me llama para hacer un casting y voy. Hago todo como me lo ha enseñado y no me coge. Coge una actriz famosa que está haciendo una serie en Antena 3. Me da una rabia.

Aunque Lilian en realidad está hablando del proceso de selección de un casting, no sería temerario extrapolar su estatus aspiracional al que fue sometida toda una generación que cohabita cronológicamente con la película, y que en muchos medios de comunicación era citada luctuosamente como la “mejor formada de la historia”, en “permanente formación”, con una “estabilidad permanentemente pospuesta”.

Unos días después en la película volveremos a ver al personaje de Lilian, algo resignada, que estará pensando en tomar una decisión:

ISABEL: ¿Y qué estás haciendo ahora exactamente?

LEON: Nada, la verdad, nada concreto. Bueno, tengo algunas ideas y tal, pero. Nada concreto.

ISABEL: Yo estoy pensando en volverme a Suiza. Llevo demasiado tiempo aquí y eso no funciona.

LEON: Bueno, pero aquí te va bien, no quiero decir, tienes gente que te quiere gente a la que quieres, no sé.

ISABEL: Pero no estoy trabajando todo lo que debería, sobre todo no estoy trabajando en lo que me gustaría, o sea, no tengo más paciencia, ni dinero. He gastado todos mis ahorros. Es ridículo. He fracasado. Hay muchos días aquí que estoy tan preocupada en resolver el problema este de la supervivencia, que ni siquiera leo el periódico.



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)

00:16:46

Vista con la distancia de ese *a posteriori* que sugiere Jonás, la película parece evocar el fantasma la ausencia de oportunidades secundada con el desplazamiento generalizado de los jóvenes al extranjero. Isabel Stoffel, recientemente declararía: “La película es un testimonio de una época marcada por una crisis, pero una crisis que pasamos muy juntos o que yo sentí como una consecuencia natural de gente que se quiere y que ama el cine”. (Filmoteca Española, 2020)

Por último, hacia el final de la película, durante la cita romántica entre León y Sofía, ella le lanza de un modo algo abrupto una pregunta incómoda.

SOFÍA: ¿Tú quieres tener hijos?

LEON: ¿Hijos? Pues bueno, depende de cómo, pero ahora no, ahora no está en mis planes.

SOFÍA: Ahora nadie se atreve a tener hijos. España es El País con la natalidad más paja de Europa. Bueno, yo creo que no es un problema de la crisis, es un problema de la edad mental de la gente. Somos un país inmaduro, nadie quiere asumir responsabilidades,

nadie que lo crecer. Por esa inmadurez, vamos camino de convertirnos en El País más viejo de Europa.

LEON: ¿Pero tú cuántos años tienes?

SOFÍA: ¿21, y eso qué tiene que ver? A ver con cuántos años te tuvieron tus padres.

LEON: Mi madre tenía 24 y mi padre 25.

SOFÍA: ¿Y tú que Tienes 26?

LEON: 28.

SOFÍA: Mi madre me tomó un poco más tarde, pero mi hermano lo tuvo con 23. Que bueno, no quiero decir ni que esté bien ni que está Mal, eh, simplemente, pues que tenían como con más despreocupación.

LEON: No, bueno, la diferencia es que ellos pensaban que todo iba a ir a mejor y nosotros pensamos que todo va a ir a peor.



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)

01:16:35

Aunque podemos comprender la pregunta, al fin y al cabo, es una cita amorosa y todo puede responder a un hipotético sondeo por parte de Sofía sobre la idoneidad de la relación, la conversación acaba derivando en una especulación sobre la falta de expectativas económicas, la imposibilidad de formar una familia, o de ubicarse de cara a un futuro. La reflexión de Sofía también contempla una forma de reproche a una cierta forma de inmadurez, comparando la carga que asumieron sus propios padres con menos edad, colocando en el centro del debate el conflicto intergeneracional entre padres e hijos, un *leitmotiv* recurrente dentro de las demandas asociadas a los colectivos que integraron el proceso político del 15-M.

Respecto a la obra de Adrián Orr, la película reivindica para la muestra un factor de autoconciencia de clase en la narración, el diseño de personajes y la puesta en escena. Para más

señas, la película transcurre casi íntegramente en *Saconia*, el barrio donde creció Adrián Orr y David, el protagonista, un barrio obrero al norte de la capital. Durante una entrevista que le hace para *Cntxt* Luis López Carrasco, autor de una de las películas que componen la muestra en el propio barrio, y ante una pregunta en la que el entrevistador desliza cómo el cine español se ha apoderado paternalistamente del relato de las clases trabajadoras desde la mirada de la burguesía y de cómo *Niñato* encarna lo contrario, Adrián Orr contesta:

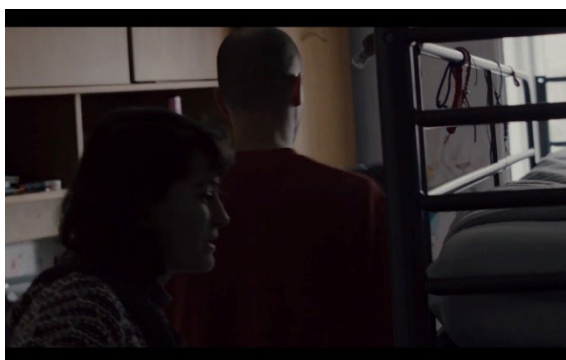
Hablaba el otro día Lucrecia Martel acerca de cómo se representan las clases sociales en el cine. Quién filma a quién. Para mí filmar a *Niñato* significa filmar a un amigo mío. Filmar de igual a igual a una persona o un grupo de personas a las que quiero, a las que conozco y con quien comparto muchas cosas. Pese a que mi clase social, después de haber trabajado, quizá ya no sea la clase social de la que vengo, al menos en términos de poder adquisitivo. A pesar de ello David y yo nos hemos criado de la misma forma y reconozco esa realidad y creo que la filmo de tú a tú. Frente a aquello que denunciaba Lucrecia Martel de que al final son siempre las clases pudientes las que filman a las clases trabajadoras –porque las consideran exóticas o porque las consideran políticamente un objeto que tratar–, yo intento aproximarme de igual a igual, y en ese gesto un montón de estereotipos se van rompiendo. No los estás mirando buscando lo pintoresco. (Carrasco, 2018)

Aunque en la respuesta de Adrián Orr podemos atisbar una salida de corte humanista, de cara al análisis, es evidente que *Niñato* es de todas las películas, la que pone sobre el tablero el problema de la representación y conciencia de clase en el cine con más claridad, y de cómo insertar la noción tradicional de familia en este contexto. Es cierto que esa identidad de clase, ese proletariado ha sufrido ciertas transformaciones nominativas, y el relato se inscribe generacionalmente en lo que ha pasado a llamarse precariado. El propio Adrián Orr dice no saber dónde colocarse en esa compleja estratificación de las clases sociales. Describiendo su propia situación en la actualidad dirá:

Cuando hice *Niñato* puse dinero mío, puse mucho de mi tiempo sin remuneración. Y al final dio unos lucros que no me permiten vivir, y tengo que seguir trabajando, haciendo otras cosas, como casi todos los cineastas independientes. Ahora igual a algunos les va un poco mejor y consiguen vivir. A algunos, a mí en concreto no. Creo que no depende

tanto de ti, de cómo consideres tu trabajo y lo valores, sino de los demás, si consigues que entre en una cierta corriente o una moda, que te proyecten en un sitio en el que te permita conseguir otro tipo de trabajo, ya sea de profesor, ya sea dando charlas, ya sea que financiado tu siguiente película. Es un ciclo complejo. (Orr, 2023)

En la película, y al margen del protagonista que es desempleado y se dedica a tareas domésticas, Adrián Orr también expone lateralmente el caso de la hermana del protagonista, con la que convive en casa de los padres y los tres niños. Profesora asociada en la universidad, durante una escena en que los hermanos hacen la cama de los niños, muestra su preocupación por la pérdida de ese mismo trabajo que ni siquiera le permite independizarse.



Fotograma *Niñato* (Adrián Orr, 2017)

00:49:40

HERMANA NIÑATO: Me acaban de llamar de llamar de la universidad.

NIÑATO: Ah si, ¿qué te han dicho?

HERMANA NIÑATO: Me acaban de preguntar por el título de la ANECA.

NIÑATO: No jodas. ¿Y qué les has dicho?

HERMANA NIÑATO: Que están en trámites. Pero me da a mí que poco me va a durar. Si porque como ellos están ahora con la inspección de la ANECA. A ver si esta noche puedo hacer algo...

4.2.2 Crisis de historicidad y posmodernidad.

Martin Hägglund (2008) en *Radical Atheism: Derrida and the Time of life*, tratando de descifrar la dimensión fantasmagórica de las imágenes a través de la obra de Derrida, proclama que esa pulsión de repetición en el cine, en la publicidad, en la cultura popular tiene que ver con cómo ciertos eventos históricos, reverberan, reaparecen. Para ello, Hägglund tiene la voluntad de discernir entre los eventos o las situaciones que todavía no son, así como aquellos que ya no son más. La primera apela a aquello que no ha ocurrido todavía, pero se manifiesta virtualmente: aquel estado al que se encamina un sistema o régimen, y que puede ser anticipable; la segunda indica aquel evento (podríamos entenderlo como histórico) que ha sido sobrepasado, pero que permanece en una dimensión fantasmagórica y que por tanto sigue siendo, como aquel trauma que desencadena una pulsión de repetición en el sujeto. (pág. 79)

Precisamente para Hal Foster, la entrada en la posmodernidad ha implicado una serie de transformaciones del modo en que se manifiesta la realidad en el arte, y este pasa necesariamente por el trauma, por una fijación del trauma como núcleo de sentido de los objetos artísticos contemporáneos.

Para Freud, sostiene Foster (2001), existe una temporalidad que difiere entre el mundo de la *physis* que tiene un anclaje netamente biológico y la temporalidad que emana de la actividad psíquica: “la subjetividad no queda nunca establecida de una vez por todas; está estructurada como una alternancia de anticipaciones y reconstrucciones de acontecimientos traumáticos, «provocar un trauma siempre cuesta dos traumas», comenta Jean Laplanche.” (pág. 31) Las causas que esgrime Foster están localizadas en una forma de agotamiento del “modelo textualista de la cultura” (pág. 170), así como una “desilusión con la celebración del deseo” (pág. 170) como predestinación del hombre en la sociedad de consumo.

Al mismo tiempo Hal Foster defiende que la recepción de cierto tipo de obras está necesariamente mediada por el trauma, y así:

La obra vanguardista nunca es históricamente eficaz o plenamente significativa en sus momentos iniciales. Y no puede serlo porque es traumática -un agujero en el orden simbólico de su tiempo que no está preparado para ella, que no puede, recibirla, al menos

no inmediatamente, al menos no sin un cambio estructural-. (Ésta es la otra situación del arte que los críticos y los historiadores han de tomar en consideración: no sólo las desconexiones simbólicas, sino los fracasos en significar [...]) (Foster, 2001, pág. 34)

La repetición traumática a la que alude Hal Foster, obtiene su particular adaptación terminológica en Jun Fujita Hirose. Para Fujita (2014) esa repetición no sería más que (recuperando el lenguaje que esgrime Deleuze en la imagen tiempo) un cliché:

De la automatización cada vez más sofisticada y estandarizada de los medios de producción cinematográficos (cadenas de montaje) resulta una sobreproducción de mercancías filmicas (sueños, historias), que lleva al cine-capital al límite de su autovalorización, a saber, al extremo de su “baja tendencial de la tasa de ganancia”. Sobreproducidos, los sueños y las historias devienen en adelante poco relevantes, poco singulares, poco extraordinarios. Ya no son sueños sino clichés: “Nada más que clichés, por todas partes clichés...”. Frente a tal “crisis”, el cine-capital no entra sin embargo en quiebra inmediatamente, e intenta incluso superarla inventando una nueva manera de producir plusvalía: “parodiar el cliché” a través de la inflación de los sueños y de las historias. La parodia reemplaza al sueño como una nueva forma de plusvalía. Si el cine-capital, enfrentándose al límite de su productividad, continúa sin embargo haciendo trabajar a las imágenes ordinarias, ya no es haciéndoles producir sueños singulares y nuevos, sino haciéndoles reproducir por enésima vez o sobreproducir en inflación sueños déjà-vus, ya producidos, para extraerles valor paródico. (pág. 21)

Ese cliché para Fujita es fruto de una “sobreexplotación” de las imágenes por parte de la industria del entretenimiento. Esta sobreexplotación de las imágenes solo podría devenir en clichés que remiten enteramente a imágenes ya concebidas, ya filmadas. Es en esa reminiscencia en la que se instala el arte incapaz de producir imágenes nuevas, entiende Fujita, recuperando de nuevo a Deleuze, que estamos ante una suerte de fin del arte capitalista.

En resumen, el anacronismo real, consistente en hacer pasar todas las imágenes por clichés con el fin de extraerles la plusvalía paródica, no es otra cosa que un efecto negativo del anacronismo formal, o incluso el negativo mismo de un anacronismo

empírico-trascendental. Deleuze consagra las últimas páginas de *La imagen-movimiento* a contar este “fin de la Historia” cine-capitalista. Y esto, insistiendo con toda razón sobre la idea de que en este límite cine-capitalista, el cine “tiene una oportunidad de desprender una Imagen de todos estos clichés, y de alzarla contra ellos”. (págs. 22-23)

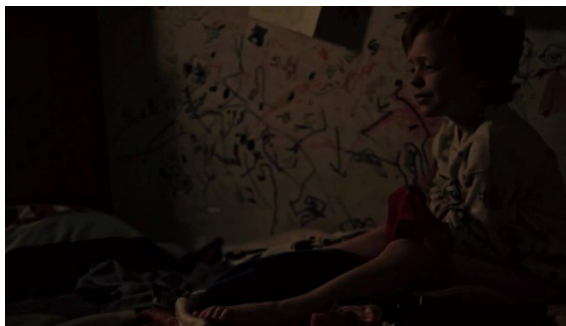
En unos mismos términos a los de Fujita se manifiesta Paolo Virno. En su caso, Virno (2003) se pregunta que, una vez instalada la inercia cultural del cliché, diluye la localización del modelo original de referencia. No hay una dimensión deontológica concreta, sino la convivencia con una fuerza inercial de repetición que ya no sabe a qué está aludiendo.

El anacronismo real des-historiza. Induce, en consecuencia, el estado de ánimo sobre la base del cual se llega a concluir que la Historia ya está agotada, que "no hay nada nuevo (...) y cada momento es una repetición del pasado". Si ya ha sucedido todo, nada vale la pena. Cualquier acción es una réplica, o mejor, una cita extraída de un guion incuestionable. Pero, en concreto, ¿qué cosa está prescripta en este guion? ¿Cuáles son los actos que estamos siempre por repetir? ¿Cómo se articula el imperioso pasado al cual debemos conformarnos en nuestra existencia de epígonos? Es imposible responder. Los gestos que producimos son imitaciones, sí, pero no sabríamos indicar el original en el cual se inspiran. Lo igual, que eternamente retoma, es ignoto. Estamos obligados a reproducir cualquier cosa, pero cualquier cosa indefinida, un no-sé-qué cuyo contenido advertimos sólo después de haberlo reproducido. ¿De dónde nace la impresión de estar sujetos a una coacción sin nombre, de fisonomía inasible? (pág. 40)

Aunque *Niñato* fue rodado a lo largo varios años, la percepción del tiempo de la duración de un curso lectivo. Puede advertirse la transformación y el crecimiento físico de los niños, pero no en *Niñato* que representa un anclaje a ese tiempo que no pasa, con esa apariencia física extemporal, encajado o estancado en la iconografía de ese momento histórico de la música popular, la eclosión del Hip-Hop como corriente cultural urbana.

La película está pensada justamente desde el desde el paso del tiempo, y como la fuerza del paso del tiempo condiciona a los personajes. Durante el tiempo del rodaje para David no había casi pasado el tiempo. Mantenía sus mismas rutinas, sus mismos

hábitos, su aspecto físico... Ya no en los cinco años de rodaje de la peli, sino te diré casi desde que le conozco, cuando íbamos al instituto. Esa es la parte que creo que evolucionó en ese momento más de David, pero su parte de adolescente que quiere hacer música, que vive por un sueño que no acaba de cumplir. Entonces queda como anclado en ese espacio tiempo que es la casa de sus padres. En paralelo está la evolución y el crecimiento de los niños, cómo van aprendiendo y cómo se van transformando, los niños también físicamente. Claro, los niños con la edad que tienen se nota más el cambio. (Orr, 2023)



Fotograma *Niñato* (Adrián Orr, 2017)
00:09:07



Fotograma *Niñato* (Adrián Orr, 2017)
01:07:36

Y así, mientras los demás cambian, Niñato se encuentra en un limbo temporal, en una suspensión que no es pasado, pero tampoco termina de ser futuro.

El futuro (2013), de Luis López Carrasco, sentaría las bases de su particular indagación sobre las causas socio-históricas del lugar de la juventud española clase-mediana, de su desorientación existencial, de su estatus de chivo expiatorio de las políticas económicas y laborales de los diferentes gobiernos democráticos desde la transición democrática; una juventud que podría ser un grupo de estudiantes madrileños arrojándose a la pulsión hedónica

de una noche de fiesta de los años ochenta, pero (en un ejercicio de polisemia temporal y cinematográfica), también podrían ser un grupo de jóvenes haciendo lo propio, pero en una España sumergida en una crisis económica e identitaria, en 2011.

De cara a las decisiones estético-formales condicionadas por estos es importante recabar algunos datos sobre la ideación de la película.

Un día en Berlín estaba escuchando Joy Division y Jesus and Mary Chain. 'Es imposible saber en qué año estamos', pensé. Y se me ocurrió esta idea de una fiesta en una película en la que fuera difícil ubicarse temporalmente. Esta es mi primera aproximación a una década que conocemos poco y que ha generado discursos muy homogéneos. No quería fortalecer el mito de la movida. Pero está claro que articularlo políticamente en un ocio prolongado resulta muy difícil. (Iglesias, 2013)

Esta estrategia cinematográfica de representar un tiempo ambivalente, un tiempo suspendido, según Fredric Jameson es una manifestación identitaria de nuestra contemporaneidad cultural. Aunque la película *El futuro* lo instrumentalice como dispositivo estético autoconsciente, hay otras películas que, quizá inconscientemente, han transitado este horizonte de temporalidad suspendida. Pone el ejemplo de *Cuerpos Ardientes* de Lawrence Kasdan, película ambientada en 1980, pero que sin embargo guarda una permanente resonancia estética con la década de los años treinta:

Al cabo de un rato, uno comienza a darse cuenta de que el ámbito pueblerino tiene una crucial función estratégica: permite que la película prescinda de la mayoría de las señales y referencias que podríamos asociar con el mundo contemporáneo y la sociedad de consumo: los aparatos y artefactos, los edificios altos, el mundo objetual del capitalismo tardío. Técnicamente, entonces, sus objetos (los autos, por ejemplo) son productos de la década del ochenta, pero en el film todo conspira para desdibujar esa referencia contemporánea inmediata y hacer posible que también se lo reciba como una obra de la nostalgia -como un conjunto narrativo en algún indefinible pasado nostálgico, una eterna década del treinta, digamos, más allá de la historia-. Me parece enormemente

sintomático comprobar que el estilo mismo de las películas de la nostalgia invade y coloniza incluso filmes de nuestros días con ambientaciones contemporáneas, como si, por alguna razón, no pudiéramos abordar hoy nuestro propio presente, como si nos hubiéramos vuelto incapaces de producir representaciones estéticas de nuestra experiencia actual. Pero si es así, se trata entonces de una terrible acusación contra el mismo capitalismo consumista o, como mínimo, un síntoma alarmante y patológico de una sociedad que ya no es capaz de enfrentarse con el tiempo y la historia. (Jameson, 2006, págs. 24-25)

Consciente o no de los efectos de su dispositivo escénico, tal y como nos cuenta Jameson, hay una sustracción de los elementos escenográficos que podrían estar motivados por la voluntad de constituir una impresión psicológica específica. Pero lo que sin duda desencadena es una forma de anacronismo, de instalación de una “dislocación de la temporalidad”.

Semejante operación de la sustracción de los elementos escénicos podría darse en *El futuro*, pero esa sustracción no viene dada por los elementos materiales de la puesta en escena (atrezzo, vestuario, iluminación, intérpretes) sino que tiene que ver con otros aspectos más inmateriales como el trabajo de cámara, el formato y el sonido:

La película reconstruía tanto el periodo histórico como un determinado “espíritu” de un modo lo suficientemente fidedigno como para que los técnicos encargados de revelar y escanear el negativo pensaran que el material pertenecía efectivamente a 1982. A ello contribuía el carácter de objeto encontrado del film. Sin más narratividad que la linealidad temporal (de atardecer a amanecer), sin personajes articulados y sin trama, la obra se proponía como un material doméstico ciertamente ambiguo (es doméstico y no lo es, dado que nunca hay miradas a cámara); hacía suya una máxima de Kracauer: una potencia inédita del cine, en relación a otras artes, es la de ser capaz de capturar la vida cotidiana. (López Carrasco, 2020)

Luis López Carrasco concluirá develando finalmente sus intenciones escénicas y narrativas:

La película podría ser una fiesta de disfraces hecha en la actualidad en España. Todos los temas de conversación, todo el rollo, son absolutamente actuales. Yo quería hacer con la película una especie de cápsula de tiempo anacrónica. Y que, cuando salgas de la película y veas el día y salgas a la actualidad, jugar un poco a la ambivalencia de no saber si has estado en una época o en dos épocas a la vez. Esa gente lleva como treinta años bailando la música de somos europeos, somos modernos, cuando la verdad es que dejó de llegar el dinero de Europa y hemos vuelto a ser... medio en vías de desarrollo. (Pinto Veas, 2014)

Este anacronismo, buscará la unificación de una doble temporalidad aunada en varias escenas de conversación entre los asistentes a la fiesta, que por su temática y contenido podría pertenecer a ambos periodos históricos de la Historia de España.

La más ilustrativa pertenecería a la escena en que esos dos amigos rememoran bajo una de las mesas de la fiesta, las cargas por parte de la policía en una manifestación a la que recientemente han asistido.



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)
00:21: 59



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)

En la escena se hace mención de una localización específica de la ciudad de Madrid donde se han producido las cargas policiales contra los manifestantes, la plaza de Neptuno junto al Hotel Palace, el Paseo del prado y Atocha. Aunque a priori puede pasar desapercibido y pueda tratarse de una coincidencia accidental, para cuando se estaba rodando la película ya habían tenido lugar (o estaban teniendo) las primeras concentraciones de lo que se vino en llamar la plataforma “Rodea el congreso”. El 25 de septiembre de 2012 fue la fecha donde se dieron las mayores concentraciones y también las mayores cargas policiales.

Tras el desalojo de las inmediaciones del Congreso, los manifestantes trataron de huir por distintas calles cercanas, quedando muchos de ellos atrapados entre dos anillos formados por la policía. Los sucesos más polémicos ocurrieron cuando varios grupos de agentes de la Unidad de Intervención Policial persiguieron a los manifestantes que huían a la estación de Atocha. (Rodea el Congreso, 2023)

Resulta cuanto menos paradigmática esta coincidencia casi punto por punto entre el relato de los dos amigos y los sucesos que estaban teniendo lugar en el momento que se concibió la película, más y cuando Luis López Carrasco siempre se ha mantenido interesado por los movimientos políticos y sociales asociados a las luchas culturales de la transición, y sus ecos retardados en los movimientos de protesta derivados del 15-M. No en vano su siguiente película *El año del descubrimiento* (2020) aborda el peso y la herencia de las luchas sindicales en Cartagena durante la última transición, estableciendo concomitancias discursivas con los procesos de emancipación política derivados de la ruptura del bipartidismo político de la segunda década del siglo XXI en España.

Así también ocurre en los contenidos de otras conversaciones que tienen lugar en la fiesta y escuchamos a modo de fragmentaria letanía, pero que conservan esa dualidad temporal y extraña actualidad. Así ocurre por ejemplo con una de las escenas corales en que varias chicas se leen el horóscopo y la carta astral tratando de indagar en su destino a corto plazo.



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)
00:21: 59

Lo cierto es que, de tratarse de un contenido relegado a medios de corte amarillista, la astrología y el horóscopo han virado hacia una cierta centralidad cultural durante la última década en la sociedad española y especialmente sobre la generación *millennial* (Cobos, 2023) a la que, por otro lado, pertenece Luis López Carrasco y la mayoría de las personas implicadas en la película.

Theodor Adorno (2011) en un capítulo de sus *Escritos sociológicos* trabajaría la hipótesis de un estudio llevado a cabo en Estados Unidos durante la década de los cincuenta sobre el creciente éxito de la columna astrológica en el periódico *Los Angeles times*, en la incipiente sociedad de consumo, y el papel que podría jugar en el marco cultural del capitalismo. Y lo cierto, es que algunas de sus intuiciones atravesadas por el proceso de rearme atómico de la guerra fría, podría encajar con una enorme precisión en el contexto contemporáneo que pretende retratar la película.

La «onda del futuro» parece consumir justo los mismos temores suscitados por las condiciones del presente. La astrología se hace cargo de este estado anímico, traducéndolo a una forma pseudorracional, de forma que localiza las ansiedades que vagan libres en algún simbolismo concreto, pero suministra también cierto consuelo ambiguo y difuso, consiguiendo que el absurdo aparezca como si tuviera algún sentido oculto y grandioso, y corrobora al mismo tiempo que este sentido ni puede buscarse en el reino de lo humano ni puede propiamente ser captado por los humanos. La combinación de realismo e irracionalidad en la astrología puede en último extremo explicarse por el hecho de que represente una amenaza y un remedio a la vez, del mismo modo que ciertos psicóticos pueden hacer un fuego y preparar simultáneamente su extinción. (Adpág. 109)

Se trataría entonces de una generación vertebrada por la incertidumbre y el miedo, que, según Adorno, tampoco puede obtener certidumbre alguna del conocimiento científico que se muestra tan codificado y opaco como en la mitología en un contexto preilustrado.

También cabe mencionar que la ciencia moderna, que ha ido reemplazando cada vez más categorías que antes interpretaban los sucesos como si fueran indicios significativos, promueve una especie de opacidad que, al menos para el no iniciado, resulta tan difícil de distinguir de una tesis igualmente opaca y no transparente como la de la dependencia del destino humano individual de constelaciones de astros. Aunque el modo astrológico de pensar es indicativo de un mundo «desilusionado», acentúa la desilusión supeditando la idea de lo humano a la naturaleza ciega, incluso de un modo más completo de lo que de hecho está.

Sin embargo, la astrología no es meramente un duplicado ampliado de un mundo opaco y reificado. Aunque la gente ha llegado a estar condicionada hasta tal punto que es incapaz de pensar o concebir nada que no sea como lo existente, quiere al mismo tiempo escapar desesperadamente de lo existente. La monotonía de una sociedad de la mercancía que no permite que ninguna cualidad exista por mor de sí misma, sino que nivela todo y lo convierte en una función del intercambio universal, parece resultar insoportable y se adopta cualquier panacea que prometa embellecerla. En lugar de los procesos intelectuales complicados, extenuantes y difíciles que podrían superar la sensación de monotonía entendiendo lo que realmente convierte al mundo en tan soso, se busca un desesperado atajo que ofrezca a la vez una comprensión espuria y conduzca a un reino supuestamente más elevado. En esta dimensión, más que en ningún otro aspecto, la astrología se asemeja a otros medios de masas, como el cine: su mensaje aparece como algo metafísicamente significativo, algo donde la espontaneidad de la vida está siendo restablecida, si bien reflejando en realidad justo las mismas condiciones reificadas que parecen dispensarse mediante una apelación a lo «absoluto». (. 110-112)

Preguntado en una reciente entrevista en relación su obtención del premio Herralde de novela, Luis López Carrasco podría clausurar el debate en relación con este epígrafe, sobre la necesidad de proyectarse en el pasado:

Por un lado, parecería que nos encontramos instalados en un presente perpetuo, donde lo que se valora es la juventud y lo novedoso, si bien es cierto que de un tiempo a esta parte hay toda una industria de la nostalgia, con ejemplos como el éxito de *Yo también fui a EGB*, *Stranger Things*, *Cuéntame* o todos esos programas de remezcla del archivo de TVE. Hay un deseo de reconfortarse en un pasado infantil o adolescente que siempre se idealiza. En *El año del descubrimiento* era muy patente esta idea de que en el franquismo no hacía falta cerrar la puerta con llave porque había mucha seguridad, algo que es rotundamente falso. Digo esto porque, aunque estemos muy encajados en el presente, creo que a veces se quiere salir de las crisis buscando respuestas en el pasado, idealizando momentos aparentemente acogedores y cómodos que probablemente solo lo eran para la clase media y la clase privilegiada. En el libro se plantea el peligro que puede suponer refugiarse en ese pasado idealizado. (Quijano, 2023)

Los Ilusos, podría también contemplarse como una operación congruente con esa búsqueda del anacronismo, de la sustracción de elementos temporales para instalar la narración en una suspensión cronológica. Sobre la ambientación de *Los Ilusos* Jonás Trueba dirá:

Si lo piensas, en *Los ilusos* no se ve un intercambio de archivos ni Internet. En realidad, no se ve casi nada, porque en la película casi todo está en *off*, incluso lo que está pasando en la propia realidad social. (Brox, 2013)

Hay por tanto una doble pulsión en la película: la de escapar del marco histórico a través de rasgos identificativos escénicos históricos, pero al mismo tiempo la de establecer líneas de fuga sobre su contemporaneidad a través de los diálogos y el diseño de algunos personajes que hemos podido ver en el epígrafe “4.1.1 Paisaje generacional de la crisis”. No obstante, podría haber una tercera línea, un tercer tipo de rasgo diferencial inscrito en el soporte.

En contra de la mayoría de las películas de la muestra que están rodadas en digital, *Los ilusos* se filmó en celuloide por motivaciones, aunque parezca paradójico, estrictamente económicas como se explicará más adelante. Sin embargo, es la cualidad y la textura de ese soporte la que evocará una rima nostálgica hacia la *Nouvelle Vague*.

Aunque Jonás Trueba es un cineasta que no se ha esforzado por ocultar sus referentes y homenajes, debemos hacer aquí un alto en el camino el respecto del marco referencial donde *Los Ilusos* se coloca. Cuenta Vicente Molina Foix en un artículo referido a *Los exiliados románticos*, lo mucho que se notaba en aquella película “su filiación *rohmeriana* [...] (menos, a mi juicio, de lo que Godard lo hacía en los ilusos” (Foix, 2015). Colocándonos en la pista que proclama Molina Foix, nos gustaría ilustrar e incluso estructurar parte del análisis de la película *Los Ilusos* a través de la voz que Godard ha ido disgregando en diferentes escritos y que acaso haya podido iluminar directa o indirectamente la película de Jonás Trueba.

Y es aquí donde tenemos que recurrir a Jameson (2006) para expresar la particular síntesis temporal a la que se acoge Trueba en su película:

Resulta especialmente evidente que un lenguaje artístico postmoderno de la «nostalgia» es incompatible con la auténtica historicidad. Sin embargo, esta contradicción impulsa a la actitud nostálgica hacia una nueva inventiva formal compleja e interesante; entendiéndose que el cine de la nostalgia nunca tuvo que ver con una «representación» anticuada de un contenido histórico, sino que enfocaba el «pasado» mediante la connotación estilística, transmitiendo la «antigüedad» mediante las lustrosas cualidades de la imagen, y la «años treintaidad» o la «años cincuentaidad» con las cualidades de la moda. (pág. 40)

Jameson descubre el proceso de integración de esos ecos o referentes dentro de flujo cinematográfico de *Los Ilusos* con el cine de la “Nueva ola” francesa y su mayor exponente que es Jean-Luc Godard: la discontinuidad diegética a través de la desatención del *raccord*, la supresión aleatoria del sonido ambiente para la introducción el recurso de la *voice over*, la “extracción” y exploración del rostro femenino sin una correlación causal y narrativa clara, la ruptura *brechtiana* de la “cuarta pared”, la exploración dialéctica de los intertítulos, la cita como ampliación discursiva cinematográfica... elementos que iremos desgranando en los epígrafes sucesivos del análisis.

No queremos dejar pasar precisamente una cita de Jean-Luc Godard (2010) en el que describe los dos vectores culturales donde se enmarcó la *Nouvelle Vague*, y que en una meta referencia, Trueba podría hacer suya:

La *Nouvelle Vague* se define en parte por esta nueva relación entre ficción y realidad. También se define por la nostalgia de un cine que ya no existe. Resulta que, en el momento en que finalmente podemos hacer cine, ya no podemos hacer el cine que nos dio ganas de hacer cine. (pág. 34)

4.2.3 Patrón de existencia desestructurado

Un autor que ya ha sido aquí citado, David Greaber (2018), expresaba en su libro *Bullshit jobs* cómo el sistema laboral propio del capitalismo tardío instauro la lógica de un tiempo fractal y dividido también para la existencia. El territorio de los oficios creativos, tal y como nos cuenta en el siguiente análisis David Greaber, acentúa esta percepción en los sujetos.

...utilizar un trabajo de mierda para realizar otros proyectos no es fácil. Se requiere ingenio y determinación para coger un periodo de tiempo que primero ha sido aplastado y homogeneizado —como suele hacerse en lo que Jameson denomina «entorno(s) de trabajo esterilizado(s)»— y luego dividido de manera aleatoria en fragmentos de duración impredecible, y utilizar ese tiempo para realizar proyectos que requieran reflexión y creatividad. Algunos lo logran porque previamente han dedicado una gran cantidad de su —presumiblemente finita— energía creativa para conseguir un estado de ánimo que les permita usar su tiempo para hacer algo más ambicioso que memes de gatos. No es que hacer memes de gatos sea algo malo en sí mismo —he visto algunos realmente buenos—, pero me gustaría pensar que nuestra juventud está destinada a hacer cosas más importantes. (pág. 157)

David Greaber parece recoger el testigo de Frederic Jameson al pensar en la organización del tiempo que impone el sistema económico (y por lo tanto el contexto cultural), echando mano de cómo la esquizofrenia podría entregarnos un diagnóstico estético de este periodo histórico.

Hemos contado como Jameson sostiene que la teoría de la comunicación de Saussure es una cadena lógica entre significante y significado (lenguaje y concepto) y que en el contexto de la posmodernidad y del capitalismo tardío, esa vinculación se dilapida, generando un “amasijo de significantes” (Jameson, Teoría de la postmodernidad, 1996) Para ello, Jameson piensa en una correlación entre la patología mental de la esquizofrenia y el estadio atravesado por las condiciones materiales de capitalismo:

[...] ni el espacio ni el tiempo son «naturales» en el sentido en que se podría presuponer metafísicamente (bien como ontología o como naturaleza humana): ambos son la consecuencia y la imagen derivada que proyecta un cierto estado o estructura de producción y apropiación, de organización social de la productividad. Así, respecto a lo moderno hemos leído cierta temporalidad a partir de su espacio característicamente desigual. (Jameson, 1991)

Si para Jameson, la enfermedad mental, la esquizofrenia, es el síndrome bajo el que puede envolverse los signos psico-perceptivos del capitalismo tardío, para Deleuze y Guattari, según Berardi, es equiparable a la velocidad: “la velocidad del universo circundante en relación con la velocidad de la interpretación mental. (...) en *El Anti-Edipo*, la esquizofrenia es tanto metáfora del capitalismo como metodología de la acción revolucionaria” (Berardi, 2017). Estas impresiones de Berardi parecen confirmarse en trabajos posteriores de ambos autores.

Sólo pedimos un poco de orden para protegernos del caos. No hay cosa que resulte más dolorosa, más angustiante, que un pensamiento que se escapa de sí mismo, que las ideas que huyen; que desaparecen apenas esbozadas, roídas ya por el olvido o precipitadas en otras ideas que tampoco dominamos. Son variabilidades infinitas cuyas desaparición y aparición coinciden. Son velocidades infinitas que se confunden con la inmovilidad de la nada incolora y silenciosa que recorren, sin naturaleza ni pensamiento. Es el instante del que no sabemos si es demasiado largo o demasiado corto para el tiempo. (Deleuze & Guattari, 1993, pág. 202)

Aunque la enfermedad mental dentro del géneros narrativos clásicos pueda haber sido asaltado desde el lugar común la patologización, y aparentemente *Berserker* no vaya a ser una excepción, nos interesa abordar algunas ambivalencias argumentales. Recordemos que el

desencadenante narrativo principal se origina con el rapto psicótico y posterior asesinato del novio de Elena por esta, la hermana de uno de los ligues de la compañera de piso de Hugo Vartan. El semblante de Elena es unívoco si atendemos a lo que dice el personaje del hermano de Elena.



Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2015)
00:13:43

HUGO: Leí que habían estado de fiesta y habían bebido, ¿no? Y también leí que tu hermana había tenido problemas de drogas el pasado. ¿con qué se drogaba?

HERMANO: Cocaína, pastillas, no sé, varias cosas. Pero luego se recuperó, hizo una carrera: biología. Dejo las drogas, pero de ahí no sales intacto.

HUGO: ¿Qué quieres decir?

HERMANO Era inestable.

Sin embargo, días después, y en el encuentro que van a mantener Hugo Vartan y uno de los profesores de la universidad de Elena, los motivos y la naturaleza de su personalidad será matizada por el profesor.

HUGO: ¿Cómo era Elena?

PROFESOR: Encantadora y muy inteligente. Era muy curioso, bueno, en ese grupo todos lo eran, pero ella era la más espabilada.

HUGO: Me dijo su hermano que había tenido problemas con las drogas.

PROFESOR: No era una yonki, era normal. Su familia exageró mucho las cosas. Los médicos dijeron que había sido un brote psicótico, inducido por el alcohol. No tenía un historial de consumo de drogas como dice él.

Hacia el final de la película, Hugo Vartán y el mismo profesor vuelven a encontrarse. El profesor describe de un modo algo desesperanzado la deriva laboral de uno de sus alumnos del grupo al que pertenecía Elena, como ejemplo estructural más allá de la cuadrilla de amigos.



Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2015)

01:26:57

PROFESOR: Acababa de terminar su proyecto en el CSIC y lo que le quedaba iba a acabarlo en el sector privado vamos, que lo había vendido. El Estado se gasta, no sé cuántos miles de euros en él y al final es una empresa la que se lleva el resultado y encima otro país.

HUGO: ¿a dónde iba a ir?

PROFESOR: A Alemania. A una farmacéutica.

En otra escena, Hugo Vartán, interroga a la novia de Enrique Durán, otro miembro del grupo que también murió repentinamente durante el lapso temporal en que todos los miembros del grupo fueron muriendo o desapareciendo.



Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2015)

00:37:10

HUGO: ¿No notaste nada raro los días antes de que pasara esto?

NOVIA: Le habían concedido una beca de investigación. Y al final no se la dieron.

Creo que estaba empezando a rendirse.

La subtrama de ese grupo de amigos, estudiantes universitarios que han encontrado un fuerte régimen de precariedad en su salida al ámbito laboral, es que comienzan a morir en extrañas circunstancias, a desaparecer del mapa, o directamente a asesinarse entre ellos fruto de un brote propio de la enfermedad mental.

El argumento original de la película plantea una solución argumental de corte distópico, donde el origen de esas muertes viene dado por el hallazgo o síntesis por parte del grupo de un paleo-virus, potencialmente mortal en humanos que estaría en condiciones de proporcionar a la humanidad un salto evolutivo -siete años después se vería que el argumento no resultaba tan distópico-.

Nos preguntamos si la deriva de este grupo acaba siendo un semblante alegórico del precariado, de esa clase social joven que al comienzo de la segunda década del siglo XXI formaba parte de ese 55% de jóvenes desempleados, que fueron escapando del país hacia otros destinos donde plantearse una vida futura.

(...) los nuevos emigrantes, los expulsados, los recién exiliados por un Gobierno infame, los hijos que rompían sus amistades, sus amores, sus vidas. No eran unos pocos. Eran los hijos de media España, y no de la más desvalida. Esa fue la parte de la tragedia que les tocó. Marchar fue para ellos posible porque estaban en disposición de hacerlo y tenían algo que ofrecer al mundo. No hay que computar lo que aquello significó para percibir el desgarró que produjo. Muchos de esos jóvenes eran los hijos de las nuevas capas medias que se habían forjado con la emigración campesina del tardofranquismo. Sus padres y sus madres estaban preparadas para las distancias y las separaciones. Su vida se había organizado sobre ellas, lejos de la tierra natal. Aguantaron el sufrimiento, no lo rehuyeron ni lo sepultaron en la rutina. Nadie se acostumbra a la separación. En

realidad, nadie comprende cómo se sobrevive. (Villacañás, El lento aprendizaje de Podemos, 2017)

Esa ausencia de esperanza a la que apelaba Pablo Hernando en la descripción del cosmos temporal en que fue filmada la película, puede detectarse en cualquier pliegue narrativo, y ya hemos comprobado como él mismo respaldaba esa tesis, en una entrevista sobre la película años recogida años después.

Para Mark Fisher (2018) ese estadio “existencial” que impone la estructura económica, que él identifica a partir del giro neoconservador en la Gran Bretaña postindustrial de los años ochenta y noventa, modela un espacio un tipo de ciudadano.

Ya no hay tiempo para experimentar, para viajar sin realmente saber adónde vas a terminar. Tus metas y objetivos tienen que ser declarados por anticipado. El "tiempo libre" se transforma en convalecencia. Te vuelcas hacia lo que te da seguridad, lo que más te distrae de la jornada laboral: las canciones viejas y familiares (o lo que suena como ellas). Londres se transforma en una ciudad de esclavos de rostros esqueléticos enchufados a sus iPods. (págs. 212-213)

Estructura económica que impone una agenda temporal clara, la progresiva desaparición del tiempo liberado, en detrimento del tiempo productivo, ya que tenemos que estar dispuestos a ese espacio de oportunidad que siempre ofrece:

La lucha aquí no es solo por la dirección (histórica) del tiempo, sino por los diferentes usos del tiempo. El capital demanda que siempre parezcamos ocupados, incluso si no hay trabajo para hacer. Si le creemos al voluntarismo mágico del neoliberalismo, siempre habrá oportunidades que podremos buscar o generar todo tiempo no dedicado al apresuramiento y al fastidio es tiempo desperdiciado. La totalidad de la ciudad se ve forzada a realizar un gigantesco simulacro de actividad, una fantasía de productividad en la que realmente no se produce mucho, una economía hecha de aire caliente y de un delirio tedioso. (Fisher, 2018, pág. 213)

En las escenas finales de *Berserker*, Hugo Vartán y Mireia deciden subir un pico en la Sierra de Madrid. A medio camino se detienen para descansar, y Hugo le confiesa a su amiga que tiene que volver a trabajar a la librería por la situación de carencia económica en la que se encuentra.



Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2015)
01:20:25



Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2015)
01:20:41

HUGO: Creo que voy a tener que volver a trabajar en la librería. Me quedo sin pasta.

MIREIA: ¿Puedes pagarme el alquiler el mes que viene, Eh? No me importa.

HUGO: Aun así. Me he gastado el adelanto del libro y si funciona igual que los demás, no va a ningún lado.

MIREIA: Bueno, con un sueldo estás más tranquilo. Y puedes escribir igual, así que.

Escuchando ese último “puedes escribir igual” de Mireia, nos vienen entonces inevitablemente, aquellas líneas escritas por Remedios Zafra (2017) sobre el entusiasmo artístico sostenido sin una contraprestación material al que le dedicó un libro.

En los últimos tiempos, sin embargo, ha ocurrido que la valoración del ejercicio artístico se ha socializado del lado de la afición y el placer como aquello practicado en tiempos ociosos y considerado difusamente como actividad laboral. De forma que el contexto no pierde la oportunidad de recordar a quienes crean que eso no es un trabajo en sentido estricto y que por ello cualquiera puede aprovechar para pedir gratis a un amigo o a un familiar que crea (...) presuponiendo que el gusto por hacer ya compensa el trabajo, reforzando la idea de que el pago a lo creativo va implícito en su mero ejercicio. (pág. 13)

Finalmente, veremos a Hugo Vartan de nuevo trabajando de dependiente en una librería, mediante una escena absurda, que expone la futilidad e ingratitud de un trabajo que sin embargo auspicia el intercambio de los productos culturales de los que Hugo Vartan aspira vivir.



Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2015)

01:30:41

Uno de los planos recurso de la escena, con el ejemplar de la novela de Hugo cogiendo polvo, colocado en una de las estanterías de la misma librería donde Hugo trabaja precariamente, propone el problema central de este capítulo coronado por las palabras de Remedios Zafra:

Aplazar lo que consideramos “verdadera vida” movidos por el deseo de plenitud e intensidad futura, puede funcionar como mecanismo conformista que nos permite resistir sin hacer la revolución. Sentir que la vida es algo pospuesto que nos merodea anima a soportar, cerrando los ojos, el temor cada vez más palpable de que nunca se nos brindará plenamente. (pág. 25)

La pregunta que nos resta por hacer a la propia Zafra, es si un artista siempre está posponiendo su vida: pospone más allá de la vida. En lugar de vivir, escribe. Como no sabe vivir, en efecto, lo pospone. Y quizá ese mecanismo, el mecanismo de retardo para vivir se llama arte.



Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2015)
00:37:10

La enfermedad mental también juega un papel relevante en *Stockholm*. Si bien no se aborda como patología psiquiátrica como en *Berserker*, opera a un nivel connotativo y subterráneo. Cuando la pareja protagonista ha llegado a la casa e intercambian algunos datos equívocos sobre su vida, el chico le manifiesta una observación sobre su actitud en la fiesta, y la relación con sus propias amigas.

ÉL: De hecho, me he fijado que... te trataban de una manera extraña, como protegiéndote.

ELLA: Bueno, nada, es que hoy es un día un poco especial.

ÉL: Ah, ¿sí? ¿Por qué?

ELLA: Bueno, hacía mucho que no salía con mis amigas de noche y... y hoy es, pues eso, especial. Quería cambiar unas cosas que no me gustan. Bueno, no pasé por mi mejor momento. Estuve un año... año y medio, un poco... mal, y hoy, bueno, pues quería... quería cambiar porque... porque estaba un poco cansada. No es fácil contar esto, pero, bueno, eso, que desde hace algún tiempo o desde siem...

Aunque los detalles de la reclusión son elididos, y aunque el relato resulte fragmentario y confuso, podemos concluir con respecto al pasado del personaje que sufrió algún episodio que restringió sus actividades sociales.

En otro pasaje de la conversación él chico le pregunta por su forma de vida:

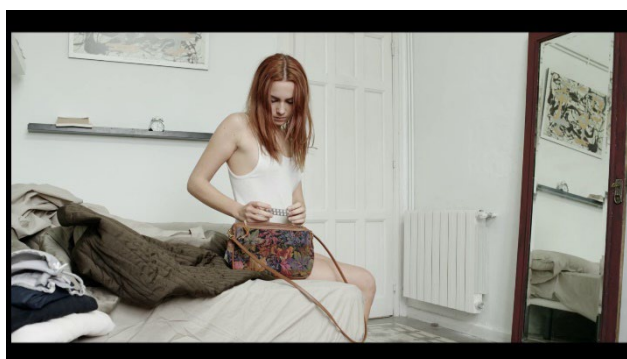
ÉL: ¿Tú dónde vives?

ELLA: Lejos.

ÉL: ¿Lejos? ¿Sola? ¿Compartes?

ELLA: Lejos, con mi madre.

Podríamos inferir de la respuesta de ella que, teniendo en cuenta su estatus de persona adulta, vive con su madre por una situación de dependencia, precariedad, o simplemente porque le apetece. Sin embargo, una llamada de teléfono posterior de la madre de la protagonista devela una cierta actitud de tutelaje sobre ella, sobre el control que ejerce o ha ejercido sobre la autonomía de su hija. Inmediatamente después de colgar con la madre, casi como un acto de respuesta abrirá su bolso para cotejar que todavía tiene un blíster de pastillas.



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013)

00:51:03

En otra de las escenas de la película, con ambos sentados sobre el sofá en lo que algunas personas llamarían un proceso de seducción, y otras un proceso de coacción, el personaje protagonista trae desde la cocina un par de copas de alcohol. Ella en ese momento exhortará:

ÉL: Solo tengo ginebra.

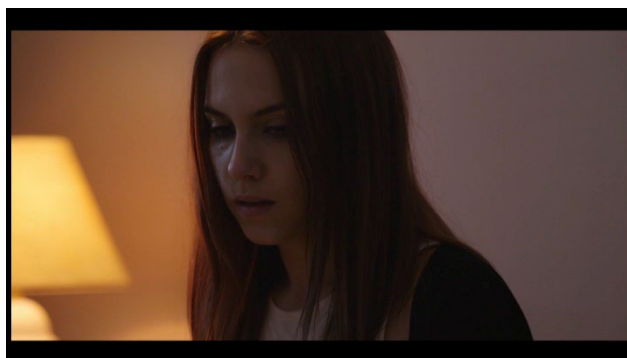
ELLA: No, yo no quiero, gracias. Ya bebí agua. ¿Te importa si... si fumo?

Es en este momento donde tenemos que echar mano de algunos procedimientos cinematográficos de planificación, montaje y puesta en escena para dilucidar algunos aspectos asociados al pasado de la protagonista y su relación con el alcohol.



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013)
00:36:07

Toda la conversación ha tenido lugar en un plano medio de situación de larga duración de más de dos minutos que es interrumpido al ir a la cocina a por un cenicero que le hace salir del cuadro. En ese momento la protagonista se queda a solas con la copa. Una mirada de duda y tensión hacia el vaso es correspondida por la inserción de un primer plano, que otorga un prurito diferencial al vínculo con el alcohol.



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013)
00:36:10

A continuación, tomará la copa y beberá de forma desinhibida hasta el final de la noche.

En ese mismo sentido debe interpretarse ese largo plano secuencia a la mañana siguiente en el baño del personaje de Aura Garrido golpeándose la cabeza frente al espejo hasta sangrar.



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013)
00:57:50

Cuenta Jonás Trueba que después de la experiencia dentro del cine industrial que supuso *Todas las canciones hablan de mí* (2010) necesitaba buscar estrategias menos rígidas, más rugosas. De ahí el planteamiento fragmentario en el tiempo de rodaje, pero también el desenlace enigmático de la película: “Me gusta que la película empiece y acabe de manera un tanto abrupta, que quede un poco desnuda, casi a medio hacer” (Heredero, Realidades del presente, apuestas de futuro..., 2010).

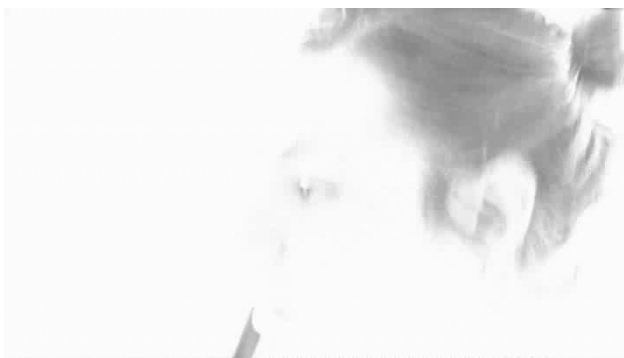
Esta apertura debe interpretarse en palabras del propio Trueba como un modo de abrazar lo no clausurado. Durante una entrevista en mitad del rodaje de la película sostendría:

Esta será también una película de fragmentos, de impresiones y esbozos fugaces, de secuencias que están escritas un poco a medias y filmadas también un poco a medias, sin perseguir ningún perfeccionamiento, con gran sensación de ligereza y de libertad. (Heredero, El arte de ganar el tiempo, 2012)

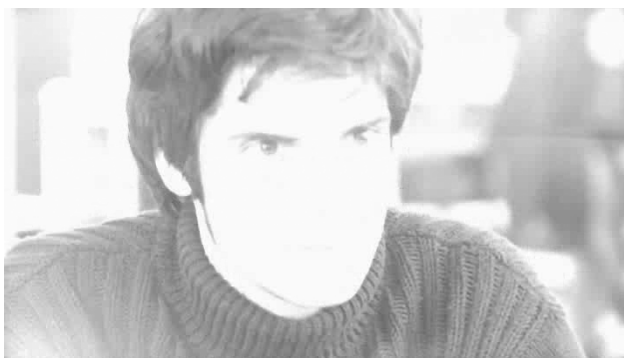
Es en esta línea donde ciertos gestos estéticos se vuelven cómplices con la noción de fragmento, como la visibilización del soporte filmico dejando en el montaje final el velado propio del final de bobina, emergiendo la noción de documento esbozada por Gregory Currie que ya hemos asaltado.



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:57:50



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:57:50

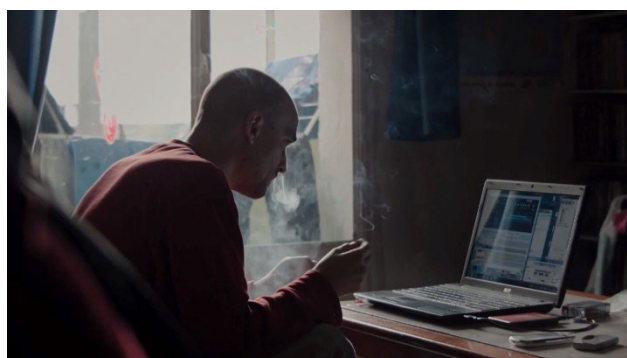


Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:57:50

Este sentido inacabado de la narrativa en *Los ilusos*, podría adherirse a aquella *Ontología del fragmento* proclamada por Terry Eagleton (2006) en el objeto formal de investigación, un reflejo *bejaminiano* de la “transitoriedad de una historia hecha jirones” (pág. 404) y afirmará:

Sólo la obra de arte fragmentaria, ésa que rechaza los señuelos de lo estético, del *Schein* y de la totalidad simbólica, puede tener la esperanza de llegar a configurar verdad y justicia en adelante, permaneciendo resueltamente silente sobre éstas y anteponiendo en su lugar el tormento irredento del tiempo secular. (pág. 404)

El personaje protagonista de *Niñato*, se mueve entre dos órdenes: por un lado, el régimen comunitario de la familia y de los cuidados, un régimen fundamentalmente de interacción, diálogo y confrontación con los tres hijos, su hermana y sus padres, con los que convive. Por otro, el tiempo consagrado a la música, a su actividad artística que es la composición de música Hip-hop. Cuando los hijos marchan al colegio, en ese tiempo intersticial de soledad, cuando la casa se queda vacía, compone *beats*, reescucha las rimas, subiendo estados y fotografías de su grupo de música a las redes sociales y se confronta una y otra vez con la estructura de las canciones.



Fotograma *Niñato* (Adrián Orr, 2017)
00:31:26

Espacio para la creación, espacio por tanto para el solipsismo y el aislamiento. Cuenta Adrián Orr:

Niñato nunca ha querido ver la creación musical como un trabajo, lo ha querido ver como su pasión y su forma de expresarse y de estar en el mundo. Al principio ganaba más dinero (tuvo un precontrato con una gran discográfica) y yo creo que tuvo ese sueño de poder vivir de la música, pero cuando se disolvió el grupo anterior a la película, hay un momento de que ese sueño que se pierde, no como pasión, pero no piensa que va a ser su trabajo. Como sabe que no va a conseguir la remuneración suficiente para que

eso sea su modo de vida, pues hay un montón de artistas que no es tanto que no lo deseen, sino que no consiguen el dinero suficiente para vivir. (Orr, 2023)

A David (Niñato), no se le conoce trabajo convencional: su trabajo es administrar y supervisar la vida de sus hijos, traerlos y llevarlos al colegio, y en los intersticios de esa vida proyectarse en su carrera musical, repartir cd's de sus canciones a mano en lugares insospechados. Niñato encarna mejor que cualquier otro personaje ese estado que describe Remedios Zafra al comienzo del epígrafe, ese «deseo de plenitud e intensidad futura» pospuesto, una esperanza que nos permite instalarnos en una suerte de conformismo o resistencia en una vida anodina o común.

En una escena en que Niñato hace una escucha de la canción que ha estado componiendo durante escenas previas de la película, resopla y se hunde en el sofá, abismándose en la incertidumbre del potencial de su nueva composición. Vibra en este plano la provisionalidad de una vida desprovista de una orientación clara. Dice Adrián Orr:

David está fuera de su rutina convencional. Está en casa sin hacer nada, entre comillas; sus amigos están trabajando porque tienen unas jornadas de trabajo normal. Es como un ama de casa, pero no tiene que hacer las tareas de ama de casa porque está su madre también ayudándole en eso. Es más como buscar ese empleo del tiempo en el que le intentas dar sentido a lo que haces en tu día a día cuando estás un poco perdido. David tiene que buscar eso [la música] como yo lo puedo hacer en mi casa también cuando no tengo un trabajo rutinario de ocho horas al día en un sitio, y sí, hombre, en la creación hay un poco de soledad. (Orr, 2023)

Hay a menudo en las palabras de Luis López Carrasco un signo de época que parece establecer una actualización patria de las deducciones sociológicas que Mark Fisher trazó sobre la década *thatcherista*, y de cómo el pospunk se erigió en testigo y documento de las claves socioeconómicas del neoliberalismo aparecieran inscriptas en la música de Joy Division.

El final de la década de 1970 es un callejón sin salida. En él estaba Joy Division, con Curtis que hacía lo que la mayoría de los hombres de la clase trabajadora todavía hacía: matrimonio temprano y un hijo...

Feel it closing in [Siéntelo acercarse] Sumner nuevamente : "Cuando dejé la escuela y conseguí un trabajo, la vida real fue como un terrible mazazo. Mi primer trabajo fue en el ayuntamiento de Salford, tenía que pegar sobres y enviar tarifas. Estaba encadenado en una oficina horrible : todos los días, todas las semanas, todo el año , quizás con tres semanas de vacaciones por año . El horror me envolvió. Así que la música de Joy Division es acerca de la muerte del optimismo y de la juventud". Un réquiem para una cultura joven condenada. "*Here are the Young men/ the weight on their shoulders*" [Aquí están los hombres jóvenes/ con el peso sobre sus hombros] , decían las famosas líneas de "Decades" en *Closer*. Los títulos "*New Dawn Fades*" [El nuevo amanecer se desvanece] y *Unknown Pleasures* [Placeres desconocidos] podrían también referir a las promesas traicionadas de la cultura joven. Sin embargo, lo que es remarcable de Joy Division es la total aquiescencia con este fracaso, el modo en que, desde el comienzo, armaron un campamento antártico más allá del principio de placer. (...) Lo que separaba a Joy Division de todos sus predecesores, incluso de los más sombríos, era la falta de un objeto o causa evidente de su melancolía.

Y así, y casi por mimesis Luis López Carrasco explicitaría la importancia que la música de la película y las letras de las canciones tendrían en la configuración de este sujeto generacional.

Era fundamental para mí la letra de las canciones. Solo se percibe si ves la película subtitulada al inglés, sino es casi imposible entenderla... (...) La letra de las canciones para mí era tremendamente elocuente acerca de los intereses que tenían estas jóvenes bandas, que me parece que de alguna manera contradicen esta especie de retórica exultante y ultra optimista que atravesaba esa época. La película, evidentemente, tiene mucho de pop desenfadado, casi pop absurdo y *dadá*, que tiene mucho que ver con esa especie de nihilismo sofisticado que se daba en esa época. Pero a medida que la película avanza, a medida que el ambiente se oscurece y la noche se desarrolla, le doy pie también a una enorme cantidad de grupos muy vinculados al post punk y a lo que en esa época se denominaba "onda siniestra". (Pinto Veas, 2014)

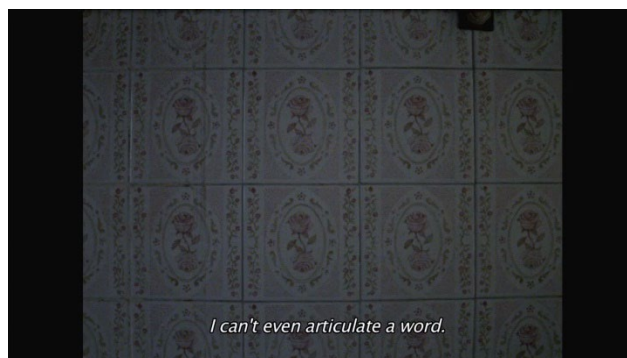
El futuro comienza con una aproximación al espacio doméstico de uno de los personajes que van a asistir a la fiesta posterior. De fondo escuchamos una canción de la banda de música

Ciudad Jardín, que la crítica musical ha enmarcado dentro de *la Movida madrileña*. La letra, de apenas unas frases dice así:

Cuando estoy muy triste,
Siempre suelo resbalar,
Ni palabra, llego a poder articular,
Veo en tu mirada,
Un ataque nuclear,
Me conservo en forma,
En formol, tras un cristal,
Qué vacío, cada vez que esas luces,
Tratan de estimular amor en mí,
Qué vacío, cada vez que esas luces,
Tratan de estimular amor en mí. (Jardín)



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)
00:03:55



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)
00:04:41

No podemos sino pensar en Fredric Jameson cuando escuchamos sobre los azulejos del apartamento la frase “Ni palabra, llego a poder articular”, en ese sujeto incapaz de organizar un lenguaje cultural lleno de significantes.

López Carrasco terminaría casi parafraseando a Fisher, describiendo la deriva de una juventud que pronto se entregaría a las inclementes dinámicas de periodo neoliberal.

Me dan la sensación de que esas jóvenes bandas están como mejor conectadas con la oscuridad de ese tiempo, porque no deja de ser un tiempo en el que neoliberalismo, la época Reagan, está dictaminando toda una serie de procesos sociales y erradicando cualquier tipo de debate ideológico y eso, evidentemente, conlleva a una debacle moral, que es la que hace que todos esos jóvenes acaben en la heroína, sin ningún tipo de proyecto común, sean más utópicos o menos utópicos. Para mí es el momento en que se desvanecen buena parte de los proyectos comunes e idealistas de la sociedad española. Hay gente que dice que la transición española, de alguna manera, es un mayo del 68 con retardo, y hay autores que dicen que la transición española no deja de ser el laboratorio de lo que luego va a ser el desmantelamiento de los países de Europa del Este y su migración de una estructura completamente comunista-soviética a una economía de libre mercado. (Pinto Veas, 2014)

4.2.4 Culto a la autonomía subjetiva.

G.W.F. Hegel, autor que hemos citado en continuadas ocasiones, en sus observaciones sobre el Estado político de su *Filosofía del derecho* (texto estructural sobre la estructura del Estado moderno), postula a la subjetividad como el espacio donde tienden a confluir los diferentes poderes del Estado, “lo cual es la cima y el comienzo de todo” (Hegel G. W., 2013, pág. 331). En la adición al párrafo 273, proclama:

El principio del mundo moderno es la libertad de la subjetividad, la libertad de que todas las partes esenciales que están presentes en la totalidad espiritual se desarrollen alcanzando su derecho. Partiendo de este punto de vista, apenas puede plantearse la ociosa pregunta de cuál forma, la monarquía o la democracia, sería la mejor. Se puede decir solamente que son unilaterales las formas de todas las constituciones estatales que no pueden soportar en sí el principio de la subjetividad libre y no saben corresponder a una razón cultivada (Hegel G. W., 2013)

Para Hegel parece no haber posibilidad alguna de disociar el desarrollo de la subjetividad y el de la modernidad. El alcance de esta modernidad en la cultura capitalista contiene un reflejo inesperado en expresiones hasta cierto punto subversivas cinematográficamente como la *Nouvelle Vague*, el *free cinema* inglés o el *novο cine brasileño* o al menos así lo sostiene Gilles Lipovetzsky (200). Como ya hemos comentado a lo largo de esta tesis, los movimientos cinematográficos mencionados trataban de “liberarse de la dictadura del argumento, de rodar en la calle, de pulverizar las normas convencionales del montaje, de cambiar el juego teatral de las vedettes por la naturalidad de los actores nuevos, de independizar la producción.” (pág. 20) Esta renovación revestida de radicalismo político, consagra como valores emancipadores a la juventud, de ahí la aparición nuevas figuras como Jean-Paul Belmondo o James Dean.

Al mismo tiempo, el cine de estudio acepta una psicología menos simplista y trata de hurgar en los rincones de la vida íntima. Freud invade Hollywood y la libido se pone de moda, tanto en los dramas de emociones reprimidas como en las explosiones corporales y sexuales. (...) Es inseparable de una nueva modernidad individualista, la que traen la sociedad de consumo, sus valores y sus enemigos: felicidad, sexualidad, juventud, autenticidad, placeres, libertad, rechazo de las normas convencionales y rigoristas. Esta tercera fase de la historia del cine, que coincide aproximadamente con el período que los franceses llaman «treinta años gloriosos», refleja la nueva revolución de los valores individualistas, el crecimiento de las reivindicaciones de autonomía subjetiva en las democracias liberales avanzadas. (pág. 20)

Podríamos decir que ese proceso de modernidad cinematográfica y cultural esconde un anverso negativo. Bajo el revulsivo contracultural se esconde la desaparición de un proyecto colectivo y un nuevo perfil de los temas escogidos.

Todo un conjunto de principios (culto hedonista y psicologista, culto al cuerpo y a la salud, culto a la autonomía subjetiva) ha precipitado el advenimiento de un neoindividualismo que se presenta como obsesión narcisista, pregunta y preocupación por uno mismo, exigencia de autenticidad y comunicación intimista, psicologización de la vida. En este contexto, lo que se investiga y valora es la cotidianidad y los meandros del yo existencial. La singularidad de cada cual, la textura de la vida tal como es, se vuelve material para filmar, reflexionar y amar. (...) Bajo el empuje de la cultura individualista y psicologista, toda persona y toda realidad cotidiana son dignos de interés cinematográfico, con lo cual se hace trizas la jerarquización de otros tiempos, que distinguía entre temas nobles y temas inferiores. (pág. 143)

Para explicar la posmodernidad, Fredric Jameson (1995) recoge la noción de subjetividad plateada por Hegel para impugnar la escisión tradicional que se ha establecido entre los capítulos históricos de la modernidad y la posmodernidad, valiéndose de un ejemplo constitutivo del arte pictórico. El cuadro de Munch de *El grito*:

El cuadro de Edvard Munch, *El Grito* es sin duda una expresión paradigmática de los grandes temas modernistas como la alienación, la anomia, la soledad, la fragmentación social y el aislamiento, casi un emblema programático de lo que suele llamarse la era de la ansiedad. En este caso, no deberíamos entenderlo únicamente como la encarnación expresiva de ese tipo de afección, sino más bien como una desconstrucción virtual de la expresión estética en sí misma que parece haber dominado gran parte de lo que llamamos modernismo, para desvanecerse en la actualidad -debido a razones tanto prácticas como teóricas en el mundo posmoderno. (pag.30)

Algunos de los motivos que empuña Jameson para diferenciar estas dos etapas son de carácter psicopatológico. “Todo ello nos sugiere una hipótesis histórica más general, a saber, que conceptos tales como angustia o alienación (y las experiencias a las que corresponden, como en el caso de *El Grito*) no son apropiados para el mundo posmoderno.” (Pag 35.)

Para ello echa mano de algunas figuras trágicas propias de la posmodernidad, iconos de la moda o de la cultura popular, como Marilyn o Eddie Sedwig:

Los casos notables de autodestrucción y finales prematuros de los últimos años sesenta, y las experiencias predominantes de las drogas y la esquizofrenia, parecen tener ya muy poco en común con las histéricas y los neuróticos de los tiempos de Freud o con las experiencias típicas de aislamiento radical, de soledad, de anomia, de rebelión individual al estilo de la «locura» de Van Gogh, que dominaron el período del modernismo. Este giro en la dinámica de la patología cultural puede caracterizarse como el desplazamiento de la alienación del sujeto hacia su fragmentación. (págs. 37-38)

Jameson atiende a una cierta tendencia de la teoría contemporánea que afirma una presunta «muerte» del sujeto como tal o, lo que es lo mismo, el fin de la mónada, del ego o, del individuo autónomo burgués- y a la insistencia, consustancial a estos temas” (pág. 37). Para Jameson, *El grito* pone de manifiesto...

(...) el elevado precio que ha de pagarse por esta condición de posibilidad, escenificando la desdichada paradoja de que, al constituir la subjetividad individual como un territorio autosuficiente y un reino cerrado por derecho propio, nos apartamos en el mismo acto de todo lo demás, condenándonos a la soledad sin ventanas de la mónada enterrada en vida y sentenciada en la celda de una prisión sin salida. (pág. 38)

Es decir, conflictos propios del hombre moderno. Por el contrario, la posmodernidad encarna el fin de la subjetividad burguesa, y las psicopatologías asociadas a este, así como otras atribuciones propias del ámbito de la creación: “el fin del estilo considerado como único y personal, el fin de la pincelada individual distintiva.” (pág. 39)

Sin embargo, Jameson no está afirmando que los productos culturales de la posmodernidad no están desprovistos de sentimientos, sino que más bien “son ahora impersonales y flotan libremente” (Pag.36).

En *Berserker* se enuncian algunas de las tendencias aquí apuntadas. Hugo Vartán encarna en la película la síntesis apologética de ese individualismo que deviene autosuficiencia, aislamiento y en última instancia soledad. ¿Es el héroe de la modernidad y puede adherirse a es esa idea de “monada enterrada viva”?

En una de las escenas más propias de una comedia de situación, Mireia, la compañera de piso de Hugo Vartán monta una estantería de Ikea. Parece más seria que de costumbre. Segundos después confiesa.

MIREIA: Lo he dejado con Víctor.

HUGO: ¿Estás bien?

MIREIA: Sí, pero voy a tener que volver a Ikea porque no me lo he podido traer todo yo sola. ¿Me ayudas?

HUGO: No. Es que montar muebles de Ikea me recuerda a los chistes sobre muebles de Ikea, lo siento.

MIREIA: Vas a morir solo.

Hugo a partir de entonces verá desfilar por la casa un carrusel de amantes, igual de efímeros que Víctor; rostros fragmentarios ofreciendo experiencias inconexas, infértiles, alérgicas a la entrega. Rostros que nos harán preguntarnos quién cumple más fidedignamente con el paradigma de la soledad conectada de la que hablaba Mark Fisher, si Mireia o Hugo.

En otra escena Mireia insistirá a Hugo para que le acompañe a comprar al Ikea.

MIREIA: ¿Me acompañas a Ikea? Así te despejas.

HUGO: ¿Por qué vas tanto a Ikea?

MIREIA: Es que estoy montando una mini oficina en mi cuarto.

HUGO: ¿En serio?

MIREIA: Voy a empezar a trabajar desde casa. El mes que viene.

Como si la película se anticipara al marco de auto emprendimiento diagnosticado por Judith Butler (2017), la escena describe con siete años de anticipación esa condición laboral que implosionó con la pandemia en esa manada de pequeños autónomos, entregados a su

empleo telemático en sus pequeñas habitaciones metropolitanas de elevado alquiler y horarios laborales interminables (pero en casa), en vez de engrosar esos hacinados y grises puestos de trabajo en algún edificio de oficinas de la periferia. A aquellas palabras rescatadas en el inicio de esta investigación de *Cuerpos aliados y lucha política* podrían añadirse estas otras:

La racionalidad neoliberal impone la autonomía como ideal moral al mismo tiempo que desde el poder se destruye esa misma posibilidad en el plano económico, porque convierte a toda la población en seres potencial o realmente precarios, y hasta se vale de la siempre amenazante precariedad para justificar su intensa regulación del espacio público y su desregulación de la expansión mercantil. (pág. 21)

Sobre el estatus que conferirá la trama de *Stockholm* al personaje femenino protagonista -si el de amante pasajera y rostro fragmentario- también girará una parte del debate moral de la película. Después de una noche de sexo, que para cada uno ha significado algo meridianamente distinto, tiene lugar una agria discusión, en la que él le invita a ella a que se marche de su casa porque necesita estar “solo”.

ELLA: Si te pido que te quedes conmigo porque ahora no puedo estar sola, ¿qué me dirías?

ÉL: Te diría que no.

ÉL: Manejo muy mal estas situaciones, no te voy a mentir. Cuando me desperté, quería...

ELLA: Querías que me fuera.

ÉL: No, no que te fueras, sino estar solo, que es distinto. Por las mañanas, me pasa eso, no me gusta estar con alguien que no conozco.

ELLA: ¿Aunque estés enamorado de ese alguien?

ÉL: De verdad, ayer la pasé muy bien. Fue todo muy divertido.

Eva Illouz (2020) en su libro *El fin del amor*, establecerá un pequeño recorrido por el proceso de consolidación de la libertad personal y emocional que culminará con “reclamos sobre la libertad interior del sujeto, así como reclamos (posteriores) sobre la libertad del cuerpo sexual” (pág. 18). Sin embargo y echando mano del sociólogo Anthony Giddens sostendrá que ese modelo tradicional del liberalismo está en proceso de agotamiento:

Anthony Giddens estuvo entre los primeros sociólogos que hicieron explícita la naturaleza de la modernidad emocional, desde una perspectiva que conceptualizaba la intimidad como máxima expresión de la libertad individual, del progresivo desapego respecto de antiguos mandatos religiosos o tradicionales, y del matrimonio como institución basada exclusivamente en la supervivencia económica. De acuerdo con Giddens, los individuos están dotados de los recursos necesarios para moldear desde su interior la capacidad de ser autónomos e íntimos al mismo tiempo, pero al precio de vivir en un estado de “inseguridad ontológica”, en una permanente ansiedad. (pág. 19)

Cláusula que Eva Illouz negará en su totalidad y sostendrá que tenemos que contemplar un nuevo estatus diferencial para la intimidad:

La intimidad ya no es -si alguna vez lo fue- un proceso de dos seres plenamente conscientes que cumplen con un contrato cuyos términos ambos conocen y han acordado. Lejos de ello, la propia posibilidad de establecer un contrato, de conocer sus términos, de conocer y acordar los procedimientos para hacerlo cumplir, se ha vuelto angustiosamente elusiva. Para que haya un contrato es preciso que exista un acuerdo sobre sus términos; un contrato presupone una voluntad claramente definida y consciente de lo que se quiere, e involucra un procedimiento para suscribir un acuerdo, así como una penalidad en caso de que uno de los dos signatarios lo incumpla. (pág. 20)

Para Eva Illouz el atravesamiento tecnológico de la propia sexualidad del tardo-capitalismo ha formulado un efecto transformador de la “libertad emocional”.

Ha instalado en la sustancia, en el marco y en la meta de los contratos emocionales y sexuales una cualidad de fundamental incertidumbre, de disponibilidad al alcance de cualquiera, de incesante controversia, que en gran medida inhabilita la metáfora del contrato para captar lo que denomino “estructura negativa de las relaciones contemporáneas”: el hecho de que los actores no saben cómo definir, evaluar o llevar adelante, de acuerdo con guiones sociales estables y predecibles, las relaciones que entablan. La libertad sexual y la libertad emocional han convertido la mismísima posibilidad de definir los términos de una relación en una cuestión indeterminada y en

un problema a la vez psicológico y sociológico. Ya no es la lógica del contrato, sino una incertidumbre estructural, crónica y generalizada, lo que gobierna la formación de las relaciones sexuales o románticas. (pág. 20)

Es, por esa falla, ese espacio de “incertidumbre” por donde se cuele la ambivalencia conductual del protagonista, la falla mediada en la película por la noche y el día, el tránsito entre el “te amo” al “fuiste un lío”, entre la promesa y la resignación.

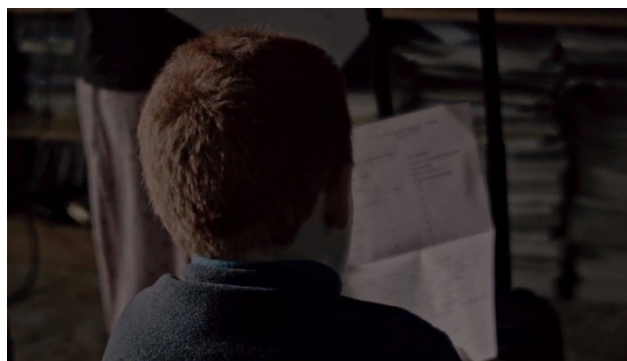
Uno de los temas centrales de *Niñato*, tiene que ver con la autonomía subjetiva. La idea de que tiene que darse un cierto tipo de autonomía para constituirnos como ciudadanos, precisamente insertados en sociedad. Para alcanzar esa validación de ciudadanos de pleno derecho y no en los márgenes, tenemos que mantener un régimen de autonomía e incluso individualismo.

En ese sentido la película se mantiene en un plano dicotómico: por un lado, hay una apología de la crianza en comunidad y de la familia como esfera de salvación, pero por otro *Niñato* espolea a su hijo Oro para que construya sus propias rimas y no repita las que ha compuesto él mismo. Durante la lectura de las notas trimestrales en las que Oro, el hijo de Niñato se ha quedado algo rezagado asistiremos a una reprimenda por parte de Niñato con una reclamación llamativa:

NIÑATO: Es lo que sabemos. Y tiene razón, necesitas ser más autónomo. ¿Sabes qué significa ser autónomo?

ORO: No

NIÑATO: Que te apañes tu solo, eso significa. Que se apañe uno solo sin necesitar tener a nadie detrás para decirle lo que tiene que hacer o cómo. Eso es ser autónomo. Y es verdad, te falta ser autónomo. Te falta hacer tus cositas y encargarte tú de ellas. Así que tiene razón la profe. Todo lo que ha dicho es cierto.



Fotograma *Niñato* (Adrián Orr, 2017)
00:50:15

Adrián Orr añadiría sobre una cierta contradicción existente entre la educación que profesa a sus hijos en contraposición a su estatus laboral y vital:

Para mí la autonomía, tenía que ver con cómo para David enseñar, es estar con los otros y ayudar a que los niños crezcan y parte de ser autónomo tiene que ver con crecer y aprender. El crecimiento, el aprendizaje, el desarrollo individual, al mismo tiempo que colectivo. O sea, cada niño va creciendo individualmente, pero también aprenden algo, a vivir y a compartir entre ellos. La dicotomía está en que David no acaba de ser autónomo como adulto, es un hombre con 40 años, vive en casa de sus padres, no tiene trabajo remunerado, hace música como hobby muy a su pesar, pero esa es la realidad. La sociedad en la que vivimos el dinero es algo fundamental para poder desarrollarte y en la precariedad es mucho más difícil. David en esa precariedad, lidia como puede, pero hay una clara falta de autonomía. A mí me fascinaba también mirar por qué hay como una madurez para algunas cosas y una inmadurez para otras. (Orr, 2023)

Orr cuenta algunas pinceladas sobre la evolución de la vida de *Niñato* más allá de la película:

Ahora tiene una relación con otra mujer con la que ha seguido madurando. Tiene un trabajo precario, a tiempo parcial. Está construyendo, algo que le permite salir un poco de ese núcleo familiar, hacer más cosas, viajar un poco, también conocer otro tipo de gente, algo que en el momento de la peli no se le daba. El núcleo de vida de David era muy, muy cerrado, de amigos y familiares. Era pequeño y fuerte, pero pequeño. Entonces eso tiene cosas buenas y cosas malas. (Orr, 2023)

Jaime Pena comienza su crítica a *El Futuro* en la revista *Caiman cuadernos de cine*, rescatando unas palabras Ann Magnuson sobre el Nueva York de los años ochenta que retrata Simon Reynolds en *Pospunk*:

En retrospectiva, si uno ve toda la escena como una serie de fiestas, parece bastante frívola. Pero hay que tener en cuenta que se trataba de personas que se querían, que compartían su energía. Era una celebración. Lo único que deseaban era vivir al máximo, aprovechar hasta el último segundo. (Pena, 2014)

Con una España ya inserta en el mercado común europeo y a las puertas de sumergirse las corrientes de consumo cultural global, López Carrasco profundizará algo más sobre el significado de esa energía hedonista que se inauguraba en 1982.

Hablando de la generación de La Movida, yo hablo también de una manera de entender el ocio y la juventud, que se inaugura para mí en 1982. Antes de eso, España era un país con escasez, no había esa especie de consumismo tan atroz. Entonces, yo creo que, a mi propia juventud en los noventa, o a la juventud en los *dosmiles*, hemos vivido un cierto tipo de valores, más hedonistas o más individuales, vinculados desde luego a esa especie de disparadero que es para mí el '82 (Pinto Veas, 2014)

De los innumerables fragmentos de voz que se superponen a menudo de forma descontextualizada escuchamos entre efluvios alcohólicos a una chica que parece discutir con otra persona:



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)

00:36:30

CHICA: Yo no pretendo nada de nadie, ¿vale? Yo disfruto de lo que me den. Yo me lo paso bien y disfruto de lo que me den. Disfruto que me escuchen. Es humano. Es humano el sentirse superior a otros y no pasaría nada. ¡Y no pasa nada Luis! ¡No, pasa, nada! Yo no me siento avergonzada por haberlo hecho con gente. No es nada malo. No es nada malo, es una comodidad. (...) Pero si lo has hecho, en el caso de que lo hayas hecho, no está mal.

Aunque corremos un alto riesgo de sobre interpretación de material audiovisual, y de lo vertido en este, podríamos decir que estas palabras inconcretas conjugan en alto grado un cierto culto a la autonomía subjetiva que estaría por llegar a partir de los años ochenta, y López Carrasco ampliaría:

La película pretende ser una mirada crítica a los usos y costumbres que la sociedad española, en concreto las clases medias, adquiere con una fulgurante rapidez a inicios de la década de los ochenta. Unos valores que yo también he compartido, en los que también me he instalado. Una de las personas que entrevisté para documentarme sobre la época me decía: “Con la victoria socialista pensamos que estaba todo hecho, cuando estaba todo por hacer.” Es como si la clase media española hubiera confundido democracia con sociedad de consumo, que era lo que se estaba vendiendo en realidad.

Eso sí, he intentado por todos los medios no hacer una película moralista, porque es muy fácil (y muy habitual desde cierta izquierda) cargar contra los primeros ochenta, contra el hedonismo, la frivolidad o individualismo que destilan fenómenos como la Movida madrileña. (De Pedro, 2013)

López Carrasco, ha incidido en varios lugares sobre la continuidad estética y discursiva existente entre *El futuro* y su siguiente película *El año del descubrimiento*, y diría respecto a las entrevistas que realizó a diferentes personas en el proceso de investigación de esta última y que presenciaron el proceso de transición democrática en entornos urbanos.

Todos ellos recuerdan la época posterior el golpe de Estado del 23F desde un enfoque eminentemente individual, donde la pertenencia a cualquier proceso colectivo social o

político ha desaparecido y donde se desliza una idea muy extendida (y enormemente reveladora a mi entender): los años ochenta (y los noventa) son un tiempo informe, donde apenas sucedió nada relevante más allá del día a día. Un tiempo que, por su normalidad, casi no merecería la pena ser contado. (López Carrasco, 2020)

4.2.5 Pérdida de identidad.

Durante el desarrollo del Estado de la cuestión, mencionábamos que una de las características diferenciales de la construcción este sujeto precario, se daba a partir de la desaparición de vínculos, de la entrada en el espacio virtual de la inmaterialidad, de la desaparición de un tejido comunitario físico, y de la ruptura de cadena de significantes temporales que provocaba la temporalidad “dislocada” de los nuevos contextos laborales, revirtiendo en una pérdida de identidad personal al no hallar instrumentos lingüísticos para definirnos tal y como nos mencionaba Jameson y Honneth.

Nos interesa resaltar al respecto de esta noción de identidad y diferencia en la cultura de masas contemporánea una afirmación interesante de Peter Sloterdijk (2002):

Las distinciones son concebidas sobre la base de la igualdad, a la luz, por tanto, de un estado de indistinción determinado de antemano, sobre todas las distinciones modernas se cierne, en mayor o menor medida, la acuciante amenaza de la indiferencia. El culto a la diferencia imperante en la sociedad moderna actual, tal como se ha extendido del marco de la moda a la filosofía, tiene su razón de ser en que percibimos que todas las diferencias horizontales tienen derecho en tanto constituyen diferencias débiles, provisionales y construidas. (pág. 89)

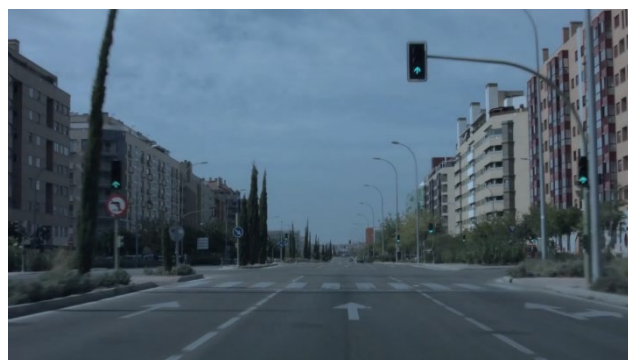
Sloterdijk sostiene en su libro *El desprecio de las masas* que el proyecto de la modernidad estribaría en que cada sujeto viva “su desigualdad de un modo diferente” (pág. 90). Esto es, aquellas estratificaciones y diferencias que en el pasado pudieran asociarse a la clase social, integrarlas en un nuevo común denominador. “El proyecto de la cultura de masas es -de

un modo radicalmente *antinietscheano-nietzscheano*: su máxima no es otra que la transmutación de todos los valores como transformación de toda diferencia vertical en diferencia horizontal.” (pág. 90) Esa transmutación sería en clave nominativa, pero no asumiría ninguna trascendencia estructural y así:

Ser masa significa distinguirse sin hacer distinción alguna. La indiferencia diferenciada es, así pues, el misterio formal de la masa y de su cultura, la cual organiza una zona media de alcance total. De ahí que su jerga no pueda ser otra que la propia de un individualismo aplanado. (pág. 91)

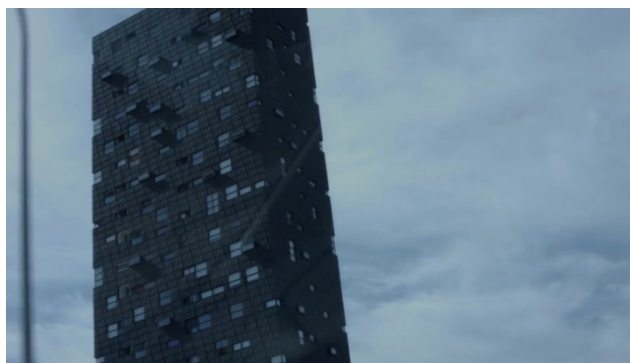
Tratábamos de desarrollar, el vector centro-periferia apuntada en el epígrafe en torno al paisaje generacional de la crisis a través del problema de vivienda y el urbanismo en la construcción del sujeto precario en *Berserker*. Sin embargo, parece haber en la película un subtexto aún más alambicado en torno a esta nueva forma de pensar el urbanismo.

Deliberadamente o no, *Berserker* comienza con la reconstrucción por parte del hermano de Elena del crimen, que como se verá ella ha cometido y será el desencadenante de la trama. El único recuerdo que tiene de la noche anterior es el lugar donde ha dejado el coche, en un aparcamiento del sector norte de la capital en San Chinarro. Una serie de barrios residenciales de nueva y heterodoxa construcción también denominados coloquialmente PAU (programa de actuación urbanística). Esta arquitectura de extrarradio tiene un carácter inaugural en las imágenes de la película y va a estar intermitentemente asociado a la violencia y al crimen.



Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2013)

00:00:41



Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2013)

00:02:04

Es decir, siempre que el protagonista salga de ese espacio que le cobija, que es el centro de la ciudad, será un espacio para la corrupción, el asesinato, un tiroteo... un lugar aparentemente sin ley para la película.

Jorge Dioni López elaboró en *La España de las piscinas* un interesante semblante sociológico de las personas que se hacían en este tipo de barrio.

Casa unifamiliar en propiedad con hipoteca a 20/30 años, colegio concertado, seguro médico, alarma, coche, gimnasio, ocio en el centro comercial, consumo online, actividades extraescolares, etc. Es decir, los recursos de estilo de vida o distinción que, averiado el ascensor social, permiten mirar hacia arriba o, por lo menos, tener una cierta sensación de estabilidad. Una pareja de unos cuarenta años, dos hijos, profesionales y de renta alta o media pueden situarse en el centro o incluso considerarse progresistas, pero su cotidianeidad hace que estén más interesados en las rebajas fiscales o la extensión de los conciertos educativos que en el programa social que el gobierno de Sánchez desgranaba los viernes. Menos aún en cualquier reforma que devalúe el valor de su propiedad o cuestione radicalmente su modo de vida, similar al del suburbio. (Dioni, 2021)

La propia Elena, en su testimonio desorientado desliza haber estado en una fiesta con unos amigos en Pozuelo, población emblema de esa España que describe Jorge Dioni. Cuando

el hermano de Marta descubre la cabeza del cadáver acoplada al volante del coche, Pablo Hernando nos entrega un contraplano con esa imagen dantesca de la cabeza. De fondo puede verse ese *Skyline* del PAU de Las Tablas/San Chinarro.



Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2013)

00:03:45

Estos espacios de planificación urbana podrían ser identificados con aquello que Marc Augé identificó como “No-Lugares”. Para Augé, la transformación social generada por el neoliberalismo...:

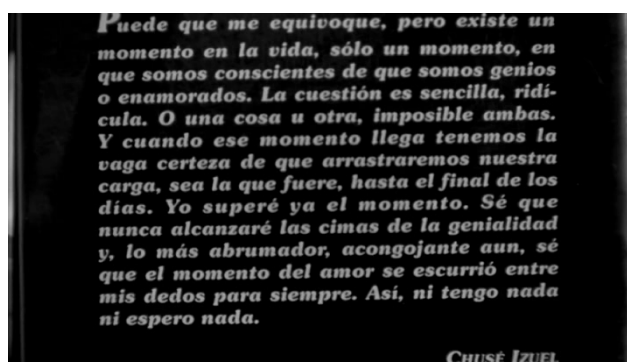
(...) se expresa, como hemos visto, en los cambios en escala, en la multiplicación de las referencias imaginadas e imaginarias y en la espectacular aceleración de los medios de transporte y conduce concretamente a modificaciones físicas considerables: concentraciones urbanas, traslados de poblaciones y multiplicación de lo que llamaríamos los "no lugares" (...) Los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes (vías rápidas, empalmes de rutas, aeropuertos) como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado. (págs. 40-41)

Pensadores como Deleuze y Guattari o Bifo Berardi, sostendrían que formulaciones como las pensadas por Augé no serían sino un paso más en el proceso de desterritorialización capitalista que Deleuze y Guattari calificarían de “esquizofrénico” en el Anti Edipo, orientada a un “revolucionario proceso de la abolición de la identidad [...] monstruoso, violento, y traumático” (Berardi, 2017, pág. 164)

Pablo Hernando preguntado por Antonio Miguel Arenas por si alberga un carácter generacional los motivos estéticos y espaciales inscritos en sus películas así lo confirmará.

Hay algo en la estética de los pisos de alquiler compartidos que me fascina. Y los descampados también. Y el extrarradio de Madrid, donde habita el mal. (...) Me doy cuenta de que en la mayoría de cosas que hago, el conflicto de los protagonistas es un conflicto interior, el enemigo lo llevan dentro, son ellos mismos. Todos sus problemas al final derivan de que tienen algo en el cableado de su cerebro que les impide realizarse o ser felices. Cuando cobran consciencia de esa tara aparecen los problemas, así que seguro que se cuelan cosas. Si estás rodeado de precariedad y gente que está puteada, supongo que es inevitable que el gotelé se filtre. (Arenas, 2017)

En una escena del primer acto de *Los Ilusos*, León, el personaje protagonista observa leer en voz alta al personaje de Lilian la contraportada de un libro en la intimidad de la cama, dedicándole un largo plano a la propia contraportada:



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)

00:19:02

LILIAN: Puede que me equivoque, pero existe un momento en la vida, sólo un momento, en que somos conscientes de que somos genios o enamorados. La cuestión es sencilla, ridícula. O una cosa u otra, imposible ambas. Y cuando ese momento llega tenemos la vaga certeza de que arrastraremos nuestra carga, sea la que fuere, hasta el final de los días. Yo superé ya el momento. Sé que nunca alcanzaré las cimas de la genialidad y, lo más abrumador, acongojante aun, sé que el momento del amor se escurrió entre mis dedos para siempre. Así, ni tengo nada ni espero nada.

genialidad y, lo más abrumador acongojante aún, sé que el momento del amor se escurrió entre mis dedos para siempre. Así, ni tengo nada ni espero nada.

A continuación, Lilian le pide a León que abra al azar una de las páginas y la lea:

LEON: Tengo 24 años y soy un anciano que agoniza. Que se atraganta con su propia saliva. Que se caga los calzoncillos, que se tropieza con sus pies. Que busca la salida última. Que le tiene pánico a su mismo nombre.

En numerosas entrevistas cuenta Jonás Trueba cómo en la génesis de *Los Ilusos* puede también hallarse en un libro inencontrable de un autor zaragozano llamado Chusé Izuel.

Una de esas cosas fundamentales es *Todo sigue tranquilo*, de Chusé Izuel, un libro muy bonito sobre esa especie de personajes veinteañeros en un tiempo de espera. (...) El libro me impacta. En él hay mucho del tono de Los ilusos, un algo trágico que no se explica, una rabia o parálisis. (Brox, 2013)

Luis E. Parés, colaborador y actor de Jonás Trueba en un artículo de 2016 sobre la siguiente película de Jonás, *Los exiliados Románticos* trataría de explicitar el espíritu o sentido último de sus dos primeras películas en un artículo en Caimán.

Viendo la filmografía de Jonás Trueba con cierta perspectiva, uno puede crear su propia teoría. La mía es que las tres películas anteriores intentan dar respuesta, pero siempre una respuesta distinta, a la misma pregunta: ¿Qué hacer cuando se está al borde de la desesperación? En *Todas las canciones hablan de mí* la respuesta era dar vueltas sobre uno mismo hasta encontrar el hilo perdido. En *Los ilusos* la respuesta era intentar hundirse hasta encontrar la posibilidad de sublimar la desesperación, artística o vitalmente. (Parés, 2016)

En una charla conmemorativa de la filmoteca española sobre la película Jonás confirmaría el clima emocional sobre el que fue forjado el largometraje.

Para mí es fundamental en la en la génesis de la película de un joven escritor aragonés que se llamaba Chusé Izuel. Que en realidad se suicidó muy joven con 23 años. Influye mucho en el espíritu de la peli, en un cierto tono, en dar con la clave de una cierta sensación de no se sabe muy bien qué, de algo que se ha roto, algo que por ahí se ha perdido, que se ha quedado por ahí. (Filmoteca Española, 2020)

Una suerte de desorientación, de soledad y precariedad existencial, de ausencia de esperanza se vislumbran en las palabras de Chusé Izuel, palabras que Jonás no solo hace suyas, sino que las amplía, introduciendo un motivo literario adicional, cuando León, en su condición de alter-ego del propio Jonás, inventa la posibilidad de una película tras la lectura del libro *Suicidio* de Eduard Levé, libro que el propio Levé terminó de escribir diez días antes de suicidarse.

LEÓN: Estoy pensando en la idea de hacer una película. Un poco en torno a la idea del suicidio.

PERUCHO: ¿Por qué el suicidio?

LEÓN: No lo sé, Perucho.

PERUCHO: Tengo un prejuicio moral contra el suicidio cinematográfico, no contra el real que me parece una cosa muy normal, porque consiste en acabar una historia matando al protagonista. Pero en ese caso la vida sigue.

Hay una pulsión reconocible en el cine de Jonás Trueba, algo así como una ética amable, basada en una férrea voluntad de preservar la belleza y una suerte de humanismo que escapa en la mayoría de sus guiones a la tragedia. Sin embargo, hay en los comentarios que vierte sobre su propia película (con años de diferencia), en el subtexto que señalan amigos y colaboradores, una latencia más oscura, que hace pasearse como un espectro una aflicción soterrada en el personaje protagonista -que nunca olvidemos- es un sujeto transfigurado del propio Jonás.

La película de Adrián Orr, como ya hemos comentado emana de vínculos humanos muy estrechos. Una película que parte de una amistad, con un componente reflexivo para el director y su propia trayectoria creativa.

A Niñato (el protagonista de la película) lo conozco desde que éramos compañeros en el grupo de Hip Hop. Cuando empecé a verle a él con los niños que iban creciendo percibía que la pasión que él tenía con la música, cuando estábamos juntos haciendo música, era la misma pasión que tenía con los niños. (242 Películas después, 2018)

Sin embargo, Orr, al margen de los mecanismos de autoconciencia de clase, orienta su interés temático y narrativo, precisamente hacia los procesos de construcción de identidad en un contexto de desterritorialización identitaria.

[La familia] es el núcleo mínimo de relación social, donde primero aprendemos a relacionarnos con los demás. Ahí se está creando tu personalidad. Quería contar como los roles familiares han ido cambiando, sobre todo en España, en Madrid, cómo de cerca está de los niños, cómo se preocupan con ellos, cómo consiguen hacerles partícipes de sus problemas y no siempre de los suyos como adultos. Hay como una libertad y una horizontalidad, aunque no creo que haya perdido importancia la familia. Hay una evolución que quizás es una forma un poco más democrática. (242 Películas después, 2018)

El desencadenante que lanza a Luis López Carrasco para llevar a cabo *El futuro* está inventariado en un extenso artículo que dibujó para el periódico online *Ctxt* donde explicaba la perplejidad ante la que un país entero y él mismo se situó durante el colapso de la crisis de 2008.

El sistema colapsa y ese colapso se revela ya en ese mismo instante como irreversible. Ni aquel tiempo ni aquel lugar en el que vivíamos son ya recuperables pero, precisamente por no pertenecer ya a ellos, por no estar insertos en esa uniformidad, en

esa mitología del crecimiento y la abundancia permanente, podemos observar (al fin) ese pasado como algo no cerrado, esto es, con un principio y un final. Un pasado inmutable desprende un presente homogéneo, por el contrario ante un presente fracturado el pasado adquiere nuevas posibilidades. La crisis quiebra, con mayor o menor incidencia y profundidad, todos los mitos sobre los que el Estado y la sociedad española habían edificado sus consensos y ninguna institución permanece ilesa. (López Carrasco, 2020)

Lo que está describiendo aquí *de facto*, es la disolución identitaria del sistema cultural, económico y político de la transición, también llamado “Régimen del 78”.

Como si hubiéramos dilapidado nuestro pasado, nuestro presente y nuestro futuro, y de repente hubiéramos rebobinado y hubiéramos vuelto a 1979, al país en vías de desarrollo que nunca hemos dejado de ser. En ese sentido, la película nace de una gran tristeza, de un sentimiento de pérdida. (De Pedro, 2013)

La película, por tanto, no se desmarca nunca del correlato o efecto espejo en el que testimonia la suma de dos clausuras: por un lado, la del franquismo y la entrada en lo que sería el germen del neoliberalismo global; por otro el presunto final de este modelo económico en España, con la gran crisis económica de 2008 y el corrimiento de tierras que este implicó desde un punto de vista político y representacional.

Hay dos momentos en la película podrían escenificar esa bilocación, contradicción y quiebre que constituyen ambas crisis.

En el primero de ellos, tiene lugar en una conversación rescatado fuera de campo en la que una mujer que, intuimos, está en la fiesta rememora una conversación con su abuela que muestra sus reticencias a la entrada del microondas en las cocinas.

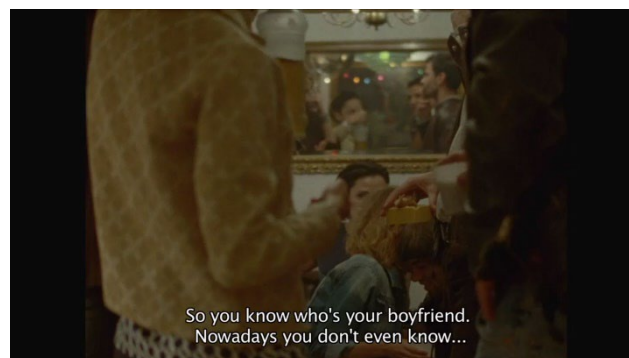
MUJER 1: “...te vas a morir, eso no puede ser bueno”. Y digo, “Ay no, abuela no es malo, son avances”.

HOMBRE 1: Hombre, el día que veas a tu abuela meter un vaso de leche en el microondas ese día va a haber un cambio en tu vida.



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)
00:10:45

La segunda es la intervención casi dadaísta de una de las chicas, ilocalizable desde un punto de vista visual, en una de las muchas conversaciones corales que se dan en la fiesta que cuestiona a sus amigas sobre y que atestigua la transición moral de los afectos entre un modelo y otro.



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)
00:32:39

CHICA 2: Necesitamos relaciones más a la antigua usanza como en los sesenta. Que sepas quién es tu novio y quién no lo es. Ahora no sabes quién es tu novio. ¿Tú sabes quién es tu novio? ¿a qué no? Es un desorden, no te enteras de nada. Y no sabes si te estás liando con tu novio, te estás liando con alguien que no conoces, te estás liando con una mujer, con un hombre...

4.3 Análisis Narrativo-poético

4.3.1 Ficción y diégesis

Aunque esta aproximación en torno a la precarización los medios de producción en cine, resulte ya elocuente para perimetrar una muestra, el análisis se volvería deficitario si no profundizáramos en una tipología basada en la forma narrativa que escogen, y de la relación que esta forma establece con las desviaciones de la ficción hacia el territorio del documental, o género de la no-ficción cinematográfica.

Así, una parte de los títulos de la muestra fueron ideados sobre códigos y pretensiones estéticas del cine canónico de ficción, pero por su presupuesto, inexistencia de ayudas públicas recibidas, elenco y distribución, se mantuvieron dentro de contexto marginal para más tarde, efectivamente, integrarse poco a poco dentro de los parámetros industriales⁶⁸.

Nos preguntamos si estos casos (*Diamond Flash*, *Berserk*, *Stockholm*, *Historias extraordinarias... Los Ilusos*), han entendido la obra como una plataforma de proyección, un objeto sobre el que mostrar el suficiente despliegue de cualidades narrativas y estilísticas capaces de conectar con cierta recepción popular. Y dentro de esta recepción iban a jugar un papel esencial los criterios de oportunidad asociados al tema y su contemporaneidad, así como su adecuación a las claves de los géneros cinematográficos. (Altman, 2000, pág. 20) Quizá la etiqueta que aglutine más valor diferencial, es que se trata de cine de ficción, con todas sus variables asociadas a la política de los géneros antes mencionada, y al estatuto que por ejemplo, puede entregarle Aumont, Bergala, Marie y Vernet (1996) en el libro seminal ya citado *Estética del cine*:

⁶⁸ “Gracias a lo que ocurrió con *Stockholm* en Málaga y después con los premios he podido hacer Que Dios nos perdone. He podido llamar a la puerta de un productor (Gerardo Herrero), ese productor se leyó el guion con más atención y le gustó. Me enfrenté con cierto miedo al cambio de registro o volumen de la película, que era totalmente distinta a la anterior. Tiene muchos más personajes, más actores, localizaciones, días de rodaje...” (Rodrigo Sorogoyen, esRadio, 2016) La siguiente producción a la que se enfrentó fue producida por un capital privado y público de 3.291.189,24 €, es decir de un presupuesto de 65.000 euros a otro de 4 millones. (ICAA, 2018)

Lo propio del filme de ficción es representar algo imaginario, una historia. Si se descompone el proceso, se puede ver que el cine de ficción consiste en una doble representación: el decorado y los actores interpretan una situación que es la ficción, la historia contada; y la propia película, bajo la forma de imágenes yuxtapuestas, reproduce esta primera representación. El cine de ficción es, por tanto, dos veces irreal: por lo que representa (la ficción) y por la manera como la representa (imágenes de objetos o de actores). (pág. 100)

El paradigma constitutivo de lo que podríamos denominar cine de ficción, el cine que antes hemos situado en lo canónico, o de lo que, en fin, podríamos incluso entender coloquialmente como cine, es aquel encarnado en el llamado cine clásico de Hollywood, al que más allá de esta doble articulación de la representación que acabamos de mencionar, podemos añadir otro factor constitutivo que es la *diegetización*.

La diégesis es la historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad. Es preciso comprenderla como el último significado del relato: es la ficción en el momento en que no sólo toma cuerpo, sino que se hace cuerpo. Su acepción es más amplia que la de historia, a la que acaba por englobar: es todo lo que la historia evoca o provoca en el espectador. (pág. 114)

Existen, por tanto, elementos inherentes a ese universo que contribuyen a la aceptación de ese *pseudo-mundo*, pero que también puede ser intervenido e interrumpido por factores exógenos que quieren visibilizarse en esa diégesis.

En el cine clásico se tiende a dar la impresión de que la historia se cuenta por sí misma, y que relato y narración son neutros, transparentes: el universo diegético parece ofrecerse sin intermediario, sin que el espectador tenga la sensación de que necesita recurrir a una tercera instancia para comprender lo que ve. (...) Esta apariencia de verdad le permite enmascarar tanto lo arbitrario del relato y la intervención constante de la narración, como el carácter estereotipado y reglamentado del encadenamiento de las acciones. (pág. 120)

Esa instancia pretendidamente interventora que busca visibilizarse es lo que Aumont et al. identifican como discurso, elemento de frágil equilibrio en su cooperación con la historia:

El placer fílmico no se compone exclusivamente de los pequeños miedos que experimento al ignorar (o aparentar que ignoro) lo que sigue; surge también al apreciar los medios puestos en funcionamiento para la dirección del relato y la constitución de la diégesis. Por ejemplo, los cinéfilos (y todo espectador de cine puede considerarse ya un cinéfilo) se sienten satisfechos por una planificación, o por un movimiento de cámara que les parece personal y por tanto inigualable. (pag.121)

Por tanto, sería importante aclarar que esta tipología, aunque emparentada con ciertas formas hegemónicas del cine clásico que hemos mencionado en el capítulo, como la representación, la transparencia en la diégesis o el tránsito por formas propias de la ficción, no se formula desde la “sumisión estricta de sus efectos a la instancia narrativa”(Aumont et al., 1996), sino más bien en una posición híbrida que también puede contener intervenciones o gestos que visibilicen la autoría de la escritura cinematográfica.

Carlos Vermut, en una entrevista en el Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo de Murcia (CENDEAC) sobre el proceso de trabajo con *Diamond Flash* nos hablaba de su interés la ficción como el resultado de un tipo de pacto, semejante al que establecen el público del arte contemporáneo.

Lo más interesante es que la ficción tiene un componente que también actúa en el arte contemporáneo. El hecho de que tú llegues a hacer un pacto contigo mismo para creerte algo que sabes que es mentira. El acercamiento que hacemos a la afición cada vez es más complicado porque tenemos la realidad mucho más cerca cuando nos enfrentamos a esa pantalla. (...) Porque la información que nos va llegando siempre es más real. Los reality shows, los programas de callejeros. (CENDEAC, 2014)

Habla Vermut de una ficción cada vez más permeada por los códigos del cine y la televisión documental, y predice una deriva reactiva del cine de ficción que se coloque discursivamente en el polo opuesto: una ficción antirrealista, hiperestilizada, híperficcionalizada. Deriva que el mismo va a tomar para su cine.

Y la ficción está haciéndose más pequeña, más pequeña, más pequeña y la única manera que entiende de sobrevivir es: o intenta asimilarse a esa realidad estéticamente, o, todo lo contrario, estilizarla hasta el punto que solo te puede ofrecer la ficción. En *Diamond Flash* me preocupaban los dos contrastes. Coger lo pop o *naif*, pero también el realismo. Se traza un camino entre lo *naif* y lo realista, un camino muy largo que el espectador de alguna manera también tiene que completar. (CENDEAC, 2014)

Cuenta Jonás Trueba a diez años vista del rodaje de *Los Ilusos* que una de las cosas que más se decían en el grupo de colaboradores que participaron en la película es “que hubiera mucho de los actores, de sí mismos. Obviamente estábamos en una ficción y era una película, pero esa era un poco la apuesta” (Filmoteca Española, 2020). Y así parece suscribirlo Carlos Losilla en un artículo publicado en el mes de su estreno.

Más que de distinguir la realidad de la ficción, se trata de saber que solo existe algo indefinido que no es ni una cosa ni otra. Pues bien, en ese espacio intermedio viven *Los ilusos*. Personajes y cineastas, que vienen a ser lo mismo. (Losilla, Hacer cine en los malos tiempos, 2013)

Al respecto y para comprender de qué modo los postulados expresados por Godard pueden establecer fieles concomitancias con las imágenes y palabras de Jonás Trueba o sus colaboradores, y referido -por ejemplo- a esta posición simbiótica entre ficción y realidad en la dirección de actores y en la construcción Godard (2010) dirá:

El actor es un mediador, pero él no lo sabe. Todo lo que tiene que hacer es ser él mismo. Los actores “reales” no aportan nada a una película; ellos esperan que se les diga cómo moverse, cómo hablar y demás. Les explico mis ideas, pero sus ideas también cuentan siempre que sigan siendo ellos mismos. (pág. 22)

Más adelante, en el mismo libro añadirá:

La belleza, el esplendor de lo verdadero, tiene dos polos. Están los cineastas que buscan lo verdadero y, si lo encuentran, sigue siendo verdadero. Encontramos estos dos polos en el documental y la ficción. Algunos parten del documental y llegan a la ficción, como Flaherty (pág. 28)

Cuenta Adrián Orr que su trabajo a pesar del fuerte componente documental en la forma y en el fondo de la película *Niñato* su aproximación inicial a la figura de Niñato es desde estructuras propias de la ficción:

Yo lo primero que pensé con Niñato es escribir un guion de ficción. Escribí un papel inspirado en su vida para un corto de ficción que iba a hacer con otros personajes. Eran como tres historias que se iban juntando. Tuve una ayuda a la Comunidad de Madrid que por razones “x” tuve que devolver y no pudimos rodar. No teníamos mucho dinero, pero quería rodar en el piso de David que era muy pequeño. El director de fotografía me decía que era demasiado pequeño para rodar, que no podíamos poner luces. Que no daba, que quedaba un poco desastre y en parte tenía algo de razón. La producción estaba un poco en bragas, pero creo se podía haber rodado algo. (...) Hice otro corto entre medias, que era *De caballeros* (2011) y me di cuenta de que David me volvía otra vez. (Orr, 2023)

En la confrontación con los límites que va estableciendo los usos y los protocolos del profesionalismo cinematográfico le van abriendo la puerta hacia el terreno documental, en las visitas que conlleva el vínculo natural de la amistad.

David se dio cuenta de que mi idea de hacer cine iba en serio, que quería hacer una película corta, pero una película. Entonces aceptaron todo y todos empezamos a hacer ese proceso de investigar un poco qué sería el corto, cómo y por dónde iría y ahí salió *Buenos días resistencia*. El corto sugiere muchas cosas, pero no se cuentan. Había cosas de su vida, de cómo se relacionaban, de cómo funciona esa familia, de cómo era David como adulto y como niño que estaban por contar. (Orr, 2023)

Según Luis López Carrasco, *El futuro* debe entenderse como una reconstrucción de un momento histórico como *La movida*, y por lo tanto implicaría plegarse a ciertos códigos de la ficción:

La película se podía considerar por tanto como un comentario a una imagen pretérita con un código ampliamente compartido a través de una serie de puestas en escena reformuladas, conjuradas, confabuladas: una reflexión sobre una sociedad que asumió unos modos de representación definidos, que han condicionado desde entonces la lectura retrospectiva de la época. (López Carrasco, 2020)

Sin embargo, y como corresponde a una propuesta formal abierta a la experimentación ese esquema escénico de la ficción se fue rompiendo en los sucesivos días de rodaje.

Hubo un guion, con algunas tramas pensadas, pero el primer día, el día que hicimos la fiesta propiamente dicha, se rodó el grueso del film y de las ficciones pensadas no queda nada. Se ha mantenido, eso sí, algún diálogo más elaborado. Pero esto es relativo. Me explico: con respecto a los diálogos, los guionistas y yo diseñamos unos contenidos cuyo principal cometido era abundar en temas que hubieran podido ocurrir tanto a inicios de los ochenta como en la actualidad. Por ejemplo, la visita a Madrid del Papa. Queríamos marcar temas anacrónicos. A algunos actores y actrices les dábamos una pauta antes de rodar, pero luego elaboraban el contenido de una manera muy libre, improvisaban y se dejaban llevar. Sólo rodábamos una toma de la conversación (de la del Papa no quedó nada porque las actrices desarrollaron otra cosa, que también era válida, era mejor) (De Pedro, 2013)

Luis López carrasco solo rescata un largo fragmento de una escena de la que ya hemos hablado en la que dos amigos hablan bajo una mesa y que se quedó tal y como estaba en el guion:

El caso más claro de diálogo que sí fue concebido como tal es el momento en que se habla de ETA, el único momento del film decididamente no anacrónico. Es una adaptación, un sampleado de unas declaraciones de un obrero andaluz residente en el País Vasco en la película *Atado y bien atado* (Cecilia Bartolomé, José Juan Bartolomé,

segunda parte de Después de..., 1981-1983). Luis E. Parés, guionista y actor, conocía el texto, pero se dedicó a desarrollarlo y a improvisar alrededor de él. Eso es lo más cerca que la película está de la ficción. (De Pedro, 2013)

4.3.2 No-Ficción.

Sostiene el libro *Estética del cine* de Aumont et al. (1996), dejándose llevar por el concepto de ficción que hemos explorado en el punto anterior, que cualquier película presenta un cierto nivel de disonancia con la realidad pues siempre hay algo que esta no puede ofrecer, y para la ficción, “todo objeto es signo de otra cosa, está tomado en un imaginario social y se ofrece como el soporte de una pequeña ficción” (pág. 101)

Esta simbiosis entre ficción y documental, entre estas dos formas de relacionarse con lo real, pasa porque una de ellas asuma estructuras o rasgos que históricamente se hayan identificado con la otra:

Por último, el cine científico y documental recurre muchas veces a procedimientos narrativos para «sostener el interés». Citemos, entre otros, la *dramatización* que convierte un reportaje en un pequeño filme de suspense (...) En el documental, la historia sirve para dar a las informaciones heterogéneas recogidas una apariencia de coherencia, casi siempre a través de un personaje que se encarga de contar la vida o las aventuras que pasan. “Por lo tanto, son muchos los medios (modos de representación, contenido, procedimientos de exposición . . .) por los que cualquier filme, sea del género que fuere, puede alcanzar la ficción.” (pág. 102)

Al margen de intentos para establecer clasificaciones en torno al género documental como argumenta Bill Nichols en *Cuestiones y conceptos del documental*, nos interesa la mirada que puede arrojar gente como Carl Plantinga, que trata de centrarse en la fisura conceptual entre ficción y no-ficción que antes hemos abordado. Concepto que no debe dejarse determinar por

la industria, porque el uso de una definición viene dado por una serie de convenciones socialmente aceptadas a lo largo del tiempo. (Plantinga, *Retórica y representación en cine de no ficción*, 1997)

Para Plantinga, la no-ficción toma una “postura asertiva” (pág. 15) con respecto a las proyecciones de un mundo que todo autor ejerce en una obra fílmica, desplegando un punto de vista sobre esas proyecciones. De modo que, cuando el público se entrega al visionado de una película documental espera recibir esa intención, ese posicionamiento del autor sobre la realidad, pero para que se de esa expectativa, el espectador tiene que indexar:

Carroll introdujo la útil noción de "indexación" para mostrar los medios por los cuales los cineastas (y las instituciones de distribución) identifican películas para el público como ficciones o documentales. Excepto en el caso de películas híbridas y docudramas, el público habitualmente ve una película que es identificada como de ficción o de no-ficción. Indexar da pie a la audiencia para asumir modos de recepción apropiados de manera convencional y acercarse al film con ciertas expectativas. (Plantinga, *Documental*, 2009)

Para Plantinga no se puede dar ese discernimiento a priori (esa indexación) si no somos precisos en la definición de documental. En este sentido para autores como Josetxo Cerdán y Josep María Catalá, asumiendo las posiciones de Plantinga afirman que;

(...) la discusión se desplaza de ese hecho profílmico a la negociación con el espectador: cuando una película se presenta como documental, genera un contrato diferente con aquel, la confianza que le solicita es no solo mayor, sino principalmente de diferente naturaleza que si un film se presenta como una ficción. (Català & Cerdán, 2007)

Por ello, Plantinga trata de confrontar su postura con otros posicionamientos más esencialistas de la tradición analítica, como el caso de Gregory Currie (Currie, 1999) que identifica el documental con lo que entendemos por documento, como aquel material audiovisual en bruto que no ha sido procesado o sometido a un discurso (un ejemplo de este

tipo de registro son las cámaras de videovigilancia). Esta noción de documento está sólidamente asociada a lo que Currie define como huella o rastro.

Tanto los testimonios como los rastros son signos o comunicaciones que llevan información. Un testimonio es el registro de lo que alguien pensó acerca de algo; los testimonios dependen de la creencia. Los rastros, por el contrario, son registros que, en cierta medida, son independientes de la creencia. (Plantinga, 2009)

En cualquier caso, esa huella no es un factor exclusivo del género documental, sino que la huella también es un elemento constitutivo de la ficción. Si propusiéramos un ejemplo icónico de la historia del cine como *El padrino* (1972), podríamos decir que al margen de la existencia de un personaje como Vito Corleone como instrumento para la ficción, preexiste otra dimensión de lo real, la huella que sería la persona de Marlon Brando que encarna al personaje para la ficción actuando en New Jersey en 1971. He aquí como la huella preexiste a la ficción. Es interesante pensar cómo esta teoría de la huella, conecta a las aseveraciones de Metz (2002) sobre lo que puede o no considerarse ficción:

En el reino del cine, todos los «géneros» no narrativos -el documental, el filme técnico, etc- se han convertido en provincias marginales, «zonas fronterizas», por así decirlo, mientras que el largometraje de ficción novelesca (comúnmente denominado, por una especie de uso pregnante, «filme» a secas), dibujaba cada vez más nítidamente el camino principal de la expresión fílmica. (pág. 117)

Para Cerdán y Catalá, cuando el documentalista decide abandonar el lugar de espectador objetivo e interviene ayudando a la narración:

(...) se renuncia al fetichismo de lo real (lo que hubiera ocurrido) en favor de una verdad (lo que era éticamente necesario que ocurriera) producto de la misma presencia e intervención del documentalista. Estas intromisiones únicamente pueden considerarse engañosas si uno pretende atenerse al dictado de lo que ocurre delante de la cámara, sin

importarle las consecuencias. Pero si abandona esta premisa, ya no es una cuestión ontológica lo que debe guiarle, sino una cuestión ética. El planteamiento ético supone, por lo tanto, la garantía de lo estético, si se entiende adecuadamente. (Català & Cerdán, 2007)

Pero volviendo a la disertación de Plantinga sobre la presentación de información sometida a un discurso, en todo documental va a haber una voluntad subjetivadora, refutando a Renov cuando afirma que “todo el discurso documental recurre a tropos o figuras retóricas que son "añadidas" (Renov, 1993, pág. 7). En otras palabras, que no existen intrínsecamente en la realidad que está siendo representada. (Plantinga C. , Documental, 2009)

En ese mismo sentido más allá de los recursos estilísticos del texto, es importante pensar en cómo intervienen los recursos técnicos que invaden al contenido documental:

Para el documentalista, el cambio más pequeño de ángulo de cámara, iluminación o composición, la selección del metraje a incluir, la música que se elige para acompañar las imágenes –todas las técnicas documentales- implican una perspectiva. (...) Uno podría contestar argumentando que el acto del rodaje documental, por mucha selección y mediación creativa que requiera, no es intrínsecamente engañoso. (Plantinga, 2009)

Pero si atendemos a estos recursos lingüísticos discursivos asociados a la gramática cinematográfica documental que pormenoriza Plantinga, solo podemos concluir que, son los mismos recursos a los que recurre el cine de ficción.

Así que, si en este terreno parece darse una coincidencia, deberíamos seguir profundizando sobre donde estriban esas diferencias entre el cine de ficción y el cine de no-ficción.

Jean Breschand (2004), es el autor que con más insistencia ha tratado de pensar en esta diferenciación. En su prefacio parece coincidir a priori con los postulados de Plantinga:

La realidad es inseparable de las meditaciones a través de las cuales la aprehendemos. Por eso puede decirse que las películas no revelan tanto la realidad como una forma de mirarla, de comprenderla. Esa realidad que tan evidente nos parece sólo ostenta la evidencia de la planificación merced a la cual nos es presentada. La mirada documental ha sido, sin duda, más consciente de este hecho que la ficción. En este sentido, podríamos hablar de ella como de un cine de la elucidación. Pero en realidad ambos han venido apoyándose mutuamente desde el principio, y comparten la característica de elaborar figuraciones que construyen al sujeto y determinan su inscripción en nuestro mundo. (pág. 5)

Durante todo el libro explorará una particular genealogía en la colaboración virtuosa entre el documental y la ficción que se ha ido dando en la historia del cine. Así señalará a una producción española documental de carácter heterodoxo, como el ejemplo pionero de esta *hibris* llamada *Las Hurdes, tierra sin Pan* (1932) de Luis Buñuel.

Para Breschand (2004) el documental es la caja de resonancia de una “inquietud” vinculada al estado del mundo mediado por cómo se coloca el propio cineasta cuando “liberado de toda obligación (informativa, reparadora, etc) asume la simple condición de ser como cualquier otro. No habla desde arriba sino al hilo del plano. Se sumerge en el espíritu de su tiempo y filma.” (pág. 67). *Las Hurdes, tierra sin Pan* aún para el autor una síntesis reveladora porque, aunque a la película le hayan acusado de formar parte de un programa propagandístico de la Segunda república en España, trasciende la denuncia en torno a la miseria para, a través de recreaciones ficcionalizadas, representar “el lado oscuro de la civilización. Realizado en plena etapa de experimentación surrealista, este filme revela el centro de gravedad orgánico que anima a los hombres.” (pág. 68)

Pero ¿qué alcance cinematográfico, emocional, lingüístico, puede contener esta experiencia primigenia de la ficción reforzando y manipulando la esencialidad testimonial del documental? Dirá Comolli (2002):

Estamos en una pesadilla interminable (ésta es una definición de la propaganda). El didactismo basado en que el film se imponga sin el menor embarazo (la secuencia de los mosquitos) no se vuelve contra sí mismo. Siento bien que hay abuso, exageración, sistematización, repetición; percibo la obstinación desconcertante de un partido tomado feroz ("nosotros no hemos escuchado a nadie cantar durante nuestra estadía en las Hurdes ... "); no puedo hacer otra cosa que sufrir y finalmente reconocer como posible (como mía) esta versión negra de un mundo sin esperanza, de una angustia sin salida, de males sin remedio. *Tierra sin pan* es el film de la saturación del sentido a fuerza de redundancia. Hipertransparencia, hipervisibilidad. hipersignificancia: hipercomentario. (pág. 232)

Cuando Deleuze (1984) dialoga con la posibilidad del naturalismo en el cine (diferenciándolo del realismo), el sentido de esta repetición en Buñuel, tiene como objeto otro tipo de asentamiento cognoscitivo:

Buñuel ha ganado algo al hacer de la repetición, más que de la entropía, la ley del mundo. Buñuel introduce la potencia de la repetición en la imagen cinematográfica. Con ello supera el mundo de las pulsiones para tocar a las puertas del tiempo y liberarlo del declive o de los ciclos que aún lo sujetaban a un contenido. (pág. 3)

El concepto de repetición es algo que vamos a encontrar sistemáticamente en cualquier tentativa de aproximación a las formas de representación estética contemporánea. Pero volviendo a Breschand (2004), y a su reflexionar sobre cómo el documental podría reformular y hacer crecer a la ficción en una relación simbiótica.

El gesto documental, entonces, no es otra cosa que el medio para experimentar las conexiones y las ausencias que son las nuestras, que nos animan y que fundan nuestros sueños. Se transforma así nuestra relación con la historia y con el presente, al tiempo que el cine se abre a nuevos posibles. De este modo, el documental renueva sin cesar la ficción, secuestrada por un modelo dominante al que no debería ser reducida. En el

fondo, el documental levanta el vuelo allí donde la ficción encuentra su límite al encerrarse en códigos quiméricos. En este sentido, es el futuro de la ficción. (pág. 71)

Comolli (2002) antes de asumir la deriva del cine contemporáneo hacia esa simbiosis del documental con la ficción, detecta un problema anterior, que tiene que ver con cómo la técnica interviene en los sistemas de captación y por tanto condiciona la representación y sus rasgos de objetividad. Sobre la cámara en el documental afirma:

Este poder de ilusión está muy vinculado a la mediación de una máquina. Si estoy dispuesto a olvidar las condiciones concretas y prácticas de la función cinematográfica para ponerme a creer que el espectáculo del mundo se confunde, el tiempo de esta función, con el mismo mundo, es así porque sé que una máquina lo permite, me lo permite, y que por su intermediación veo ofrecerse ante mí al mundo, fiel a sí mismo. (...) Yo sé bien que el cine no es más que un espectáculo salido de una maquinaria, pero sin embargo creo que el mundo se da allí de una manera fiel. Sé bien que no es más que una ilusión, pero yo creo en eso como si fuera la misma cosa. (...) Bajo la máscara de "la objetividad mecánica", se acerca la dimensión inconsciente del sujeto al espectador. (Comolli, 2002, pág. 320)

Como corolario para nuestra investigación en torno a la naturaleza híbrida y mutante del film de ficción y el film documental, del que participan las películas, podríamos concluir con una advertencia que hacen Catalá y Cerdán en su artículo que podrían funcionar para ambos géneros:

(...) el fundamentalismo documental corre un peligro cuando se empeña en conservar la pureza del género, ya que no parece tener en cuenta que no es en el medio donde debe residir la garantía de verdad, sino en el cineasta. Y, por lo tanto, es mejor considerar que todos los documentales son susceptibles de mentir que no creer que todos sean verdad porque son documentales. (Català & Cerdán, 2007)

Así, en esta otra tipología, encontraríamos aquellas películas que podrían estar friccionando más claramente con los usos y procedimientos estilísticos previamente definidos

de la no-ficción, para, en algunos casos sostenerse en esa posición intersticial, o en otros entregarse en su totalidad al territorio documental. Quizá por este riesgo estilístico, este alejamiento de los patrones de la ficción, también podrían quedarse fuera de esa compleja etiqueta más imponderable, más ambigua, comprendida como vocación popular.

Hemos hablado en este punto del análisis de la hibridación del género documental en obras de ficción, de cómo la ficción ha capitalizado códigos estéticos y narrativos propios del documental para alcanzar otros modos de acceso a lo real. En el caso de Albert Serra, hay una clara voluntad de abrazar y nutrirse del azar, generar el escenario en que se den una serie de acciones o situaciones, dentro de un abanico de potencialidades. Artur Tort, operador y director de fotografía lo explicita de este modo:

Nos vamos poniendo de acuerdo dentro de las variaciones y se filma más o menos de un modo documental o como si fuera una performance. Pero hay siempre una tensión estética y dramática. Lo que hacemos es posibilitar que ocurran el máximo posible de cosas y que los actores estén súper libres, estando al servicio de su inspiración. Hay que tratar de capturar todo lo posible y dar todas las herramientas a los actores y luego a los montadores para sacar todo el provecho a lo que está pasando y que cuando montamos tengamos todas las posibilidades para armar la escena. (242 Películas después, 2023)

Cuenta Agustín Mendilaharsu, director de fotografía y operador de *Historias extraordinarias*, cómo comenzaron a relacionarse con las posibilidades técnicas de las cámaras baratas y funcionales digitales, que se popularizaron a lo largo de la primera década del Siglo XXI.

Cuando empezamos a filmarla, a fines de 2006, *El Pampero* había acumulado una larga experiencia haciendo los documentales e [videos] institucionales que sostenían económicamente a nuestra pequeña productora y constituían, junto con la docencia, nuestro medio de vida. También habíamos hecho algunos films de presupuesto y dimensiones mínimas (...) Creo que en esas experiencias se forjó el estilo visual de *HHEE* [*Historias Extraordinarias*]. Ese estilo debe ser entendido como una respuesta a

las fuerzas y a las limitaciones de la cámara que teníamos: la Canon XL2, formato MiniDV. (Mendilaharzu, 2019)

Durante el proceso de filmación de *Casa de lava* (1994), Pedro Costa sufrió un bloqueo creativo condicionado por los códigos de ficción que había escogido para la cinta. La realidad con la que se encontró al llegar a Cabo Verde, lugar del rodaje, le hizo repensar todo el proceso de trabajo que pasaba por la escritura documental.

Así que boicoteé por completo el guion y a los actores, y mi idea fue filmarlo todo en un estilo mucho más cercano al documental. Por supuesto el equipo técnico empezó a preocuparse. Hubo muchos días en los que yo salía del hotel solo con el camarógrafo y el sonidista. Todos estaban asombrados, se preguntaban si la película iba hacia algún lado estaba rodeado de técnicos con un guion en la mano, con notas técnicas precisas sobre horarios, locaciones, puestas de sol, etc. y yo, en cambio, estaba boicoteando ese trabajo. (Atehortúa Arteaga, 2020, pág. 257)

Por ello su siguiente película, *No Quarto da Vanda* planteaba una serie de decisiones materiales drásticas que contemplarían una serie de adecuaciones que modificarían la búsqueda estética de su obra, un nuevo debut cinematográfico: “Vanda fue más bien un trabajo febril, inmaduro. tenía la impresión de estar haciendo una primera película.” (Costa & Neyrat, 2011)

Esta nueva película, le iba a implicar solamente a él dentro del equipo de rodaje, y a los personajes que intervendrían en la película: Vanda, una heroinómana del barrio que pasa los días de su vida encerrada en una habitación del barrio, conversando, fumando y consumiendo droga con su hermana Zita. La pulsión que describe Costa es del todo opuesta a la que gobernaba la de sus otras películas, una curiosidad afectiva hacia Vanda y su entorno que implicaba una indagación que abriría el debate más contemporáneo entre los usos del documental y la ficción.

En el origen de *Vanda*, considero que también estuvo el querer afrontar una realidad real, un asunto verdaderamente documental. Pero había que, alimentado ya por esta

ficción, aceptar esta invitación documental. Un documental que no empieza por una ficción de este tipo no existe. (...) estamos hablando mucho de eso desde el principio, de la ficción y del documental, de cómo encuentras ahí la verdadera ficción, de cómo también se necesita una ficción para llegar ahí. Entré en esa habitación con un deseo de ficción, claro está, no tenía un deseo documental. Iba allí por amor a Vanda, al barrio, para verlo por primera vez, hacer la película más hermosa en el cuarto, del barrio, de Portugal, del mundo. Eso no es una ambición documental. Entonces, me instalé. Se inició un largo periodo en el que aprendí lo que es el cine, el espacio. Empecé a comprender ese espacio de seis metros cuadrados, ocupado por dos chicas totalmente hundidas, que me dejaban un metro para un trípode, una cámara y un pequeño espejo. (Costa & Neyrat, 2011)

Añade Pedro Costa que su forma de rodar a partir de *Quarto da Vanda* (2003) pasaba por dejar de hacerse la pregunta sobre si lo que estaban haciendo era o no documental. En el rodaje de *No Quarto de Vanda*, esas consignas de algún modo desaparecieron, se disolvieron en una frágil línea de indefinición entre vida y representación, hasta el punto de que Vanda no se percató de si el rodaje había comenzado hasta meses después de haberse iniciado. Para esto, sugiere Costa, es imprescindible que las líneas jerárquicas de fuerza que invaden un rodaje también desaparezcan.

Es encontrar el equilibrio justo entre lo de delante y lo de detrás de la cámara. Llegamos a un punto tan ridículo que Vanda podría decir: "Entonces, ¿cuándo empezamos?", cuando habíamos empezado cuatro meses antes. Nadie ve el cine y nadie debería verlo, debería ser mecánico: montar el trípode, fijar la cámara, regular el objetivo, colocar un pequeño espejo, decir dos o tres cosas a la gente, ser discreto, no molestar. Para mí es muy importante: no molestar más allá de dos o tres metros cuadrados en torno al trípode. (Costa & Neyrat, 2011)

Este trabajo con los personajes y los diálogos subvierte cualquier protocolo o metodología previa, acercándose (de nuevo) a los modos del cine documental.

Mis actores también se ponen en peligro porque están desnudos. Son gente desnuda, lo han estado toda la vida, no sólo sentimentalmente, sino socialmente, económicamente.

Tienen muy poco y dan mucho a la película, casi como actores profesionales, aunque para mí son mucho mejor que estos. Son más sinceros. Quieren compartir, quieren expresar algunas cosas, y, en ese sentido, están en peligro. Revelan muchas cosas. (...) Si tú y la gente con la que trabajas no te arriesgas en cada plano que haces, no está bien, es inútil, es sólo otra película más. (Reviriego, 2009)

Esta aproximación pone en cuestión la noción de intérprete o de actor, cuando se trabaja con personas reales, y su particular vínculo con la memoria.

No creo en el personaje, verdaderamente es la persona, Vanda o Ventura, la que me interesa. Nunca pensé en un personaje que pudieran interpretar, son ellos los que decidieron hacerse personajes. Tanto mejor si se convirtieron en personajes, eso quiere decir que se volvieron exteriores a ellos mismos y empezaron a buscar la memoria de gente que conocían, su madre, su padre. Para mí un personaje es, en el mejor de los casos, una concentración de muchas personas en una sola. Pero lo que me interesa es la persona y el trabajo que hacemos entre dos o entre tres, la reinterpretación de su vida y la redefinición de la distancia entre nosotros. (Costa & Neyrat, 2011)

Costa entiende la construcción del personaje como una superposición de capas, donde la memoria es básica para esa construcción:

Pedro Costa expresó su deseo de atrapar las cosas antes de que desaparecieran, participar en su memoria como solo puede hacerse: en una experiencia del tiempo y de su escritura. Aquellas cartas que el cineasta llevó de Cabo Verde a Fontainhas y que fueron el comienzo de toda esta magnífica experiencia cinematográfica... todas ellas se convierten en actos de resistencia compartidos para resistir en la memoria. (Monterrubio, 2017)

Los Ilusos más bien, parece estar instalada en un juego de referencialidad cinematográfica enmarcado por el Neorrealismo italiano. Carlos F. Heredero en un artículo en el que visita el rodaje durante la grabación de uno de los planos emblemáticos de la película, cuenta que estaba siendo rodado como "un plano de cine neorrealista, como al principio de *Los inútiles*" (Heredero, El arte de ganar el tiempo, 2012) La película contiene, por tanto, rasgos

que apuntan a un nuevo lenguaje y que nos permitirían encuadrarla en una relación estrecha con el territorio de la no-ficción. En ese mismo artículo, se nos narra el final de una jornada de rodaje y la preparación para la siguiente jornada meses después:

El rodaje en la terraza se da por terminado. Después el equipo se recoge entre todos y cada cual vuelve a su casa con los bártulos que le tocan. Y así hasta que puedan filmar, quizás en julio y en casa de Miguel Ángel Rebollo, la única secuencia que todavía les falta, “probablemente más como un documental de nosotros mismos, como un pequeño homenaje que nos damos, ahora que se acerca el final y llega el verano. (Heredero, 2012)

Ese concebir la película como un metarrelato, como un documental de ellos mismos, es algo que se va a repetir en las palabras del director:

(...) otra de las decisiones importantes, que es el hecho de ser, al mismo tiempo, una especie de documental de su propio rodaje... Me gustaba que el tema de la película, de alguna forma, estuviera en consonancia con su propia materialidad. Pesaba mucho el hecho de filmarla con una vieja cámara de súper 16 mm y con latas de celuloide sobrante o directamente caducado que me dejaron varios amigos, por eso no me importaban demasiado las posibles imperfecciones derivadas de esos materiales. No quería disimular el proceso. La idea era que se nos intuyera a nosotros ahí detrás, haciendo una película en estas circunstancias, a tientas, dándonos aliento unos a otros, porque sentía que la película lo necesitaba, que esa era su verdad. (Ruiz & Heredero, 2013)

Esta declaración de concebirse como un documental -también- sobre ellos mismos, no solo es proclamado en entrevistas sino en la propia película. Hacia el final del primer acto, asistimos a una de escena que es prácticamente un videoclip, en la que los personajes de la película asistirán a la interpretación de una canción por parte de Abel Hernández (*El Hijo*) en casa del protagonista. La secuencia conjugará una serie retratos de algunos personajes que han aparecido en la primera escena de la película y que forman parte de esta ficción y otros que no conocemos ni conoceremos. Sin embargo, antes de que comience ese concierto tendrá lugar una

escena previa, que comienza con el personaje femenino de Marina -intuimos expareja del protagonista- llegando al piso. Como en otras ocasiones en la película se produce un desdoblamiento brechtiano en el que ya no se trata de Marina, sino de Mikele Urroz la actriz que interpreta al personaje. En un *impasse* antes de comenzar la escena vemos a la actriz fumando un cigarrillo en la ventana, hasta que aparece Jonás Trueba que se dirige a ella casi susurrando.

JONÁS: ¿Qué tal? ¿Nerviosa?

MIKELE: Un poco nerviosa, sí. Creo no sé lo que estoy haciendo

JONÁS: No te preocupes que yo tampoco. Tampoco sé muy bien lo que estamos haciendo, pero vamos que es casi como un documental de nosotros mismos. O sea que ahora sales y simplemente sales y escuchas la canción vale como los demás y ya está.



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)

00:25:49

Esta confesión no solo plantea la voluntad documental y meta-narrativa de retratar un tiempo: el tiempo de los cineastas, de una *troupe* de actores en un contexto histórico muy específico en España.

El sustrato político derivado de ese retrato documental -no olvidemos que la película se rueda en la época más abrasiva de la crisis económica española- plantea varias aristas materiales y culturales, circunscritas a un espacio que se van a repetir en las películas de la muestra. Durante una entrevista de 2013 con Juanma Ruiz donde este le cuestionaba por cómo la película retrataba “un Madrid sucio y decadente, con todos los comercios cerrados, lleno de indigentes, casi apocalíptico.” (Ruiz & Heredero, 2013) Jonás Trueba se muestra aparentemente esquivo:

No ha sido algo deliberado, pero allí donde poníamos la cámara lo que se veía era eso. Comenzabas a rodar bajo la Plaza de España, paneabas a la izquierda y te encontrabas con veinte personas durmiendo entre cartones. Y lo mismo junto al metro de Antón Martín, con todo cerrado. Un amigo me dijo que parecía una película futurista, como si hubiera caído una bomba atómica y solo quedaran cuatro calles y un cine abierto. Por esa vertiente se ha colado el aspecto más documental de la película, que me interesa mucho, porque me gusta retratar mi ciudad. (Ruiz & Heredero, 2013)



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)

00:14:11

Esta filiación con la ciudad de Madrid, con el cuerpo urbano de la ciudad es algo que se repite en la muestra. Hay un afán explícito por parte de los cineastas de mostrar el lugar donde viven (o sobreviven), donde se vinculan con su entorno, pero también y especialmente en el cine de Jonás, de construir una ciudad como territorio mítico.

Una de nuestras ideas era reivindicar Madrid como una ciudad cinematográfica, aunque no lo sea de esa manera. Me toca un poco los cojones que no podamos hacer ciertas cosas en una película española, porque en cuanto las haces te acusan inmediatamente de afrancesado. ¿Caminar por un parque es afrancesado? ¿Es que en Madrid o en Valencia no paseamos por los parques y no nos besamos? Eso es lo que reivindico. Quizá sea una película europea, en esa idea que tenemos de que todas las ciudades europeas son muy habitables, donde se puede pasear y vivir. (Ruiz & Heredero, 2013)



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)

00:06:46

Cuenta Adrián Orr que es a través de la confrontación que establece con los códigos de la ficción, desde donde consigue más cotas de verosimilitud trabajando desde el documental.

Para mí era intentar pensar la forma de la película desde la ficción. Llegar a tener una intimidad con esta familia que podría tener una película de ficción, pero desde el documental. Partiendo de su realidad y usar las herramientas del cine que es la cámara, el sonido y luego el montaje para construir esta película, que mantiene toda la verdad y toda la verosimilitud de lo real. (242 Películas después, 2018)

Sergio Jiménez, el montador de *El futuro* identifica el momento del proceso de montaje en que la película comenzaría a friccionar con el territorio del documental.

En el primer pase que hicimos para ver el material fue cuando se me ocurrió el rollo de “¿y si metemos una veladura en cada corte?, ¿Y si reventamos la cabeza del espectador porque y nos distanciamos de la ficción?” Vamos a trabajar con estos elementos, a ver si es demasiado, si juega a favor nuestra o no. (Revista Sala 1, 2013)

Preguntado por Gonzalo de Pedro sobre la renuncia al relato que se da en la parte final de la película, dando por hecho que se trata de una película de ficción, Luis López Carrasco se muestra dubitativo:

¿La película es de ficción? ¿Realmente lo es? Yo tengo dudas. Es decir, entiendo que al contemplar a unos actores y actrices con vestuario y maquillaje en una localización decorada y atrezada, uno piense automáticamente en la ficción, pero lo cierto es que las

tres cuartas partes del metraje están compuestas por imágenes robadas, imágenes documentales entendiendo como tales que nuestro dispositivo estaba bastante oculto, nos hallábamos en un extremo de la habitación rodando a un grupo humano que se encontraba en una fiesta de verdad, con alcohol y música. Podría ser un documental de una fiesta de disfraces ambientada en los ochenta, y en cierto modo lo es.

Me interesaba capturar una atmósfera, describir a un grupo humano, detenerme en la fisionomía de cada rostro, de cada gesto. (De Pedro, 2013)

Finalmente, para Luis López Carrasco, y apelando a la mentalidad que rigió su pacto de verosimilitud durante el rodaje, cree que la película podría finalmente etiquetarse como:

Es el documental de una fiesta. Cuando preparábamos la película yo no estaba pensando tanto en una película, sino en un cumpleaños. Estaba como pensando ¿cómo tiene que ser esta fiesta para que sea guay? Quién es la tía divertida, la gente que se lleva bien con otros. Desde mi punto de vista, y creo que, para el resto de los actores, fue una fiesta. (Filmoteca de Catalunya, 2021)

4.3.3 Fragmentación y fuera de campo.

Una de las obras donde se hace un uso consciente y deliberado del fuera de campo, y donde esa decisión no solo procede de circunstancias narrativas o estéticas, sino que, como ya hemos abordado, es fruto de una serie de condicionantes asociado a los recursos disponibles es *Diamond Flash*.

La construcción dramática del fuera de campo cinematográfico, a menudo viene asociado a la idea del uso del plano secuencia, en la medida que su uso oblitera la posibilidad de existencia de algún otro plano, ángulo o punto de vista desde el que se ha partido. Un juego recurrente que ejerce Carlos Vermut en *Diamond Flash*, es el de jugar con la expectativa de si esa secuencia va a concluir en un plano secuencia y por lo tanto en un marcado acento del “efecto” fuera de campo.

Así, durante la entrevista realizada para el CENDEAC, aparece el debate y la duda interna del realizador sobre si mostrar o no un plano, una imagen con una compleja carga moral. El momento tiene lugar en el minuto 82 de película, cuando uno de los protagonistas, el superhéroe, golpea insistentemente el rostro inerte de una de las secuestradoras de las niñas. La escena está construida mediante un plano general trasero de larga duración, en el que el torso y la espalda del héroe enmascarado, obstaculiza la expresión literal de esa violencia en imágenes; esa violencia nos llega en *off* a través del sonido del golpeo, evitando conscientemente esa representación.

El tempo escogido durante toda la película, la apuesta y prelación por una narrativa elíptica y tendente a la insinuación, y no a la representación precisa del problema; nos invita a pensar que la escena se clausurará ahí, sin la exhibición encarnada de esa violencia. Y, sin embargo, procede a introducir el inserto del rostro brutalmente desfigurado rompiendo el tabú que la escritura cinematográfica previamente nos invitaba a no considerar.



Fotograma *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2011)
1:22:18



Fotograma *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2011)
1:22:13

A este respecto Carlos Vermut, expresará la particular lógica de ese laberíntico juego de expectativas y entregas en imágenes:

Hice un ejercicio de narrador, y decidí que necesitaba ese contra-plano [el plano inserto del rostro golpeado]. Pensé en sacarlo fuera, pero como cineasta, creo que necesitaba contarlo. Tiene un sentido el hecho de que yo muestre ese plano, pero es un sentido narrativo. Si yo no hubiese puesto ese plano, tu pensarías que la tortura no la vas a ver, que va a estar fuera de campo. Yo dije, bueno, el espectador pensará que “si este ha sido capaz de enseñarme esto, seguramente ahora mismo sea capaz de enseñarme más violencia”. Es una película seca, es una película cruda, no le va a costar en absoluto mostrar una tortura que se va a ejercer sobre ella” (CENDEAC, 2014)

Por sus significativas concomitancias sería oportuno mencionar un ejemplo recopilado por Noël Burch (1985) en *Praxis del cine* sobre una película japonesa de Shiro Toyoda, que expresa con precisión lo que viene a llamar la “dialéctica del horror”, y que evidencia las enormes influencias del cine japonés en el cine de Carlos Vermut.

Se articula alrededor de alternancias absolutamente originales entre imágenes de un pudor extremadamente «sugestivo» y otras de un horror extremadamente crudo, alternancias que se refieren a menudo al mismo elemento. Tomemos como ejemplo la escena en la que un bandido mata a un anciano en el bosque; el golpe mortal apenas es visible, el cadáver cae fuera de campo. Luego el asesino se inclina sobre el cadáver invisible y se abandona a no se sabe qué laborioso trabajo; uno se dice que debe de estar despojándolo de una bolsa atada alrededor del talle o del cuello. Llegan entonces otro bandido y el primero le informa de su fechoría, exactamente ¡que ha desollado la cara del anciano para que nadie le reconozca! Muy bien: el «*partí pris*» del realizador parece evidente: es el horror por sugestión (y tenemos ya una estructura «de aprehensión retardada» por el empleo del espacio «*off*»). Y luego, sin interrupción, dos planos absolutamente horripilantes nos muestran crudamente lo que hasta entonces se había tomado tanto cuidado en ocultar: la cabeza desollada del cadáver por el suelo y a continuación—imagen de una belleza feroz, inaudita—, la piel de la cara intacta, colgada de un arbusto. Innegablemente hay ahí una estructura, por lo demás repetida a continuación varias veces —sin perder su eficacia: uno se habitúa mal a lo horrible—,

y esta estructura extrae su razón de ser de la misma esencia de las relaciones de fascinación mezclada con repugnancia que el espectador sostiene con este tipo de imagen: primero se le da una titilación por el horror sugerido, cree salirse de ello con un pequeño escalofrío confortable, y después resulta que no, ¡se le enseña todo mal que le pese! (pág. 135)

Este juego de carácter pendular entre lo que deparará ese más allá de la imagen, y la insistencia reiterada de ese más acá de la imagen y su inmanencia, en ese reafirmarse de la propia imagen que implica el plano secuencia, la duración y el estatismo, se confirmará en el penúltimo plano, un plano de casi nueve minutos donde no habrá inserto; ni contraplano, ni plano general descriptivo alguno que contextualice la acción. Y en efecto el espectador esperará ese contraplano, porque esa evidencia, ese desgarramiento del tabú, ya ha sido transgredido en la escena del rostro desfigurado antes descrito.

El mal en la película a nosotros nos da la sensación de que siempre está fuera de campo. Porque no puedes verlo, le das una importancia mayor a ese mal. [El fuera de campo] Es fundamental porque toda esa violencia latente se materializa. De repente te das cuenta de que no es solamente etérea, claro, la violencia a veces se materializa en cuerpos brutalmente dañados. (...) La violencia muchas veces no es la propia violencia explícita, no, sino la tensión hasta que llegamos a la violencia. Jugar con la violencia, jugar con la agencia, jugar con la idea o plantear la idea de una futura violencia, muchas veces es más violento que la violencia en sí. Supongo que por eso ahí lo dejo completamente en el espectador, que él sepa lo que estaba sintiendo en ese momento. En ese sentido, puede que suene cobarde, pero prefiero delegar en el espectador que es el espectador que gestiona esas sensaciones.” (CENDEAC, 2014)

Una plasmación certera de este efecto deliberadamente buscado del uso del fuera de campo que aquí describe Vermut, podemos encontrarlo al final de la película cuando el personaje de Enriqueta -la asesina que se hace pasar por policía o asistente social- le plantea un interrogatorio a Elena con la voluntad de evidenciar su estatus de mujer maltratada.

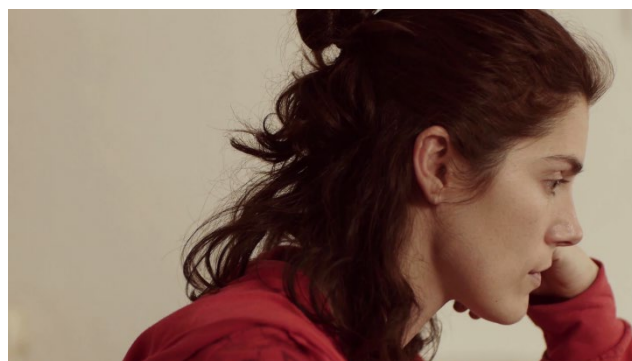
Como espectadores demiúrgicos, sabedores de la verdadera voluntad de Enriqueta de acabar con Elena, exploramos cada segmento, cada aérea del encuadre fijo y estático que pueda

variar en algún punto, que pueda convertirse en indicio del comienzo de la violencia. Así ocurre con el leve movimiento de manos, en el Enriqueta introduce la mano en el bolso para sacar algo, y es interrumpido por la vuelta de Elena al salón desde la cocina.



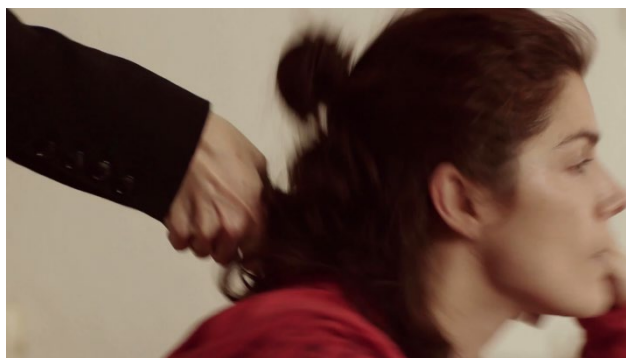
Fotograma *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2011)
01:48:04

A este desencadenante escénico motivará la presión sobre el siguiente cuadro, cuando Enriqueta le pida a Elena ir al baño, y Elena la espere pacientemente en el salón de la casa. La decisión formal que escoge Vermut es la de un plano lateral muy cerrado que hace operativo ese precepto *deleuziano* que expresamos en el capítulo *El papel de la indeterminación en la obra* y que sostiene que “cuanto más cerrada espacialmente está la imagen, reducida inclusive a dos dimensiones, más apta es para abrirse a una cuarta dimensión”. Esa cuarta dimensión deberíamos situarla en esas señales estratégicamente colocadas previamente que tensionan el cuadro. Como en las películas de terror, al cerrar el cuadro, la diégesis parece invitarnos a temer lo peor, generar la inminencia de lo que Carlos Vermut llama “plantear la idea de una futura violencia”.



Fotograma *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2011)
01:54:00

Violencia que acaba confirmándose cuando Enriqueta le acerca un *taser* (arma de electrochoque) a la nuca dejándola inconsciente.



Fotograma *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2011)
01:54:04

La otra escena que debemos destacar en nuestra investigación perteneciente a la película *Diamond flash* y que puede delimitar, pero también ampliar, la discusión en torno al problema del fuera de campo y su vinculación al proceso de articulación gramatical cinematográfico, tiene una duración de más de cinco minutos, y adquiere un peso relativamente central en la trama. Se trata del momento en que el personaje de Elena le confiesa llorando a su amiga que se ha besado con un héroe enmascarado que la defendió de una agresión callejera y al que después le rogó que le defendiera de su propio marido que -como se ha ido sugiriendo a lo largo de la película- la maltrata físicamente. Le cuenta que se ha enamorado de él, y que es la única persona que puede salvarle de su infierno personal.

La conversación, como ya es habitual en la trayectoria de Carlos Vermut⁶⁹ hibrida la tragedia con lo inverosímil, habilitando una salida un tanto paródica a la secuencia y al tema que se está tratando, que ha adquirido un peso específico y una gravedad desde un punto de vista sociológico.

La escena dura más de cinco minutos y apenas está sostenida por dos primeros planos de las actrices, de las dos amigas que conversan, y en el que la mayor parte del peso temporal de la escena está colocado sobre el rostro de Elena. Una parte de esa efectividad tragicómica,

⁶⁹ Recordemos que el cortometraje con el que ganó el concurso Notodofilmfest de 2009 *Maquetas*, trataba de una serie de testimonios agrupados en formato documental (*Mockumentary*) sobre la masacre humana en una ciudad perpetrada por un monstruo del aspecto de *Godzilla*. (Vermut, 2009)

de esa posición de ambivalencia moral, pasa por el uso que Carlos Vermut hace del fuera de campo, porque al relato rayano en lo absurdo, en lo inconcebible, solo puede ser mirado de tal forma si encontráramos una expresión de incredulidad en la amiga. Pero Vermut, se cuida mucho de mostrar ese contracampo que certifique el disparate inscrito de las palabras de la amiga. Así, la escena está diseñada desde un plano-contraplano clásico⁷⁰, con mucha pulcritud canónica en la angulación con respecto al eje de miradas. Lo que convierte en genuina la planificación, es la inflexión en la gestión temporal del campo-contracampo, la gestión de la expectativa sobre el *feedback* del rostro de la amiga concentrado en el rostro de Elena. Porque, aunque filmado en escorzo (que incluye la espalda o el codo del sujeto) no podemos ver la expresión de la escuchante, que es la que nos proporcionará un marco de verosimilitud.



Fotograma *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2011)
00:49:21



Fotograma *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2011)

⁷⁰ Ese clasicismo, para Bordwell y Thomson consistirá en que “el espacio de una escena se construye de acuerdo con lo que se denomina eje de acción, «línea central» o «línea de 180º». Se supone que la acción de una escena —una persona caminando, dos personas conversando, un coche avanzando por una calle— tiene lugar a lo largo de una línea discernible y predecible. El eje de acción determina un semicírculo, o un área de 180º, donde se puede emplazar la cámara para presentar la acción. En consecuencia, el cineasta planeará, filmará y montará los planos de forma que respeten esta línea central. La labor de la cámara y la puesta en escena de cada plano se manipulará para establecer y subrayar el espacio de 180º (...) la regla de los 180º genera una zona común de un plano a otro que estabiliza el espacio y orienta al espectador dentro de la escena.” (Bordwell&Thomson, 1995, pág. 262).

En este momento, parece apropiado detenernos para recabar algunas consideraciones útiles sobre la gramática cinematográfica recurriendo a uno de los cineastas más relevantes de la historia del cine: Yasujiro Ozu.

Desde una heterodoxia étnica japonesa, se posicionó en numerosas ocasiones contra afirmaciones de carácter académico.

Cuando ruedo una película no pienso en las reglas del cine, de la misma manera que un novelista, cuando escribe, no piensa en la gramática. Existe la sensibilidad, no la gramática. (...) Por comodidad las llamaremos ‘gramática del cine’, pero no creo que en el cine exista una gramática como tal: lo que se llama gramática no lo es en realidad, en sentido estricto, y he de decir que uno no debe preocuparse por atenerse a ella. (Ozu, 2017, págs. 21-29)

Más allá de esta declaración de intenciones autoral, nos centraremos en la discusión sobre la forma de rodar dos planos correspondientes, campo-contracampo, conversacionales, el modo en que, en última instancia, se miran dos personajes en una conversación y que entronca con el ejemplo previamente mencionado de *Diamond Flash*. Así describe Yasujiro Ozu, cómo aborda la grabación de una conversación entre dos personas.

Por ejemplo, la gramática nos dice: cuando se filma una escena de conversación entre A y B si se quiere filmar a cada uno de ellos en primer plano de modo consecutivo, la cámara debe permanecer siempre en el mismo lado de la línea que une A y B sin nunca saltarla. Así en la pantalla, los dos personajes miran uno hacia la derecha y otro a la izquierda, de modo que sus miradas se cruzan por encima de las cabezas del público en la sala, lo cual, según la gramática, daría la impresión de que realmente se están hablando entre sí. Por el contrario, si se salta la línea AB ya no sería una escena de conversación para nada. Pero esa gramática no me parece más que una argucia, por eso si pongo la cámara en un lado de la línea para filmar a “A” y la pongo en el otro para filmar a “B” como tanto A como B miran en la misma dirección en la pantalla (hacia la izquierda, por ejemplo) su mirada ya no se cruza por encima de las cabezas del público,

pero esto no impide que se dé la impresión de que se están hablando entre sí. (Ozu, 1988)

El mandato gramatical clásico según Bordwell y Thomson (1995) sería otro. Sería, como hemos mencionado, salvaguardar un eje y así lo manifiestan en el libro *El arte cinematográfico*.

Ozu no observa la línea de los 180°, el «eje de acción». Su violación de estas reglas no es ocasional, como en *La diligencia*, de Ford. Ozu corta frecuentemente al otro lado de la línea para encuadrar el espacio de una escena desde la dirección contraria. Esto, desde luego, viola las reglas de dirección en la pantalla, puesto que los personajes u objetos que estén a la derecha en el primer plano aparecerán a la izquierda en el segundo y viceversa. (...) Ozu no limita la cámara y los patrones de montaje al espacio semicircular en un lado del eje de acción. Corta en un círculo completo en torno a la acción, normalmente en segmentos de 90 o 180°. Esto significa que los fondos cambian drásticamente, como en los ejemplos anteriores. (pág. 399)

Ozu sostendría que, de algún modo, dos planos correspondientes diseñados para retratar una conversación no se dirimen en las miradas. La comunicación no se juega en la mirada sino otro tipo de continuidad que depende más de la forma.

Muchas de sus escenas de conversación están construidas de tal manera que las miradas de los interlocutores se dirigen a un mismo punto, a veces ligeramente a la derecha, otras un poco a la izquierda, y no es raro que, en ocasiones, se sitúen frente a él, casi volviéndose hacia el espectador, sin que sus miradas se encuentren. (Ozu, *La poética de lo cotidiano*, 2017, pág. 22)

Así lo confirma el director de fotografía de la mayoría de sus películas, Yahuru Atsuta:

Para Ozu, lo que importa no es la cuestión de saber si las miradas se cruzan o no, sino más bien la de saber si los dos planos acoplados conservan entre sí un equilibrio compositivo. Supongamos que hacemos un campo-contracampo entre un hombre y una mujer que se hablan cara a cara filmando cada uno en plano medio. Si la cámara

mantiene la misma distancia respecto a ambos, habría un desequilibrio compositivo entre los dos planos producidos, ya que el rostro del hombre se vería más grande que el de la mujer. Por ejemplo, Shin Saburi es un actor cuyo rostro es muy grande. Esta es la razón por la cual durante el rodaje del campo-contracampo de él y Michiyo Kogure en “El sabor del té verde con arroz”, pusimos nuestra Cámara a una distancia de 3 pies con respecto a él, mientras que a 2.5 pies con respecto a la actriz. (Atsuta, 1989, págs. 230-231)

En el caso de Albert Serra este ejercicio está perfectamente documentado en las palabras de Artur Tort, explicando cómo se materializa en escena el fuera de campo visual.

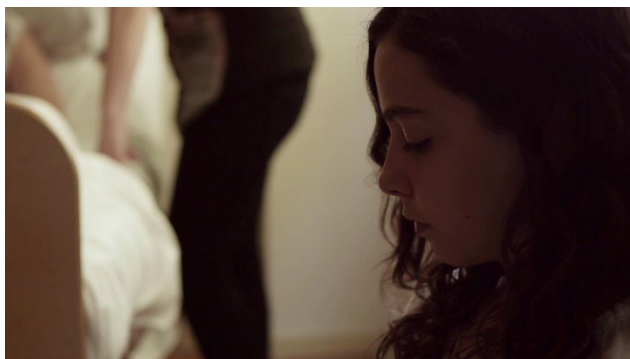
Lo que pasa delante tuyo te marca mucho y hay toda una ciencia o un aprendizaje que hemos ido desarrollando a lo largo de los años que es como saber moverte dentro de situaciones que no puedes controlar y como incluso filmar desde fuera del cuadro. Yo estoy muchas veces mirando el plano, pero sobre todo mirando al espacio. Porque a veces puedo anticipar que va a entrar a alguien, o quizás pedir a los actores que se muevan porque hay unos que tienen una conversación fuera de campo y nos interesa. (242 Películas después, 2023)

Ozu ofrece algo así como una desacralización de la mirada como guía para la articulación de imágenes en la narrativa cinematográfica, impugnando algunas afirmaciones que veremos más adelante como las de Emmanuel Lévinas.

Las escenas que abren las películas, aquellas con las que comienza la historia suelen contener un valor fundacional y constitutivo sobre el lenguaje (ya sea visual o sonoro). Y así ocurre con *Diamond Flash*. Como veremos en el epígrafe ‘*Intertextualidad*’, la película se abre con el punto de vista de la niña protagonista sobre un cómic, y esto tendrá una serie de resonancias narrativas y formales sobre toda la película.

Del mismo modo, también ocurre con la forma en la que están contruidos los siguientes planos. Nos vamos a valer de una reconstrucción de los diálogos, pues será relevante dilucidar el modo en que diálogo e imagen se relacionan.

En la primera escena el foco sonoro está colocado en segundo término. Una mujer niega infructuosamente a una asistente social que haya sido agredida brutalmente por su marido en la cama de un hospital ante su hija pequeña que se muestra impávida ante la dureza de la conversación mientras hojea un cómic.



Fotograma *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2011)
00:01:20

El contraste originado entre la violencia de la conversación (violencia no únicamente generada por el tema, sino más bien por la negación ante la evidencia de la mujer) y el único sujeto registrado en la toma, su hija, sujeto presuntamente inocente que permanece indiferente ante la situación, quizá porque ante la frecuencia de estos episodios ya ha normalizado ver a su madre en estas circunstancias, nos agrede si cabe con mayor eficiencia. Esta operación podría contenerse en aquella tipología que mencionamos en el epígrafe de “2.4.3 *Los géneros y el afuera*”, como ese “terror realista” vehiculado por una omisión, “extrañado”, o “descentrado”.

La misma operación entre un diálogo yuxtapuesto con una imagen depositaria de una ausencia de completitud, se repite segundos después cuando la asistente social se marcha de la habitación. En ese momento la hija y la madre tienen un diálogo aparentemente banal reprochándole la lectura de la hija.

MADRE: ¿De qué trata tu tebeo de super-heroes?

HIJA: Pues, de un hombre al que secuestran unos aliens, y le transforman en un Cyborg

MADRE: ¿Le transforman en qué?

HIJA: En un Cyborg

MADRE: ¿Qué es eso, como un robot?

HIJA: Si, bueno. Los robots son solo máquinas. Los cyborgs son mitad hombre y mitad máquina.

MADRE: ¿Cómo se puede ser mitad hombre y mitad máquina?

HIJA: No sé. Teniendo los brazos mecánicos.

MADRE: ¿Y ya está? ¿Le ponen unos brazos ortopédicos y nada más? ¿Para eso le secuestran los marcianos?

HIJA: No, no son marcianos. No le ponen los brazos ortopédicos.

MADRE: ¿Y qué le hacen entonces?

HIJA: Le operan, le dan superpoderes

MADRE: ¿Y para qué le dan superpoderes?

HIJA: No sé, para luchar contra el mal.

MADRE: ¿Para matar a los malos?

HIJA: No, los superhéroes no matan. Tienen un código.

MADRE: ¿No matan? ¿Por muy malos que sean sus enemigos?

HIJA: No, los superhéroes son buenos.

MADRE: Ah. Yo también soy buena. Pero anda, que si me dieran superpoderes de esos y pillase a un violador o a un etarra...

MADRE: Cariño, ¿por qué no te lees la superpop? Yo no creo que ese tebeo se bueno para ti.

HIJA: No

MADRE: Yo no creo que ese tebeo sea bueno para ti. Anda, bájate y te la compras.

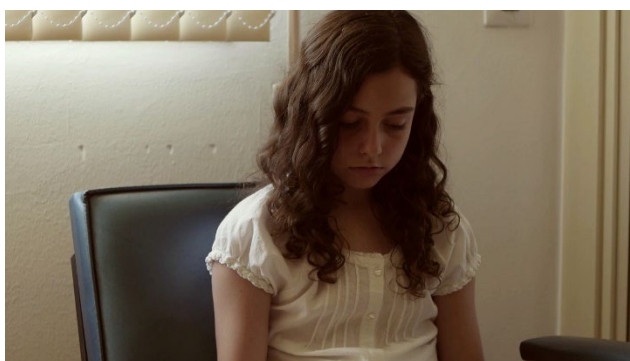
HIJA: Que no.

MADRE: Venga Elena, no seas cabezona.

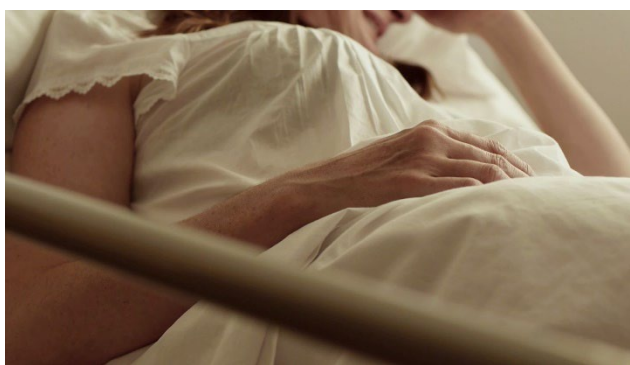
HIJA: ¡Que no mamá, joder!

La madre se derrumba y comienza a llorar.

Una vez que la asistente social se marcha, la planificación generará un nuevo eje de miradas entre ambos personajes y una propuesta formal clara: recogiendo el testigo sobre el que profundizamos durante el objeto formal de investigación, donde Rancière recuperaba las palabras de Winckelmann sobre la estatua mutilada del Hércules de Belvedere, la película podría encontrar un reflejo claro en ese contraplano de la madre, un plano segado por su cuello, que deja advertir apenas el mentón, repercutiendo la aprehensión del plano sobre un cuerpo sin rostro.



Fotograma *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2011)
00:04:17



Fotograma *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2011)
00:04:07

Un cuerpo magullado y parlante al que se le ha negado la posibilidad del rostro, conversa con su hija sobre la posibilidad de redención, la posibilidad de un héroe justiciero capaz de liberar y “matar a los malos”. El escrutinio selectivo de la cámara de Vermut hace el resto centrando la cámara sobre ese cuerpo magullado y mutilado por la cámara.

Cuenta José Luis Villacañas lo conmovedor que le resultan las invocaciones al rostro por parte de Lévinas, pero también la inquietud que le despiertan la “reivindicación del valor ético del rostro, que se produjera por parte de quien había mirado el rostro del otro como fuente de horror” (Departamento de Filosofía, IBERO, 2023)

Recordemos que Emmanuel Lévinas (2002) afirmó adaptando aquel precepto bíblico del “no matarás”, en su libro *Totalidad e infinito*, que “El principio «no matarás» [es] la significancia misma del rostro” (pág. 278) o cómo planteaba en otro pasaje de sus ensayos sobre judaísmo.

[...] esa relación frente a frente, en la que el otro cuenta como interlocutor incluso antes de conocerle. Miramos una mirada. Mirar una mirada es mirar lo que no se abandona, lo que no se entrega pero que te observa: es mirar el rostro”. (Lévinas, *Difficile Liberté. Présences du judaïsme.*, 1976, págs. 21-37)

Para Lévinas, cuando se ve el rostro del otro, no se puede querer matarlo. Así señalaría a Platón en una muy particular traslación cinematográfica de su pensamiento filosófico que:

A partir de Platón [...] se pensará que, en su relación con el otro, el sujeto tiende a identificarse con él, abismándose en una representación colectiva, en un ideal común. Es la colectividad que dice “nosotros”, que, vuelta hacia el sol inteligible, hacia la verdad, siente al otro al lado de sí y no *en frente a* sí. (Lévinas, *Le temps et l’autre*, 1973, págs. 88-89)

Al respecto de esto, convendría rescatar algunas conclusiones del filósofo japonés Jun Fujita Hirose sobre el modo de pensar el cine del filósofo Emmanuel Lévinas. En esta particular traslación cinematográfica de su pensamiento, Fujita Hirose sostendrá que “Platón empieza su pensamiento filmando la ciudad de Atenas en plano de conjunto” (PUCV, 2022). Así que en esta imagen que Jun Fujita imagina para la ciudad de Atenas -que imagina Platón-, vemos a los unos al lado de los otros porque todos los ciudadanos se instituyen en régimen de igualdad. “La democracia ateniense permite a cualquier ciudadano pretender cualquier cosa. O pretender ser el amigo de cualquier objeto.” (PUCV, 2022)

Así las cosas, para Fujita Hirose este plano de conjunto implica una serie de problemas. Para empezar, no posee ninguna instancia exógena que legitime esas pretensiones de los ciudadanos, en el sentido de saber “quién es el amigo verdadero de cada cosa”, (PUCV, 2022). Esa legitimación solo podría provenir, para Fujita, del fuera de campo. Las ideas que permanecen en el fuera de campo.

Las ideas brillan en el fuera de campo y constituyen una especie de guion. Las ideas también pueden verse con una Constitución, como un código constitucional que cura desde el exterior los conflictos endógenos de la democracia. Esa democracia

constitucional, no tendría futuro. No duraría mucho. (...) En una democracia constitucional, todos sus ciudadanos pueden pretender la interpretación auténtica del texto constitucional. Lo cual desencadena guerras civiles por el objeto que se supone que garantiza la paz. (PUCV, 2022)

Esta ciudad concebida por Platón interpretado por Fujita, problematiza la paradoja de que una comunidad de iguales requiera de un afuera que instituya lo constitucional. Ese plano de general o plano de conjunto enfoca solo a los ciudadanos.

Sí convertimos el plano platónico en un plano con profundidad de campo ¿Qué aparece en la pantalla? Aparecen todos los no-ciudadanos, tales como las mujeres, los metecos, los esclavos, esclavos, los niños, etcétera. ¿No son ellos, los verdaderos amigos del hombre o del ciudadano? ¿No es gracias a esos excluidos de la ciudadanía, gracias a los que los ciudadanos existen como tales y disfrutan de una vida socialdemócrata? Si Platón se obliga a buscar lo constitucional en el fuera de campo, lo hace porque no sabe filmar la ciudad con profundidad de campo. Ese plano de conjunto excluye de la visibilidad a los a los excluidos de la democracia. Entonces hay una especie de una doble exclusión. La crítica de Manuel Lévinas al pensamiento platónico consiste justamente en decir que su cámara no sabe captar lo constitucional dentro de su cuadro. (PUCV, 2022)

En las películas de Albert Serra, tampoco se trabaja en torno a fragmentos espacio-temporales cinematográficos clásicos.

Tenemos los decorados que son una base muy fuerte para trabajar porque realmente nos caracterizan todo. No pensamos en planos. Para nosotros el plano es el total del decorado. Yo tengo que iluminar casi a 360 grados y para tres cámaras. El entorno de la escena no es el plano. (242 Películas después, 2023)

Aunque Mariano Llinás no se ha referido explícitamente al uso del fuera de campo en su cine, el crítico Raúl Liébana, en un análisis de toda la cinematografía del cineasta afirmará:

Merece la pena destacar los mecanismos narrativos a los que recurre Mariano Llinás, con los que hace avanzar el relato hacia delante, por lo frecuencia significativa de su uso. Dos de ellos, se encuentran íntimamente relacionadas entre sí. El uso del fuera de campo y la ausencia de contraplano. El otro recurso es el uso de la voz en *off*. El fuera de campo es el más visible. (...) La ausencia de contraplano equivaldría a crear un fuera de campo. Para Llinás, la decisión de utilizar un plano de dos o tres minutos de duración, donde una mujer mira a través de una mirilla lo que está haciendo otra, no supone la necesidad de tener que filmar lo que ve, aunque se esté mostrando todo ese tiempo. (Liébana, «La Flor» El cine épico de Mariano Llinás, 2018)

Michèle Soriano, precisa que la poética del cine de Llinás es una poética modulada por el uso de la voz en *off*, una “poética del intersticio, de este punto intermedio que vuelve bajo diversas formas, (...) paradójicamente, esta poética o ejercicio de la disensión es sostenida por una ficción completamente dominada (ubicuidad, omnisciencia) materializada por voces fuera de campo”. (Llinás & Soriano, 2020) Preguntado por este asunto Llinás se explicará en una misma lógica binaria, tratando de identificar esos dos mundos dentro y fuera de campo:

Ser director hoy es intentar encontrar en cada plano, en cada secuencia, en cada escena, en cada película el equilibrio entre estos dos deseos de cine: el deseo de lo real, que no se formula claramente, y el deseo de la trampa, encontrar el equilibrio preciso entre estas dos posibilidades infinitas del cine, lo falso y lo real provenientes directamente de lo real. (Llinás&Soriano, 2020)

Las limitaciones estructurales de los medios de producción obligaron en muchos casos a Pedro Costa a una reinterpretación del espacio delimitado por el set, de los límites del encuadre y del fuera de campo. Como nos contaba Albert Serra sobre su actividad en set y rodaje, de la visualización del encuadre se infiere un tipo de redundancia, que nos hace reflexionar sobre el espacio que debería percibir el director: de si es necesario que la fuerza dramática de una escena dependa de tener claros los límites del encuadre.

El visor de las cámaras de vídeo es en general muy pequeño y como los planos son bastante largos, resulta muy cansado estar ahí pegado. Miraba, pues, a las personas de manera distinta que si fuera un operador de 35mm. Echaba una ojeada a la pequeña

pantalla como si fuera un monitor de tele, pero los miraba todo el tiempo a ellos. Rápidamente olvidaba el encuadre imaginario o las líneas que se dibujaban. Casi todos los realizadores dicen que cuando uno mira una escena que se está rodando, elimina de su cerebro todo lo que está alrededor. Yo no. Es importante, no sé si es mejor, pero eso me ayudaba a comprender un poco el sonido. Tenía una mirada más amplia y asimismo un campo auditivo más amplio. (Costa & Neyrat, 2011)

Esta situación de invisibilidad o ausencia de los límites del encuadre, pone sobre la mesa la noción de fuera de campo que se exhibimos en el capítulo “2.4.2 *Una parergonomía del fuera de campo.*”, y nos plantea la pregunta de si esa fetichización del límite de lo visible en el plano, resulta esencial para la articulación gramatical de la edición, dejando una zona convergencia para el ensamblaje o para el descubrimiento de la propia imagen en posproducción, así como la apertura de posibilidades podría generar ese fuera de campo con el sonido.

Berserker en su estatus de película policiaca, haciendo un uso esencialmente canónico de la puesta en escena, recurre en algunos pasajes a un uso diferencial del fuera de campo respecto a los ejemplos tratados hasta ahora en el epígrafe, que es aquel que lleva incoado el uso complementario del *pillow shot*.

La escena transcurre después de un largo viaje en coche de una pareja, personajes secundarios que sin embargo tendrán un papel determinante para la investigación de Hugo Vartán. La muerte de Enrique es la única que pone en evidencia el “virus” que se llevará por delante al grupo de amigos. Desde la escena previa en el coche de la que hablaremos en el siguiente epígrafe, puede detectarse un clima de enrarecimiento progresivo entre ambos: por el silencio permanente de Enrique, por las preguntas recurrentes de Ana sobre si se encuentra bien, por los vahídos momentáneos de Enrique en el coche que podrían estar vinculados a una desorientación momentánea o un brote psicótico. Por la posibilidad de que, en efecto, Enrique pueda ser objeto de un brote, de que se convierta una instancia amenazante para su novia después de la llegada al hogar, va a versar la ejecución de recurso del espacio en *off*.

Para el estudio de esta escena nos valdremos de nuevo de Noël Burch (1985), quizá el teórico cinematográfico que más y mejor ha profundizado sobre el fuera de campo, cuando en

una película de Yasujiro Ozu, se encadenan una serie de planos desprovistos de una potencia informativa clara.

En *El hijo único* el campo vacío es utilizado para crear toda una red de espacios «*off*», concretizándose a menudo de manera enteramente original por planos de detalle del decorado, no situados, puramente «decorativos», casi abstractos, que intervienen generalmente a continuación de una salida de un campo precedente o antes de una entrada en un campo siguiente. El empleo de este procedimiento culmina en un plano vacío, bastante amplio (el equivalente de un plano medio), que cierra una secuencia dialogada «normal» y que nos muestra un rincón perfectamente neutro del decorado durante ¡más de un minuto! Durante todo este tiempo, un discreto rumor «*off*» evoca vagas posibilidades de acción fuera de campo, resolviéndose por fin en un ruido de fábrica que introduce la secuencia siguiente, que se desarrolla en un descampado, cerca de la fábrica que produce ese ruido. Ahora bien, este plano sorprendente pone en evidencia esta verdad fundamental: cuanto más se prolonga el campo vacío, más se crea una tensión entre el espacio de la pantalla y el espacio fuera-de-campo, y más este espacio-fuera-decampo toma la delantera sobre el espacio del encuadre (cuyo interés se agotará tanto más rápidamente cuanto más simple sea, cuyo límite, aquí, es la pantalla blanca... o negra). (pág. 34)

Una vez la pareja llega del viaje a la casa, Enrique “desaparecerá” de la escena, y solo veremos vagar a Ana por la casa resolviendo puntualmente a accidentes domésticos como la caída de un tarro de mermelada en la cocina que en principio no implicaría ningún tipo de tensión adicional si no estuviéramos inscritos ya en una “dialéctica del horror” amplificada por la banda sonora extradiegética de un *drone* o *cluster* sonoro. Para abordar este extrañamiento sería oportuno recurrir a las connotaciones que extrajo Freud de este concepto.

Pablo Oyarzun sostendrá sobre el texto de Freud⁷¹ que ese extrañamiento que también identificaremos como *Lo siniestro*, podría tener varias acepciones o rasgos esenciales:

⁷¹ Para Freud, *Heimlich* (*lo siniestro*) sería aquello que, conocido, íntimo, familiar, y localizado, pero que es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina de coincidir con su antítesis, *Unheimlich* (*oculto, impenetrable, sustraída al conocimiento*).

El primero es la recusación del punto de vista (representado por la explicación de Jentsch) que relaciona lo "siniestro" con lo nuevo, lo inopinado, lo insólito; en suma, lo no familiar como lo desconocido: la cualidad de aquél no queda agotada y ni siquiera especificada por la "incertidumbre intelectual". El segundo rasgo apunta a la diferencia de las lenguas en cuanto a la expresión de lo que dice la palabra alemana *unheimlich* (...) *Heimlich* [lo siniestro en alemán] es una voz cuya acepción evoluciona hasta la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *unheimlich*. *Unheimlich* es, de algún modo, una especie de *heimlich*" (2488). Como pista para entender esta ambivalencia, esta duplicidad de sentido, presta un auxilio valiosísimo la anotación penetrante y reveladora de Schelling⁷², según la cual "*unheimlich* sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado" (Oyarzun, 2016)

Así y a continuación veremos una serie cuadros, o planos detalle del decorado, "no situados, puramente «decorativos»", y sobre los que también podríamos anexas el adjetivo "íntimo", "familiar", casi abstractos.

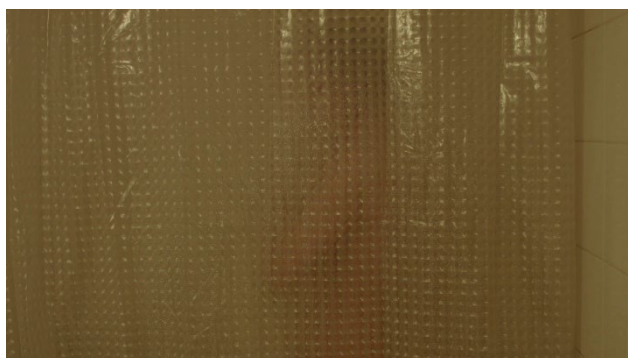
⁷² A este respecto del paralelismo entre Schelling y Freud, Odo Marquard dirá: "Schelling y Freud, manejan un conjunto de conceptos fundamentales que son del mismo género. Ambos operan, por ejemplo, con una teoría de dos tendencias: Freud concibe esas tendencias como el "sistema" de lo "inconsciente" y lo "consciente"; Schelling las concibe como la "actividad inconsciente" y la "consciente"; ambos comprenden la tendencia inconsciente como una "pulsión" "indeterminada"; es decir, "amorfa" y "libremente móvil"; ambos caracterizan la tendencia "consciente" por el trabajo de la "inhibición" y de la "represión" (¡también literalmente en Schelling!); sobre la base de esas "inhibiciones" el hombre se realiza, se intensifica y se espiritualiza, no sólo en Freud, también en Schelling. Ambos conciben, pues, la historia del espíritu como aquello que se produce "en lugar de" una satisfacción inmediata: como producción de "productos aparentes" y "formaciones sustitutivas"; ambos conciben los fenómenos de esa historia como "síntesis" inestables y "formaciones transaccionales"; ambos aman comparar esas tendencias con las fuerzas de repulsión y atracción; ambos piensan "genéticamente" y entienden aquello que hacen como una "construcción"; ambos no quieren admitir lo contingente; por ello, ambos son calificados constantemente de deterministas, fatalistas y mecanicistas; ambos atacan esencialmente las ilusiones que el sujeto se forma de sí mismo, haciéndole tomar conciencia de la prehistoria inconsciente del yo." (Marquard, 2007, págs. 98-99)



Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2013)
00:32:51



Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2013)
00:33:07

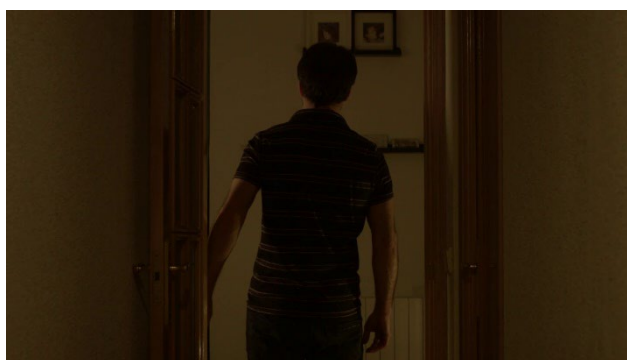


Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2013)
00:33:10

Esa concatenación de planos en realidad sin contenido revelador tensionará espacio entre la pantalla y el espacio fuera-de-campo formulando una amenaza permanente sobre el personaje de Ana, la amenaza de su par, de su novio, de la persona con la que comparte su vida y que ahora se torna en un agente descontrolado. Intimidación que será finalmente elidida con el colapso y muerte de su novio segundos después.



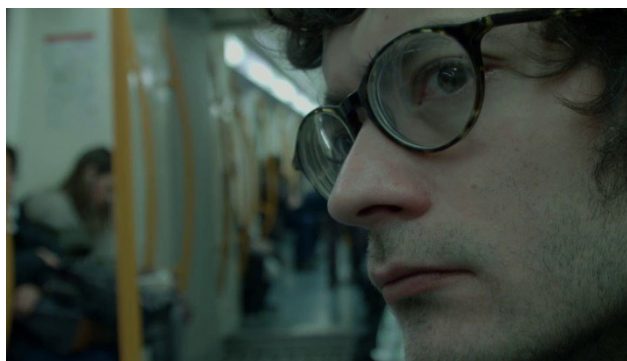
Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2015)
00:34:26



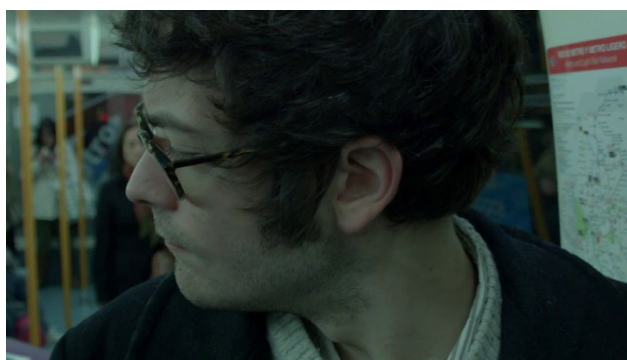
Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2015)
00:34:39

El mismo dispositivo escénico tomará forma en el otro “pico” de amenaza, esta vez para el personaje de Hugo Vartán, cuando en el cauce de su investigación una doble llamada simultánea al teléfono y al telefonillo de casa -que no será contestada-, será interpretada como un apercibimiento, una amenaza de muerte contra la deriva de la investigación.

Como en la escena anterior en la que temíamos por la integridad de Ana en su propia casa, ahora tememos por la de Hugo Vartan y buscamos en las figuras desdibujadas, intuitas, fuera de foco, los límites del encuadre temerosos e insistentes, en busca de un indicio que nos permita advertir el peligro, que encontrará un eco retardado en el giro brusco de mirada, en la anticipación a la propia espalda.



Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2015)
00:52:44



Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2015)
00:52:42

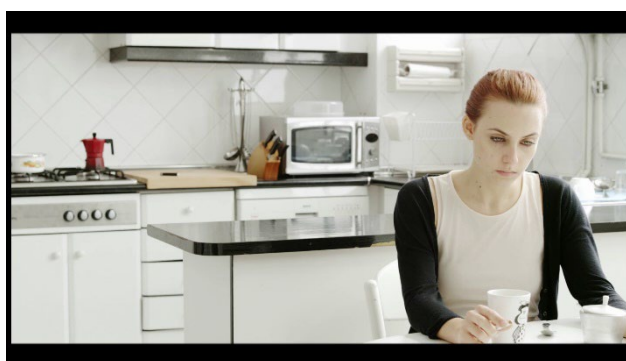
Durante el epígrafe “2.4.4 *Reconstrucción asintótica del encuadre*”, recuperábamos unas palabras de Gérard Lebrun, donde se preguntaba por qué la ciencia nunca puede coexistir con la imaginación. De por qué un astrónomo “cuando imagina, vuelve a convertirse en un analfabeto” (Lebrun, 2008), de dónde confluye el hecho físico constatable y la elucubración, “la posibilidad de seguir ciegos a la verdad por una razón distinta de la ignorancia, la imposibilidad de rectificar mi visión incluso sabiendo que traiciona mi saber.” (Lebrun, 2008). Sospecha Lebrun, que al modo del “dolor fantasma” la imaginación no puede dejar de formar parte del conocimiento, y que de esta forma también el fuera de campo cinematográfico podía operar como ese “dolor fantasma”.

Durante el segundo tramo de la película *Stockholm*, seremos testigos de cómo el chico protagonista tratará, contrariamente al cortejo y la idealización sin fin de la noche anterior, de deshacerse de la persona con la que ha dormido.

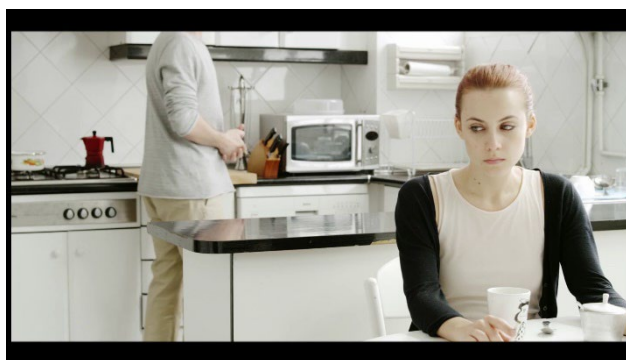
Hay en el comportamiento inicial del protagonista una huida sutil del espacio físico de cohabitación en la casa, que irá incrementándose en la medida que la actitud afectiva de ella

sea progresivamente más demandante. Así, la puesta en escena deberá evidenciar el peso de ese rechazo, de esa ausencia y huida.

La estrategia de representación espacial o visual consistirá en el registro de una imagen que se pliegue a una cierta estructura binaria, estructura que nos incite a pensar geométricamente, cromáticamente en dos espacios. Esos dos espacios estarán habitados en casi su integridad por el personaje de ella y efímeramente, merodeando, por la figura de él, que apuntalará esa ausencia en al menos tres ocasiones. La primera es en la cocina donde Ella⁷³, será por primera vez consciente del rechazo, de la no comparecencia del amante.



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013)
00:59:22



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013)
00:59:55

El trabajo con el fuera de campo, se amplificará recortando el rostro del personaje del que apenas veremos espalda y piernas sobre este diálogo.

⁷³ En *Stockholm* los personajes protagonistas no son identificados con nombre alguno. En los títulos de crédito aparecerán identificados como “El” y “Ella” y de este modo los citaremos a partir de ahora.

ÉL: Tómatelo, que se te va a enfriar. O igual, ¿prefieres ducharte primero?

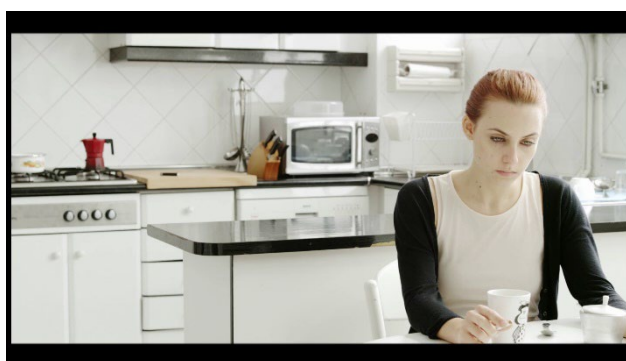
ELLA: Me da igual.

ÉL: Como quieras.

ELLA: Bueno.

ÉL: Bueno, yo te voy sacando una toalla, ¿sí?

La proactividad de él no puede ser interpretada en otro sentido sino como la invitación indirecta a que acelere los preparativos para su marcha. De modo que cuando vuelva a salir de la cocina dejará esa sección de la cocina vacía, operando sobre el rostro de Ella.



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013)

00:59:59

La siguiente escena repetirá el mismo esquema compositivo. Se tratará de una secuencia integrada por un único plano, un plano medio filmado con un teleobjetivo. Podemos llegar a esta conclusión por la ausencia de profundidad de campo y porque el teleobjetivo tiende a aplanar la perspectiva. Así tendremos a los protagonistas reencuadrados por el marco de la puerta, pero repitiendo la misma direccionalidad y composición visual de ausencia/presencia, entrada/salida de cuadro. También se repetirá el mismo intercambio dialéctico, pero en este caso más directo y violento.

ÉL: ¿Te importa ir duchándote mientras yo...?

ELLA: Bueno, prefiero esperarte.

ÉL: No sé. Qué más te da, ¿no?

ELLA: Ya, no sé, como me dijiste que me lo podía tomar con calma.

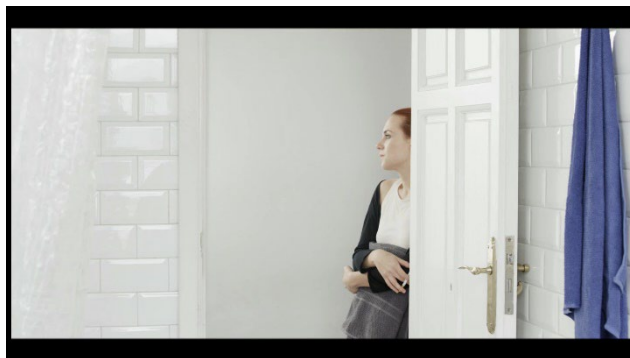
ÉL: Ya, pero es que me tengo que ir.

ELLA: Si acabas de decir que tú te ibas y yo me podía duchar tranquilamente.

ÉL: - Sí... pero no. - Ahora no.



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013)
01:01:25



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013)
01:02:13

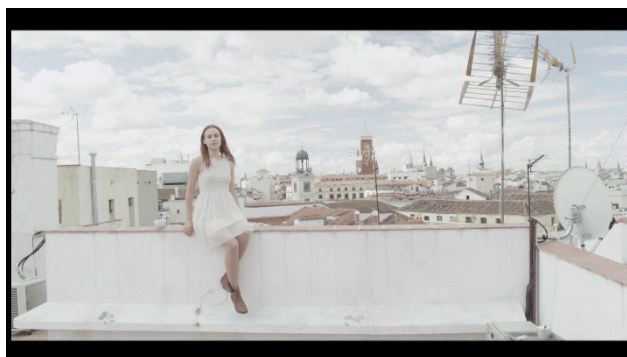
La última escena de la película tendrá lugar en la azotea del edificio y antecede al suicidio de la protagonista. Aunque no se trate de un plano secuencia, dado que contiene una planificación escénica con varias posiciones de cámara, existirá un plano que por duración (sesenta segundos) y porque clausura la película, tendrá un predominio sobre el resto, conteniendo ese eco compositivo dicotómico enunciado en dos escenas anteriores. Dos figuras a uno y otro lado del cuadro, en posiciones relativamente simétricas con la ciudad al fondo.



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013)

01:18:39

Cuando el personaje de *Él* abandone la azotea, se activará la dimensión fantasmática del espacio vacío. Ese campo vacío, como la acción de una fuerza centrífuga, sobre el elemento que queda en cuadro.



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013)

01:23:10

Si bien la película no traza una relación estructural con el espacio fuera de campo, si lo hará con el espacio vacío generado en “campo”. El segmento vacío contamina sensiblemente el resto del cuadro, el “dolor fantasma” que inunda el cuadro.



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013)

01:23:20

Hasta ahora, hemos descrito las diferentes estrategias y usos del fuera de campo concretadas en el ámbito de lo diegético, en el tiempo y el espacio sugeridos dentro del territorio de la acción narrativa y de los personajes. *Los ilusos* será la única película que ejercite y

despliegue un fuera de campo que estaría fuera de la diégesis, mostrando la trastienda de la puesta en escena, la cámara y los propios técnicos ejecutando su trabajo.

Carlos Losilla reunió un amplio inventario sobre el muestrario de esa cuarta pared, ese fuera de campo de corte *brechtiano*.

Por mostrarse claro, Trueba no escamotea nada, ni el modo en que los actores ensayan sus diálogos, ni las cámaras y los micrófonos que de repente cruzan el plano con timidez, ni los amigos que le han ayudado. La transparencia viene de ahí, de abrirse a todo, de confesar sin tapujos que el cine y la vida están mezclados. Por ello, si de repente aparece una claqueta que no se ha eliminado del montaje final no es para sugerir que estamos en una metaficción, sino porque ese objeto también debe formar parte de lo que se nos muestra. (Losilla, Hacer cine en los malos tiempos, 2013)

El primer fragmento donde ese fuera de campo se hace palpable es en un fuera de campo estrictamente sonoro. Los personajes de León, Bruno y Lilian caminan de vuelta a casa después de una noche de juerga, atravesando la Plaza Mayor de Madrid. La acción será recogida en un gran plano general que los acompañará en el itinerario de vuelta a casa en una panorámica que en un determinado momento los abandonará, desplazándose hacia los tejados de la plaza, y en última instancia, en una hermosa postal de los tejados del casco viejo de la capital y las cúpulas de los edificios religiosos, tan características. El plano podría funcionar de manera autónoma en la diégesis que se ha ido formulando hasta ese momento en la película, que es el de un clasicismo narrativo de una película de ficción. Y es en esa fase final de la panorámica cuando comienza a emerger en el plano el cielo madrileño, cuando la diégesis se rotura insertando en el montaje una pista sonora fuera del directo, grabada asincrónicamente en otro momento, un *Wild Track*⁷⁴ en el que el propio director, Jonás Trueba, presenta el clip sonoro identificándolo como el “cielo de Madrid” junto con algunas rugosidades o imperfecciones sonoras propias de los micrófonos de membrana.

⁷⁴ El término *Wild track* se identifica con aquella pista de sonido adicional, grabada al margen de la pista de sonido que acompaña a la imagen. Suele contener fondos sonoros capaces de homogeneizar la mezcla: *foleys*, diálogos o elementos sonoros que se han capturado de un modo defectuoso en la pista sonora que acompaña a la imagen.



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:07:26



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:07:36



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:07:46

JONAS TRUEBA: Y ahora voy a grabar un ambiente del cielo de Madrid desde la Plaza Mayor.

Dado que esa información convierte al plano en un pleonismo, en redundancia excesiva e innecesaria, pues la información ya está servida en la imagen, el gesto solo puede obedecer a una voluntad de visibilización del entramado técnico y escénico requerido para armar el plano, aunque en la charla conmemorativa para Filmoteca española tratara de desmarcarse de dicho gesto.

No queríamos que fuera una película intelectual meta-cinematográfica, que es un poco lo que a veces puede ser el riesgo de esta película, que se mire así, sino que se sintiera todo el rato que se estaba haciendo, que no solo estaba lo que había delante de la Cámara, sino lo que estaba detrás. (Filmoteca Española, 2020)

Este instante abre la veda para un uso extensivo de ese fuera de campo meta-cinematográfico, que tendrá la voluntad de reincidir en ciertos procesos ya mencionados. Unos minutos después veremos a los personajes de León y Lilian atravesar los Bajos de Princesa, camino del cine teniendo una conversación.



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:15:45

LEÓN: Últimamente me cuesta mucho ver películas. No sé, hay épocas en que puedo ver tres, cuatro o cinco a la vez. Ahora me cuesta ver cualquier cosa, no sé por qué, la verdad. Ahora estoy en una de esas épocas.

LILIAN: Si, a veces pasa.

Esta última frase pronunciada por Lilian apenas será escuchada, aunque percibiremos el movimiento de su boca, ya casi saliendo de cuadro. Esto puede deberse a que Lilian no haya sido correctamente microfonada, o que no existieran en el rodaje suficientes micrófonos de solapa ya que se trata de un plano que abarca una gran extensión espacio, un plano general en movimiento que requiere dispositivos de captación inalámbricos.

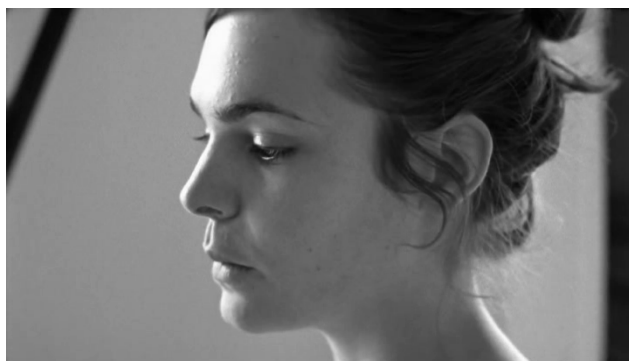


Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)

00:16:02

Es así como la película escenificará, esta vez también en imágenes, el procedimiento cinematográfico de la grabación de un *Wild track*: salvaguardando el mismo plano general que registraba a León y a Lilian caminando hacia el cine -intuimos que este nuevo plano ha sido rodado inmediatamente después del anterior-, vemos una claqueta que alerta de que ya no estamos dentro de la ficción, que la película se ha desdoblado en el documental sobre el rodaje de una película. Y así vemos al técnico de sonido con su pértiga orientada hacia Isabelle Stoffel que repite con una y otra vez con diferentes entonaciones emocionales ese “Si, a veces pasa”, que ha resultado inaudible en el plano “diegético”. Junto a ellos y de espaldas a Stoffel y el técnico de sonido permanecerá Jonás pertrechado de unos auriculares para escuchar las diferentes entonaciones y repeticiones de la frase por parte de Stoffel.

Esta operación cinematográfica se repetirá en numerosas ocasiones durante la película. La siguiente ocasión en que veamos al equipo técnico de la película o se sugerirá su presencia, será en una serie de primeros planos del rostro de Marina. Una concatenación de encuadres y tentativas de encuadres del rostro de Mikele Urroz, ejercicios de iluminación y composición visual que expresan la naturaleza de la prueba/ensayo al modo de los *Screen Test* de Warhol.



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:24:35



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:24:39

Ese espacio escénico en *off* se verá acentuado hacia el final de escena, cuando una mano se introduzca en el encuadre con una cinta métrica para medir la distancia del rostro de Mikele Urroz hasta la cámara. Se trata del procedimiento habitual llevado a cabo por los ayudantes de cámara para determinar con precisión la distancia de la lente al rostro, ya que al tratarse de planos cortos la posibilidad de desenfoco se incrementa.



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:24:51

Al mismo tiempo, la banda sonora será sustituida por la voz en *off*, de nuevo, del director. Una nueva *Wildtrack*, esta vez identificando la grabación como un poema de Mark Strand que se yuxtapone e interpela al rostro de Mikele Urroz, que se conjuga con aquello que sabremos de su personaje: puede tratarse de un amor del pasado de León, o alguien que ha jugado un papel relevante en su pasado.

JONÁS TRUEBA: Esto es un *off*, digamos de un poema de Mark Strand.

MARINA: ¿Por qué viajaste? ¿Por qué viajaste? ¿Qué llevas puesto? ¿Qué llevas puesto? ¿Quién dormía contigo? ¿Quién durmió contigo? ¿Por qué me mentiste? ¿Por qué me mentiste? ¿Por qué te vas? ¿Por qué te vas?

La tensión entre esos dos espacios volverá a darse en los momentos previos al concierto de *El hijo* que antes ya hemos mencionado. En la escalera de acceso al piso veremos a la actriz Mikele Urroz llegando a la casa durante los preparativos y saludando al director de arte de *Los Ilusos*, Miguel Ángel Rebollo o el productor Javier Lafuente. Ese tramo inicial yuxtapondrá la voz remanente de la escena anterior de Mikele/Marina.

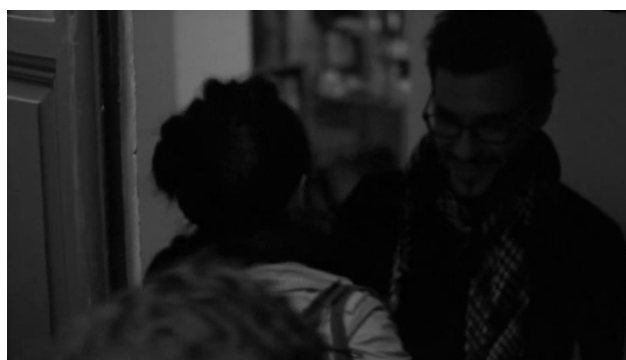


Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)

00:25:24



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:25:25



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:25:27

En el fuera de campo sonoro al margen de la diégesis, no solo jugará la voz de Jonás Trueba, sino que también operará en la voz de los personajes de la ficción. En un pasaje de la película, León le narra a su amigo Bruno el encuentro con Sofía, la periodista, dudando sobre las emociones y el deseo que le provocó el encuentro:

LEÓN: No sé. Debería llamarla.

BRUNO: ¿en qué ha quedado la cosa?

LEÓN: Pues nada, no ha quedado nada. Ha quedado en que...

BRUNO: Pero a ver, algo te ha quedado, no sé un poso o algo, ¿no?

LEÓN: Llevaba un abrigo de estos grandes como de hombre como Espigado, sabes de y tenía.... perdón, me he perdido.

En la frase final de la rememoración, el montaje de imagen recupera a modo de flashback la despedida que se ha dado entre León y Sofía, repitiendo la acción, pero desde otro eje. Cuando León describa la vestimenta de Sofía se estancará en el relato y después, en un quiebre, la voz se torsionará fuera de la diégesis con ese “perdón, me he perdido”, que sería lo suficientemente ambivalente para formar parte del diálogo entre León y Bruno, o formar parte

de una disculpa del actor Francesco Carril que interpreta a León, disculpándose por haber olvidado el texto.



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)

00:48:16



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)

00:45:59

En la siguiente cita, León y Sofía caminarán al salir del cine, después de la película que han quedado para ver. En las imágenes de corte descriptivo, siguiendo a los personajes a través de las calles de la ciudad los veremos conversar, pero la pista de sonido directo con la conversación será sustituida en primera instancia por una pista musical, a la que acompañará la voz susurrante de nuevo de Jonás Trueba, el director de la película. En un estilo indirecto y desde la instancia exógena del fuera de campo y el “fuera de la ficción” que ha habilitado sus anteriores apariciones dando instrucciones a la actriz en su estatus de director de la película, Trueba reconstruirá la conversación entre ambos valiéndose de un recuerdo de otra película.

JONÁS: Es como una película que me gusta mucho. Hay una secuencia en la que un chico y una chica salen del cine. Es su primera cita. Y él le pregunta a ella qué le ha parecido la película. Y él le dice que el cine es como la vida, una mezcla de cosas tristes y alegres. Y entonces ella le dice que para eso no hay por qué ir al cine. Y entonces él

le cuenta la teoría de un tío suyo que dice que desde que se inventó el cine vivimos tres veces más. Vivimos experiencias que no viviríamos de otra manera. Aprendemos cosas y sobre todo ahorramos tiempo. Eso es lo que le dice él.



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
01:12:04

Al igual que la voz en *off*, la aparición de la claqueta al comienzo de algunas de las secuencias se destacará como ese signo bisagra entre el espacio de la ficción y su correlato reflejo del documental sobre la filmación de la película, claqueta que a menudo harán los propios actores de la película.



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:40:34



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)

01:01:06



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)

01:06:56

Conforme avance la trama de ficción, el gesto del espacio en *off* tras la cámara se irá diluyendo para prácticamente desaparecer en el tercer acto, que coincide con el clímax dramático-amoroso. En cambio, la escena final de la película se elevará como epílogo recuperando la estela documental, conectando y reivindicando ese espacio en *off*, recogiendo a las hijas pequeñas del director de arte de la película, Miguel Ángel Rebollo, jugando con unas cintas de VHS. La cámara las retratará deshilachando las cintas mientras los miembros del equipo juegan y las observan. Jonás Trueba explicitará el sentido de esa escena como corolario a medio camino entre lo biográfico, lo sociológico-político y su integración en la ficción argumental:

En esas niñas me veo mucho a mí mismo. Por un lado, son imágenes que ligo a mi infancia, siempre rodeado de cintas beta y VHS. Me parecía una imagen bella, algo tan viejo como los VHS junto a algo tan naíf y tan nuevo como son los niños, lo que nos lleva, efectivamente, al tema de la paternidad. Podrían ser los niños de esa pareja que casi armamos al final. O los hijos que ya no tendremos, porque la sensación de mi generación a este respecto es bastante compleja. Y eso está en la película, que es: ¡no podemos tenerlos!, bien porque la situación económica lo pone cada vez más difícil, o porque las parejas ya no dan para eso. (Brox, 2013)



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
01:26:56



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
01:27:28



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
01:29:34

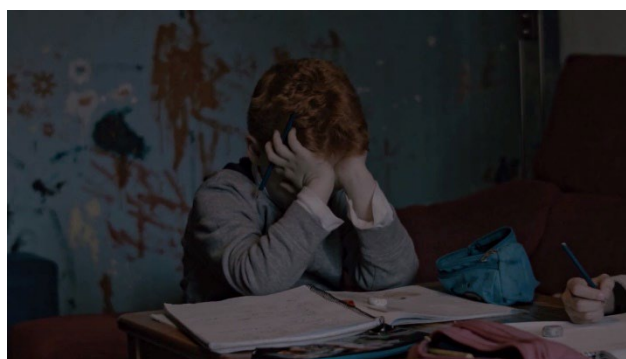
Adrián Orr sostiene que su empeño porque los elementos básicos de cine como la cámara y el sonido cuenten mucho implica que:

(...) la película no solo sea lo que pasa delante de la cámara sino cómo lo montas usando el fuera de campo, porque la cámara enseña unas cosas y otras no, y escuchas cosas que no estás viendo en ese juego de abrir y sugerir. La película al estar construida a base de planos secuencia enseñan un poco, pero la idea de que esos planos enseñen un poco es que den a entender que está pasando mucho más. (242 Películas después, 2018)

Para Orr el uso del fuera de campo está íntimamente asociado a que la forma básica narrativa en la película sea el plano secuencia: “Los planos son todos planos secuencia, en película no hay montaje dentro de las escenas” (Orr, 2023) y al mismo tiempo está completamente condicionado por los medios empleados, asociados a la falta de recursos económicos. Así que la proximidad tan fuerte a los personajes responde a la necesidad de elegir entre una única tipología de lente:

La decisión de la forma de grabación tiene que ver también con que yo solo he usado una cámara y una óptica. Hice varias pruebas dentro de la casa con varias ópticas distintas y al final me quedé solo con una. (Orr, 2023)

Dentro de yuxtaposición de planos secuencias hay algunos ejemplos que nos gustaría analizar y señalar por el modo en que su uso se hace más expresivo, condicionado por variables de procedencia dramática o de diseño narrativo. Así y, por ejemplo, nos encontramos con el plano secuencia de tres minutos en la escena en la que Oro, el hijo del protagonista se muestra incapaz de llevar a cabo los deberes a pesar de la insistencia de Niñato.



Fotograma *Niñato* (Adrián Orr, 2017)

00:27:24

En esta escena, el punto de vista estará exclusivamente centrado en el niño y circunstancialmente en su hermana que, en contraposición a Oro, llevará a cabo su tarea diligentemente. Hay por tanto una resistencia evidente a mostrar a su padre que permanece siempre fuera de cuadro, quién ante la negativa y la diletancia de Oro, incrementará su enfado. La cámara solo mostrará la figura de Niñato en los segundos finales del encuadre, en el que se postren espalda contra espalda padre e hijo, escenificando el enfrentamiento entre ambos.



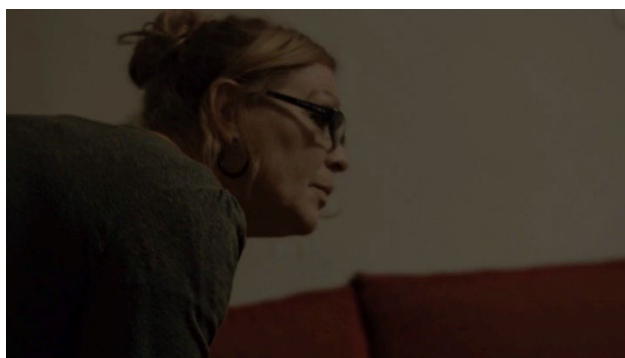
Fotograma *Niñato* (Adrián Orr, 2017)
00:28:35

Otra de las escenas en que el “fuera de campo” adquiere un peso específico por la elección inesperada del punto de vista y por lo que la escena deja fuera es, de nuevo, otra escena de estudio en la que Oro y su hermana Mía están haciendo los deberes en el salón de la casa frente a frente. La cámara decide filmar a la hermana de Oro de frente, y durante la mayor parte de la escena la espalda y el codo de Oro, de modo que apenas veremos su rostro en toda la escena, a pesar de que ser Oro el núcleo dramático de la esta. “Fuera de campo” y con leves y circunstanciales apariciones estará la abuela de los niños que se manifiesta durante toda la escena a través de la voz en *off* en calidad de supervisora. Hacia la mitad de la escena surgirá un conflicto entre Oro y su hermana en la que la abuela tratará de actuar de mediadora entre ambos infructuosamente. Es ahí donde Oro desarrollará una actitud tiránica con la abuela y su hermana, y la primera le amenazará con sacarle fuera del salón. La violencia irreprimible del niño es, si cabe, más acentuada en la medida en que no vemos el rostro por estar de espaldas.



Fotograma *Niñato* (Adrián Orr, 2017)
00:37:24

Hay en la escena, una tensión latente asociada a la abuela que está fuera de campo y que solo aparecerá en cuadro cuando todo haya estallado y comiencen a lanzarse objetos, en su incapacidad gestionar la situación con la resiliencia necesaria en un niño tan conflictivo.



Fotograma *Niñato* (Adrián Orr, 2017)
00:37:16

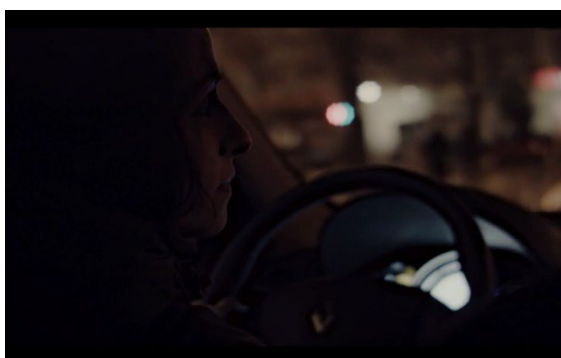
Las dos escenas rescatadas tienen en común ese esfuerzo por mantenerse “fuera de campo” o al margen el mundo de los adultos, que solo se manifiestan a través de una voz represora exógena, en contraste con la aproximación insistente al punto de vista emocional de los niños. Adrián Orr instrumentaliza entonces el “fuera de campo” como demarcación de un punto de vista infantil, que no se concreta tanto por recoger las acciones de los niños sino por borrar las de los adultos y empujarlas a un “fuera de campo” sonoro.

Uno de los últimos planos secuencia de la película que recurren a este uso de los límites del *frame*, transcurrirá en el espacio acotado del interior de un coche. Dentro de este, tendrá lugar una conversación con su novia que es recogida por el montaje *in medias res*. La novia de Niñato explica la naturaleza y la dimensión de la beca que va a aceptar fuera del país. Se trata de una beca renovable por varios años así que, *de facto*, le está explicando que van a tener que estar separados por varios años. Se trata de un plano de una gran ternura, donde Niñato trata de encajar esa despedida anticipada.



Fotograma *Niñato* (Adrián Orr, 2017)
00:59:46

Este plano es una réplica del de unas secuencias antes de valor simétrico opuesto, de nuevo en el coche, pero esta vez proyectado hacia el personaje de la novia de Niñato. En aquella escena Niñato le contaba buenas noticias de cara al contrato laboral de su hermana, del que en última instancia depende también la familia económicamente, ante la aparente indiferencia de ella. La exclusiva incidencia de la puesta en escena sobre uno de los agentes intervinientes eleva por eliminación la atención indirecta a aquel que no está en imagen.



Fotograma *Niñato* (Adrián Orr, 2017)
00:47:10

Hay casi siempre en la escritura cinematográfica de Adrián Orr, un registro selectivo de la escena, en la medida en que hay una negación del plano general, de la mirada totalizadora. A la postre, como tantas veces hemos incidido en esta investigación, significa una renuncia a cerrar completamente el sentido de la escena y una búsqueda de la implicación consciente del espectador en esas oquedades no suturadas de sentido. Oquedades para las que Boris Groys pondrá destino en la historia del arte:

La decisión del artista de renunciar a la exclusividad de la autoría parece funcionar fundamentalmente para darle mayor poder al espectador. Al final, este sacrificio beneficia al artista porque lo libera de esa mirada gélida, que emerge del juicio de un público no participativo. (Groys, 2015, pág. 47)

Decisiones como las asociadas a las lentes teleobjetivo encajadas en la película *El futuro* también afectan de forma categórica al registro y posterior edición de sonido.

La película es una película muda porque hay mucho sonido por la música de fondo. (...) en el rodaje sí que registramos diálogos, pero tanto el equipo de cámara como el equipo de sonido era mínimo, y el sonidista iba registrando diálogos de manera muy encubierta. Entonces, claro, funcionamos con música (la banda sonora de la fiesta) y los diálogos. (Filmoteca de Catalunya, 2021)

Como reconoce aquí el propio director, los medios de grabación eran muy precarios: en la medida que carecían de recursos de grabación sonora simultánea (radio-micros, micrófonos de solapa), tomaron la decisión también en este caso de sustraer elementos comunicativos o informativos asociados a la banda sonora dándole una legitimidad estética a la interferencia, tal y como hizo Kiarostami en las escenas finales de *Close-up* (1990).

En la escena final de la película de Kiarostami, que se mueve con destreza al igual que *El futuro* entre el territorio del documental o la ficción “documentalizada”, se produce un encuentro entre el personaje que suplanta la identidad del director de cine iraní Mohsen Makhmalbaf al salir el suplantador de la cárcel. El encuentro tiene lugar entre ambos, mientras se mueven en una moto por Teheran y son registrados por una cámara con teleobjetivo que los sigue en una furgoneta, y por un radio-micro de solapa que acompaña al director.



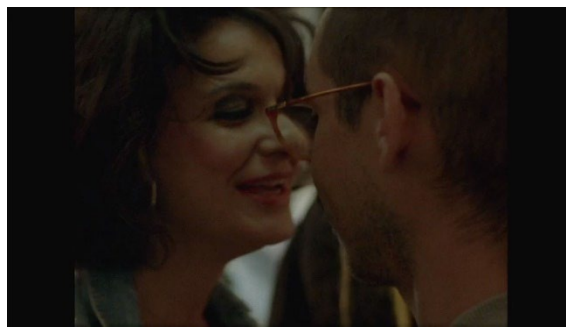
Fotograma 8. *Close-up* (Abbas Kiarostami, 1967).

*Ejemplo de créditos impresionados en la pared.

La conversación que tienen entre ambos por momentos se vuelve ininteligible, aparentemente por las interferencias técnicas propias de la transmisión de ondas hertzianas y la distancia entre emisor y receptor. Sin embargo, años después, tal y como cuenta en su tesis doctoral Carlos A. Ballistreri, se descubrió que había sido el propio director, Abbas Kiarostami el que había obstaculizado la conversación durante el proceso de edición y mezcla de sonido, en aras de preservar la intimidad de una conversación mediada por el perdón y la compasión entre ambos,

En el final de *Close-up*, Kiarostami fusiona realidad y ficción cuando Sabzian sale de prisión y lo espera el auténtico Makhmalbaf para acompañarlo en su moto a pedir perdón a la familia damnificada. Tanto en la espera como en el recorrido y la llegada, esos encuentros están cargados de compasión y perdón. Al demostrar que está presente en sus películas, ya sea en pantalla o fuera de campo, en esta escena final, tal como lo hizo en *¿Dónde está la casa del amigo?*, Kiarostami vuelve a enturbiar la percepción del espectador a través de la manipulación sonora, en este caso con el propósito de reservar intimidad al encuentro entre el director real y el falso director. Eso que vemos y escuchamos nos recuerda que él está filmando, por lo cual tomamos conciencia del poder que tiene un cineasta como interventor de la “realidad” que nos presenta. (Ballistreri, 2016)

El recurso de la interferencia tecnológico-sonora que en Kiarostami se da por una forma de pudor emocional, en López Carrasco es de otra categoría. Tendría que ver más con la decisión -sobre la que ya hemos reflexionado- de sustraer elementos de la puesta en escena por razones materiales. Pareciera como si opacando una parte del contenido registrado, como si entorpeciendo el flujo comunicativo consiguiéramos un tipo de pacto de verosimilitud con el espectador más intensivo. Se trataría de una máxima asociada a la exposición: cuanto menor sea (siempre y cuando no dificulte la comprensión final de la obra), más creíble resulta el conjunto de lo narrado y la puesta en escena.



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)
00:51:06

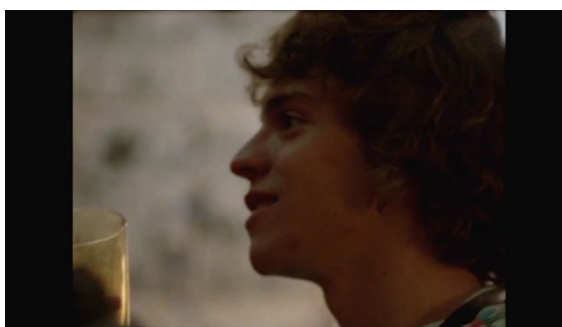
Esta sustracción de elementos es un gran ejemplo de cómo un “fuera de campo” se muestra cómplice o dialoga con facilidad con la precariedad de medios asociada a este tipo de cine, con lo que una solución útil no solo consistiría en adaptar los medios a los fines como ya se ha dicho, sino también adecuar los códigos a los fines.

Estas interferencias, convierten a las frases inteligibles en trazos, aliteraciones, rastros descontextualizados que actúan como emblemas poéticos, precisamente por esa restricción de contexto de sentido global. Lagunas o espacios en blanco que permiten a las canciones completar el sentido de las imágenes en mayor medida que los diálogos:

Nos interesó sacar a la luz bandas poco conocidas o completamente olvidadas, de Ataque de Caspa a Flácidos Lunes, que representaran géneros de toda índole, del

tecnopop al postpunk. Seleccionábamos los temas algunas veces por ambientar la época) otras por la fuerza de sus letras. (Iglesias, Los ochenta siguen siendo intocables, 2013)

A menudo solo vemos una concatenación de rostros a veces silenciosos, otras veces evasivos o escuchando a otros rostros fuera de campo. Es decir, no poseen un rasgo diferencial dramático. Son momentos intersticiales, insustanciales.



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)
00:12:40

El vuelo que habilitan las canciones modula en su fricción otro sentido para las imágenes, quizá menos descriptivas, más poéticas, más autoconscientes también, y por ello más contemporáneas.

Nos gustaba tanto el material sin sonido que de pronto empezábamos a pinchar música sobre el material y te lo comías, creías que había pasado diez minutos y han pasado cuarenta. Nos preocupaba que el espectador se enamorase y se dejase tanto llevar, que de ahí también el ir poniéndole zancadillas por cada corte de plano. Había toda una idea de: “ahora te vas a meter, pues ahora no te vas a meter”. (Revista Sala 1, 2013)

4.3.4 Estatismo y primer plano.

Si bien el plano secuencia y la estaticidad en el encuadre puede suponer un instrumental cinematográfico para ensanchar el tiempo filmico, la predilección por ese estatismo, por la toma larga, sin un corte neto, también puede ser originado por motivos de índole más pragmática.

En cuanto al primer plano, al plano del rostro, podría sernos útil de nuevo Jun Fujita Hirose para centrar y ampliar la noción de primer plano impugnando de nuevo a Lévinas (2002), contraponiéndolo a Yasujiro Ozu. Para articular su defensa del uso del primer plano en la obra del autor japonés, enfrentó dos concepciones históricamente contrapuestas en torno al rostro y que nosotros podríamos trasladar al rostro en el cine.

«Ser para el otro», no es la negación del Yo, que se abisma en lo universal. La ley universal se refiere a una posición cara-a-cara, la cual se niega a todo «punto de vista» exterior. Decir que la universalidad se refiere a la posición del cara-a-cara, es impugnar (contra toda una tradición de la filosofía) que el ser se produzca como panorama, como una coexistencia, una de cuyas modalidades sería el cara-a-cara. Esta obra se opone a esta concepción. El cara-a-cara no es una modalidad de la coexistencia, ni aun del conocimiento (ni siquiera panorámico) que un término puede tener del otro, sino la producción original del ser, meta de todas las clasificaciones posibles de los términos. La revelación del tercero, ineluctable en el rostro, no se produce más que a través del rostro. (pág. 309)

Si tradujésemos el pensamiento filosófico al lenguaje del cine, Lévinas -según Jun Fujita- sostendría que existe una corriente filosófica que va de Platón a Heidegger que subordina lo múltiple a lo uno, con los existentes sometidos a un carácter indiferenciado y funcional. Así, el pensamiento de estos se asemejaría al plano general o plano de conjunto totalizando lo que es múltiple.

En un plano de conjunto uno nunca siente que está frente al otro, incluso cuando está cara a cara. Desde el punto de vista de la disposición espacial y para establecer un verdadero cara a cara capaz de captar el rostro como tal, es necesaria una toma de vista interior. “Es preciso interponer la cámara en entre los existentes y firmarlo en campo-contracampo” (PUCV,

2022) también conocido como plano-contraplano. Este esquema restituiría a cada existente del conjunto su propio existir singular:

El campo-contracampo *levinaciano* establece sin embargo una relación entre los dos planos que conecta, porque cada uno de ellos es inmediatamente vocal, hablante. Incluso en medio de su mutismo. La ética *levinaciana* es un cine mudo. En el sentido de que es la propia imagen visual la que habla. (...) el campo frontal devuelve a la imagen su propio poder hablar, cuya primera palabra dice: no matarás. (PUCV, 2022)

Jean-Luc Godard cuestionaría a Lévinas sosteniendo que, si algo demostró el siglo XX, es que ese cara a cara sanador que propondría Lévinas no habría tenido lugar, ni entre alemanes y judíos, ni entre judíos y palestinos como hitos estructurales de la historia reciente. “La desgracia es que todo el siglo XX ha demostrado que cuando se ve el rostro del otro, lo único que se desea es matarlo.” (Guilloux, 2004).

La tesis de Godard con respecto a cómo filmar una conversación entre dos personas es clara: “Para entender al otro hay que poner la cámara detrás [a su espalda], para no ver su rostro y por entenderlo a través de quien escucha” (Burdeau & Tesson, 2000).

Luc Dardenne, en el diario que llevó junto al proceso de filmación de varias de sus obras más relevantes -con *Rosetta* (1999) y *El niño* (2005) ganaron la palma de oro en el festival de Cannes- dejó patente en múltiples citas dentro de ese diario, hasta qué punto el pensamiento de Lévinas les condicionó en su trabajo como directores y guionistas. Sin embargo, es suficiente con mirar cualquier fotograma de los integrados con cada una de las películas que les encumbraron para comprender hasta qué punto secundaron la posición de Godard en este asunto.



Fotograma 9. *El Hijo* (Jean-Pierre y Luc Dardenne, 2002)

En el mismo diario podemos leer algunas palabras que confirman esta hipótesis.

Nos hemos dado cuenta de que Olivier [Gourmet], protagonista de la película *El hijo* es más a menudo filmado de espaldas de lo que habíamos pensado durante el rodaje. Evidentemente, eso también es debido a la presencia de casi todos los planos en el primer montaje. Algo pasa con su espalda. Filmar la espalda. El enigma humano que reside en la oscuridad de la espalda. La gran elipsis. (Dardenne, 2006, pág. 127)

Lévinas, según Godard y otros tantos, se estancó sólo en el mirar al otro, en ese régimen óptico del contraplano que olvida la investigación del otro, a partir del efecto que produce su voz en la voz del otro.

El profesor José Luis Villacañas, reivindicando a Freud deslegitimará parte de los argumentos de Emmanuel Levinas.

El otro que todo yo lleva dentro no tiene precisamente la faz del otro que veo. Puede ser un otro tenebroso. ¿Y qué pasa, como sabemos desde Freud, con ese momento en que el rostro del otro que llevamos dentro [el Ello] se torna pulsional, siniestro, amenazante, peligroso, monstruoso, cuando frente a él, incluso nosotros mismos respecto de ese otro que llevamos dentro, no nos reconocemos o nos sentimos amenazados? El rostro también es una máscara, tras todo rostro del otro, también emerge un otro diferente de sí mismo, diferente del que veo. Tengo la impresión de que Freud no ha sido pensado por Levinas, que no ha visto que tras el rostro del otro y del otro en mí, también se deja ver el ello. Con todas sus ambivalencias, pulsiones y

enigmas, necesitamos una operación de desteologización del argumento levinasiano que nos induce a creer que somos en el fondo dioses bondadosos capaz de acoger rostros de dioses también bondadosos. (Departamento de Filosofía, IBERO, 2023)

Parece oportuno echar mano de un pasaje del libro *Mil Mesetas* de Deleuze y Guattari (2002), donde describe cómo el significante se territorializa en el rostro, pero también muta:

El significante se reterritorializa en el rostro. El rostro proporciona la sustancia del significante, da a interpretar, y cambia, cambia de rasgos cuando la interpretación vuelve a proporcionar significante a su sustancia. ¡Vaya, ha cambiado de cara! El significante siempre está rostrificado. La rostridad reina materialmente sobre todo ese conjunto de significancias y de interpretaciones (los psicólogos han escrito mucho sobre las relaciones del bebé con el rostro de la madre, y los sociólogos, sobre el papel del rostro en los mass-media o en la publicidad). El dios-déspota nunca ha ocultado su rostro, al contrario: se fabrica uno e incluso varios. La máscara no oculta el rostro, es rostro. El sacerdote manipula el rostro del dios. Todo es público en el déspota, y todo lo que es público lo es gracias al rostro. La mentira, la trampa, forman parte fundamentalmente del régimen significante, pero no el secreto. (...) El déspota o el dios exhibe su rostro solar que es todo su cuerpo, como cuerpo del significante. Me miró de forma extraña, frunció el ceño, ¿qué he hecho yo para que cambie de cara? Estoy ante su foto, diríase que me mira... Vigilancia del rostro, decía Strindberg, sobrecodificación del significante, irradiación en todos los sentidos, omnipresencia ilocalizada. (pág. 121)

Esa *reterritorialización* del rostro expresada en *Mil Mesetas*, será modelada y desarrollada en su disertación sobre la “imagen-afección” en *La imagen movimiento*. Recordemos aquí lo que lo que nos decía Deleuze (1984) sobre su imagen-afección:

La imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no otra cosa que el rostro... Eisenstein sugería que el primer plano no era únicamente un tipo de imagen entre otros, sino que ofrecía una lectura afectiva de todo el film. (...) Según las circunstancias, a un rostro se le pueden formular dos tipos de preguntas: ¿en qué piensas? O bien: ¿qué te pasa, qué tienes, qué sientes o experimentas? Unas veces el rostro está pensando en algo, se fija sobre un objeto, y tal es el sentido de la admiración

del asombro que el *wonder* inglés ha conservado. En tanto que piensa en algo, el rostro vale sobre todo por su contorno envolvente, por su unidad reflejante que eleva a sí todas las partes. (pág. 131)

Un ejemplo verdaderamente significativo en cuanto al estatismo y uso del primer plano en el encuadre, que pone en discusión los recursos materiales en cine, y como estos pueden condicionar el lenguaje en primer término es el de *No Quarto da Vanda*. El sonido de la película, al igual que la imagen resultaba igualmente precario. Pedro Costa explica cómo durante los primeros meses de filmación era él mismo quien sostenía el micrófono o lo anexaba a la cámara como en un reportaje documental.

Fabriqué una especie de percha con un trípode, que dejaba apoyada porque los planos eran fijos. Situaba la cámara, después el micro. Había, pues, dos trípodes: uno para la cámara y uno para el micro. Lo situaba lo más cerca posible del borde del encuadre, porque incluso si raramente sabía cómo iban a moverse, presentía cómo podía pasar. Pero no sabía en qué dirección iba a hablar Vanda, con lo que el sonido a veces era aproximado. Estuve solo seis, ocho meses, un año, ya no lo sé, pero no me decidía a llamar a alguien, sin duda porque quería quedarme esta experiencia para mí. Era un secreto absoluto, ni hablar de hacer venir a alguien. (Costa & Neyrat, 2011)

Puede resultar pertinente la pregunta de si la reiteración obsesiva con el plano fijo y estático y el plano-secuencia como estructura básica de la puesta en escena que se da en la película podría estar relacionada con esta limitación de movimientos asociada a imposibilidad de cargar con la cámara y el micrófono al mismo tiempo. Pedro Costa parece suscribirlo con algunos matices planteando la necesidad de que el espectador ponga una parte del contenido.

El plano fijo viene, en primer lugar, de que estando yo solo no podía hacer otra cosa. Los travellings estaban totalmente descartados, no tenía ni el espacio ni los medios. Si no hice otro tipo de movimientos, como cámara en mano, es porque tengo muy claro que el movimiento está en la realidad y no en la cámara. Ahí, delante de nosotros, algo se mueve, el aire se mueve. Si uno mueve la cámara en relación con esa pared, contradice un movimiento. (...) Además, el plano fijo supone darle al espectador la libertad de percibir el movimiento en su cabeza, en sus ojos. El movimiento está en la

realidad, incluso en la mente del espectador. En *Vanda*, la fijación del encuadre es totalmente inestable, es una película muy frágil es lo que siento ante las películas de Ozu. ¿Para qué mover la cámara cuando el plano que tienes delante tiembla por todos lados? (Costa & Neyrat, 2011)

Pedro Costa describe aquí, cómo esa limitación propia de la precariedad de recursos de la que dispuso durante el rodaje iba asociada al estatismo, y la acotación deliberada del encuadre ponderando el primer plano e inscribiendo los rostros en un rango de profundidad y oscuridad variable, donde las figuras acababan despegadas o quizá fusionadas hasta la abstracción en el encuadre, habilitaba también la construcción de un potencial espacio de enriquecimiento a través del sonido en *off*.

Es lo contrario de lo que se supone que un primer plano debe hacer: revelar, mostrar en grande. Es absolutamente lo contrario: el momento en que más se esconde, en que menos se ve. (...) Es totalmente estúpido hacer un primer plano y los hay muy cercanos, casi abstractos. Momentos de misterio total, en que la parte oscura se vuelve aún más oscura. Momentos de duelo, en que se pasa al otro lado, en que ya no hay imagen, no hay palabras. (Costa & Neyrat, 2011)



Fotograma 10 *No quarto da Vanda* (2000)

A este respecto, Marcelo Vieguer, advierte en esta prelación por el estatismo en el encuadre, un eco del cine primitivo.

Los planos secuencia utilizados, que más que planos secuencia deberíamos hablar de largos planos estáticos, son filmados con una fuerte impronta pictórica a la manera de

Murnau. Pero donde el director germano se apropiaba en todo del carácter narrativo *griffithiano*, Costa encuadra sus personajes con la pura belleza de colores, composiciones y formas, dejando traslucir, claramente, su decadencia. El título del film, alude claramente a que en ese cuarto de Vanda todo se sucede. (Vieguer, 2011-2012)

Preguntado Carlos Vermut, sobre cómo ese estatismo, y esa apuesta por el fuera de campo visual, obliga al espectador a “articular el espacio de sentido” (CENDEAC, 2014), y Vermut sostiene:

En realidad, siempre hago películas muy estáticas. Me di cuenta de que, si planificaba mucho, los actores estaban más cómodos, y planificaba en el sentido de que les dejaba ellos libertad cuando se tiene que dejar libertad a un actor: cuando apuestas por un plano, un plano secuencia o un plano-contraplano fijo, antes que cuando ruedas para cubrirte, (que por lo general un actor tiende a estar como más cansado). Si planificas un plano contra-plano como esta entrevista y lo mantienes durante quince o treinta minutos, dejas que el actor se meta en su papel y pueda de alguna manera interiorizar mucho mejor lo que tiene que hacer, que si estuviésemos haciéndolo desde ángulos distintos. A lo mejor acabaríamos por no poder concentrarnos igual de bien. Entonces sí que viene muy condicionada la realización por el trabajo con los actores.” (CENDEAC, 2014)

Parece claro que la apuesta por el estatismo, por evitar el corte de montaje no respondería a un apriorismo estético asociado a la búsqueda de una determinada experiencia temporal o contemplativa en el espectador, sino una búsqueda del bienestar de los actores a la hora de interpretar guion. Pero también un tipo de retorno a la imagen, a volver a enfrentarse a ella, a escudriñar lo que hay oculto o lo que está más allá de ella.

En otro pasaje de esa misma entrevista Carlos Vermut se adentra en uno de los puntos centrales de la investigación que nos atañe. El director en un momento dado es preguntado por declaraciones anteriores a esa misma entrevista, donde manifestó la necesidad que en un momento dado tuvo de hacer un simple travelling, y del rechazo *motu proprio* a este por problemas presupuestarios.

Cuando tu dibujas un comic no dejas de estar haciendo un storyboard de una película, entonces sí que es verdad que nace esa necesidad de planificar muy bien las escenas. Aunque esa estética es una apuesta, no deja de ser una cuestión de presupuesto. Quizá me hubiera gustado meter algún que otro travelling en la película en algún momento. Podría haber sido necesario, no por capricho, sino porque sí que pensé que podía haber sido necesario. Pero es verdad, y esos elementos hacen que la película sea así. No voy a decir que la película sea así por una decisión estética, sino porque también es una condición de los medios, de una carencia de ellos o de utilizarlos de esa manera. Aprovecharlos al máximo, y no delatar las carencias, sino aprovecharlas a mi favor. (CENDEAC, 2014)

Esta intervención nos resultará extremadamente útil de cara a aquella pregunta de investigación que no hemos parado de hacernos. De algún modo supone la confirmación de una de nuestras hipótesis de investigación: “¿Depende el arte de los medios de producción?”, “¿Cambia el arte cuando los medios de producción son precarios?”. Sin discusión y de cara a la respuesta de Vermut no podríamos decir otra cosa que sí. Podemos decir de este modo que *Diamond Flash* está gobernada por una sensibilidad tendente hacia el plano corto. Como ya hemos mencionado en lo que llevamos de análisis con respecto a la película, esto podría tener una justificación estética y también técnica.

En el caso de *Stockholm*, tenemos que volvernos hacia el montador Alberto del Campo para entender las posibles estrategias narrativas en torno al estatismo de la cámara.

Había dos ritmos claramente diferenciados. En la primera parte había un ritmo más académico y convencional, y en la segunda más pausado. Por medio del montaje transmitíamos esa tensión en la segunda parte con planos muy largos, con bastante silencio e incomunicación entre los personajes. (Hernández, El ritmo audiovisual en el cine de Rodrigo Sorogoyen (2013-2020), 2020)

Como veremos en posteriores epígrafes en declaraciones más contemporáneas, Rodrigo Sorogoyen se ha manifestado a favor del trabajo próximo a la sensibilidad teatral del plano secuencia, donde tanto él como director de actores como los actores, pueden dar lo mejor de sí.

Como si, en la medida que la cámara estuviera detenida o no sometida a movimientos, se consiguieran mejores resultados.

Ese ritmo más académico y convencional de la primera parte que describe el montador podría contener una variable de cara a las condiciones de producción que conviene explorar. Alex de Pablo, el director de fotografía comenta:

Ese rodaje de las noches en Madrid nos dio muchos quebraderos de cabeza porque teníamos muy pocos medios. La iluminación de esas escenas lógicamente era la parte más compleja desde el punto de vista de la fotografía. Trabajábamos con eléctricos que eran alumnos de la escuela de cine que lo hacían todo con mucha ilusión, pero con la inexperiencia normal en personas que están empezando. Yo mismo estaba empezando y de hecho cuando acabé la película no acabé nada satisfecho de mi trabajo. (Hernández, El ritmo audiovisual en el cine de Rodrigo Sorogoyen (2013-2020), 2020)

Sorogoyen se manifiesta paralelamente, centrando el problema en el exceso de los diálogos de la primera parte.

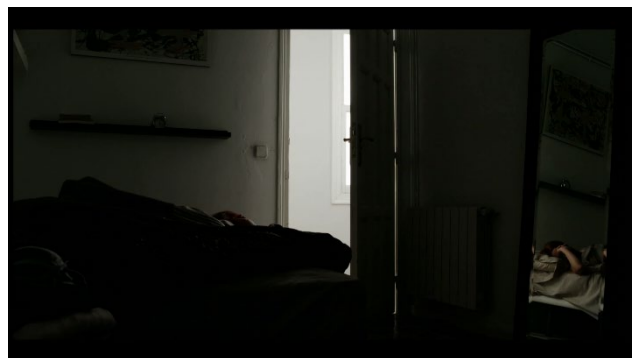
Con el paso de los años y después de volverla a ver muchas veces, lo peor para mí de “Stockholm” son los diálogos y los actores. (...) Me parece que no hay naturalidad, y esa carencia ayuda en los momentos en que ellos están muy tensos y violentos, pero no queda bien en la primera parte, en que ellos se están enamorando y tienen que estar más relajados y espontáneos. Creo que la segunda parte funciona, excepto algunas frases de más, pero los diálogos no ayudan. (...) Probablemente si me hubiese liberado más de la “atadura” de los diálogos, algo que he hecho en “Madre” y “Antidisturbios”, creo que eso hubiese contribuido a mejorar la película. (Hernández, 2020)

Por un lado, esa ausencia de relajación o de espontaneidad, parece tener un correlato con la dificultad de las condiciones de rodaje escogidas para la primera parte; por otro, la evidencia de que unas condiciones precarias de producción no tienen por qué llevar aparejadas una forma de improvisación con los diálogos o con el trabajo con los actores, sino más bien con el proceso de aprendizaje a lo largo de los años. De cualquier modo, lo que emerge al final es una predilección generalizada del equipo técnico y artístico por la composición teatral y el

plano secuencia, tal y como está expresado aquí por el director de fotografía, Alex de Pablo, al hablar de las secuencias filmadas durante la segunda parte.

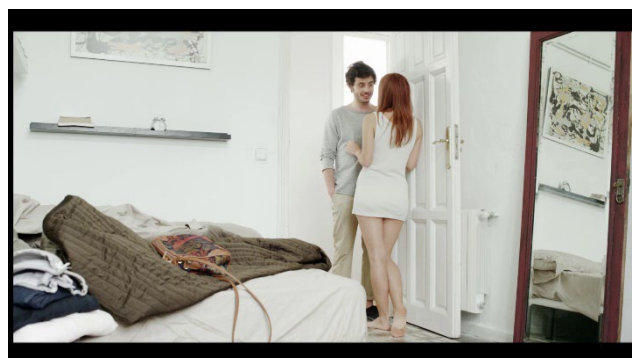
Al rodarlo todo en un solo plano transmites una verdad de la que es muy difícil no enamorarse. Conforme pasan los minutos y no hay ningún corte de edición el espectador se olvida de una cámara que pasa inadvertida. Es algo verdaderamente mágico, la esencia del cine desde sus comienzos: mostrar una ficción que incluso llega a ser una realidad más expresiva que la propia vida. Evidentemente es una construcción dramática, pero por eso precisamente puede llegar a tener un mayor simbolismo y capacidad de profundizar en la realidad. (Hernández, 2020)

La marca de inicio de ese nuevo “ritmo” al que hacía mención el montador Alberto del Campo, en la secuencia “bisagra” a la que ya se ha hecho mención, es el instante en que, mediante una elipsis, vemos despertarse en la cama al personaje de la chica. La chica sondeará la habitación y llamará por teléfono a su madre. En ningún momento la cámara cortará ese plano general de la habitación excepto para hacer un inserto en contracampo que nos habla de la estricta organización del chico en su espacio doméstico y para volver al plano general.



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013)

00:48:13



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013)

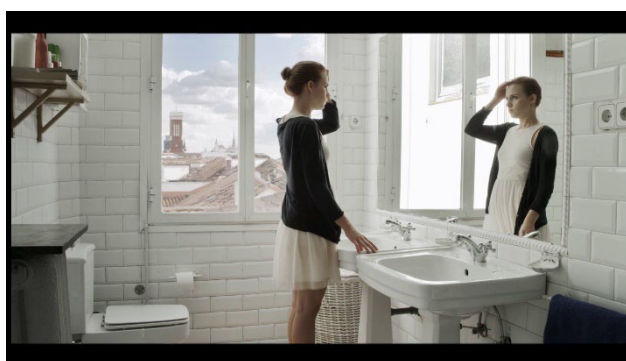
Ese plano inaugural de la segunda parte de la película que va del minuto 00:48:13 al 00:51:21, instala a la cinta en otra dramaturgia, basada en el montaje interno, donde el movimiento es generado por los actores y no por la cámara, donde la duración, la fidelidad de la escena al “tiempo” real, nos coloca en otro tipo de compromiso con la ficción, más cruda, más fiel, menos elíptica, y por lo tanto menos lírica, o como dice Alex de Pablo en la página anterior en “una realidad más expresiva que la propia vida”.

Añadiremos aquí un elemento que contribuye decisivamente a esa filiación con lo real, que tiene que ver con un proceso estilístico de sustracción de música extradiegética durante todo el metraje de la segunda parte. Parte de ese sesgo de lo real, está completamente supeditado al ambiente sonoro silencioso, siniestramente silencioso que acompaña a la casa en la mañana, desprovisto de ambientes exteriores de la ciudad. Silencio inundado de una atmósfera de extrañamiento, que amortigua y emascula cada movimiento y cada palabra. Una quietud incongruente con las tácticas elusivas y en el fondo desdeñosas del personaje masculino. El silencio higiénico y esterilizado de quien no te quiere en su casa, quien no te quiere cerca, pero al que su normatividad burguesa no le permite tamaña enunciación y literalidad.

A partir de este momento la película se resolverá en una concatenación de planos estáticos de larga duración que contendrán marcas argumentales decisivas para la película. Como si ese estatismo y esa duración pusieran de sobre aviso a un hipotético espectador. Si el cine académico se ha valido de sus propias herramientas para conjeturar *climax* dramáticos, giros argumentales, desplazamientos con trazos de irreversibilidad en los personajes, valiéndose de la música extradiegética y del énfasis visual del *travelling*, del *zoom*, de la ponderación del primer plano como intensificador emocional, *Stockholm* recurrirá al comedimiento visual: al plano fijo e inmóvil que tanto contrastará con el movimiento perenne de la primera parte, la inmovilidad como reactante a los usos del cine institucional.

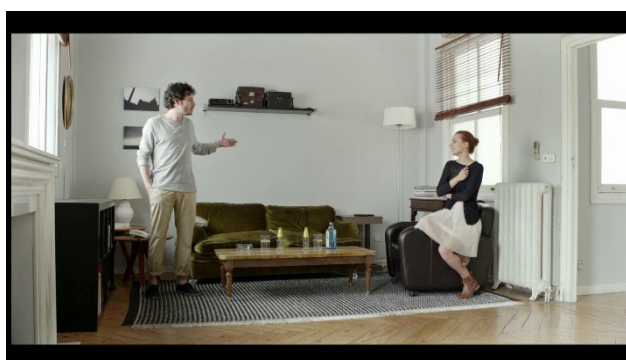
El primero de ellos, de dos minutos, recogerá al personaje de la protagonista en la intimidad del baño. El plano, general de nuevo, estará integrado por un trampantojo visual del cielo y los tejados del casco viejo de la ciudad de Madrid. La textura visual del cuadro contiene una densidad atmosférica etérea y fantasmal, ese *unheimlich* ya transitado en este análisis.

El segundo elemento decisivo de la escena tiene que ver con la aparición, por primera vez, de la conducta autolesiva del personaje. El personaje de ella, con una parsimonia sospechosa acercará su frente al espejo y se golpeará brutalmente contra él. Un hilo de sangre brotará de su cabello por la frente, sin que este suceso sea susceptible de requerir una atomización aproximativa hacia el primer plano. Esa resistencia al inserto, al plano detalle, incrementa la violencia de la acción en la medida de que se trata de una veladura y por lo tanto una invitación al espectador a que ponga más de sí mismo.



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013)
00:57:57

El segundo plano estático de larga duración será un *set piece* en el salón. De nuevo un plano general esquinado que mostrará el mismo salón de la noche anterior que entonces resultaba cálido y acogedor, y ahora desde una perspectiva distanciada parece una estancia fría y quirúrgica. En el diálogo, que ya se ha abordado en el epígrafe “4.1.1 Paisaje generacional de la crisis”, Ella verbalizará con franqueza que el encuentro de la noche anterior se produjo en contra de su voluntad y deseo. La disposición de elementos escénicos como la mesa y la separación que genera la óptica angular, consolida la oposición y distancia entre ambos.



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013)

01:08:23

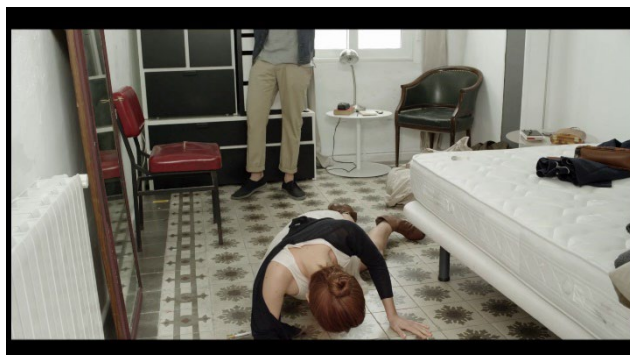
La última *set piece*, será el plano más largo de la película, de nuevo un plano general fijo, estático, de más de seis minutos dentro de la habitación donde han pernoctado. El personaje de ella se niega a darle información sobre donde ha escondido las llaves de la casa, llevando al límite el juego hasta que él, en un arranque de violencia la lance al suelo.

Si en la escena del salón el uso del angular nos permitía distanciarles en el espacio, escenificando la disputa, en este caso va a posibilitar que la habitación y sus paredes se estrechen, tornando la estancia abigarrada y opresiva, acorde con el momento narrativo. En este encadenamiento de planos fijos, este plano conservará un valor diferencial desde un punto de vista escénico, más allá de la sobrecarga dramática, pues por primera y única vez en este segundo tramo de la película, la cámara se moverá en panorámica vertical hacia abajo.



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013)

01:12:37



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013)

01:14:51

Esta dosificación del movimiento de cámara de apenas unos segundos, en contraste con el estatismo hegemónico de los planos restantes, proporciona un polo de significación al momento, a la agresión.

Así pasaríamos de un plano de construcción gramatical cuantitativo en la primera mitad del largometraje, en el que los movimientos de cámara, los puntos de vista y la copiosidad de recursos de montaje, visual, sonoro y musical, dejan paso a una segunda que, en su quietud y primitivismo, en su minimalismo y sobriedad, un leve movimiento de cámara adquiere un estatus comunicativo de mayor alcance dramático y significación que si viniéramos de una abundancia de recursos cinematográficos donde un gesto se disolvería entre otros muchos. Es en este contexto donde, de la pobreza de recursos materiales y temporales (recordemos el presupuesto de sesenta mil euros y los apenas doce días de grabación) pueden colegirse otros subterfugios igualmente eficientes desde un punto de vista formal y narrativo pero que, eso sí, estarían supeditados al todo de la película.

Los Ilusos es una película filmada íntegramente en trípode. La primera parte de la película explorará con asiduidad el recurso de la panorámica, derivado del dinamismo y la musicalidad de la puesta en escena inscrita en las acciones de los personajes y el montaje interno. Al mismo tiempo esta puesta en escena inicial contendrá más posiciones de cámara, más fragmentación, más montaje y articulación espacial entre planos. Jonás Trueba identificará este desempeño con una cierta indefinición y duda en cómo encarar la filmación:

Dividimos la película en cinco partes, pero al mismo tiempo siento que hay como dos tiempos en la peli, claramente un primer tiempo que obedece a todos los primeros días de rodaje, más inciertos, más de estar buscando a tientas, sin dar pie con bola. Y ya un momento en el que nos sentimos más seguros de lo que estamos haciendo. De alguna manera nos relajamos o van cuajando cosas. (...) Yo siempre pensé que, con Aura Garrido, la película se asentaba en cierta manera, y de hecho así fue. (Filmoteca Española, 2020)

Ese asentamiento o relajación, implica una traducción fílmica: se incrementa el estatismo en la duración de los planos (que abordaremos en el siguiente epígrafe) y en adelante las escenas se resuelven mediante menos posiciones de cámara.

En cuanto al uso, del primer plano como recurso formal que ha estructurado esta sección del análisis, Trueba reconocerá una transformación en la distancia de aproximación a los motivos narrativos con respecto a su primera película.

En mi película anterior, acabé filmando casi todas las secuencias dos pasos más atrás de lo que hubiera imaginado. Supongo que era por pudor. Los pocos primeros planos que hice me daban vergüenza y me costaban mucho. Ahora, sin embargo, he rodado casi siempre dando dos pasos más hacia delante, tenía necesidad de acercarme mucho más a los rostros de los actores. Todas las canciones... era una película construida sobre recuerdos y con *Los ilusos* quiero hacer una película más proyectada hacia el futuro, más en tiempo presente, sin mirar atrás en ningún momento, aunque ahora ya no tengo tan claro que eso sea posible. (Heredero, 2012)



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
01:02:27



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:57:13



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:57:13

Pondera Trueba aquí, una interpretación temporal e histórica del recurso del primer plano, en torno a un vector que podría interpretarse como que, una mayor aproximación al rostro de los personajes es también una aproximación a su propio tiempo. En un fragmento descartado para la publicación de *Las Ilusiones*, Trueba sostendría: “Debería obligarme, cada día de rodaje, a encontrar la manera de hacer un primer plano. Al menos uno” (Trueba, 2020)

Ya hemos descrito como el primer plano mediatiza la puesta en escena *Niñato* en la integridad de su metraje. Para el director de la película esta decisión estética no es algo verdaderamente planificado o racionalizado, sino que deviene de un proceso humano de convivencia:

La cámara también forma parte de lo que está ocurriendo. Soy yo en ese espacio, con la complicidad y la empatía que haya podido tener con ellos cuando ocurrían todas esas cosas. Es la misma óptica y la misma cámara, porque me parece que era la forma honesta de hacerlo, aunque es verdad que la casa era muy pequeña y que tampoco existía la posibilidad de coger una distancia y mirar desde lejos.

Recuerdo estar rodando una escena en el metro, que tenía esa acción y miré con la cámara a David, colocado en el vagón y sentado con un poco de distancia con gente ahí. Cuando lo vi con Ana [Pfaff, la montadora] lo desechamos, pero ya en el momento que estaba rodando me dije, “no, esto es otra película”. Es la distancia con lo que le he acompañado y con la que me he sentido cómodo y en la que ellos se sentían cómodos. (Orr, 2023)

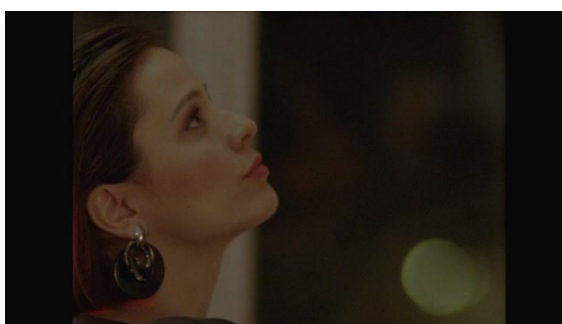


Fotograma *Niñato* (Adrián Orr, 2017)

00:01:45

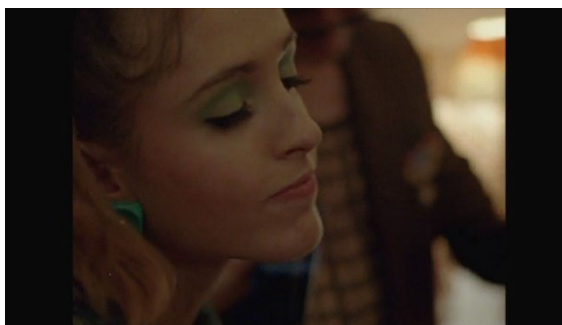
Luis López Carrasco sostiene que hay en *El futuro* una colaboración virtuosa entre la imagen y el sonido, en la medida en que cuando desaparece el sonido, habilita un tipo de presencia en los rostros y los cuerpos de los personajes elevando la fisicidad del retrato.

La película se comporta como una radio defectuosa, que no puede mantenerse mucho tiempo en una misma frecuencia. La desaparición de la voz nos obliga a contemplar el film como una película muda. La gestualidad de los rostros y las acciones de los cuerpos se disponen en primer término. Somos observadores silenciosos, como si estuviéramos intentando adivinar qué palabras se están diciendo unos desconocidos que charlan en el otro extremo de una habitación. (...) Me interesaba capturar una atmósfera, describir a un grupo humano, detenerme en la fisionomía de cada rostro, de cada gesto. (De Pedro, 2013)



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)

00:06:57



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)
00:46:36

4.3.5 Plano secuencia: nueva temporalidad filmica.

Durante los últimos epígrafes de esta investigación, hemos tratado de aproximarnos a los diferentes caminos en que los avances tecnológicos asociados al cine han permitido sondear la representación de la realidad y muy especialmente la interpretación del tiempo.

Cuenta Jerónimo Atehortúa, que Bela Tarr durante un viaje a Japón presentando una de sus primeras películas, fue llevado a una obra de teatro tradicional japonesa llamado *Noh*, obras que suelen durar entre cuatro y cinco horas. “En ella, según Tarr, había un personaje cruzando el escenario durante cincuenta minutos, y en ese tiempo, en el que aparentemente no pasaba nada bajo el paradigma occidental de narración, "cientos de cosas ocurrían" (pag. 36).

La experiencia en esa obra le permitió comprender que el arte cinematográfico a partir de entonces debería permitirnos experimentar el tiempo de un modo distinto, menos lineal, donde se conjuguen tiempo y espacio, sobreponiéndose. “Para Tarr el cine occidental solo se vale de la historia y la acción, ignorando una experiencia real del tiempo y el espacio” (pág. 36)

Atrapado por ese instante de revelación, el cine de Bela Tarr no volvió a ser el mismo, confeccionando la que sería la primera de una serie de películas en las que como dice Jacques Rancière Bela Tarr:

De *Condena a Las Armonías de Werkmeister*, construyó un sistema coherente, poniendo en práctica procedimientos formales que constituyen un estilo propiamente dicho en el sentido flaubertiano del término: una “manera absoluta de ver”, una visión del mundo que se vuelve creación de un mundo sensible autónomo. (...) Es el tiempo después de las historias, el tiempo en que uno se interesa directamente en la materia sensible con la que tallan sus atajos entre un fin proyectado y un fin acaecido. No es el tiempo en que se hacen bellas frases o bellos planos para compensar el vacío de toda expectativa. Es el tiempo en que uno se interesa por la espera en sí misma. (Ranciere, 2013, págs. 67-68)

Ha quedado claro en el estado de la cuestión, el intrincado pero efectivo modo que la película patrimonializa las herramientas del cine documental para trasladarlo a sus propios intereses estilísticos, pero para terminar de cerrar el argumento anterior sobre la sustracción de elementos escénicos en pro de la abolición de la temporalidad que argumentaba Jameson ¿en qué sentido el plano-secuencia puede implicar un modo de sustracción de elementos escénicos de sentido? En oposición a ese cine de la transparencia que hemos mencionado anteriormente, donde la cohabitación de varias posiciones de cámara registrando una misma acción narrativa parece (solo parece) recoger un todo, nos encontraríamos el camino alternativo del plano-secuencia. Aquí una definición de esta forma cinematográfica que convendría refrescar:

Es una pieza enteriza y cerrada, con su principio y su fin (y su centro), completamente equivalente a lo que es un acto teatral, salvo su dimensión. Su espacialidad es manifiesta. El espacio es su único marco, su definitivo valor. El tiempo transcurre en un plano-secuencia pesadamente, segundo a segundo, sin encontrar el menor resquicio por donde fugarse, porque es tiempo real, continuo, sin posibilidad de abreviación. Es puesta en escena total, completa, en la que se prevé todo. (Amo, 1972, pág. 97)

En efecto, el rasgo más relevante de un plano-secuencia es su compromiso temporal, su captación en tiempo real, la ausencia de resquicio por donde escaparse debido a su sometimiento a un montaje externo. En la gramática del plano-secuencia, el autor está expuesto ante una lógica mucho más electiva, es decir, lo sustractivamente significativo no solo vendría dado por el tiempo, sino también y por el tamaño del plano.

Buscando ese frágil hilo conductor sobre los estudios del tiempo filmico, que nos ha permitido introducir esta nueva imagen cinematográfica de la era digital durante el Estado de la cuestión, sostiene Andrea Mariani, en su artículo *La poética dell'insignificante*, secundando a Milosz Stelmach que, a finales del siglo XX, emergió un tipo de cine “antitético” del cine comercial, aupado por los festivales de arte y ensayo.

(...) un cinema “contemplativo”, minimale, con una tendenza ad abbandonare una rigida causalità nella struttura narrativa, in favore di uno storytelling episodico, fortemente sbilanciato su un ritratto comportamentale e anti-psicologico dei caratteri: Danti-psychological depiction of characters (very often played by non-professional actors), abandoning strict narrative causality in favour of episodic or impressionistic storytelling while still maintaining intensified continuity. As a consequence, they tend to put a greater focus on showing instead of telling, or in other words, they encourage the dominance of monstating over narrating [Contemplativo, minimalista, con tendencia a abandonar la causalidad rígida en la estructura narrativa en favor de la narración episódica, fuertemente desequilibrado sobre una representación conductista y antipsicológica de los personajes (muy a menudo interpretados por actores no profesionales), abandonando la causalidad narrativa estricta en favor de la narración episódica o impresionista, pero manteniendo una continuidad intensificada. En consecuencia, tienden a hacer más hincapié en mostrar que en contar o, dicho de otro modo, fomentan el predominio de mostrar sobre narrar] (Mariani, 2018)

Esta definición que encuentra Mariani del *Slow Cinema*, es a grandes rasgos buen semblante del cine de Albert Serra. Pero si además nos adentramos en ese factor temporal, podríamos preguntarnos si esa lentitud no podría llegar a constituir una forma de resistencia a la deriva aceleracionista propia de la era de la globalización. (Joffe, 2014, pág. 11) Ahí estribaría en principio para Ira Jaffe el proyecto político inscrito en el *Slow cinema* y en el cine de Albert Serra en última instancia. Como dirían Francisco García y Manuel Gertrudix en su artículo *Mare nostrum digital*, “El tiempo no descansa pero se remansa en los márgenes”. (García García & Gertrudix, 2009)

Preguntado sobre la dimensión política de su trabajo, el esquivo Albert Serra declarará:

No, no hay nada de eso en mi obra. Nada de eso me interesa porque no tengo nada que decir. Mi idea es trabajar con significados que nunca han sido establecidos y que incluso terminan siendo generados en el montaje o la postproducción. (Atehortúa Arteaga, 2020, pág. 240)

Este reconocimiento explícito al proceso de edición de imagen, como una etapa básica de la creación, evidencia una oscilación progresiva para proyectos abordados desde el digital.

Lourdes Monterrubio localiza en Pedro Costa uno de los puntos de referencia para este nuevo “tiempo filmico” que hemos descrito. En las películas de Pedro Costa “desaparece todo artificio y se les concede a los cuerpos una gravedad y peso muy singulares, que transmiten el respeto y sincero interés de la mirada de Costa.” (Monterrubio, 2017)

Gonzalo de Lucas, en su artículo dedicado a *No Quarto de Vanda* de la revista *Cahiers du Cinema España* apela al envite del director hacia el espectador de un tipo de esfuerzo para entrar en el tiempo de Vanda y el barrio, un tipo de esfuerzo que no está condicionado por la percepción subjetiva de un estado emocional, sino que es más ambivalente.

No Quarto da Vanda y *Juventude em marcha* muestran una historia que no habíamos visto en el cine: el largo tiempo que lleva acoplarse al ritmo de una mujer, a otra vida y otro lugar. No es el intenso tiempo de la felicidad (con el que ya sabemos que no se hacen películas), pero todavía menos el de la desdicha y el drama (no hay ficción en ese sentido en estos filmes). No es algo enteramente moroso ni banal, ni una sucesión de gestos, palabras, silencios. Se trata, más bien, de una auténtica historia, de la forma en que la experiencia va dejando sedimentos imperceptibles en nuestro cuerpo: la historia de un intercambio real, o mejor de un espacio y un tiempo compartido, de lo que hay "entre" dos, entre ella y la cámara, entre el hombre y la mujer, o entre la película y ellos. (de Lucas, 2009)

En *Diamond Flash* podemos encontrar varios ejemplos de utilización del recurso del plano secuencia que, por otro lado, y de acuerdo con varias de las declaraciones del director en medios de comunicación, es un recurso muy identificativo de su escritura cinematográfica.

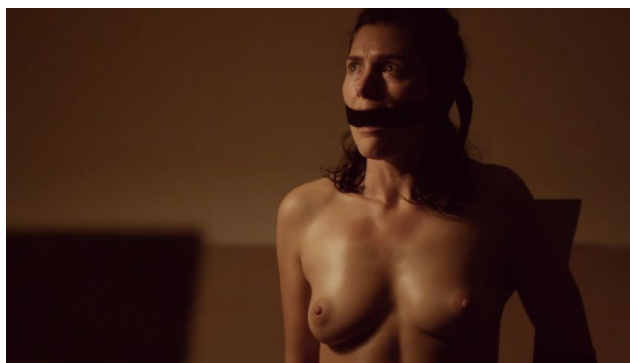
Preguntado por Javier H. Estrada, sobre su austeridad a la hora de plantear posiciones de cámara durante el rodaje de *Magical Girl*, el director confesaba:

La clave está en dosificar la información y, en ese sentido, Hitchcock me parece el auténtico maestro. Cuando estuve en Tokio revisé compulsivamente su filmografía y leí el libro de la entrevista con François Truffaut. Por lo general, en mi película cada secuencia es un plano y una de las ventajas de este método es que el montaje está prácticamente terminado antes de llegar a la sala de edición. (Estrada, 2013)

Esta apelación a la autosuficiencia del plano, al montaje interno obtiene un nutrido eco como ya hemos dicho en *Diamond Flash*. El ejemplo más revelador el uno de los últimos planos de la película que dura casi diez minutos y consiste en la tentativa de tortura Elena por parte de Enriqueta después de secuestrarla en su propia casa. Con respecto a esta escena dice Carlos Vermut:

El hecho de que sea una violencia muchas veces contenida, muchas veces explícita, hace creer que la película va a acabar en el sumun de esa violencia. En esa violencia final (...) me preocupa que, como espectador, pienses qué tipo de tortura se va a llevar a cabo. (CENDEAC, 2014)

De nuevo su trabajo como director se centra en gestionar el grado de expectativa en el espectador. En este caso, la expectativa de que se reproduzca un cierto tipo de violencia que se ha exhibido previamente. En esa gestión la reincidencia de la violencia el tamaño y la duración del plano es clave. Como mencionaba el propio Vermut, al mostrar con dicha franqueza el efecto de la violencia en el plano previamente referenciado en otro de los epígrafes de este capítulo, esta generará la posibilidad de que el plano secuencia pueda albergar la misma. No parece accidental que el plano se corte bajo la línea de los senos de Elena. En los espectadores gravitará la posibilidad de que estos sean objeto de una icónica forma de tortura llevada a cabo por el instrumental que parece manejar Enriqueta a través del sonido en *off*.

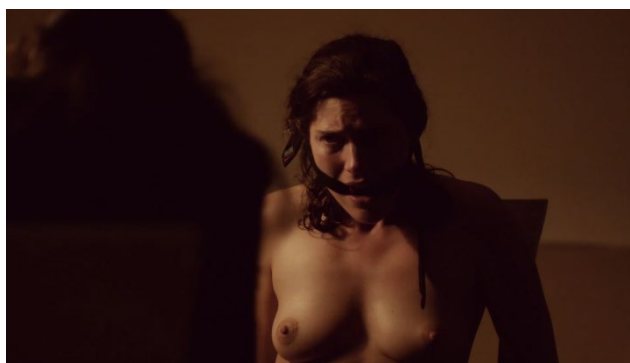


Fotograma *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2011)

01:58:13

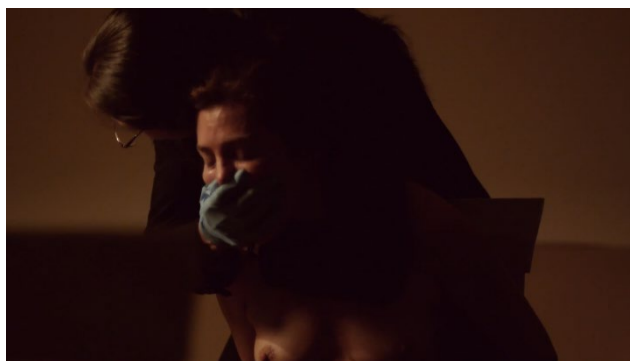
Tal y como proclamábamos en el epígrafe sobre la indeterminación en la obra, el encuadre (y más si el encuadre está constreñido espacialmente) invita al espectador a prologar esa película, a prolongarlo imaginándolo, dándole una naturaleza autónoma pensando en esa imagen que está más allá de lo encuadrado. En este caso a “mostrar el horror”, un horror en fuera de campo que se camufla con los límites del cuadro.

Al no ver a Enriqueta, a esa Enriqueta transformada en asesina, al solo poder escuchar su voz y ver su espalda se ejercita la potencialidad del fuera de campo como “lo monstruoso” identificado por Kant. Al mismo tiempo cuando un único plano cerrado estructura toda la secuencia, se produce otro tipo de expectativa truncada basada en la necesidad de un contracampo explicativo, un contracampo que disuelva la tensión construida y contenida en un plano secuencia.



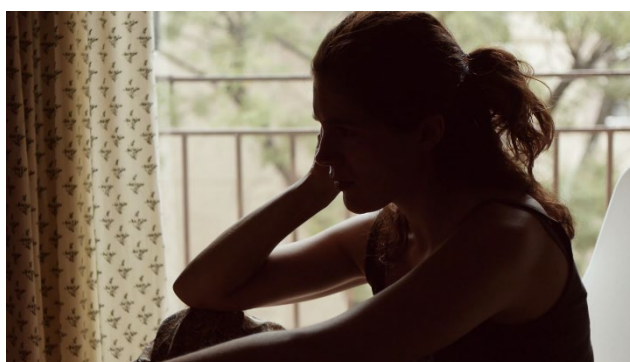
Fotograma *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2011)

02:01:15



Fotograma *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2011)
02:01:15

Inmediatamente después de que finalice la escena y Elena se salve de la muerte gracias a ese “perdón” grotesco de Enriqueta, la película terminará con otro plano secuencia, que encontrará una equivalencia en el plano anterior, de nuevo un primer plano que abarcará toda la escena. Como si se tratara de un reverso luminoso de la anterior, veremos a Elena llamando por teléfono a su marido para comunicarle la decisión de separarse de él. Llamada que transcurrirá completamente en *off*.



Fotograma *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2011)
2013)02:01:15

Aunque no sean estrictamente planos secuencias, muchas de las escenas de la película están atravesadas por planos de larga duración que impregnan la narración de la cadencia y el tempo propio de los planos secuencia. Así ocurre varias escenas de conversación, planos de conjunto de larga duración que estructuran formalmente la escena.

En la primera parte de la película hay una concatenación de este tipo de planos de situación omniabarcantes de, al menos, dos minutos de duración, duración inusualmente extensa en este tipo de planos. Es el caso del momento de los prolegómenos del envenenamiento del

hermano, donde el intercambio entre hermanos estará planteado desde un plano general de larga duración.



Fotograma *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2011)
00:22:08

También ocurrirá en una repetición de otro plano de situación de dos personas en una mesa comedor. En este caso, es un plano con otro desafío soterrado entre las dos secuestradoras, que también abarca otros dos minutos.



Fotograma *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2011)
01:01:37

En *Berserker* de Pablo Hernando podemos localizar una escena de naturaleza ciertamente enigmática que se separa drásticamente de la puesta en escena o planificación clásica, que es hegemónica en la mayor parte de la película.

La escena en cuestión es un extraño plano secuencia de aproximadamente tres minutos de duración, donde escuchamos en *off* (que inevitable ancla el punto de vista visual al personaje) un relato en forma de monólogo por parte de Ana Carballo, la novia de Enrique, uno de los personajes implicados en la trama que unas horas después de este espacio cronológico perderá la vida.

El plano, encarna el punto de vista sin referencia ni escorzo alguno desde la parte delantera de un coche en movimiento a una carretera de varios carriles de llegada a Madrid. El relato de carácter contradictorio parece evocar un sueño de la novia que actúa como presentimiento o vaticinio siniestro de lo que está por venir, acompañado de una música que contribuye a una forma de enrarecimiento que se inserta a la perfección en una atmósfera de extrañamiento.



Fotograma *Berserker* (Pablo Hernando, 2015)
00:28:45

De cualquier modo, el plano secuencia concurre a la muestra, no solo por su potencial semántico sino por lo que sabemos de la trastienda del plano, de los motivos por los que así fue filmado en palabras de Pablo Hernando, y que rubrica nuestra hipótesis de partida.

La única escena que hubo que cambiar antes de rodar, que en una versión del guion hubo que modificar, es la escena en la que van en coche los personajes de Dani y de Lorena llegando a Madrid. Es un plano fijo de la carretera con voz en *off* de Lorena. Esa escena originalmente era un coche por una carretera nacional de noche yendo muy deprisa y con diálogos dentro del coche. Pero había que rodar en el coche yendo deprisa en la carretera. Entonces sin dinero nos íbamos a matar, y no se pudo hacer, o iba a

quedar muy cutre. Estuve pensando incluso cómo hacerlo con un coche aparcado en un garaje, con luces por fuera, para que pudiese simular, pero... es que no iba a quedar bien, entonces lo sustituí por esa otra cosa que es mucho menos de acción, pero creo que es más evocadora y que cumple la misma función. (Cervantes, 2018)

De nuevo la proclama antes sugerida por Vermut, de hacer de la necesidad virtud, revierte en una propuesta estética inesperada, dado que no se inserta en la puesta en escena de corte clásico descriptivo sino en una continuidad y estatismo diferencial, expresivo y lírico.

Cuando a Rodrigo Sorogoyen le preguntaron por las referencias cinematográficas que tenía en la cabeza a la hora de escribir *Stockholm* junto a Isabel Peña, especificó que le interesaban los diálogos que fluyen a cierta velocidad como las películas de David Mamet.

Para mí la mejor película de guion de David Mamet es “American Buffalo” (Michael Corrente, 1996). Yo cuando la ví dije “Quiero hacer esto”. Esas películas que consistían en dos o tres personajes hablando me parecían fascinantes. Me encantaba el Linklater de “La cinta” (2001) o la trilogía de “Antes de amanecer, atardecer y anochecer” (1995, 2004 y 2013), y supongo que por eso hice mis primeros cortometrajes, “8 citas” o “Stockholm” de esa manera. (Hernández, 2020)

Lo cierto es que esta declaración podría pasar a engrosar el epígrafe asociado a la intertextualidad inherente a los productos culturales de la posmodernidad, en la que de algún modo puede inscribirse *Stockholm*. Sin embargo, nos gustaría rescatar la referencia a Richard Linklater, que no es la primera ni la última vez que aparecerá referenciado en esta investigación.

La trilogía mencionada, en efecto, cultiva el uso estructural del plano secuencia de la pareja protagonista, caminando en larguísimas tomas a través de diferentes exteriores metropolitanos que se prolongan a lo largo de una mañana, una tarde, una noche.



Fotograma 11. *Antes del amanecer* (Richard Linklater, 1993)



Fotograma 12. *Antes del atardecer* (Richard Linklater, 1993)



Fotograma 13. *Antes del anochecer* (Richard Linklater, 1993)

Hemos recordado en repetidos ejemplos la propiedad del plano secuencia de adensar el tiempo, de intensificar la pregnancia de la experiencia. La variación, quizá de grado, con respecto a esta trilogía, es que se trataría de tres películas, tres fragmentos en continuidad con un uso muy ambiguo de la elipsis, con una espacialidad entre cada una de varios años. Marya Schechtman sostendrá que Linklater explorará una “temporalidad trascendente” en el uso del

plano secuencia, trazando una comparativa con la temporalidad que ofrece la literatura en su paradigma más clásico.

The basic picture, however, is nicely conveyed by James Wood, who writes that the novel is ‘constantly moving between secular and religious modes’; in its secular mode, ‘it expands the instances of our lives into scenes and details, it strives to run these instances at a rhythm close to real time’ (something both Jesse and Linklater exemplify in their aesthetic endeavors; Jesse in his plans for novels and television shows that take place in real time and Linklater in his films where characters age at the same rate as the actors) [La imagen básica, sin embargo, la transmite muy bien James Wood, quien escribe que la novela como género "se mueve constantemente entre los modos secular y religioso"; en su modo secular, "expande las instancias de nuestras vidas en escenas y detalles, se esfuerza por ejecutar estas instancias a un ritmo cercano al tiempo real" (algo que tanto Jesse [el personaje protagonista de la película] como Linklater ejemplifican en sus esfuerzos estéticos; Jesse en sus planes para novelas y programas de televisión que tienen lugar en tiempo real y Linklater en sus películas donde los personajes envejecen al mismo ritmo que los actores)]. (Schechtman, 2021)

Sorogoyen no solo recreará el encuadre repetido en las tres películas por Linklater, ese plano medio frontal, filmado con la estabilidad visual del *Steadycam*, sino que enmarcará la acción en el perímetro emblemático de una gran ciudad (igual que Linklater lo hizo con Viena y París), pero en este caso serán las calles de Madrid en sucesivos planos secuencia de varios minutos.



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013)

00:10:24



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013)

00:20:13



Fotograma *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013)

00:18:00

Sobre el uso del plano secuencia como recurso cinematográfico, que luego repetirá sistemáticamente en sus siguientes películas dirá:

(...) tiene algo mágico, es como imitar la vida. No cortamos, y con eso perdemos el control. Con planos cortos tienes el control de casi todos los elementos. Conforme aumenta el tiempo del plano es cada vez mayor la posibilidad del desastre. Pero si logras sincronizarlo todo es algo espectacular y muy real, con vida propia. (...) Me estimulan mucho y, aunque sé que la teoría dice que no hay que rodar todo en planos secuencia, conforme pasa el tiempo cada vez más intento contarlos todo en planos largos siempre que sea posible. (Nieta, 2013)

Sorogoyen defenderá su interés por el plano secuencia en otra entrevista, en la misma dirección que Carlos Vermut. Para estos directores, el plano secuencia facilita el trabajo con los

actores, en la medida que les deja rienda suelta para establecer una continuidad que, con la fragmentación plano a plano de la puesta en escena, más construida, estaría mucho más limitada.

En los planos secuencia fijos el director se abandona totalmente en el actor, que se convierte en el amo absoluto, algo que no pasa en el cine y que sí sucede en el teatro. Además, en los planos secuencia más complicados logras algo esencial: la comunión de todos los que hacen la película durante el rodaje. Es verdad que en cine y televisión lo fundamental es lo que sale en la pantalla, pero creo que, si en el rodaje hay verdadera pasión por el trabajo que estás haciendo, si hay un ambiente agradable en el set en el que todos colaboran poniendo los cinco sentidos, eso se transmite a la pantalla. (Hernández, 2020)

Rodrigo Sorogoyen parecería sostener aquí que la metodología de grabación y puesta en escena basada en la fragmentación y reglas clásicas de continuidad entre planos tiende a un tipo de protocolización que alinea y relaja los procesos de creación.

Como hemos sostenido en el epígrafe anterior en torno al estatismo, durante la última media hora de la película o tercer acto, se activa una nueva dramaturgia que recurrirá de forma más reiterada y casi por primera vez al plano secuencia. Así será en una escena en un bar, un diálogo algo plúmbeo, un *sketch* cómico en el que Bruno y León compiten por quién pagará la cuenta, y que dará una cierta medida del tipo de amistad sincera y desinteresada entre ambos. Aunque León se imponga en la discusión dándole a Bruno veinte euros por cuentas pasadas, finalmente Bruno le colocará veinte euros en el bolsillo trasero del pantalón sin que se dé cuenta. El encuadre que abarcará toda la secuencia será trasero, habilitará la comprensión última del gesto de Bruno.



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:56:48

Más adelante, León se decidirá a llamar a Sofía por teléfono para concertar una cita, y la película lo resolverá en un sencillo plano secuencia de más de un minuto, en el que conforme Sofía de su aquiescencia, la expresión de León se dejará llevar por la emoción y el personaje se acercará cámara variando su posición desde un plano general a un primer plano.



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
01:01:32



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
01:02:32

Durante la cita y después de la “intervención” narrativa de la voz del director a la salida del cine, asistiremos a una concatenación de cuatro planos secuencia que modificarán

sustancialmente el ritmo narrativo de la película. La puesta en escena será un estudio temporal intensivo, entomológico, de ese capítulo decisivo en la relación de ambos personajes, que irá progresivamente incrementándose hasta el plano secuencia final de la serie.

El primero de esta serie, cubrirá la cena de los dos personajes a la distancia del plano medio. Con una duración de un minuto y veintiún segundos, versará sobre el lugar en el que están cenando, la comida y el alcohol y la particular relación *sinecdóquica* del lugar, con el imaginario asociado al restaurante.



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
01:13:10

A continuación, y elipsis mediante, los dos personajes saldrán a fumar a la calle y la escena, de nuevo, se resolverá en un solo plano más próximo desde un punto de vista visual. Se modificará la lente a una más *teleobjetivada* y esto conllevará otras proporciones en relación con el encuadre y la profundidad de campo. Esta decisión parece coincidente con la deriva de la charla, que por momentos traspasa la barrera de lo protocolario para versar sobre la película que León hizo en el pasado y su implicación personal en ella, con un tira y afloja entre la esfera de lo íntimo y la metaficción. El plano secuencia se incrementará en duración en torno al minuto y cincuenta segundos.

SOFIA: Muy guapa la protagonista. Se nota que estás enamorada de ella.



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
01:14:51

Esa esfera de lo íntimo será definitivamente atravesada en el tercero de los cuatro planos secuencia. Esta vez un primer plano que se sustrae claramente del fondo y que es incluso más cerrado, un primer plano de ambos personajes ajustándose al encaje evolutivo de la concatenación de secuencias que venimos describiendo. El contenido de la conversación ya ha sido analizado en el epígrafe “4.1.1 Paisaje generacional de la crisis”, y gira en torno a la posibilidad de tener hijos, teniendo una duración más o menos equivalente a los dos planos secuencia anteriores.



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
01:16:48

Seguidamente, como corolario o *clímax* argumental nos encontraremos con un último plano secuencia, el más largo de toda la película de una duración de casi dos minutos y medio. Es la escena en la que ambos personajes finalmente se besan en un callejón. En cambio, la regla o progresión visual hacia el primer plano, que ha regido el proceso de aproximación amorosa de los personajes en la serie de planos secuencia que relatan la noche no tendrá vigencia alguna. El beso se producirá en un tramo de oscuridad en el callejón, a cierta distancia, con una pléyade de sombras entremezcladas que ensucian visualmente el plano y que apenas dejan entrever el

beso e incluso el rostro definido en la imagen. Solo podremos interpretar este último gesto de distancia, en las coordenadas de ese pudor antes mencionado que Jonás Trueba sintió durante su primera película que le hacía filmar las escenas a más distancia de lo deseado, y que nos retrotraen a Serge Daney y su artículo sobre la muerte de Miyagi y el travelling de *Kapo*.

La reflexión de Daney recogía la recordada impugnación de Jacques Rivette *De la abyección* publicada en las páginas de *Cahiers du Cinema* en 1961, donde Rivette condenaba un travelling de aproximación al rostro de una víctima del holocausto, que, tratando de huir de un campo de concentración, acababa electrocutada por una de las vallas de seguridad del campo.

Observen, en *Kapo*, el plano en que Riva se suicida arrojándose sobre los alambres de púa electrificados: el hombre que en ese momento decide hacer un travelling hacia adelante para encuadrar el cadáver en contrapicado, teniendo el cuidado de inscribir exactamente la mano levantada en un ángulo del encuadre final, ese hombre merece el más profundo desprecio. (Daney, 1994, págs. 21-22)

Cuenta Daney como trataba de aplicar esa suerte de posicionamiento moral hacia la imagen, ya que según Rivette: “Hay cosas -había escrito Rivette- que deben abordarse con miedo y temblor. La muerte sin duda es una de ellas; ¿cómo se puede filmar algo tan misterioso sin sentirse un impostor?” (Daney, 1994). Y así Daney trataba en el libro de evidenciar ese régimen moral cinematográfico valiéndose de una de las escenas de *Cuentos de la Luna Pálida* (1959) en el que uno de los personajes protagonistas muere.

La muerte de Miyagi en *Cuentos de la luna pálida* me clavó, desgarrado, a mi butaca del teatro Bertrand. Porque Mizoguchi había filmado la muerte como una vaga fatalidad que, como se veía claramente, podía y no podía producirse. Recuerdo la escena: en la campiña japonesa un grupo de bandidos hambrientos ataca a unos viajeros y uno de los bandidos atraviesa a Miyagi con su lanza. Pero lo hace casi inadvertidamente, titubeando, movido por un resto de violencia o por un reflejo estúpido. Ese hecho posa tan poco para la cámara que esta estuvo a punto de no verlo, y estoy convencido de que a todo espectador de *Cuentos de la luna pálida* se le ocurrió la misma idea loca y casi

supersticiosa: si el movimiento de cámara no hubiera sido tan lento, la acción se habría producido fuera de cuadro o - ¿quién sabe?- simplemente no se habría producido. ¿Culpa de la cámara? Disociándola de las gesticulaciones de los actores, Mizoguchi procede exactamente a la inversa de Kapo. En lugar de una mirada decorativa, Mizoguchi lanza una ojeada que "hace como si no viera", una mirada que preferiría no haber visto nada, y de esa manera muestra el acontecimiento tal como se produce, ineluctablemente y al sesgo. (Daney, 1994, págs. 32-33)

Sin ánimo de sacralizar o equiparar un primer beso a un asesinato en pantalla, creemos que Jonás Trueba rueda consciente o inconscientemente con esa distancia el plano contagiado por ese “miedo” o “temblor” que describía Rivette en el texto de Daney.



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)

01:17:59

Como ya hemos recogido en algunas declaraciones de Adrián Orr, *Niñato* está construida, exclusivamente, sobre cuarenta y cuatro planos secuencia. Es decir, para la película un corte implica necesariamente una elipsis temporal y esto significa también un esfuerzo continuado por no fragmentar las acciones, sino tender permanentemente al montaje interno, mientras se alcanza un equilibrio compositivo de puesta en escena. La mayoría de ellos oscilan entre los dos y los tres minutos. Esta decisión nace de un compromiso o una forma de entender el cine: “de las cosas que más me interesan en el cine es cómo retratar el paso del tiempo y qué efectos puede tener en los personajes y en el espectador” (Orr, 2023)

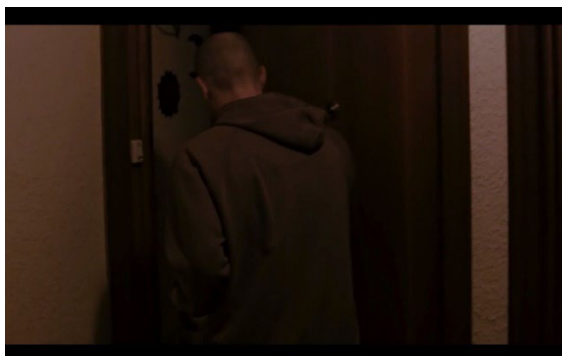
Hemos recuperado para este trabajo de investigación varios planos secuencia constitutivos desde diferentes enfoques en el análisis. Sin embargo, existe un plano secuencia hacia la mitad de la película que tiene la cualidad espacial de describir en una síntesis estrictamente cinematográfica el modelo de organización social y familiar que trata de retratar la película.

La escena comienza con la hermana de Niñato terminando de preparar la cena en la cocina, en el piso donde vemos a Niñato todos los días cuidar de los niños y componer. Hemos deducido durante toda la película que esa es su casa. La desorientación aparece cuando la hermana le entrega la comida para que se la lleve a la madre de ambos (la abuela de los niños). La cámara sigue a Niñato con la olla con comida saliendo de esa casa e internándose por el descansillo del edificio hasta otro piso que está frente al que acaba de salir. Comprendemos entonces que aquella casa también contiene espacios que se han estado mostrando en la película y que por alguna razón habíamos unificado en un solo piso. Que Niñato duerme en la casa de sus padres, pero que cría a sus hijos en la casa adyacente. Que sostiene así, una vida doméstica soportada en muchas ocasiones por la asistencia de su madre.



Fotograma *Niñato* (Adrián Orr, 2017)

00:45:51



Fotograma *Niñato* (Adrián Orr, 2017)

00:46:14



Fotograma *Niñato* (Adrián Orr, 2017)

00:46:22

Es solo a través de ese elemento espaciotemporal que disociamos ambos lugares, que comprendemos el atípico estatus familiar en el conviven los personajes de la película. Esa confusión o unificación cinematográfica deliberada, actúa como síntesis escénica del sentido comunitario de la educación y la convivencia en la familia, en el que los roles clásicos familiares se disuelven en las tres generaciones, y así, de forma indistinta la abuela tiene atribuciones maternas. Niñato es padre sin que exista consanguinidad en los tres hijos, y con su hermana forman un tándem que se parece más a un matrimonio que a dos hermanos. La película vive así en un campo de indistinción que explica con más precisión lo que ocurre en la familia (y lo que le ocurre al protagonista), que si la película se hubiera empeñado en discernir los diferentes estratos de organización social normativa en la diégesis.

La película *El futuro* se incorpora al igual que *Niñato* a la estrategia del plano secuencia y el primer plano dentro de su dispositivo cinematográfico. Pero en el caso de *El futuro*, no solo responden a variables afectivas tal y como argumentan el propio Luis López Carrasco:

Se trataba de hacer un registro naturalista de una fiesta en los ochenta, con la mayor intención documental. Para ello había que barajar varias cuestiones, la primera, cómo crear un dispositivo de una fiesta y ser prácticamente invisibles con la cámara. (...) si quieres hacer un registro documental es bueno que tengas posibilidad de hacer tomas largas. (Revista Sala 1, 2013)

En una de las múltiples acepciones que podría tener el término naturalista, el autor parece asociarla a la que tiene que ver con el realismo, con la verosimilitud y para ello:

Rodamos en 16 mm en teleobjetivo mientras el sonidista registraba los diálogos por su cuenta. Diseñamos una mínima puesta en escena. El casting está formado la mitad por amigos y conocidos, y la otra mitad por gente con formación dramática a quien no conocía de nada, que iban improvisando y a la vez construyendo sus propios personajes. Me interesaba experimentar con este lado más sensorial a la hora de rodar a gente en una fiesta. Tenía en la cabeza cosas como los Screen Tests de Andy Warhol. o Gimme Shelter, de los hermanos Maysles.” (Iglesias, 2013)

La mención específica a Warhol no es accidental para nuestro análisis, pues las posiciones estéticas ideadas o desarrolladas por Warhol para el cine que ya hemos comentado durante el estado de la cuestión, están estrechamente imbricadas con el discurso estético de *El futuro*.

Recordemos que Ángel Quintana explica como los *Screen tests* de Andy Warhol solo pudieron llevarse a cabo gracias a la voluntad experimental técnica en torno al celuloide.

En el terreno de la exhibición, las cámaras de 16mm también hicieron posible la existencia del llamado *expanded cinema*, permitiendo la proyección de determinadas imágenes en una galería o en una instalación artística. La imagen en movimiento empezó a ocupar un lugar privilegiado en el arte. Andy Warhol combinó sus retratos serigrafiados de figuras de la cultura y la moda con proyecciones de los llamados *screen tests*, que ofrecían primeros planos en forma de retrato de gente de su entorno intelectual. (Quintana, 2011)

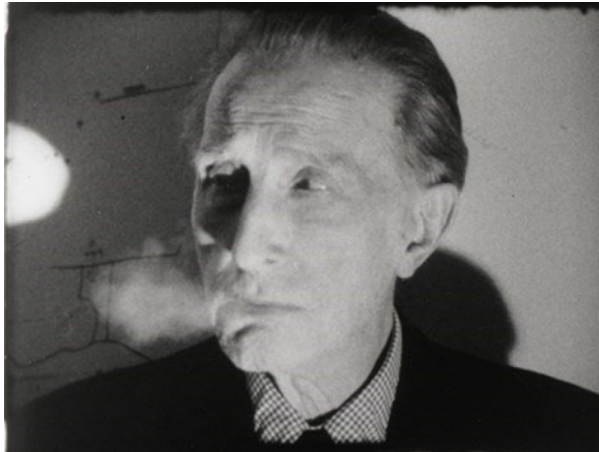
En ese momento el cine industrial trabajaba en otras coordenadas de corte más narrativo y anti-experimental, lo que dejaba un ancho margen para que otros agentes no acuciados por el rendimiento económico pudieran desarrollar una indagación artística que alcanzarían una serie de logros formales del que luego el cine del futuro se reapropiaría.

Antes de que presentara su Caja Brillo en la Stable Gallery de Eleanor Ward en abril de 1964, Andy Warhol ya había proyectado algunas de sus primeras obras minimalistas para el cine. Su primer trabajo filmico, *Sleep* (1963), capturaba la imagen fija de su amante John Giorno durmiendo durante siete horas. En *Empire* (1964) Warhol filmó durante ocho horas y cinco minutos el movimiento de la fachada del Empire State Building de Nueva York en la Quinta Avenida. Ambas películas, consideradas como un ejemplo de anticine en el momento de su creación, se caracterizaron por el deseo de capturar el paso del tiempo, por la reivindicación de la capacidad reproductiva de la cámara mediante la toma larga e ininterrumpida y por la desestructuración del cine como espacio narrativo para convertirse en un espacio abierto a los fenómenos del mundo físico (...). En *Sleep* y *Empire* la idea se impone a la visión de la propia obra, hasta el extremo de que no hace falta ver la película en su totalidad. Únicamente es preciso ver un fragmento y comprender la intencionalidad del dispositivo que se ha puesto en marcha. (Quintana, 2011)

El cine de Warhol pasa por plantear una nueva relación de la imagen con el tiempo, con los modos que tiene el cine de representar el tiempo, casi siempre atravesadas por la herramienta de la elipsis. Sin embargo, y tal y como dice Quintana, el trabajo de Warhol no pasa por generar un producto audiovisual asequible o accesible como espectadores. Una película de varias horas en continuidad sobre gente durmiendo se erige como una forma de reflexión sobre el medio y sobre el cuerpo, como lo haría cualquier obra de arte contemporáneo generando otros itinerarios de comunicación con el espectador que no pasan por el entretenimiento de la sociedad de consumo.

Andy Warhol parte de una imagen cualquiera para eliminar en ella lo imaginario y convertirla en un puro producto visual. (...) Warhol nos brinda la ilusión pura de la técnica —la técnica como ilusión radical—, actualmente muy superior a la pictórica. (...) Las imágenes de Warhol no son en absoluto banales porque constituyan el reflejo de un mundo banal, sino porque resultan de la ausencia en el sujeto de toda pretensión de interpretarlo: resultan de la elevación de la imagen a la figuración pura, sin la menor transfiguración. El portabotellas de Duchamp es una idea; la lata Campbell's de Warhol

es una idea; Yves Klein, al vender aire por un cheque en blanco en una galería, es una idea. Todo esto son ideas, signos, alusiones, conceptos. No significan nada en absoluto, pero significan. (Baudrillard, *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, 2006, págs. 37-41)



Fotograma 14. *Screen Test [ST80]: Marcel Duchamp* (Andy Warhol, 1966)

Es particularmente interesante ver como López Carrasco se pliega también a la técnica introduciendo las potencialidades de una lente que en este caso puede filmar desde mucha distancia pasando desapercibida para los actores, de modo que estos no detecten el momento en que la cámara les está filmando. Desapercibimiento que influye decisivamente en el modo en que estos actores/no actores afrontan el texto.



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)

00:30:08

También debemos considerar que cuando el autor asocia naturalismo o verosimilitud al uso del teleobjetivo y a las tomas largas propias del estilo documental la operación pasa por una forma de sustracción de información. El uso del teleobjetivo en cine aplanas las imágenes desdibujando los fondos -ya sea un paisaje u otras personas-, por la limitada profundidad de campo, por lo que su uso está generalmente asociado a la filmación del primer plano. Podemos identificar un correlato entre el uso de esta técnica y la fragmentación o atomización del espacio escénico. Elegir quedarse con un primer plano filmado sin profundidad de campo, sin contexto espacial, en vez de con un plano general en el que todo esté enfocado y sea identificable, no solo es una decisión estilística, sino que es una estrategia donde esas mismas decisiones estilísticas o estilemas, ayudan al cineasta a ocultar o disimular una serie de carencias a la ambientación, vestuario, dirección de arte y de los medios de producción en general.

4.3.6 Renuncia al guion

A nadie se le escapa que el guion durante la etapa del sistema de estudios y hasta la actualidad en lo que toca al cine industrial, se trataba sobre todo de un instrumento de control por parte del departamento producción para limitar la ambición artística de los agentes creativos implicados, un plan de trabajo, algo así como un contrato que garantice de algún modo la conclusión de la empresa.

Según el manual de Javier Marzal y Francisco Gómez Tarín, entre las atribuciones básicas serían:

Con carácter general los productores controlan todas las fases de la creación de una obra audiovisual: preparación, rodaje o grabación y finalización, y de forma particular se ocupan de los siguientes cometidos: a) Selección de temas: argumentos originales, obras literarias preexistentes o encargos de guiones específicos y originales. b) Contratación de los correspondientes derechos de autor. c) Supervisión de desgloses, planes de trabajo y presupuesto. d) Estudio económico de cada producción y financiación del presupuesto. e) Contratación del «gran equipo» o paquete (director y actores protagonistas). f) Supervisión de la preparación: localizaciones, contratación de los jefes de equipo y supervisión del resto de contrataciones. Elección del reparto. g) Supervisión de

grabación o rodaje.h) Supervisión de montaje y sonorización (con reserva o no del last-cut)”. (Marzal & Gómez Tarín, 2009, pág. 368)

En el documental *Histoire[s] du cinéma* (1988) Jean Luc Godard desliza este poema encriptado

y la cámara stylo
fue Sartre quien
deslizó la idea
al joven Alexandre Astruc
para que
la cámara cayera
bajo la guillotina
del sentido
y no se rehiciera ya
sí
la noche llegó
otro mundo nace
como si se hubiese suprimido
la perspectiva
y el punto de fuga (Godard, 2007, pág. 107)

Recurría Godard a este episodio en el que Alexandre Astruc, cineasta y teórico del cine afirmó que “que el tiempo de escribir guiones ya había pasado y que era necesario filmar películas” (Godard, 2007, pág. 203). A este respecto podemos recoger algunas otras más directas de Jean Luc Godard (2007) a propósito del guion:

Nunca he visto diferencia entre hablar de una película o hacerla”. El problema en la historia “es hacer lo que no se hace”. Encontrar un modo de hacer supone una pregunta, un ritmo, y un movimiento en el lenguaje. Movimiento de la historia [...] en el que se trata de “improvisar rigurosamente”. A la manera de una fórmula, dice: “no escribo

guiones; tomo notas, hago películas como un músico de jazz”, o bien: “escribo para analfabetos, como dice Artaud, por ello siempre he copiado frases”. (pág. 23)

De nuevo y quizá hablando de *Los Ilusos*, encomendándose Jonás Trueba a cierta tradición de la modernidad, afirma casi parafraseando a Godard:

Me apetecía que, en cierta medida, se revelase contra algunos convencionalismos impuestos, contra la forma habitual de entender lo que tiene que ser una película, lo que se puede ver y lo que no. Quería mostrar que el cine también se hace durante las charlas y las especulaciones, entre paseos y borracheras y ligues, lejos de toda esa parafernalia tan llamativa para los que lo ven desde fuera. Aquí no se ve nunca un rodaje, ni a un tipo escribiendo un guion o hablando con un productor sobre financiación. En cambio, se ve a un chico que le dice a una chica que está pensando hacer una película basándose en la letra de una canción de Nacho Vegas, y eso suena ridículo, él mismo se da cuenta mientras lo dice y no lo dirá más. (Ruiz & Heredero, 2013)

Trueba reiterará en diferentes entrevistas cómo se trataba de un rodaje vertebrado por la ausencia de un guion, y que a la postre reivindica como la enseñanza más valiosa en todo el proceso.

Lo más importante es que hemos aprendido a trabajar sin guion y sin ideas demasiado preconcebidas, dejándonos llevar, haciendo la película sobre la marcha. Luego, mi obsesión en el montaje, con Marta Velasco, era ser fieles al proceso previo, tratar de unir los planos con el mismo grado de incertidumbre con el que habían sido rodados, a golpe de intuición. (Brox, 2013)

Como cuenta Carlos Reviriego, la ausencia de un texto compelmía a cualquier estrategia de planificación de producción.

Sin guion, sin plan de trabajo, con apenas unas notas “escritas en servilletas” (que *Periférica* publicará a mediados de abril con el título *Las ilusiones*), sin ayudas institucionales ni remuneraciones, la película se construye sobre la marcha —“salíamos a la calle muchas veces sin saber qué íbamos a rodar”—, como una obra compuesta a salto de mata. (Reviriego, *El tiempo de los Ilusos*, 2013)

El director de arte de la película, Miguel Ángel Rebollo, describió ese procedimiento de indagación aplicado a los procesos de producción sin un texto de respaldo.

El guion era bastante relativo para Jonás, al que lo que le interesaba era buscar espacios emocionales. “Vamos a ir a tal sitio porque quiero contar tal emoción”. Ver qué espacio es adecuado para estos sentimientos que van a tener, para un desayuno de alguien que no se sabe si vas a volver a ver. (Filmoteca Española, 2020)

Dos de las actrices implicadas, coinciden en confirmar tal régimen de improvisación en el guion: “Había algo como de aventura. No sabíamos cuándo acababa. No había un guion, no sabía cómo iba ni a terminar la película, ni muchas veces sabía qué escenas íbamos a rodar” (Filmoteca Española, 2020) cuenta Isabel Isabelle Stoffel. En el mismo sentido se pronunciaría Mikele Urroz: “No había guion, era como trabajar en un vértigo. No sé si se podía llamar trabajar a eso” (Filmoteca Española, 2020)

Según el director de fotografía de Albert Serra, en las filmaciones de sus películas, no existe una unidad básica gramatical, basada en el plano, o la secuencia. Más bien, lo que otorga una unidad a la filmación es el espacio escogido. Dirá Artur Tort, su operador:

Para mí el guion son los decorados. Allí es donde se va a desarrollar el verdadero texto de la historia. Todo va a estar dentro de los decorados, y a veces el guion sufre muchas modificaciones por los decorados, que son a lo que yo me puedo agarrar para para tratar de empezar a construir la película y a entender cómo puede ser esta película. Los decorados son mi guion de algún modo. (242 Películas después, 2023)

Pedro Costa ha reconocido en muchas ocasiones reservas hacia el guion como instrumento cinematográfico, así como hacia la imaginación asociada a la construcción de historias, confiriéndole un estatus actualizado a aquella afirmación atribuida a Santa Teresa de que “La imaginación es la loca de la casa”:

Desde mi punto de vista la imaginación es mucho más problemática que el story-telling. Siempre he tenido la sensación de que mi imaginación no es muy aguda o astuta. Nunca he intentado depender de mi imaginación o de mi capacidad para escribir cosas, no me gusta forzar la realidad. (Atehortúa Arteaga, 2020, pág. 220)

Así, el trabajo en *No Quarto da Vanda*, de guion o de construcción de diálogos, estaba basado en un esquema de repeticiones y adaptaciones de una serie de frases o intercambios verbales reales preexistentes, que Costa iba recortando y modulando a base de nuevas tomas.

Nuestro método de trabajo producía casi un texto escrito. Es un proceso mental sorprendente: quizá la memoria seleccionase algunos elementos y eliminara otros muy rápidamente, a pesar de que hacíamos cuatro, cinco, seis tomas y en apariencia nada se movía. Trabajábamos mecánicamente. Ahora me doy cuenta de ello: mi idea no era mejorar o buscar una variante, sino hacerlo de manera que ellos lo memorizaran, que se convirtiera en un texto escrito, inscrito, incorporado, y así eliminar toda dimensión de improvisación, de espontaneidad, las sorpresas que en el fondo yo no quería -que empezaran a hablar de otra cosa que no fuera Geny. Estábamos allí para hablar de ella, había que concentrarse, centrar la escena y no dejarse llevar, ni por la cámara, ni por las palabras, ni por las expresiones, ni por la luz. Ellos sabían qué decir, el texto de la cuarta toma era idéntico al de la tercera y al de la quinta. Formaba una especie de bloque, se volvía a formar, siempre el mismo. El mismo, pero entonces, ¿qué cambiaba entre las tomas? El tono y poco más. Quizá una mirada, un gesto, un tic o los cigarrillos, cosas así. (Costa & Neyrat, 2011)

El camino trazado aquí es el de la decantación de algo “que ya estaba ahí”, en contraposición de la mencionada imaginación, la emergencia de la nada. En este sentido Costa clausura su argumentario sobre el uso de la imaginación en el guion.

Todo cuenta una historia nosotros solo tenemos que estar preparados y atentos para capturarla. (...) La imaginación es algo que aparece con el trabajo. El proceso es inverso, no es que primero está la imaginación y luego está la película, para mí primero está la realidad, el trabajo, la materialidad de la película y recién ahí surge la imaginación. (Atehortúa Arteaga, , pág. 260)

De nuevo la vindicación de la materialidad, como elemento esencial del film, como en Llinás, como en Serra, como si hubiera que desprender al cine de un nocivo halo de idealismo. Al respecto del trabajo, Costa reivindica para el cine un hábito del trabajo porque “Cuando trabajas todos los días durante meses, la película empieza a darte órdenes. (...) Hay que tener la disciplina de esa rutina, hay que apreciarla, merecerla incluso, porque a veces te puede dar cosas sorprendentes.” (Costa & Neyrat, 2011)

Resulta apropiado, recuperar en palabras de Pedro Costa a Jean Rouch, un autor que ya ha salido en estas páginas como referencia durante la *Nouvelle Vague*, y su uso y adiestramiento de los materiales técnicos. “Rouch, (...) es producto de un esfuerzo, de una concentración y de un riesgo admirable. Él trabajaba de un modo no muy distinto del mío, con las mismas obligaciones, el mismo no-saber, lo aleatorio.” (Costa & Neyrat, 2011)

Como en el ejemplo de Mariano Llinás y como el de Albert Serra, la libertad del código documental, y la restricción del personal técnico de rodaje, se erigen como espacio para la resistencia ante el guion, al que considera un instrumento solo al servicio de los intereses económicos del productor, enmascarado en una serie de indicaciones en forma de descripción literaria que muchas veces se postula en contra de la propia realidad que tiene en frente la cámara.

El origen de todos los males, las injusticias y perversidades en el mundo del cine, está en el guion cinematográfico. El guion es como si fuera una especie de tabla legal, es un conjunto de regulaciones con las que es muy difícil negociar, porque se sustentan bajo ese dogma del cine que dice que el tiempo es dinero. El tiempo no es dinero. De hecho, el tiempo es lo único que podemos llegar a tener de nuestro lado si empezamos a entender la producción de otro modo. El guion supone un aplastamiento del proceso de

creación de una película. Llega un momento en el que uno tiene la realidad de frente y sin embargo quiere aferrarse a lo que tiene escrito en el guion porque es lo que el productor pagó. Por eso creo que los problemas de la creación en el cine están en realidad en la producción. (Atehortúa Arteaga, pág. 258)

Es como si el guion representara un velo negro u opacado, que nos colocaran por propia voluntad delante de la cámara, obliterando la potencial riqueza que pueda aparecer frente a ella condenándola a un cierto patrón tautológico:

A mí me avergüenza esa extrema preparación que supone el guion de cine convencional. Bajo este modo de trabajo uno siempre queda con la sensación de estar filmando por milésima vez la misma escena solo que con leves variaciones. Cuando hice Casa de Lava pude descubrir que en realidad yo quería estar más cerca de la gente y que en muchas ocasiones lo que de verdad quería filmar estaba enfrente mío, pero no en frente de mi encuadre (Atehortúa Arteaga, pág. 258)

El modo en que estos reparos de Costa se materializaron en un procedimiento similar al de la construcción argumental de una película, pasaba por reelaborar permanentemente las secuencias, repitiendo su grabación.

El método consistía siempre en "rehacer", prepararlo un poco y volverlo a hacer. No hay un solo plano en que los actores hagan las cosas por primera vez. No es el original, siempre es una segunda vez, o una tercera, una cuarta... (...) llegábamos a quince o veinte tomas. Trabajábamos un poco como Chaplin, según lo muestra el documental de Kevin Brownlow, *Unknown Chaplin*: ensayábamos filmando, hacíamos una, dos, tres tomas y era prácticamente la misma cosa. A veces no decía nada, solamente: "lo repetimos, sólo para ver qué tal" y no cambiaba mucho, eso es lo extraño. Pero la rutina de trabajo daba todas las sorpresas que uno pudiera desear. Algunas escenas se rodaron a lo largo de un día y pensaba que, no debía hacer una cosa por la mañana y otra por la tarde, así que trabajaba la escena durante una jornada y si veía que era buena, no volvíamos sobre ella. Volvíamos a hacerla otro día. (Costa & Neyrat, 2011)

El caso de Pablo Hernando, junto con el de Carlos Vermut, es el único donde no se cumple íntegramente esa tendencia que se va imponiendo en la muestra a desentenderse de la herramienta o el proceso (antes imprescindible) del guion, aunque con matices entre uno y otro. Pablo Hernando parece más abierto a la improvisación.

Era un proyecto muy cerrado al ser una película de intriga en la que hay un puzzle en el que no puedes ser tan flexible como en otro tipo de géneros, como puede ser la comedia. Porque si jugueteas con la trama puedes cargarte una pieza que es vital para que la historia funcione. La película estaba muy cerrada en el sentido del guion. En cómo actúan los personajes, cómo hablan, cuáles son las palabras exactas de sus diálogos, en eso, sí que les di más manga ancha a los actores. Sobre todo, a Julián y a Ingrid, para que hicieran lo que quisieran. (Cervantes, 2018)

El guion para Adrián Orr, está verdaderamente encarnado en el tiempo. El paso del tiempo es para Adrián una materia que modular para expresar el carácter fundamental de su personaje protagonista, una forma de construcción estética y argumental desde el aprendizaje y experimentación que plantea un proceso de filmación muy extendido en el tiempo.

Al principio, cuando contaba la película decía: es un largometraje que rodaré durante años, pero en el que el tiempo no transcurrirá hasta que yo no quiera. Donde además su personaje es un adulto que encierra un niño en su interior y que, a su vez, cuida de otros niños. Cómo contar el paso del tiempo y que éste sea imperceptible, cómo contar que un padre cuide de niños mientras él es en cierto modo un adolescente, suponía un reto que me atraía. (Carrasco, 2018)

Pareciera como si ambas películas hubieran seguido un patrón de construcción similar sin ser conscientes la una de la otra de su existencia. Sin embargo, si profundizamos un poco en el discurso estético de Adrián Orr, aparecen fácilmente algunas diferencias.

Al principio estás algo perdido y por eso haces una escaleta de secuencias. Ideas de situaciones que previamente conocía porque sabía cómo era la vida de David y las cosas que podían pasar. Digamos que tienes una película posible en la cabeza. (...) el film va cambiando cuando te enfrentas a situaciones que no has vivido y a la vez reaccionas a esas experiencias. Lo importante era qué les pasaba a ellos, yo no quería dirigirlos emocionalmente, o decirles que tenían que decir. (Carrasco, 2018)

Un sistema colindante con el descrito por Adrián fue el de Carlos Vermut en *Diamond Flash*, cuando muchas de las escenas filmadas en un primer momento volvieron a rodarse, extendiendo el tiempo de rodaje hasta que el resultado estético no estuviera a la altura.

Pocos lo saben, pero para que viera la luz su ópera prima, *Diamond Flash*, Vermut tuvo que grabar de nuevo dos tercios de la película. (...) “Pero no me quedé contento con algunas actuaciones y busqué a otros intérpretes para repetir muchas tomas [en ese nuevo casting fue donde apareció, precisamente, Eva Llorach, ya convertida en su actriz fetiche]. (Bas, 2018)

El material doméstico encontrado o fingidamente encontrado que estructura *El futuro*, entronca con el territorio simbiótico entre el cine de no-ficción o documental y los usos del cine de ficción, algo que el propio López Carrasco certifica.

Hay toda una corriente de cinéfilos y críticos que le dan más valor a un cine muy controlado y dirigido, en el que el director consigue que en el encuadre aparezcan todos los elementos que quiere. Donde la coreografía de cámara y todos los elementos de la puesta en escena son exactamente tal y como aparecen en el storyboard. (...) Sin quitar mérito a ello, yo prefiero que el cine sea un encuentro entre yo y unos personajes, y que ese encuentro esté mediado por la cámara. El cine y la fotografía poseen desde sus orígenes esa faceta documental: la de registrar espacios, objetos y personas preexistentes (menos en el cine de animación). Prefiero que la realidad me sorprenda, prefiero que haya elementos incontrolables, vivos, que me obliguen a interrogarme y a reaccionar..., a cuestionar mi propio determinismo. Lo más valioso para mí es algo que mis guionistas

o yo probablemente no podríamos siquiera imaginar. En el cine que yo dirijo prefiero que haya un porcentaje de azar, la posibilidad de “encontrar”, más que de “buscar”. La otra manera de proceder, que tiene que ver más bien con fabular e inventar, la realizo cuando escribo directamente novela o relato. (Liébana, 2014)

Marta Bassols explicaría la materialización de esa huida del guion durante el rodaje y el diseño de la puesta en escena.

En el rodaje nos dieron directrices. Había un cierto guion de las frases, pero en un momento dado perdías de vista tanto la cámara como el micro y eso ya significaba que nos iban persiguiendo a su conveniencia hasta que el equipo desaparecía de nuestra consciencia. (Filmoteca de Catalunya, 2021)

4.3.7 Intertextualidad.

Yesenia Ramírez (2018), en su comentario al texto de M. Pfister *¿Cuán posmoderna es la intertextualidad?* nos habla una serie de características vinculadas a la narratividad posmoderna:

La historia se muestra difractada, y en ese desvío, aparecen las diferencias, las zonas de silencio, lo subalterno; y es allí donde el posmodernismo procura accionar. Hace suyo el pastiche y el bricolaje. La fragmentación es adalid de su método creativo y pretende poner en solfa los grandes relatos. Se funda en el reciclaje, en la parodia, a medida que asiste a una experiencia libresca. (Ramírez, 2018)

Pero Fredric Jameson (1995), otro de los grandes teóricos de la posmodernidad que ya ha salido en esta investigación, entenderá la intertextualidad como un tipo de efecto estético que vincula al pasado, utilizando el ejemplo evocador de la tipografía para expresarlo.

Hemos entrado ahora en una «intertextualidad» que constituye un rasgo deliberado y programado del efecto estético, y que opera una nueva connotación de «antigüedad» y de profundidad pseudohistórica en la cual la historia de los estilos estéticos se sitúa en el lugar que corresponde a la historia «real». Desde el principio, toda una batería de signos estéticos se encarga de provocar en el espectador un distanciamiento temporal de la imagen oficial contemporánea: por ejemplo, los títulos escritos en estilo art-déco tienen la función de programar al espectador para un modo de recepción «nostálgico» (recordemos que las citas del art-déco tienen en buena parte la misma función en la arquitectura contemporánea) (pág. 24)

Albert Serra va a profundizar en torno a este territorio que enmarca Jameson. Durante el periodo de la instalación de *La Documenta de Kassel*, llevó a cabo un diario -*Diari de Kassel*- donde vertía algunas reflexiones sobre el proceso de trabajo que a posteriori se han revelado como claves para entender todo su cine.

Hay en Serra un afán iniciático de trabajar con personajes, ya fueran reales o ficticios con un peso específico en la cultura popular o universal, desde el Quijote hasta Luis XIV, pasando por Casanova o los Reyes magos. Sin embargo, su aproximación parece descentrada del mito.

El problema es simple: hay personajes como Hitler, Dalí o Warhol que son ellos mismos su propia caricatura. Nos han hecho el trabajo, antes de que pudiera hacerlo otro, y cuando se presentaron al mundo, al gran mundo, ya lo hicieron con su lectura incorporada, lo más despiadada posible, la que les pudiera herir más; es decir, la más caricaturesca. Cada una de sus apariciones, cada imagen pública (de hecho, no tienen privacidad para evitar que los miren secretamente; por tanto, se exponen de forma permanente, lo que equivale a no tener personalidad) es una puesta en escena simultánea de su yo y de su exégesis crítica. Ellos no hacen representación alguna, porque su vida, su síntesis vital, ya las contiene todas. Por eso todas las obras que han intentado recrear sus vidas han caído en el fracaso más reconocible (y aquí incluyo, en el caso de Hitler, a Syberberg y a Sokurov): no se puede representar lo que ya es una representación, más allá del juego posmoderno, como no se puede imaginar lo que ya es producto de la imaginación. (Serra, 2018)

El modo de penetrar en ese esquematismo histórico o literario, de configurar su escritura que atraviesa el realismo, es colocando su cámara en esos espacios íntimos o propios de la privacidad; espacios intersticiales para la ficción.

Nunca hemos tenido la sensación de conocer el Hitler real, o al menos con un nivel de realismo aceptable, simplemente porque esta realidad nunca existió, sólo conocemos su caricatura y no se puede hacer una caricatura de la caricatura... Paradójicamente, el personaje hiperexpuesto, dogmático y repetitivo se vuelve único, puesto que es irrepresentable. Sin lugar a dudas, ésta es la clave de la fascinación que ejercen estos personajes: su extrema autenticidad, aunque la hayan conseguido por el camino más inverosímil, el de la artificialidad pura. Nunca me hubiera atrevido a hacer una película sobre Hitler si no tuviera un punto de partida textual; verídico, además, un documento histórico. (Serra, 2018)

La recepción crítica, sin embargo, ha ponderado una suerte de capital desmitificador atribuible a la lectura que hizo de la muerte del rey Luis XIV de Francia, *La mort de Louis XIV* (2016), donde para el director de *Caiman cuadernos de cine*, Carlos F. Heredero:

Sus imágenes nos muestran que el objetivo es reincidente: reencontrar la frágil humanidad de la persona bajo el espeso manto de lo literario, de lo mítico o de la gran Historia: una materia, esta última, que en no pocas ocasiones se alimenta también de literatura y de mitología. Aquí se trata de poner en escena las debilidades más prosaicas y humanizadoras del Rey Sol y confrontarlas con las formas propias de la representación simbólica y escenográfica del poder político más absolutista. (Heredero, 2016)

Carlos Vermut, antes de hacer su primera película era historietista y dibujante de manga y comics, de modo que “sus propuestas audiovisuales develan una huella gráfica a partir de la asunción de una pléyade de referentes provenientes, en su mayoría, de la historieta nipona.” (Venet-Gutiérrez, 2020). Es este bricolaje, intercambio y retroalimentación entre medios y formatos narrativos en *Diamond Flash* se vuelve identitario, y así lo confirma Carlos Vermut en numerosas entrevistas. Preguntado sobre cómo articula la puesta en escena, una estructura

equivalente al mundo de la viñeta, abriendo la película -literalmente- con el punto de vista de uno de los personajes sobre un cómic, explica:

La narrativa sí que viene del cómic. Hay una intención en cuanto a la forma. Cuando alguien habla de una estética de cómic suele ser todo lo contrario. Con el cine es con mucho color, muy saturado, con sonidos de fondo, que es lo menos cómic del mundo. El cómic lo que tiene es que tú le das ritmo porque es, efectivamente, estático. (CENDEAC, 2014)

Así, el cineasta reconoce que muchas de las soluciones narrativas partían de su experiencia previa como dibujante, lo que da una idea de la permeabilidad entre géneros.

Todo nace de elementos dispersos que ya aparecen en mis cómics y en mis cortos. Tenía ideas sueltas que necesitaba unir. (...) El trabajo con “*Diamond Flash*” fue así, pero no siempre trabajo de ese modo. Muchas veces partes de un todo, de una idea concreta y mientras vas escribiendo piensas: “¿Cómo soluciono esto?” y te acuerdas de algo que se te ocurrió hace tres años y vale para arreglar esa parte, o tienes que solucionarlo con algo nuevo. Por lo general el proceso es muy esquemático, me gusta realizar gráficos, dibujos... Son elementos que me ayudan a tantear el esquema de la historia de un vistazo. (Estrada, 2013)

Como ya hemos mencionado la película comienza con las páginas de un cómic, donde un soldado malherido en la guerra y a punto de morir es recogido por una nave extraterrestre y convertido en un ser biónico con capacidades extrahumanas.



Fotograma *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2011)

0:00: 19



Fotograma *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2011)

0:00: 27

Esta historia contada gráficamente podría contener una clave de carácter narrativo, ya que durante la película aparece un personaje muy relevante para la trama que precisamente posee capacidades que trascienden a lo humano.

Por otro lado, las viñetas, la disposición y secuencialización de las acciones, e incluso la relación de aspecto, permean la cadencia narrativa inscrita en el montaje de la película, generada por el tipo de temporalización asociada al estatismo visual, a la duración extensiva de los planos y al peculiar tipo de ‘montaje interno’ que elabora la dramaturgia. Estas concomitancias visuales son respaldadas por el uso de la ratio visual 16:9, propio de los sensores digitales de videgrabación DSLR, que explora la posibilidad de una lectura horizontal del plano.



Fotograma *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2011)

1:01:26



Fotograma *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2011)

1:13:51

Precisamente sobre las atribuciones técnicas generadas por la tecnología DSLR puede darse un tipo de simbiosis con el cómic basado en la profundidad de campo y el uso de lentes, gracias a la ampliación del tamaño de los sensores desde las primeras cámaras digitales, que apenas tenían unos ocho milímetros apenas se podía alcanzar una profundidad de campo que permitiera discernir elementos o ejercitar un uso expresivo de este.

	FORMATO MEDIO	FORMATO COMPLETO (FULL FRAME)	APS-C	MICRO 4/3	1"	1/2.55"
IMAGEN						
TAMAÑO	53.0 X 40.20 MM	35.00 X 24.00 MM	23.6 X 15.60 MM	17.00 X 13.00 MM	12.80 X 9.60 MM	6.17 X 4.55 MM
FACTOR DE RECORTE	0.64	1	1.52	2	2.7	5.62
CÁMARA						

Figura 15. Cuadro de comparación del tamaño del sensor de la cámara. Fuente: Adaptado de *Tamaño del sensor de cámara. ¿Es realmente importante?* (2018)

Tal y como nos confirma Daniel Bernal:

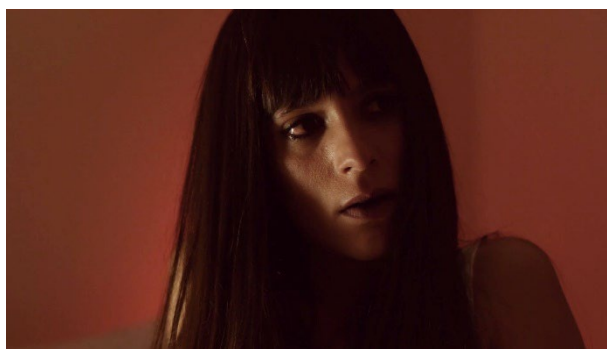
La profundidad de campo es una diferencia fundamental respecto a una cámara de video tradicional, las cuales una vez que haya establecido el enfoque, toda la imagen tiende a permanecer en el foco. Una cámara réflex digital tiene un sensor de imagen mucho más grande, lo que permite más opciones en la captura de la imagen. La capacidad de establecer un enfoque superficial permite mantener su objeto como la estrella y difuminar los detalles de fondo no deseados, jugar con distintos puntos planos dentro de un cuadro. Esto es el llamado efecto Bokeh: poca profundidad de campo, que se refiere a la parte de una imagen que está borrosa o desenfocada. Para cualquier cineasta, se trata no sólo de algo estéticamente deseable, sino también de una herramienta que permite dirigir la atención del espectador sobre una zona en concreto de la imagen. Esta es una de las grandes razones por las que se han hecho tan populares. (Fernández, 2014)

Esta tecnología se impuso en la grabación de imágenes domésticas y en el ámbito del cine *amateur* -dado el abaratamiento de los precios-, pero inmediatamente también como una determinada estética basada en una textura y profundidad de campo, el mencionado “efecto *Bokhé*” como rol identificativo de las cámaras DSLR.

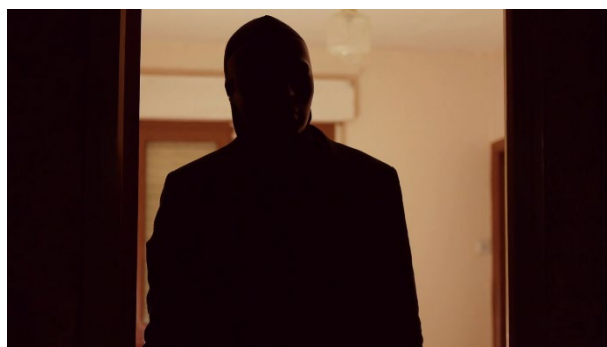
Si observamos el trabajo de Carlos Vermut como dibujante, representa una veta razonablemente académica dentro de los procedimientos del cómic *underground* contemporáneo. Sin riesgo a equivocarnos, podríamos afirmar que puede darse algún vínculo recíproco entre los códigos representacionales que ofrece la técnica ilustrativa de este medio, y los rendimientos que se podría llegar a conseguir con la técnica de captación de imágenes que ofrecían las cámaras DSLR.



Figura 16. Algunas páginas de extraídas una recopilación de historietas cortas realizadas entre 2006 y 2007, antes de las primeras experiencias cinematográficas de Carlos Ver. Fuente: Adaptado del Album *Psicosoda*. (2018)



Fotograma *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2011)
1:15:57



Fotograma *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2011)
1:20:31

Jean Genette (1986), fue otro de los teóricos que abordarían el problema de intertextualidad y que podrían iluminarnos en el análisis de nuestra muestra. Genette identificaría a la intertextualidad como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (págs. 9-10), o la “presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita*” (pág. 10).

Sin embargo, Genette, hará mención a diferentes dimensiones de la cita. En algunos casos esta cita puede ser un Metatexto:

(...) une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. Así es como Hegel en *La Fenomenología del espíritu* evoca, alusivamente y casi en silencio, *Le Neveu du Rameau*. La metatextualidad es por excelencia la relación crítica.⁷⁵ (pag.13)

Es decir, que esa cita llevaría inserta una crítica del texto que cita. Genette también trataría de designar aquella cita que no implica un comentario de la cita sino más bien una *transformación*.

Tomemos una noción general de texto en segundo grado (...) o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto (digamos tal página de la Poética de Aristóteles) «habla» de un texto (Edipo Rey). Puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como transformación, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo. (pág. 14)

Genette buscará un ejemplo para ilustrarnos este tipo de vínculo más abstracto, o indirecto que se puede crear entre dos obras, recurriendo al *Ulises* de Joyce y *La Eneida* de Virgilio con relación a *La Odisea* de Homero.

Joyce extrae un esquema de acción y de relación entre personajes, que trata en un estilo muy diferente [al de Homero]; Virgilio extrae un cierto estilo, que aplica a una acción

⁷⁵ “Proust dice (y demuestra) que el pastiche es «crítica en acción»” (Genette, 1989, pág. 17)

diferente. O más radicalmente: Joyce cuenta la historia de Ulises de manera distinta a Homero, Virgilio cuenta la historia de Eneas a la manera de Homero. (pag.16)

Hemos recurrido a esta fuente y a la gama intertextual que pone en juego para hablar del gran sistema de citas, homenajes e influencias que *Los Ilusos* pone sobre la mesa, y específicamente con un autor que ha salido recurrentemente al hablar de esta película que es Jean-Luc Godard.

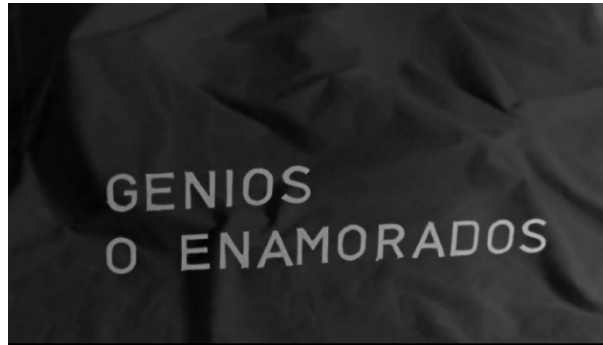
Ha contado Trueba previamente, que la película está dividida en cinco capítulos. Esos cinco capítulos estarán estratificados por una serie de intertítulos que identificarán sucintamente cada uno de los pasajes. En un reportaje de 2013 que se basa en la asistencia al rodaje, describían el procedimiento para llevarlos a cabo: “Miguel Ángel Rebollo (director de arte) pinta de forma artesanal, sobre una plancha de metacrilato transparente (porque tampoco hay dinero para cabeceras ni posproducciones digitales), el título de la película, que deben filmar a continuación.” (Heredero, 2012)



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
0:22:30



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:08:20



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:53:14

Lo cierto es que, en un solo vistazo a los rótulos de crédito de cualquiera de las películas de Godard de su primera década de carrera cinematográfica, nos permite certificar la rima o el homenaje explícito llevado a cabo por Trueba, pues se trata de la misma fuente tipográfica, aunque *Los Ilusos* no intente juego con el uso cromático.



Figura 17. Muestrario de títulos de crédito de diferentes películas (*Pierrot Le Fou*, *Le mepris*, *Masculin Femenin*, etc.) de Jean-Luc Godard. Fuente: *Propia*

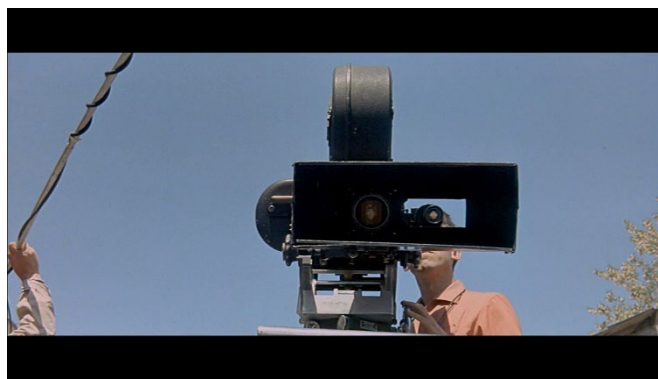


Fotograma 15. *La chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967).
*Ejemplo de créditos impresionados en la pared.

Esta intertextualidad tipográfica *godardiana* en *Los Ilusos* no se circunscribirá solo a los signos tipográficos, sino que se implementará en todo lo que esté vinculado a la exploración y el gesto metacinematográfico que hemos descrito durante el epígrafe “4.2.3. *Fragmentación y fuera de campo*”. Así podemos encontrar ejemplos permanentes donde, como Trueba, Godard visibiliza la técnica y los dispositivos de captación cinematográfica que han sido necesarios para la consecución de la propia película, ya sean cámaras, claquetas, pértigas o micrófonos, o miradas al eje óptico de la cámara por parte de los actores, que tensionan el pacto para la ficción transgrediéndolo.



Fotograma 16. *Le Mepris* (Jean-Luc Godard, 1963).



Fotograma 17. *Le Mepris* (Jean-Luc Godard, 1963).



Fotograma 18. *La Chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967).



Fotograma 19. *La Chinoise* (Jean-Luc Godard, 1967).



Fotograma 20. *Le gai savoir* (Jean-Luc Godard, 1969).



Fotograma 21. *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, 1962).

Pueden rastrearse en la escritura de *Los Ilusos*, ecos, rasgos estilísticos *godardianos* asociados a la puesta en escena que no son estrictamente metacinematográficos. Dos de las escenas en las que interviene la actriz Mikele Urroz, por su insistencia en la filmación del rostro de la actriz, se asemejan al recurrente estudio anatómico al que somete a los rostros de personajes femeninos Jean-Luc Godard.



Fotograma 22. *Masculin féminin* (Jean-Luc Godard, 1966).



Fotograma 23. *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (Jean-Luc Godard, 1967).



Fotograma 24. *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, 1962).

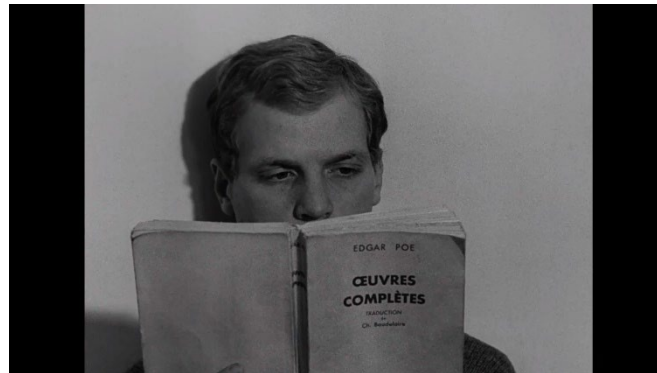
Como en el cineasta francés, la insistencia fragmentaria y troceada del cuerpo femenino que ensaya en la secuencia de la despedida de León recurre a la articulación de ese conglomerado de imágenes azarasas a través de una voz.

Mediante un elemento discursivo unificador basado en una voz en *over* que lee un texto previamente elaborado, ya sea un diario o un manifiesto político, el carácter abstracto de la voz narrativa en relación con la carencia de una acción convergente en la imagen, o el carácter abstracto de la imagen sin ningún tipo de vinculación a la voz *over* propuesta. (Nieto, 2018)

Un ejemplo que materializa estos rasgos estilísticos con fidelidad puede observarse en una de las secuencias icónicas del cine de Jean-Luc Godard: Nana, el personaje interpretado por Anna Karina en *Vivre sa vie*, es escrutada junto a la ventana que va a dar a un exterior urbano por la mirada de su amante. Sabemos por un contra-campo del amante que lee las obras completas de Edgar Allan Poe, que los planos de Nana responden a su punto de vista. Pero ese punto de vista consistirá en una yuxtaposición de encuadres en primer plano de Nana, sometidos a una flujo temporal y espacial confuso.

Lo que mantendrá enhebrada causal y cinematográficamente la escena será la lectura del texto de Poe, como recurso sonoro en *off* “fuera de campo” que ni siquiera es filmado en directo sobre la boca y el rostro del acompañante. El texto, que subjetiva a Nana desde las palabras de Poe, podría estar siendo leído en ese instante por el amante, o podría ser una proyección mental intemporal del personaje. No existen indicios narrativos que nos lleven a concluir esto: de hecho, en el inicio de la escena la pista de directo es segada y sustituida por la partitura de Michel Legrand. Miraremos a Nana interaccionar verbalmente en una conversación con su amante en “fuera de campo”, pero no la escucharemos a ella sino a Poe. Sin embargo,

sabremos por las palabras de Poe, todo lo que tenemos que saber de Nana y su amante, sobre ese instante de sus vidas, sobre la escena, porque Godard coloca por encima discursivamente el texto sobre las imágenes. La intertextualidad será también en el cine de Godard un elemento estructural.



Fotograma 25. *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, 1962).



Fotograma 26. *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, 1962).

Jean-Luc Godard (2010), años después, afirmaría lo siguiente sobre su propia escritura cinematográfica y el trabajo con el sonido en sus películas:

El cine está hecho de planos. Al menos desde mi punto de vista. Así pues, hay pre-planos y post-planos. Con el sonido pasa lo mismo, hay varios planos sonoros, con una técnica un poco rudimentaria como el Dolby, que permite utilizar esas diferencias de planos y que no está sólo ahí para que pasen aviones bombarderos. En ciertas películas, permite asociar mejor el sonido a la imagen, o bien separarlos mejor, hacer que el sonido —y ésta es más bien mi tendencia últimamente— sea más grande que la imagen, que la imagen sea pequeña, que a veces vayan sincronizados y a veces no. (pág. 303)

Llevaría a cabo la cristalización de este sistema de montaje a partir de *Sauve qui peut (la vie)* (1980) de la que diría más adelante:

En *Sauve qui peut (la vie)* tratamos de tener una sola banda, aunque no lo conseguimos. Metí dos, eso sí, están llenas a reventar. Hay un sonido que empieza, después nos dijimos que debería haber música y entonces, simplemente paramos el diálogo y nos dimos cuenta de que en esta película se podía parar el diálogo y no se echaba en falta. Me pareció que era más importante poner música en ese momento. (pag. 184-185)

La mimesis de forma y contenido llevada a cabo por Jonás Trueba y su equipo, es patente en la ya mencionada escena de la separación de León y Marina, cumpliendo en gran medida los patrones sobre los que funciona la *transtextualidad* descrita por Genette.

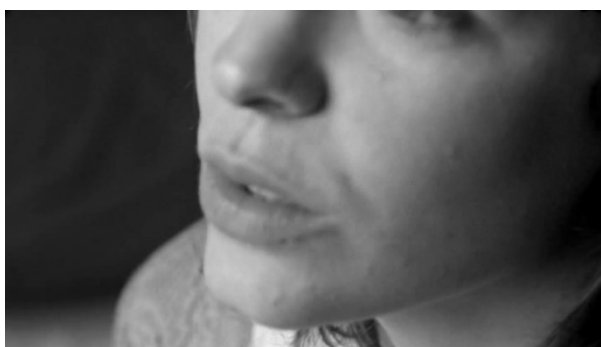
Como en *Vivre sa vie*, la presentación de Marina (Mikele Urroz) será atomizada y fragmentaria, y casi por completo construida sobre el rostro de la actriz. Como en la escena de Anna Karina, una voz confesional, intemporal, ensartará esos fragmentos, cincelando un sentido oculto en las imágenes a través de las palabras que se impondrá a la conversación. Esa conversación que tiene lugar *in situ*, que tiene un emplazamiento temporal y espacial concreto en el lugar en el que se encuentra la pareja, recupera el *metatextualismo* recuperando el poema de Mark Strand, mencionado un par de escenas antes por Jonás Trueba que antes estaba en boca de Marina, y ahora será un reproche arrojado a la cara por León a Marina, en una inversión lírico-narrativa. El resto, será el monologo interior de Marina que muestra su entrega casi monacal al trabajo, y que esgrime como subtexto del final de la relación.



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:33:24



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:33:38



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:34:02

MARINA: Vivo con los horarios de una niña pequeña. Me ducho a las 18:00 H de la tarde ceno a las 8, me meto a la cama a Las 9. Me vienen a recoger todos los días a las 6:00 H de la mañana para ir al rodaje.

LEON: ¿Por qué te vas?

MARINA: Porque para mí ya nada tiene sentido.

LEON: ¿Por qué te vas?

MARINA: Se supone que grabamos en jornadas de diez horas más el descanso, pero la mayoría de los días me pasa ahí. trece, catorce, quince horas. Muchas veces no llego a ver la luz del sol. Estoy cansada y quiero acostarme. Cuando llegue el fin de semana intento recuperar horas de sueño.

MARINA: Estoy cansada y quiero acostarme.

LEON: Estás cansada y quieres acostarte.

MARINA: No me esperes, estoy cansada y quiero acostarme.

La última huella intertextual que advertimos en *Los Ilusos*, es de nuevo una rima y un quiebre formal, que tiene que ver con el periodo del cine silente donde también se inscribe emocionalmente Trueba. Al comienzo del encuentro con Sofía, en el primer plano antes de su entrada conjunta en el cine, se iniciará con una transición de montaje típica del cine mudo para abrir y cerrar las escenas llamado *Iris Shot*, que también podrá tener un uso de orientación de la atención en el encuadre. El efecto, que se ejecutará manualmente sin la intermediación de la posproducción, será con un trucaje rudimentario, que se irá abriendo hasta alcanzar todo el ratio del fotograma.



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)

01:08:36



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)

01:08:48



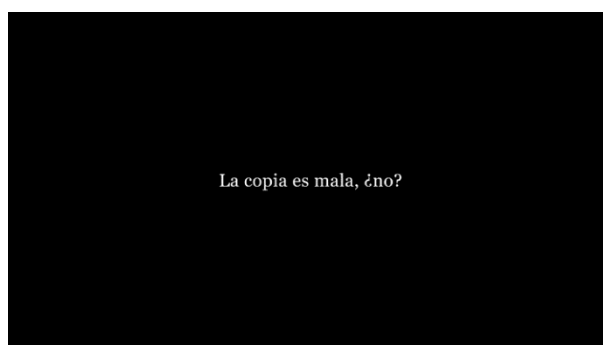
Fotograma 27. *The Birth of a nation* (D. W. Griffith, 1914).

Pero el homenaje no terminará ahí. Cómo nos cuenta Carlos Losilla “Para que ese milagro se produzca, hacen falta unas cuantas epifanías: (...) ir a un cine desierto con la persona amada y ver un film mudo de Ozu del que nosotros. de nuevo, solo oímos la banda sonora” (Losilla, 2013). Como cuenta el crítico, la pareja se adentra en la sala para ver una de las películas del periodo mudo de Yasujiro Ozu, y, como si ambas películas, la que está teniendo lugar en la nuestra pantalla y la que están viendo los propios personajes fueran vasos comunicantes, la película de Jonas Trueba instalada hasta el momento una sensibilidad moderna, asume de nuevo el inventario lingüístico del cine mudo, introduciendo los intertítulos o “cartones” clásicos de ese periodo de la historia del cine. Y cuando León vaya a avisar al proyccionista de que la copia que se está proyectando está en malas condiciones, el diálogo transcurrirá a través de esos intertítulos, acompañados de la banda sonora de la película que están viendo y que progresivamente ha obliterado la pista de sonido ambiente directo de la película.



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)

01:10:38



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)

01:10:39

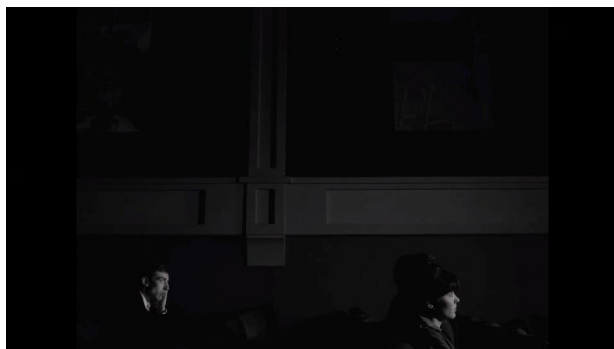
Preguntado por el uso de este tipo de recursos, Trueba señalará este gesto como la entrada definitiva de la película en el mundo de la ficción:

Es algo muy intuitivo. Es como el primer momento en el que la película se siente a sí misma como película. Y me pareció que esto era una manera fuerte de hacerlo sentir. Y también quería ironizar: me apetecía reírme de esta especie de revival del cine mudo que parece que hay ahora. (Ruiz & Heredero, 2013)

Cuando León vuelva a la butaca y le veamos junto a Sofía, no podremos sino evocar un pasaje de *Vivre sa vie* (1962), en el que Nana acudirá al cine con otro hombre a ver *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928), en un reflejo intertextual de como a Juana de Arco se le deslizará una lágrima por el rostro.



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
01:11:13



Fotograma 28. *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, 1962).



Fotograma 29. *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, 1962).



Fotograma 30. *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, 1962).

Podríamos decir que esta imagen supone una cita en primer grado, que se derivará dentro de *Los Ilusos* a una cita de segundo grado cuando veamos a León, tumbado en la cama frente a un portátil con los ojos encharcados en:

(...) una visión emocionada de *Vive l'amour!* -la película de Tsai [Ming Liang]- que se resume en un plano memorable, los ojos húmedos de León frente a la pantalla del televisor, que no vemos, pero desde el que si oímos el llanto final de la protagonista. (Losilla, 2013)



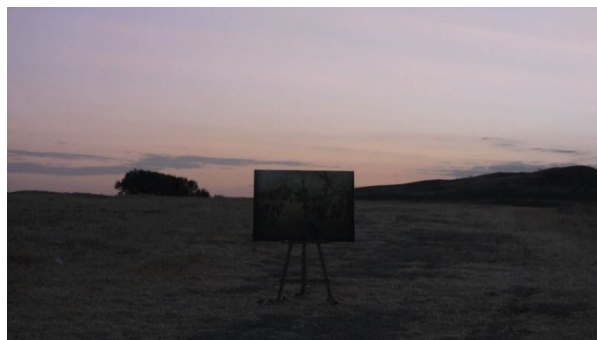
Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
01:11:13



Fotograma *Vive l'amour* (Tsai Ming Liang, 1994).

Reconoce el director de la película Luis López Carrasco que en el origen de su actividad como cineasta ya existía una pulsión hacia un cine que recurre a la cita y a la intertextualidad como instancia de reflexión experimental:

En el colectivo *Los hijos* hay una primera fase muy vinculada al hecho de que somos estudiantes de cine y es un cine en cierto modo cinéfilo. Es un cine que en un primer momento sí que cita mucho, es Intertextual, meta cinematográfico, en la medida en que nuestras películas siempre remiten a obras preexistentes o a los propios procesos por los cuales se construye un discurso fílmico. (...) Cada obra que nosotros hemos pensado se planteaba como una pregunta de la cual la película, en cierto modo, sería la respuesta. ¿Qué pasaría si hiciéramos una coda a *El sol del membrillo*? ¿Qué pasaría si volviéramos a rodar estos espacios en los estudios del cine español? (...) Creo que todas se podrían englobar dentro del término de la no ficción, solo que en algunos casos estamos haciendo un comentario intertextual que puede estar más cerca del videoarte. (242 películas después., 2017)



Fotograma 32. *El sol en El sol del membrillo* (Colectivo Los hijos, 2008).

Debido al interés de López Carrasco en el *found footage* como herramienta de acoplamiento histórico al relato, hay en *El Futuro* una fuerte filiación sobre algunos autores que han indagado en este formato como ejemplo de ensayo histórico o sobre las posibilidades lingüísticas del cine.

En el momento en que concebí la película creía estar más cerca de gestos como el del Raya Martín que reconstruye un patrimonio cinematográfico inexistente o el Guerin de Tren de sombras. Me interesaba la idea de elaborar *found footage*, producir mi propio metraje encontrado. Ser un cineasta de archivo tramposo, pues el metraje no ha sido exactamente “encontrado”. Ahora no estoy tan seguro. Quizá después de hacer esta película deba dejar de producir nuevas imágenes y convertirme en un cineasta de montaje. (De Pedro, 2013)

También son citados un amplio catálogo de referencias cinematográficas producidas durante el periodo histórico donde se quiso ambientar la película:

Gracias al 16mm, y con el énfasis adecuado en vestuario, maquillaje y decoración, la ilusión histórica se producía con mayor facilidad. Queríamos que la película tuviera la textura de *Tigres de papel* (Fernando Colomo, 1977), o *Pepi, Luci, Bom* (Pedro Almodóvar, 1980), como los documentales de los hermanos Bartolomé, o de Joaquim Jordá, Jacinto Esteva, Tino Calabuig; como los films de Warhol o Cassavetes. (De Pedro, 2013)

López Carrasco reivindica una derivada de uno de los cineastas de referencia de la historia del cine español como es Iván Zulueta no del todo conocida, que es el material doméstico rodado en Super 8, que resulta un gran testimonio vivo de *La movida*.

Hay una idea que está en la génesis de la película y está relacionada con mi primer visionado de *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980), cuando en la pantalla del salón de José Sirgado se proyectan imágenes en Super8 del cumpleaños de Pedro P. y aparece Alaska portando una tarta, y un montón de invitados saludando, sonrientes, mientras el homenajeado cae lentamente de espaldas a la pared. Siempre quise ver más de esa fiesta,

siempre quise saber de qué hablaban esas personas, siempre quise saber por qué estaban tan felices. (De Pedro, 2013)



Fotograma 33. *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980).

4.3.8 Videoinstalación

Para Albert Serra, el trabajo llevado a cabo desde el inicio de su filmografía con los museos de arte contemporáneo y las galerías se ha revelado como central para la ideación de lo que luego serían sus películas. Así pues, la videoinstalación parece muy ligada a particular fenomenología del realismo que pudo poner en práctica en su máxima expresión durante la *Documenta de Kassel* de 2012 donde llevó a cabo una lectura literal de tres obras conversacionales, las *Conversaciones con Goethe* de Johann Peter Eckermann, las *Conversaciones privadas con Hitler* editadas por Hugh Trevor Roper, y las conversaciones con Fassbinder basadas en el libro *Fassbinder por Fassbinder*.

Serra, filmó cada día unas dos horas y media de metraje basados en la lectura cada texto. Las personas que interpretaron a Goethe y Hitler no era profesionales, todos ellos son trabajadores del propio festival. “En el horizonte del proyecto está el deseo de establecer una conexión con *Sleeping y Empire*, de Andy Warhol. Su obsesión pasa por cuestionar el concepto de duración fílmica, proponiendo una obra que no puede visualizarse enteramente.” (Quintana, 2012). El objetivo del proyecto, en cualquier caso, no estaba en el propio resultado de la obra sino en el proceso de trabajo.

La performance-película⁷⁶, consistiría en el rodaje del texto durante un día; un montaje basado en dos planos esquemáticos (largo y corto) que duraría el día siguiente; y un tercer día donde se llevaría a cabo la mezclas para proyectar el trabajo esa misma noche y una vez finalizado, proyectarlo ininterrumpidamente durante diez días y diez noches. (Quintana, 2012). Serra matizaría sus impresiones sobre la simbiosis cine y arte contemporáneo:

En el mundo del arte cuando me dan dinero es para que haga lo que me dé la gana y a nadie le importa qué haga o qué les entregue. En el cine hay mucho control y mucho pensamiento sobre cómo debe ser una película. El arte me gusta por afinidad. Estuve en la Documenta y en la Bienale de Venecia y fui feliz en estos sitios porque a ellos les da igual todo, buscan cosas raras, no se preocupan por controlarte. De todos modos, lo que hoy se hace en video-arte no me interesa. Al arte conceptual y el arte plástico los encuentro agotados, repetitivos Y absurdos, por ello solo me interesa la vertiente actual que se refiere a la imagen en movimiento” (Atehortúa Arteaga, 2020, pág. 246).

En numerosas entrevistas, Pedro Costa ha referenciado como influencia a algunos artistas de arte contemporáneo, pero por encima de todos, a Andy Warhol. Como veremos en el epígrafe que describe el proceso de posproducción de las obras de la muestra, una fase del trabajo de edición de la película estuvo impregnado por la estructura formal de *Chelsea Girls* (1966), en el que queda muy patente la estructura de trabajo por decantación, es decir, un sistema de sustracción progresiva de un gran conglomerado de caminos narrativos y estéticos formulados “sobre la marcha” que se someten al escrutinio del visionado y yuxtaposición de segmentos, con una alta predisposición para el descarte, y para la modulación y reformulación de estructuras permanentes.

Ese trabajo de decantación se relaciona con una dimensión polisémica que adopta el material filmado, los “rushes”, es decir, el documento en bruto filmado. La tecnología digital ha expandido el uso de los materiales de rodaje. Un buen ejemplo sería este: aquel material informe, aquel material también desechado o por filtrar en el ejercicio de la edición, esos materiales que, en el antiguo régimen del arte cinematográfico, hubieran engrosado capas de polvo y olvido en algún almacén del estudio o de la casa del director o productor, y que se

76

convierte en material reutilizable para la exhibición permanente en un museo, que, sin duda, como sostiene Erice, poseen otra significación diferente a la de la sala de cine.

Puse ocho horas de rushes en el museo de oporto. Estaba ligado a Warhol evidentemente, por la duración y la desmesura, la inutilidad, porque nadie va a ver eso. ¡evidentemente está hecho para los vigilantes del museo! ellos están obligados a encender el proyector a las diez de la mañana y a apagarlo por la tarde. (...) cuando trabajé para un museo les dije: "o bien optáis por considerar que soy un artista y que por todas partes vais a ver valores elevados, o bien admitís lo que hay, que son pixeles que se mueven y que compré esa cinta en el supermercado. (Costa & Neyrat, 2011)

En el caso de la película *El futuro* el vínculo que el proceso de creación mantiene con el arte contemporáneo no es casual. Luis López Carrasco procede de un colectivo cinematográfico denominado "Los hijos" que durante los primeros *dosmiles* ejecutaron películas de corte experimental, intertextuales, que tendían al diálogo con obras históricas del cine español como *El sol del membrillo* o *La ley del deseo*:

Había preparado Video-instalaciones donde había trabajado mucho con materiales como el Super 8, como el 16mm, que me hicieron reflexionar mucho acerca de cómo el formato de la imagen, como la textura de la imagen, conlleva estar vinculado a un código de lectura cultural, de cómo la calidad de la imagen conlleva unas emociones u otras, o por qué el Super 8 se vincula a los años cincuenta, por qué la alta definición se vincula al siglo XXI. (...) Los hijos, habíamos concebido una instalación que se llamaba "Caja 1", que era una caja que por todos los lados estabas tenías proyectadas a gente de fiesta. (242 películas después., 2017)

De hecho, el propio Luis López Carrasco sostendría que sus siguientes proyectos estarían asociados a la instalación, la música y el *found footage* una vez finalizado *El futuro*.

Yo busco con la película este artefacto, que no deja de ser impostura, este artefacto casi como de *found footage*, de esta gente aficionada que está haciendo una peliculita en una

de estas fiestas. Por otro lado, era fundamental para mí la letra de las canciones. Solo se percibe si ves la película subtitulada al inglés, sino es casi imposible entenderla... que es una cosa que quiero hacer ahora, es decir, quiero hacer una videoinstalación y que ahí sí que se le dé una mayor prominencia al texto y que ahí el texto pese más. (Pinto Veas, 2014)

4.4 Análisis Técnico

Durante el epígrafe perteneciente al objeto formal de investigación “3.2.3 *Técnica y representación*” nos preguntábamos sobre los modos en que la técnica se había inmiscuido en ese famoso equilibrio entre contenido y forma, en las manifestaciones artísticas cinematográficas.

Y las conclusiones eran claras: tal y como proclamaba Walter Benjamin, o Comolli, la técnica se había integrado hasta tal punto en la realidad que se había mimetizado con la propia naturaleza objetivada por la narrativa. De este modo, autores como Rancière, afirmaban que los avances estilísticos y formales en la literatura del siglo XIX preexistían a la técnica y tenían que ver más bien con la renovación en los temas. Y en esta senda, Henri Langlois sostenía que las decisiones creativas de los Hermanos Lumière no estaban tan condicionadas por la dimensión técnica de la máquina cinematográfica sino por un tipo de intuición “humana” que no tendría tanto que ver con el dispositivo.

En los siguientes ítems del análisis buscaremos resolver esta fricción entre técnica y representación, en relación con los materiales de la muestra.

4.4.1 Tecnología digital vs Celuloide

Albert Serra se autoproclama como detentador de una materialidad en el registro temático-histórico de su cine. Pero la búsqueda de esa materialidad exige también un correlato, que tiene que ver con el modo en que Serra instrumentalizó la tecnología digital desde sus inicios como cineasta.

Según él mismo confesaba ya en 2008, durante sus primeras películas el vínculo con los actores o no-actores) estaba atravesado por la aparición de la tecnología digital. Preguntado por el trabajo de la improvisación en *El cant dels ocells* (2008) aseguraba que:

La tecnología digital me permitía rodar mucho y pensar la película en el montaje, buscando su esencialidad. Por una parte, me gusta la espontaneidad de los actores, su primitivismo, su simplicidad, el trasfondo antropomórfico que podía tener, por ejemplo, el cine de un Pasolini o un Rossellini. (...) En Honor de Cavalleria rodé con una cámara de mini-DV y experimenté mucho con iluminaciones límites, sobre todo para conocer las texturas de la cámara. Ahora me ha interesado explorar la calidad de la alta definición, en especial lo que se refiere al contraste de la imagen en blanco y negro. Quería que no hubiera grises, solo blancos y negros muy contrastados, de gran fuerza visual. (Quintana, 2008)

Albert Serra expresará en diferentes ocasiones el modo en que la técnica digital contribuyó de un modo u otro a modular su poética.

La técnica tiene que ser un potenciador. Normalmente se ve como un elemento castrador, en cambio utilizada en la manera menos académica se puede convertir en un catalizador, te puede obligar a utilizar unas metodologías que no habrías previsto de tener unas condiciones ideales. En cambio, te fijas en la técnica cuando tus objetivos no están claros y la técnica puede ser en sí misma parte del objetivo, pero hay que pensarla de una manera diferente, nunca académicamente o al servicio de otra causa. La técnica tiene un valor, como todos los otros elementos de la película, que deberían ser autónomos, y cuando la ves como una cosa en sí misma ya se convierte en un potenciador porque no está al servicio de nada. (Carcereny, 2018)

Serra, desde los márgenes de la industria cinematográfica, con las excrecencias de la tecnología audiovisual digital, formuló una identidad estética propia como cineasta. Para Albert Serra, “la ficción empieza a través de lo digital a ganar interés porque introduce una serie de variantes en la captación de imágenes que va separada del ojo humano” (Círculo de Bellas Artes, 2019).

Pero contra lo que podamos pensar, Serra hace una reivindicación de las cualidades de la imagen digital primitiva. Las cámaras Mini-dv con las que grabó sus cuatro primeras películas:

Podían grabar mucho rato, no tienen mucha profundidad de campo y, por tanto, delante de la cámara pueden pasar muchas cosas y no hay que tener mucho control porque todo está a foco. No necesitan trípodes pesados, la puede llevar una sola persona. Arri Alexa representa, digamos, la destilación de toda una serie de evoluciones de lo que eran las cámaras digitales, pero al principio las únicas que existían (que esto es una cosa bastante interesante) empiezan con un modelo de cámara para el usuario básico. Extrañamente las prestaciones profesionales se las enchufan al usuario básico y no a la inversa porque la producción es exponencial. (Círculo de Bellas Artes, 2019)

Albert Serra retrata aquí una situación extremadamente paradójica: las capacidades de las cámaras orientadas al uso doméstico habilitaron una solución tecnológico-estética para aquellas producciones que se situaran fuera de la industria canónica del cine. Sin embargo y con el paso del tiempo, las marcas encargadas de la producción de estas cámaras fueron asimilando características de las cámaras del cine canónico, volviéndolas obsoletas para un público menos especializado. Esto, explica Serra, no es algo nuevo dentro del mercado pues algo parecido “pasó en los 60’s con las cámaras 16mm que fueron emulando cada vez más las características de la cámara de 35mm” (Círculo de Bellas Artes, 2019).

Sobre los criterios de equipación tecnológica de cara al rodaje, el director de fotografía de las películas de Serra, Artur Tort explica:

[La cámara] tiene que cumplir unos requisitos muy explícitos con Albert, porque trabajamos de un modo muy caótico. Tiene que ser muy ligera, con trípodes también ligeros. Nada de ópticas fijas. Siempre trabajamos con zooms que idealmente tienen que tener un rango muy grande. Las baterías tienen que durar mucho. Las tarjetas también tienen que tener suficientemente espacio como para hacer tomas muy largas. (242 Películas después, 2023)

Al final son criterios meramente prácticos los que se imponen, dejando de lado cualquier forma de fetichismo tecnológico, no aceptando el instrumental básico y pesado del cine industrial o más o menos canónico, pues supondrían una obstaculización de la puesta en escena.

No puedo ir con una cámara de cine digital de altísima gama porque las baterías no duran suficiente y las tarjetas se terminan enseguida. O simplemente porque el equipo en sí, lo que es el cuerpo de la cámara más la óptica, más todos los accesorios, es tan grande, que ya no podríamos de operar porque nosotros trabajamos con tres operadores de cámara, y tres cámaras, y para el diseño de la puesta en escena en el rodaje, estos operadores tienen que ser autónomos y eso quiere decir que tienes que poder desplazarte con la cámara, y si hace falta correr veinte metros rápidamente para buscar otro ángulo. (...) Tiene que ser algo verdaderamente fácil y que pueda utilizar una persona sola sin asistente de focos y sin medición de foco. Entonces es como una especie de configuración como de documental. (242 Películas después, 2023)

En cuanto al uso de la tecnología digital en *Historias Extraordinarias*, como describe Agustín Mendilaharsu, a la postre director de fotografía de todas las películas de Mariano Llinás y de las producciones de *El Pampero*, la grabación de la película se pudo llevar a cabo gracias a un modelo primitivo de las cámaras DSLR, con un sensor mucho menor que (como se comentará más adelante), requiere una serie de adecuaciones horarias.

El diminuto CCD⁷⁷ de la Canon XL2 y su precario procesamiento les obligaban a filmar a horas de caída del sol subexponiendo la cámara y filmando con largos teleobjetivos, convirtiendo la narración en una concatenación de primeros planos con los fondos fuera de foco, para buscar una cualidad más cinematográfica o pictórica. Estas nuevas cámaras igualmente baratas -o más si cabe-, no precisaban de ese esfuerzo, pero volvían la imagen menos plana.

⁷⁷ Es el sensor con diminutas células fotoeléctricas que registran la imagen. Desde allí la imagen es procesada por la cámara y registrada en la tarjeta de memoria. La capacidad de resolución o detalle de la imagen depende del número de células fotoeléctricas del CCD. Este número se expresa en píxeles. A mayor número de píxeles, mayor nitidez en relación con el tamaño. Actualmente las cámaras fotográficas digitales incorporan CCD con capacidades de hasta ciento sesenta millones de píxeles.

Con la entrada de las DSLR, entendimos que se puede filmar con lentes cortas [angulares], que se puede tener el mismo control sobre las variables narrativas de la imagen como el foco, el tamaño de plano y la profundidad de campo. Con las lentes cortas se dio un cambio en la composición increíble. Las distribuciones de los volúmenes eran similares, pero cambiaban las relaciones de perspectiva. Cuando armábamos un plano conjunto con los teleobjetivos estaban todas las caras del mismo tamaño (...) La cámara se quedó más quieta y lo que empezó a cobrar más fuerza es el montaje interno del cuadro. (Juan Aguirre, 2019)

Es decir, con la introducción de la Canon 7D introdujeron las lentes angulares y con ellas prescindieron de una articulación narrativa menos basada en el montaje y más en la puesta en escena, en los movimientos dentro de la imagen.

Los episodios siguientes, creo yo, demuestran un dominio creciente del instrumento fotográfico, y lo cierto es que nosotros aún hoy seguimos filmando con la misma camarita 7D cuando todo el mundo del cine se desencantó de ellas y las condenó al ostracismo. Agustín y yo somos muy fieles a las cámaras, y una vez que conocemos una preferimos seguir trabajando con la misma. (Koza, 2016)

La estructura organizativa de la producción de largo recorrido, cuenta Agustín Mendilaharsu, implica una serie de variables.

El costo que tiene la fotografía tal como la hago yo, donde las jornadas de rodaje surgen un poco de la noche a la mañana, no nos queda otra que ser los dueños de las cámaras que usamos, de un equipamiento de luces básico. (Juan Aguirre, 2019)

La compra de su propio material implicaría que se asumieran costes más humildes con respecto a estos dispositivos. Quizá ahí está enmarcada esa resistencia hacia la zozobra aceleracionista respecto a la tecnología a la que apelaba Mariano Llinás, con respecto a la voluntad de conocer con verdadera profundidad las capacidades expresivas de una cámara.

La gente que trabaja en la técnica cinematográfica a veces pierde la brújula de cuanto el espectador entiende de todo el trabajo [que hay detrás de un gran despliegue técnico].

(...) La cámara que desvela hoy va a ser vieja dentro de un año. Ya vi muchas veces este ciclo de “la cámara que los desvela” de “ahora lo que va es esto” y que después se vuelve obsoleta. (Juan Aguirre, 2019)

Es importante enmarcar en el estudio del caso de Pedro Costa, donde la elección de un dispositivo DSLR, implica un corpus gramatical y estético en un largo y solitario proceso de aprendizaje a través del medio digital. Como en Llinás y Serra, la voluntad de trabajo iniciática estuvo atravesada por el trabajo con humildes cámaras digitales de corte doméstico al alcance de cualquier persona.

Compré una cámara digital. La elección se redujo a Panasonic o Sony: Elegí la Panasonic DVX100 sin ni siquiera hacer pruebas, por una especie de evidencia en cuanto a los colores. La Panasonic respondía más a los colores del barrio. No me gusta demasiado el brillo y el resplandor de Sony. La imagen video es así en general, pero la Panasonic parecía más apagada, más monocromática, verde, menos contrastada. Compré un trípode y poca cosa más. Un día me decidí a ir al barrio con la cámara. (Costa & Neyrat, 2011).

Ya en 2009, Ángel Quintana le concedió una virtud renovadora y revolucionaria en el uso del digital.

La gran revolución operada por el cineasta en *No Quarto da Vanda* consiste, sobre todo, en haber intuido que la cámara digital permite llegar a trabajar el tiempo de la transformación. Costa no improvisa. Contempla el mundo y recrea las cosas a partir de los ensayos con su protagonista, mediante la reinterpretación de algunas cosas que le han sido contadas previamente, permitiendo que la puesta en escena de la experiencia module la propia realidad. Este juego con la representación, a partir de la realidad, mediante el uso de una cámara de textura pobre, acaba otorgando a la película una estética muy concreta. El efecto documental no abandona en ningún momento la puesta en escena. (Quintana A. , 2009)

Esta integración de las posibilidades expresivas de las cámaras digitales no está únicamente vinculado al procesamiento de la imagen sino también al uso de las ópticas, y cómo la deformidad imponía unos límites estéticos relacionados con la legibilidad de la imagen.

Encontré el objetivo adecuado, cercano a mi sensibilidad. Un objetivo muy amplio, gran angular, que recoge un gran espacio. Deforma un poco las líneas, sobre todo las verticales, y por tanto requiere mucha atención. (...) En *Vanda*, tenía el mismo objetivo y las dificultades no estaban ligadas a las líneas sino a los rostros y a los cuerpos. A una cierta distancia muy peligrosa, los cuerpos empezaban a deformarse un poco, las caras a volverse demasiado ovaladas. Entonces, como la aproximación a las personas es algo bastante libre, había que buscar también esos parámetros: la altura, la distancia y el ángulo. Según fuera un picado o no, el rostro de Vanda cambiaba completamente, se volvió irreconocible. Así que pasé mucho tiempo buscando los dos o tres lugares en que todo iba bien y no se corrían grandes riesgos. (Costa & Neyrat, 2011)

En el caso de *Diamond Flash*, nos informa el crítico Marcos Ordoñez en un artículo de *El país*, Carlos Vermut rodó su primera película:

...con el dispositivo de vídeo de una cámara fotográfica y costó tan solo 20.000 euros. Vermut es el guionista, director, cámara y productor: esos 20.000 euros son el dinero que le pagaron por los derechos de merchandising del diseño de personajes de una serie de animación para Carton Network llamada Jelly Jam. (Ordoñez, 2012)

En efecto fue así y para ser más específicos: “Rodamos con una cámara de fotos que graba video, la posibilidad de cambiar las lentes fue lo primero que me atrajo. He de admitir que en ese sentido la película ha sido una escuela.” (Ezcritor, 2011). Según el portal “Espinof”, la cámara de fotos era una Lumix “GH2 de Panasonic; una cámara con un sensor micro cuatro tercios” (López, 2020). Ese sensor, además de ofrecer una gran sensibilidad en condiciones de baja luminosidad se ajusta a “las sensibilidades forzadas en las que se mueve la cámara van de 160 a 12.800 ISO” (Puerto, 2010), que:

Combina las ventajas de alta calidad de imagen, compacidad (...) es un sistema versátil y altamente móvil. El estándar abierto significa que puede utilizar lentes y cuerpos de cámara de una variedad de fabricantes. Y eso le brinda una alta versatilidad, operatividad y usabilidad. (Micro Four Thirds, s.f.)

Es decir, que se trata de un tipo de cámara fotográfica especialmente preparada para ser utilizada con una gran cantidad de lentes de fotografía, de las que el mercado goza de un gran abastecimiento.

Parece oportuno recordar aquí la importancia de las lentes en el estilo visual y narrativo de un cineasta, que conseguirá unas variables de textura, colorimetría, definición, y profundidad espacial en el registro, nunca antes vistas. Nestor Almendros, que hizo una decisiva contribución a la historia del cine, no solo con su trabajo durante la *Nouvelle Vague* junto a los directores más destacables de aquella corriente cinematográfica (Truffaut, Rohmer, Eustache, Pialat...), sino más adelante junto a películas de la esfera de Hollywood como *Días del cielo* (1978) de Terrence Malick o *La decisión de Sophie* (1982) de Alan J. Pakula, defendería en su libro *Días de una cámara* el proceso de elección de los objetivos, para los diferentes planos como uno de los más decisivos dentro del proceso de rodaje.

Elijo las focales de los objetivos de acuerdo con el director. He tenido la suerte de trabajar casi siempre con realizadores que tienen ideas parecidas a las mías. Con Rohmer nunca tengo que utilizar focales demasiado largas o cortas, siempre nos hemos conformado con las comprendidas entre los 25 y los 75mm. En general utilizamos sobre todo el 50mm. que, como es sabido, es el que más se acerca a las proporciones de la visión humana. Mis tres objetivos de base fueron los de 50, 32 y 75mm. También utilizamos un zoom, aunque con prudencia. (Almendros, págs. 66-67)

Así, podemos leer en algunas críticas o análisis en torno a *Diamond Flash* ciertos efectos de la puesta en escena que podrían ser atribuibles en algún punto al uso determinadas lentes.

La embarazosa lentitud en el avance de algunas secuencias, no logra remontar en un defectuoso montaje (la tensa conversación entre Elena y Enriqueta en casa de la primera, es la mejor prueba). No obstante, queda compensada por el insólito efecto narcótico de unos planos eternos –que a veces destilan cierta deformación profesional al exigir una mirada atenta, como si de una viñeta estática se tratara, que ensaya con la profundidad de campo- que cumplen su función potenciadora de la expectación sobre un entresijo de aspecto tóxico, pero de raíz racional. (Moral, 2012)

El uso de las lentes se convierte entonces en un factor relevante para la instrumentalización narrativa de la profundidad de campo, pero también en la rima metatextual hacia el cómic. Podríamos atrevernos a decir que esta profundidad de campo, tan limitante, identifica a este nuevo cine patrocinado por la tecnología DSLR y el uso de las lentes.

Fredric Jameson de algún modo, ya vaticinara este giro en torno a los modelos de aprehensión estética en la pintura, desde el clasicismo a la modernidad y finalmente al posmodernismo.

Baste por el momento observar que, también aquí, la profundidad ha sido reemplazada por la superficie o por múltiples superficies (lo que suele llamarse intertextualidad ya no tiene, en este sentido, nada que ver con la profundidad) y esta ausencia de profundidad no es meramente metafórica. (Jameson, 1995, pág. 34)

Berserker contó con un esquema de producción DSLR similar a *Diamond Flash*, dado que Pablo Hernando formó parte del equipo de cámara y dirección, dándose un traspaso de material técnico entre ambas producciones. Hernando recapitula anecdóticamente el préstamo de material como paradigma del espíritu colaborativo de producción entre cineastas que han tenido que llevar a cabo su trabajo desde el bajo presupuesto.

Carlos Vermut se compró un foco para iluminar *Diamond Flash*. Luego lo usó en *Don Pepe Popi*, creo. Y de ahí pasó a todos los que hemos venido haciendo cine a su

alrededor. Yo lo usé en *Cabás* y *Berserker*, Manuel Bartual en *Todos tus secretos*, creo que se usó en algunas partes del rodaje de *La tumba de Bruce Lee*. Lo usamos todos en Esa sensación, también lo hemos usado en videoclips. (...) La ficha de IMDB de ese foco es más larga que la obra de cualquiera de nosotros, con esa historia te haces una idea de cómo es nuestra forma de hacer cine. Tenemos que colaborar entre nosotros y echar mano de lo que tenemos cerca. Nos prestamos grabadoras de sonido, pértigas... (Arenas, 2017)

El rodaje de *Stockholm* no se llevó a cabo con una cámara fotográfica DSLR, sino con una cámara de una gama superior, la *Red One Epic*. Con posibilidad de integrar lentes cinematográficas y por lo tanto una factura estética más elevada, el director de fotografía Alex de Pablo, explica cómo las variables técnicas asociadas de la factura visual de las lentes, el tamaño del sensor o la resolución nativa de la cámara, no son los únicos agentes tecnológicos que condicionan una buena factura técnica, sino que también existen otras variables como el almacenamiento y procesamiento de información que pueden verse condicionados por las limitaciones presupuestarias.

Rodamos con la Red Epic porque era la cámara que tenía la productora asociada *Morituri*. Grabamos en 5K 2:1. No recuerdo la compresión exacta pero no era la óptima porque no había presupuesto para más discos duros. Trabajamos con tarjetas *Compact Flash* y las descargaba un auxiliar. Elegimos 5K para poder hacer reencuadres y zooms digitales y porque las ópticas a las que podíamos optar eran de 35mm y así podíamos tener un rango de distancias focales habitual. (Pinilla, 2013)

La compresión de las imágenes grabadas y por lo tanto el tamaño de los archivos, es - como vimos en el epígrafe sobre el revelado digital- un factor limitante de cara las potencialidades de inflado de color y etalonaje de imágenes, y por lo tanto de la factura estética final de la película.

En contra de los títulos de la muestra que hemos analizado en este epígrafe se erige una película como *Los Ilusos* que, aunque fue proyectada y distribuida a través de un master digital

-ya que en 2013 estaban los cines plenamente instalados dentro de una estructura tecnológica digital- la película fue filmada en celuloide. Esto, en el fondo y como veremos, no atentaría contra el sentido último de la investigación sosteniéndonos en las palabras que esgrime Jonás Trueba para apoyarse en esta decisión.

Contra lo que podría esperarse, la película no se rueda en digital, sino con viejo celuloide de súper 16 mm y en blanco y negro, "pero no porque me interese trabajar con equipos viejos ni porque rechace las nuevas tecnologías", puntualiza Jonás. "No me gustan ese tipo de actitudes. Reniego de los puristas y de los que piensan que cualquier tiempo pasado fue mejor. Me gusta trabajar según lo que requiere cada rodaje y con los materiales de los que dispongo. No es una opción romántica. Es solo una decisión económica, porque nos han dejado la cámara y nos han regalado el negativo, pero es verdad que este soporte ha ido definiendo, a su vez, el estilo de las imágenes. Quería hacer una película en mi entorno, en este barrio en el que vivo, y no teníamos tampoco material lumínico. El súper 16 mm, con esta cámara y sin iluminar, te ofrece una cierta calidez que, en su propia desnudez, tiene una honestidad y una solidez de la que carece el digital, que te obliga a elaborar mucho más la fotografía" (Heredero, 2012)

Santiago Racaj, el director de fotografía explicaba el tipo de oportunidades que brindaba trabajar con una cámara como la Arri SR1:

Hemos sacado el máximo partido posible a la sencillez de funcionamiento que tiene. Es una cámara muy fiable, hemos podido utilizarla a nuestro antojo y con la mayor inmediatez. No tiene ninguna sofisticación especial. Se ha portado estupendamente a pesar de su edad. Se diseñó precisamente para eso, para que tuviera una gran rapidez de respuesta en cualquier circunstancia. En cuanto tienes batería, puedes rodar con ella en cualquier momento. (Heredero, 2012)

A partir de los argumentos que exponen ambos no podríamos asimilar el uso del celuloide con el cine industrial, o el cine pleno de recursos. En determinadas y excepcionales

circunstancias la filmación en celuloide podría implicar un abaratamiento de costes. Repasando parte del diario de rodaje de Jonás Trueba encontramos las siguientes líneas:

Al principio de la película podría leerse el siguiente cartón: “Esta película ha sido filmada en blanco y negro sin ánimo esteticista, por una cuestión práctica” (...) Hace dos días fuimos a buscar la vieja cámara SR1 a la casa de mi tío Javi. La conserva impecable, no parece una antigualla sino una noble máquina que ha resistido muchos rodajes de su propietario y ahora, después de años de espera, se reivindica para los próximos combates. (Trueba, 2020)

En este mismo diario podemos encontrar otra entrada “Javier me dice que quizá pueda regalarme algo de película de 16mm sobrante de su rodaje [El muerto y ser feliz].” (Trueba, 2020) refiriéndose a Javier Rebollo, que recientemente había estado rodando una película con presupuesto y le había sobrado material. Javier Lafuente, el productor de la película lo confirma: “Las latas unas eran concedidas, otras compradas en Kodak, otras de otros rodajes, otras rescatadas de algunos sitios.” (Filmoteca Española, 2020)

Aura Garrido en un raptó de sinceridad cuenta en la charla de reencuentro del equipo llevada a cabo en Filmoteca española que: “Recuerdo que había muchas veces que, como las bobinas estaban a lo mejor caducadas, no sabíamos ni siquiera si eso se iba a poder revelar, si iba a haber material, si iba a ver película misma” (Filmoteca Española, 2020)

Jean Braudillard (2006), en una entrevista en el que se le cuestiona por el mundo del arte contemporáneo afirmaba:

El pensamiento dominante y «políticamente correcto» en términos de estética es: «Yo hablo el lenguaje del desecho, yo transcribo la nulidad, la insignificancia» (...) hoy las galerías presentan, más que nada, los desechos del arte. En Nueva York han desaparecido muchas de ellas, y las que quedan se ocupan en general de administrar

residuos: no sólo el desecho constituye un tema frecuente, sino que hasta las propias materias del arte son deyección, así como los estilos son residuales. (pág. 119)

Las palabras de Braudillard nos hacen retrotraernos a la película de Agnes Vardá, *Los espigadores y la espigadora* (2003), donde la cineasta francesa con una cámara digital traza un símil con las espigadoras del cuadro de Millet, *Las espigadoras* (1857), o también, tal y como nos muestra Pilar Pedraza:

La propia Varda, intenta desviar nuestra atención, como es su deber de creadora, y dice que trata de los pobres del mundo que espigan lo que arrojan o desdeñan los ricos o simplemente los que producen una clase de basura que puede ser consumida por otros. (...) La película dice querer la reutilización de los productos y mercancías sobrantes, o su reciclaje, pero trata de la utilización de los desechos por parte del artista. (Pedraza, 2006)

Niñato a diferencia de Jonás Trueba recurre a la tecnología digital, a una cámara de cine digital de bajo coste.

La Cámara con la que grabé es la Blackmagic Pocket, que compré porque era muy barata (me costó mil euros), con una lente que abría mucho el diafragma a 1.1, y me permitía rodar en contextos de iluminación muy pobres. Es muy difícil encontrar una lente así en cine que no cueste un dineral. Probé con otras cámaras más grandes y al final, yo, que no soy un director de fotografía al uso, me apañaba poco. Luego también rodaba muchas horas, entonces tampoco podía tener una cámara muy pesada que implicase mucho material de ida y vuelta. Me parece muy incómodo estar todo el día cargando muchas cosas, entonces al final me busco siempre sets de cámaras asequibles para mí, sencillos, que no me desgasten en lo técnico y que me dejen hacer en lo creativo. (Orr, 2023)

En lo concerniente a los instrumentos de iluminación dirá:

Como no tenía un duro me llevé dos lámparas del Ikea, y a veces potenciaba la iluminación. Si ahora pudiese mejorar algo de la película es haber metido más iluminación en determinados planos, pero como no sabía usarlo y estaba yo solo, supedité las mejoras a la posproducción. (Orr, 2023)

Otra de las cosas que Adrián Orr echó de menos durante el rodaje es el acceso a un técnico de sonido que pudiera suplir sus déficits en la captura de sonido en la grabación.

El sonido lo hice yo también. Grababa con los *radiomicros* [micrófonos de solapa] a los niños, con la grabadora Zoom y con el micrófono de cañón Sennheiser 416. Dentro de la casa el sonido está bien porque es muy controlable. La consigna era que no hubiera teles puestas, que no hubiera música...cosas así que en los exteriores es un poco más complicado de controlar. Por eso tampoco hay tantas escenas de diálogos en exteriores, en la salida del cole. (Orr, 2023)

El Futuro es junto con *Los Ilusos*, la única película de la muestra que está rodada en celuloide, aunque ambas fueron reimpresas a digital para poder distribuirse a través de DCP en salas de exhibición y distribución en *streaming*. La justificación estética que esgrime López Carrasco para legitimar la propuesta está asociada un tipo de verosimilitud asociada al formato de captura:

La idea de trabajar con el 16mm procede principalmente de intentar emplear equipos de trabajo, tanto en imagen como en sonido, que se utilizasen en esa época. La película tenía que percibirse como un documento de la época, o al menos aproximarse a ello lo máximo posible. Producir el cine de archivo que nos falta, recuperar imágenes que no hemos visto. (De Pedro, 2013)

En otra de las entrevistas Luis López Carrasco, narra el accidentado proceso de trabajo en la lucha porque finalmente se impusiera el 16mm contra el criterio de la producción

¿Cuál era el formato que más nos iba a llevar al cine documental de principios de los ochenta? Porque en ese momento el video profesional está empezando a comer terreno, pero el video casero todavía en España no estaba instaurado. Estaban empezando a llegar los primeros vídeos caseros, pero todavía no es algo que estuviera difundido. Entonces jugamos con la idea de hacer, tal vez, vídeos muy primitivos o acercarnos más a la realidad de las películas documentales de ese momento que era el 16mm, que obviamente nos complicaba el rodaje por el lado de la economía. Y, sobre todo, que si quieres hacer un registro documental es bueno que tengas posibilidad de hacer tomas largas. Y el celuloide iba a la contra. Esta luego será una lucha aparte. Yo tengo anotado en mi cuaderno cómo convencer a Luis Ferrón [productor de la película] de que esto tiene que hacerse 16mm. De hecho, no nos ponemos de acuerdo y abandonamos porque yo me empeño en que tiene que ser en 16mm, porque considero que a un nivel cultural esa época es en celuloide y creo que va a entrar mejor. (Revista Sala 1, 2013)

4.4.2 Nueva puesta en escena del cine de la precariedad

Explicitado el marco de innovación técnica asociado a la tecnología digital y del celuloide inserto en esta nueva era, no parece tener sentido que las películas en la muestra asumieran la metodología de trabajo del cine propia del cine industrial: esto es, sus claves de puesta en escena y recursos sintácticos. Que no ejercitaran las potencialidades que ofrece el digital a nivel de ergonomía, ligereza, duración y multiplicidad de puntos de vista.

Albert Serra, como ya hemos dicho, es uno de los autores que han llevado más al límite las posibilidades del digital, concretamente reivindicando el “ojo de la cámara” por encima del ojo humano.

Una cámara no se cansa, una cámara no percibe el sonido, una cámara no tiene ideas, una cámara puede hacer un recorte (si yo la encuadro en algo, solo ve eso), con los ojos es distinto (...) El ojo no puede evitar sentir el entorno alrededor, que es el campo de 280° que controla y le contamina la atmosfera. Aunque me concentre mucho en una sola cosa, siempre verá lo que hay al lado. Por ello la cámara es tan buena, puede revelar

otras cosas. (...) el ojo humano no tiene la suficiente capacidad de concentración, ni de no cansarse para intentar escrutar algo. (Atehortúa Arteaga, pág. 236)

La limpieza o la inocencia de la mirada de una cámara, de un artefacto tecnológico, se da porque no tiene los condicionantes de la experiencia y de la memoria que si tiene el ojo humano, lo que a veces se puede convertir en un obstáculo para penetrar sobre la realidad. Por eso, también Serra, advierte de la endogamia visual que pueden generar las pantallas dentro de un rodaje. Pero esta endogamia...

...no afectará a la gente que entienda que el ojo de la cámara que está apareciendo con el digital es un ojo diferente, y que tiene precisamente, unas propiedades totalmente opuestas a las del ojo humano. La preparación de un plano en 35mm, sobre todo a partir de los años ochenta se vuelve redundante cuando se inventan los combos⁷⁸. Cuando vemos al director mirando en el combo lo que ya ha filmado la cámara está allí tautológicamente como una especie de ordenador mirando unas propiedades de la realidad a través del ojo de la cámara. (...) Es imposible emitir ninguna forma de juicio crítico así. Al contrario, tu ojo simplemente se integrará en esa imagen de la cámara de una manera inconsciente, porque la sensualidad de esa imagen es tan fuerte que hará seguidismo de esa imagen. Ya no sirve absolutamente para nada. Esto ojo que tiene unas propiedades totalmente distintas a la cámara y no está haciendo nada, no está trabajando. (Círculo de Bellas Artes, 2019)

Es cierto que el sistema que propone Albert Serra, implica una falta de asideros para el actor que nos permite adentrarnos en una de las vetas de su innovador lenguaje cinematográfico. El esquema de rodaje que ha ido perfeccionándose en sus películas a lo largo de los años, es a través de tres cámaras que ruedan simultáneamente la acción, y que como ya hemos comentado hace engrosar el material filmado de una sola película hasta las quinientas horas. Sin embargo, este planteamiento parece responder una lógica defensiva respecto al intento de control que puede ejercer el actor durante la filmación.

⁷⁸ Se trata de un monitor, una pantalla que se coloca a unos metros de la cámara para que el equipo y el director pueda tener una visión de lo que filma la cámara.

Uso tres cámaras porque no me gusta que los actores se comuniquen con una energía horizontal. El actor sabe que hay una cámara y que lo está filmando, entonces intenta ser o comunicar algo para ella y eso crea una energía horizontal. (...) Cuando hay este deseo comunicativo tan fuerte y con una dirección tan concreta es muy probable que todo allí vaya hacia el cliché. (Atehortúa Arteaga, pág. 235)

Para ilustrar esta metodología, Albert Serra explicó las decisiones de carácter técnico que en el caso del rodaje de *La mort de Louis XIV* (2016), pasó por el sacrificio presupuestario de no filmar con una cámara de 35mm, que podría dar unos altos rendimientos estéticos, por unas cámaras digitales de televisión de diez años de antigüedad. Esta prelación tenía que ver con la posibilidad de salvaguardar la filmación con tres cámaras sin aumentar constitutivamente el presupuesto.

Jean-Pierre Léaud estaba acostumbrado a rodar con una sola cámara. Era famoso por tener una relación especial con esta. Tenía esta tendencia natural a ofrecer algo a la cámara y preguntaba a los operadores cuál era el valor de plano. Las cámaras se movían y a él le desconcertaba mucho, expresamente al principio. (...) No podía establecer esa horizontalidad con ninguna de esas tres cámaras. De las tres, había una que era la más frontal, la que él entendía como principal. Y él tenía la tendencia a establecer la horizontal con esa. Entonces yo hacía un signo que ya había explicado a los operadores, y el cámara de la frontal hacía como que no le interesaba nada de lo que estaba pasando, cogió la cámara, el trípode y se fue. (Círculo de Bellas Artes, 2019)

Además de estas tres cámaras como mecanismo para multiplicar y diluir el flujo de información, añadió un cuarto elemento de “distracción” propio de las cámaras digitales, que es el *zoom*.

Con las tres cámaras escrutando, con los zoom y sin ópticas fijas, porque con las ópticas fijas el actor más o menos sabe qué parte de su cuerpo está registrando la cámara, un actor con experiencia sabe a qué distancia está la cámara con una óptica fija. (Círculo de Bellas Artes, 2019)

A través de estos instrumentos digitales precarios pudo integrar, no solo una propuesta estética que le garantizara la desprotección del actor ante la cámara, sino un elemento adicional sobre la interpretación y el estado de ánimo del actor.

[Jean Pierre Léaud] empezó a sentir una impotencia y una frustración, hundiéndose un poco en su imposibilidad de comunicarse con la cámara, de saber exactamente que ofrecía, porque había pensado mucho en el papel. Entonces entró en una especie de introspección por está impotencia de realmente no poder comunicarse con la cámara. Las cámaras continuaban escrutándolo a mi manera, que es la manera del ojo de la cámara. Y claro en la película, esto tú lo lees como la impotencia del personaje ante la enfermedad, pero con una organicidad impensable, con una intensidad y una poesía que no puedes leer. La lectura es la de un personaje introspectivo porque ve que se va a morir. Las tres cámaras fuerzan un estatismo y una verticalidad que entra por los ojos del actor y sale por el ojo del culo. (Círculo de Bellas Artes, 2019)

Para concluir, Albert Serra proclama una misión redentora sobre la culpa inherente al trabajo de la interpretación, y el espacio moral donde se colocan los actores, y de cómo, en última instancia su cine acaba capitalizando esa dimensión moral.

Pienso que todos los actores, y todo aquel que quiera serlo, por el simple hecho de quererlo ser, son culpables. Ser actor es algo que encuentro inmoral y sé que ellos también lo saben, y por ello se dejan torturar un poco, porque saben que lo merecen. El hecho de querer ser actor, de querer estar delante de una cámara, es algo muy vanidoso. Ellos podrían desear ser algo útil para la sociedad, pero no, han querido ponerse allí para que la cámara los grabe, para que los mire, quieren ser el centro de atención absoluto del mundo alrededor. Todo esto es inmoral y por lo tanto los actores son culpables y los desprecio. Esto me da una coartada para trabajar lo íntimo de una manera desprejuiciada, sin miramientos, porque a los actores hay que castigarlos por esta inmoralidad que hacen. (Atehortúa Arteaga, pág. 242)

Más centrado en el procedimiento de integración de variables no del todo controladas, el director de fotografía de las películas de Serra añade:

Albert hace muchas tomas porque el rodaje está, no diría improvisado, pero muy muy cercano a que pueda ocurrir lo imprevisible y la cámara tiene que documentar eso. Entonces al hacer muchas tomas se rompe un poco la imprevisibilidad. No hacemos tomas, lo que hacemos son “secciones”. Nunca repetimos, en el sentido de volver a hacer lo que hemos hecho. Es más bien hacer variaciones sobre lo que ya hemos hecho. Cambiamos la temática [con los actores], hablamos de otro tema o partimos de otro personaje, empezando de modo distinto. (242 Películas después, 2023)

Así, el proceso de filmación funcionaría como régimen de agregación de capas, que terminan modelando un cuerpo narrativo identificable:

También vamos buscando otros ángulos. “Tú te quedas en plano general y yo en plano corto”. Cuando estamos rodando voy de una cámara a la otra y voy viendo qué tienen [los cámaras]. A veces lo hacemos por el móvil con WhatsApp: tenemos un grupo con los cámaras silenciado y les digo que me manden la foto del plano, un poco como luego en el montaje. Así trato de anticipar problemas de montaje, de coherencia de planos. Otras veces hemos hecho una segunda toma en la que los actores están improvisando desde otro lugar narrativo, retomando el texto desde otro lugar y tiene mucho interés. Entonces en ese momento, habiendo prescindido de utilizar planos generales, una de las cámaras tiene que volver a plantear el plano general. (...) La idea de repetición de una misma toma no nos interesa. Es más como seguir utilizando y modulando un material, un entorno, un decorado, unos actores. (242 Películas después, 2023)

Así y para manejar un dispositivo basado en el acoplamiento de varias tentativas o direcciones, según Artur Tort, es básico salvaguardar un objetivo “fuerte”:

El rodaje es un mundo muy caótico y difícil de gestionar, donde tratas de que haya un concepto fuerte que pueda impregnar toda la estética de la peli y esto pueda sostener todas las irregularidades a causa de lo imprevisible del rodaje. Esas irregularidades pueden estar incluso en la propia imagen de la película, cuestiones técnicas de enfoque, de condiciones de luz muy variadas. Por eso es importante tener claro un concepto muy fuerte y muy básico. (242 Películas después, 2023)

En el caso *Historias Extraordinarias* y el trabajo con la tecnología digital durante su proceso de filmación, el operador de la película nos relata todo un aprendizaje precario, pues las primitivas cámaras digitales solían ser de una gran dureza y versatilidad y por eso eran utilizadas además de para vídeos institucionales, para registrar festejos como bodas, bautizos y comuniones. En la época en la que se filmó *Historias Extraordinarias*, se había abaratado el costo de la gama *Canon XL2*, precisamente por la aparición de las cámaras DSLR que años después adoptarían.

Habíamos aprendido a trabajar casi exclusivamente con teleobjetivos y diafragmas abiertos al máximo. Solo así lográbamos algo cercano a la textura cinematográfica. En cada plano intentábamos definir figura y fondo y distribuir volúmenes y colores de modo tal de simplificar lo más posible las composiciones. También, de que pudieran deducirse fácilmente los fundamentos geométricos que organizaban el cuadro. A menudo hablábamos del concepto de línea clara, tomado del historietista belga Hergé. El combo se completaba con la tendencia a la subexposición (descubrimos que también eso volvía menos “videosa” la imagen) y el aprovechamiento del magnífico estabilizador óptico que el lente zoom de esa cámara traía (y gracias al cual eran posibles las cámaras en mano hechas en teleobjetivo). También desarrollamos gran predilección por los días nublados o las horas de sol bajo. En cuanto a la puesta en escena, a grandes rasgos, la experiencia documental la dominaba: armábamos la escena con cierta autonomía de la cámara, y luego el teleobjetivo buscón y errante la registraba. (Mendilaharzu, 2019)

Como describe Mendilaharzu, esta adecuación de los medios a los fines repercute inevitablemente a la propia forma cinematográfica, en la reapropiación de códigos y la articulación gramatical de las imágenes. A esta dinámica de la limitación transformada en virtud, deberíamos anexar esa particular paleta lumínica que lleva inscrita la película. Las cámaras *Mini-dv*, son capaces de alcanzar un bello registro estético en horas extremas del día (amanecer y atardecer), y por lo tanto estos condicionantes obligan a una organización muy flexible de los planes y calendarios de rodaje. Completa Llinás el desarrollo argumental de su operador de cámara.

Era una cámara que conocíamos al dedillo, [Agustín Mendilaharsu] a mi criterio se había convertido en el mejor operador de Canon XL2 del mundo. Lo que pasa es que, al igual que en *Historias extraordinarias*, esa cámara tenía un defecto con las ópticas normales; si uno quería manejar la profundidad de campo para acercarla a la del fílmico debía alejar la cámara y filmar todo en teleobjetivo. *Historias extraordinarias* está toda hecha así y también el episodio de las momias, y algo de eso tiene que ver con la abundancia de primeros planos y de juegos de desenfoco que algunos han señalado (...) La cosa es que, al año siguiente, mientras filmábamos el episodio 2 de “La flor” compramos una Canon 7D, y filmábamos al mismo tiempo que aprendíamos a usarla. Yo, personalmente conservaba cierto horror a las ópticas normales producto de años de filmar en Mini DV, y no me animaba a generar composiciones más sueltas desde un punto de vista óptico. (Koza, 2016)

Según el operador de fotografía en *Historias Extraordinarias* (2008) al tener una voz en *off* omnipresente que estructuraba la narración “los actores eran tratados más como objetos documentales. Primero se armaba la escena [sin cámara], generábamos algo que estuviera vivo y después la cámara iba “persiguiendo” (Juan Aguirre, 2019)

Reconoce Llinás como en esa larga experiencia de años con la *Canon XL2* “Había un cierto placer en descubrir cierto efecto plástico que producía el desenfoco, que acaso nos haya llevado a exagerar su utilización en algunas composiciones.” (Koza, 2016) Así aprendieron a filmar a través de las limitaciones que imponía un medio precario, logrando una imagen capaz de distanciarse del *look* canónico del momento, pero también generando un lenguaje propio de ese instrumento tecnológico.

Yo estoy ciertamente orgulloso de la imagen lograda en ese primer episodio con ese formato de registro tan precario. Me parece particularísimo, y cuando algún estudiante de iluminación de la FUC hace algún comentario adverso al respecto me desconsuela y pienso en qué medida la Alexa los ha malcriado a todos y los ha llevado a exigir cierta uniformidad visual que considero agotadora. (Koza, 2016)

Agustín Mendilaharsu confirma aquí nuestra hipótesis de cómo la técnica aparece como un condicionante de la forma, del lenguaje empleado. Pero no para neutralizarlo o degradarlo, sino para transformarlo.

El paso del Episodio 1 al 2 [de *La flor*] marca el ingreso (definitivo) en el film de las DSLR (la Canon EOS 7D es la cámara mayoritaria de LF). Creo que todavía estamos reponiéndonos del impacto que significó poder obtener una imagen cinematográfica usando un 24 mm, un 35 mm o un 50 mm. Por suerte para nosotros, que estábamos tan acostumbrados a trabajar en contra de la cámara y habíamos obtenido una extraña fuerza de ese ejercicio, estos nuevos aparatos traían consigo sus propias restricciones: la baja tolerancia al movimiento brusco y la ergonomía anti cámara en mano. Los planos se volvieron más rígidos en su concepción, pero la puesta en escena se volvió más sofisticada, reemplazando la inquietud del teleobjetivo por el movimiento interno del plano y las coreografías más complejas del elenco. También, creo, aprendimos a trabajar el plano con mayor rigor y con mejores herramientas para disponer los elementos que lo componen (entre muchos otros, los fotográficos). (Mendilaharsu, 2019)

Esa adecuación de medios y fines se va a convertir en el principio metodológico de referencia para todos los cineastas de la precariedad. Para Pedro Costa, este principio debe entenderse como un “elogio de lo “micro” como respuesta a la sobreabundancia de lo “macro” industrial, que oblitera las posibilidades del contexto. Muchas de las decisiones que componen el corolario estético de *No quarto de Vanda* caminan bajo este *dictum* desde el que también podría articularse un principio para una nueva gramática, una gramática de la aproximación. “No sé ni pensar ni encuadrar si no tengo algo humano ante la cámara. Tengo el deseo y la convicción de que todo empezó por ahí. Por la entera presencia de alguien en un espacio controlado, dominado. (...) Eso basta.” (Costa & Neyrat, 2011)

Esa aproximación, ese primer plano adquirirá otro rango expresivo al del primer plano en el clasicismo cinematográfico.

Comprendí que yo estaba hecho para espacios reducidos, a ambos lados de la cámara, delante y detrás. Estoy hecho para filmar habitaciones, interiores o exteriores que

parezcan interiores, no montañas, ni árboles, ni llanuras. Tengo demasiado miedo y, además, me parece que eso es demasiado fácil hoy en día. (Costa & Neyrat, 2011)

Fruto de la extrema precariedad del rodaje, Pedro Costa acotó el espacio de experimentación y trabajo en una habitación, la habitación de Vanda y su hermana Zita, donde estuvo filmando durante meses a modo de estudio cinematográfico, que, aunque extremadamente pobre, cumplía con los mismos protocolos técnico-productivos que en los grandes estudios. La habitación como un estudio de cine.

A los escasos medios se unían a las grandes ambiciones de la película. Por ejemplo, el cuarto de Vanda tiene sólo una ventana -que ni siquiera es una ventana, es como el ojo de buey de un barco-. Creo que no se ve en ningún momento, está en el lado izquierdo de la pantalla. Era como en estudio, porque pese a que sólo tenía un eje de cámara, fuera cual fuera el lugar, la luz, que no siempre era la misma, iba en la misma dirección. Es lo que los americanos llaman la key light, la luz principal. Variaba según el tiempo, si llovía, si estaba nublado... En el cuarto hice cosas un poco arriesgadas, como mezclar la luz natural y la luz de las lámparas. Vanda tenía una lámpara, una bombilla desnuda, mezclaba su luz con la de la ventana y enseguida pensé que eso no tenía importancia, que funcionaría. Después, un día, añadí los espejos. En el cuarto de Vanda, no con los chicos, empecé a utilizar un pequeño espejo que ella tenía. Después compré otro espejo que pegué a un trozo de madera para poder ponerlo sobre el trípode con el micro. Terminé por tener un sistema de tres trípodes -eso fue más tarde-, para ciertos planos, en invierno, por ejemplo, cuando había muy poca luz. Tenía tiempo para cambiar, para buscar con esas tres fuentes. (Costa & Neyrat, 2011)

Parece como si con la experiencia y el paso del tiempo Pedro Costa hubiera alcanzado una metodología propia, capaz de implementar algunos de los valores de la cinematografía clásica.

El vídeo me da una serie de cosas que no tiene el 35 mm, pero sobre todo me da la posibilidad del tiempo, de ser más paciente, de estar disponible para los otros en cualquier momento, lo que es imposible en un cine corriente. [...] Quizá es más difícil y arriesgado hacer cine con una pequeña cámara. Yo me siento con mi cámara de vídeo

mucho más en peligro, mucho más expuesto y mucho más desprotegido que con una cámara de 35 mm. Con una cámara de vídeo es preciso resistir mucho la primera idea, la primera imagen, hay que probar una segunda, una tercera... La práctica de las personas cuando hacen cine, incluso cuando dicen que son artesanales, está envuelta en una maquinaria tan sofisticada, hoy en día, que no es comparable a la disponibilidad y el riesgo de aceptar la luz tal cual es. Muy pocos cineastas están dispuestos a ello, aparte de Straub y algunos jóvenes. Debe haber mucha paciencia, la disponibilidad y la organización, y el cine normal no da esa posibilidad. (Reviriego, 2009)

Es en este punto donde Costa comienza a interaccionar plásticamente con el sistema digital, a explorar posibilidades expresivas inexploradas o despreciadas por otros creadores audiovisuales, una integración de, por ejemplo, el “ruido” visual que generan los píxeles “muertos” cuando se filma un rostro o un espacio tenuemente o nualmente, iluminado con la tecnología digital.

João Bénard da Costa habla muy bien de ello, y creo que funciona en vídeo mientras que no funciona en cine -sólo veo un caso, que es *Vampyr* de Dreyer: una película iluminada por los personajes. Es decir, la luz a veces era tan limitada, tan tenue, que el plano se iluminaba por el reflejo en el rostro de Vanda o de Zita, de la escasa luz que entraba por la ventana. Como si hubiera una energía luminosa de las personas. Eso da un contorno, un centro bastante marcado, casi constante. La penumbra, el color de fondo, verde o azul, sobre todo verde, de las paredes y en el centro los rostros de Vanda y Zita. Y esa luz creaba una sensación algo electrónica: debido a los píxeles, incluso la materia de las paredes empezaba a moverse un poco, como si la pared fuera falsa, una transparencia. Una pared en transparencia es lo contrario de lo que hacían los americanos que, en el estudio, proyectaban detrás de los actores las calles, los cielos, los paisajes. A veces tenía la impresión de que era una animación coloreada que se movía un poco al fondo de la habitación. (Costa & Neyrat, 2011)

En la misma senda por la que indaga y articula el trabajo de cámara y puesta en escena Albert Serra, también planteó con los medios a su alcance Carlos Vermut su filmación. Aprovechando el bajo coste de las cámaras digitales DSLR, colocó más de un punto de registro visual, para garantizar un cierto tipo de trabajo con los actores. La alta sensibilidad del sensor

de este tipo de cámaras garantiza una captación de imagen en unas condiciones de luz inestables o bajas. De este modo también podía ahorrar fuentes de luz, que engrosaran tanto el presupuesto como el tiempo de preparación para la toma.

Utilizó una segunda unidad que le permitía introducir una variante en el punto de vista y una mayor naturalidad en la interpretación. Para ello se sirvió de unas cámaras muy pequeñas y baratas, las Panasonic Lumix GH2, que reducían mucho el coste de producción y podían rodar en situaciones muy extremas y en condiciones de baja luminosidad. (Manzano, 2020)

Siendo preguntado el dúo protagonista de *Stockholm* y su director, por la medida en la que la puesta en escena se vio condicionada por la precariedad de medios responderán: “Planificamos un rodaje de 12 días, pero al final fueron 13 porque un día fallamos: llovía mucho en un exterior noche y tuvimos que posponer el rodaje. Pero no teníamos margen para más.” (Prieto, 2014)

Aura Garrido incidirá sobre esa ausencia de margen y como condicionó su trabajo como intérprete:

Echando la vista atrás, creo que me favoreció. Tener poco tiempo no es exactamente algo positivo: se supone que si puedes repetir tomas acabarás haciendo las cosas mejor. Pero me ayudó a ponerme las pilas y a estar muy centrada en lo que tenía que hacer. (...) No había lugar para neuras e inseguridades: tenías que hacerlo y ya está. La falta de tiempo y dinero obliga a concretar e ir al grano. (Prieto, 2014)

Hemos recogido en el epígrafe anterior unas declaraciones donde Jonás Trueba explicitaba que *Los Ilusos* se rodó en función de los materiales que iban disponiendo, y los materiales, al margen de la cámara y el celuloide, eran prácticamente nulos. Santiago Racaj, el director de fotografía de la película expresaba en la misma entrevista que uno de los puntos fuertes de la cámara era su versatilidad y sencillez, la versatilidad que ya explicamos en relación con la cámara *Arriflex* en el epígrafe “2.5.4.2 Cámara Stylo, cámara de guerra”. En este sentido la cámara y las emulsiones escogidas podían adaptarse a condiciones verdaderamente precarias de iluminación:

Hemos rodado en exteriores noche con la única luz disponible, solo con las farolas de la calle, y hemos aprovechado la luz de los interiores naturales tal cual estaba. El único material de iluminación que llevamos es una pantallita de dos tubos y un globo chino de los que se venden en los grandes almacenes. Y con eso hemos hecho todo, porque teníamos la determinación de no intervenir apenas en los ambientes que encontrábamos. Queremos una imagen muy orgánica, que no esté muy elaborada y que sea lo más honesta posible. (Heredero, El arte de ganar el tiempo, 2012)

Más adelante, Racaj explicitará que el uso presuntamente fetichista o nostálgico del blanco y negro, muy lejos de esta intencionalidad se mostrará cómplice con el déficit de recursos materiales, homogeneizando cromáticamente las posibles disfunciones derivadas de la continuidad del rodaje.

Al no poder controlar las luces que nos encontrábamos ni su temperatura de color, nos ayudaba a uniformizar. Y además no se trata de una película estrictamente realista, sino más bien una idealización, una visión de un estado de ánimo. El blanco y negro nos aleja de la realidad concreta y nos ayuda a visualizar lo que pretendemos. (Heredero, 2012)

El relato de Adrián Orr sobre el proceso de filmación de *Niñato*, la puesta en escena y los obstáculos adheridos a las limitaciones, son un claro ejemplo de cómo los medios de producción pueden condicionar la escritura cinematográfica en un alto grado.

Tenía que estar cerca pero no demasiado cerca. Conseguir estar con ellos, pero también colocarme en zonas donde no reparen en ti, para que no miren a cámara. Una cuestión técnica pura. Si me pongo en el eje de miradas de una conversación, en algún momento me van a mirar. Tenía que encontrar un lugar que me permitiera moverme, y donde tuviera ángulo para “panear” y decidir qué dejaba dentro y fuera de campo, qué mostraba y qué quedaba sugerido, cómo componer a nivel lumínico, cómo una mirada de un personaje te lleva a otro lugar. Es un trabajo muy intuitivo. A veces salía y otras no, piensa que movía la cámara, hacía el sonido y el foco a la vez. A veces una situación no

evoluciona dentro del plano. Siempre buscas que en cada secuencia el personaje acabe en un lugar emocional distinto del que partió. (Yañez, 2018)

La propuesta de iluminación también se verá sometida a cierto régimen de precariedad.

No usé iluminación casi nunca. Funcionó más quitando bombillas que poniendo. Cuando rodábamos de noche o el despertar, les decía que no encendieran la luz del techo, porque era verdosa. Es más como buscar la hora de luz, y pensar en qué momentos se pueden filmar mejor con lo que hay. Si el sol está aquí y hasta tal hora funciona, pues voy a la Casa de David a esa hora para rodarle. (Orr, 2023)

En artículo extendido de *Formas cinematográficas para reconstruir la historia reciente*, Luis López Carrasco describiría a grandes rasgos los elementos principales que intervenían en la puesta en escena.

Las estrategias de puesta en escena alternaban la dirección de diálogos ficcionados con un registro espontáneo con una mínima intervención. El propio rodaje simulaba una fiesta, con música y alcohol, y el casting seleccionado (en parte amigos, en parte estudiantes de arte dramático) ayudó a que el naturalismo buscado en las escenas provocara por momentos que la juerga y el caos reinante se llevase por delante al pequeño equipo de rodaje. El casting fue lo suficientemente afortunado como para que el reparto se encontrara generalmente en un profundo trance (motivado por la caracterización, el vestuario y el espacio atrezado del set, un viejo apartamento familiar). Muchas veces los actores no sabían a ciencia cierta cuándo estaban sucediendo las cosas “de verdad o no”, si se estaba rodando o no, o si estaban situados en el presente o en el pasado. Esa ambivalencia temporal infiltró al film de un tono espectral, “una fiesta del primer Almodóvar a la que un Buñuel invisible se hubiese autoinvitado” (López Carrasco, 2020)

Como ya hemos comentado, la propuesta cinematográfica albergaba la posibilidad de una cierta autonomía de los intérpretes, de modo de llegado un momento la propuesta se articulaba sola.

Fue generando una especie de trance colectivo que hizo que sucediesen cosas, incluso sin nosotros [por el equipo técnico]. La gente realmente se olvidó. Se olvidó tanto que incluso cuando acabamos la jornada de rodaje la gente seguía hablando en pesetas, metida en cómo totalmente en su mundo. Y, de hecho, algunas de las secuencias, como la secuencia de Marta [Bassols] en la cocina, estaba aconteciendo sin que nosotros estuviéramos ahí (Filmoteca de Catalunya, 2021).

Otra de las estrategias escénicas pasaba por, rememorando las palabras que recuperamos de Jean Louis Comolli (2002) en el Estado de la cuestión, entender que lo filmado también recibe las pulsaciones de la persona que filma, “una respiración, un hálito, una presencia” (pág. 128). Que la cámara contuviera una firma, una escritura que develara una conducta aficionada.

Escribí un par de tramas que pudieran hilvanar el metraje pero no funcionaron y me quedé con la idea primaria: asistir al devenir caótico, ruidoso e incontrolado de una fiesta nocturna. La película parece rodada por cineastas *amateurs* que están entre toda esa gente y, quizá debido a su falta de pericia o por problemas técnicos. (De Pedro, 2013)

4.4.3 Inversión de la estructura de producción creativa: empoderamiento de la posproducción en el proceso de trabajo.

4.4.3.1 Proceso de edición como reescritura narrativa

En el libro *La hipótesis del cine* Alain Bergala (2007) identifica igual que Bazin (los cineastas que creen en la imagen y los que no...) dos tipos de cineastas:

Los primeros son aquellos que primero y sobre todo, se preocupan de la disposición de sus actores en el espacio, y para los que la cuestión del ataque de la cámara está globalmente subordinada a esta disposición inicial. Son cineastas que, por lo general, no deciden sus encuadres, es decir, los ejes y la planificación, hasta haber organizado primero el espacio completo de la escena, los desplazamientos de sus actores y la escenografía, un poco como en un ensayo teatral. Los otros, en cambio, empiezan por decidir el ataque (un determinado eje, un determinado encuadre) y disponen después a sus actores y los elementos del decorado en función de esta voluntad inicial de atacar la escena de una determinada manera, o de un deseo de plano preciso. (pág. 133)

Es interesante pensar cómo se relacionan estos apriorismos escénicos que detalla Bergala, con la nueva época que inaugura el cine de la precariedad, porque el paradigma de la planificación escénica adquiere otra naturaleza. Para empezar, la relación que se establece con el montaje no es la misma que en el cine previo a la irrupción del digital.

Otro de los rasgos que debemos tomar en cuenta de la metodología de trabajo de Albert Serra, y que en mayor o menor medida lo comparten todas las películas, es el peso específico del montaje y los procesos de producción en este nuevo cine de la precariedad digital. En cualquier caso, esta afirmación es perfectamente integrable dentro de su discurso estético que él mismo ha enmarcado dentro de la modernidad. Por eso no resulta accidental ni sorprendente algunas afirmaciones de corte *godardiano*⁷⁹:

Tengo una idea de un concepto y cuando voy a escribir el guion, voy en contra de las ideas que tenía en mente antes. Cuando ruedo, tomo todas las ideas que me parecían buenas en el guion y ruedo en contra de ellas. Y luego, cuando edito, siempre contra el contenido de lo que era bueno y bello durante el rodaje. Y en la postproducción, vamos contra lo que hemos rodado. (Kasman, 2015)

⁷⁹ “La única forma de cine que me parece atractiva es la rupturista. Es a partir de los 60 cuando se piensa el cine como forma y de aquí se empieza a deconstruir esta forma y a pensarla, pero de una manera muy estricta y con una energía que desborda este simple pensamiento, y ello se ha ido viendo cada vez más en mis últimas películas, que introducen elementos que no se sabe exactamente de dónde vienen pero que estoy seguro que no proceden del cine. En cualquier caso, sí que se encaminan hacia esta visión del cine de a partir de la *Nouvelle Vague*, de tratarlo como un conjunto de formas en permanente riesgo de ruptura o de explosión.” (Carcereny, 2018)

Serra piensa que esta búsqueda dialéctica de tensión no solo dentro de los diferentes estratos dentro del proceso de producción, sino en el propio rodaje, está al servicio de preservar una “organicidad” que debe estar siempre por encima de cualquier cosa. (Kasman, 2015) Así, aunque en determinadas declaraciones acabe vilipendiando la figura del actor, también pueden encontrarse afirmaciones en clara defensa de su trabajo.

El equipo técnico tiene que servir siempre a todos los demás aspectos de la película, tiene que ser secundario, tiene que adaptarse a las necesidades de la inspiración, la inspiración de los actores (...). Sin la invasión de la cámara puedo seguir realmente la inspiración de los actores. Lo importante es lo que está delante de la cámara, no lo que está "detrás", en mi mente. Soy muy sensible a lo que está delante, a lo que ocurre. Hay cineastas que ruedan con una cámara y otros que ruedan con un proyector, proyectando lo que tienen en la cabeza, ¡pero un proyector no graba! Ya lo dijo Godard. La idea que tienes es rodar con una cámara lo que tienes delante, no tus putas ideas, tus ideas absolutas. (Kasman, 2015)

En última instancia, ese proceso dialéctico debería acabar poniendo en juego, si es necesario y aunque resulte algo paradójico, su propio trabajo.

No confío en mis propias ideas. Estoy dispuesto a seguir adelante con nuevas ideas que van en contra de las anteriores. Todo se sacrifica a la forma final de la película, incluso yo, mi egocentrismo como cineasta, como responsable del rodaje, todo se sacrifica a lo que pensamos que es la mejor forma final de la película. Si sacrificas a los demás tienes que aceptar que tú también puedes ser sacrificado como cineasta. (Kasman, 2015)

Artur Tort, su director explica cómo ejecuta en rodaje esta nueva dialéctica en torno a la escritura.

Albert Serra no tiene la película en la cabeza, tiene un personaje, un propósito más o menos narrativo, pero no de la articulación de una historia. Vamos poniendo en juego distintos fragmentos de texto que le dan ideas para sugerir a los actores, la posibilidad de utilizar un pinganillo para recitar diálogos al actor... (242 Películas después, 2023)

Para el operador, y también montador de la película (debemos aquí subrayar la existencia de roles intercambiables dentro del rodaje, como en tantas otras producciones contempladas en la muestra) la edición es el territorio de construcción de escritura cinematográfica hegemónico:

El montaje, el *decoupage* o la forma de construir la escena a través de los planos es algo que pertenece al montaje (...) En el montaje tienes que garantizarte la posibilidad de que no haya ningún ningún apriorismo que te impida trabajar el material desde esta elasticidad. Puedes conseguir integrar en una película tantas atmósferas distintas, tantos momentos distintos, tantos tonos... porque hay una permeabilidad en la manera de trabajar que lo permite. (242 Películas después, 2023)

Ariadna Ribas, co-montadora de la mayoría de las películas de Albert Serra, nos da algunas pistas sobre la cantidad de material al que tiene que enfrentarse en cada película durante el montaje.

En esta última [hablando de *Pacifiction*] calculamos más o menos 540 horas⁸⁰ de material sumando las tres cámaras (...) durante veintiséis días de rodaje. En las otras películas con él hemos trabajado sobre las trescientas horas. Para trabajar con tal cantidad de horas, hay que ser super metódico. (242 películas después, 2022)

La enorme cantidad de material filmado y la voluntad experimental de la puesta en escena, capaz de albergar motivos con valores polivalentes, posibilita un recurso basado en la lógica del collage, donde se integra en un solo plano, extractos o fragmentos de otras tomas de planos similares que conserven el mismo encuadre. Así lo explica Ariadna Ribas.

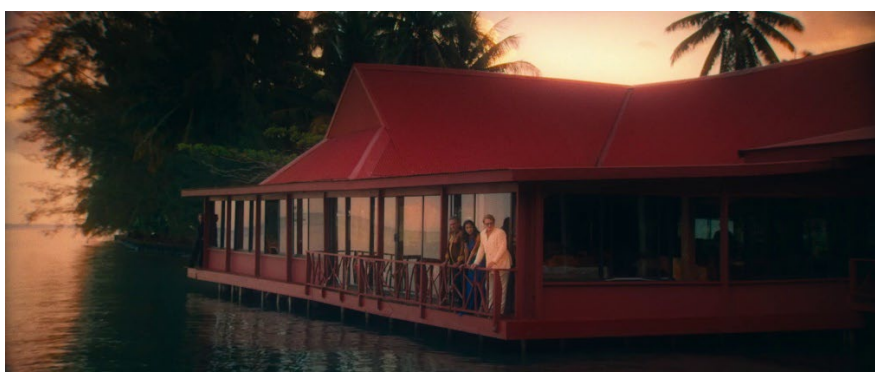
Básicamente sería la superposición de imágenes para crear otra diferente. Tenemos una imagen recompuesta a partir de tres planos distintos. En el caso de Albert por ejemplo, cojo de un plano el cielo, de otro plano cojo una parte de vegetación y de otro plano me interesa la acción, lo que están haciendo los actores. Y de esos tres planos distintos, me interesan tanto para generar atmósferas de extrañamiento, como para quitar un actor que

⁸⁰ Recordemos que la duración de los brutos de una película industrial de tamaño medio es de entre treinta y cuarenta horas de rushes. (Martinez, 2023)

nos interesa y nos quedamos solo con una parte de la acción, para cuestiones de ‘acting’. Y también para problemas de ‘raccord’ porque a veces no podemos montar los planos juntos por cuestiones de composición pues lo recomponemos. Y de esa manera podemos montarlos. Empezó con una con una voluntad más atmosférica o más artística, pero finalmente nos dimos cuenta de que servía para otras cosas como resolver problemas de montaje. (242 películas después, 2022)



Fotograma 34. *Pacifiction* (Albert Serra, 2002).
*Ejemplo de imagen recompuesta



Fotograma 35. *Pacifiction* (Albert Serra, 2002).
*Ejemplo de imagen recompuesta

El ejemplo de la posproducción de *No Quarto da Vanda*, pone de relieve ese “desplazamiento” del proceso de trabajo con la entrada del cine digital, del que ya hemos hablado y que pasará a engrosar un relevante módulo de las conclusiones de la investigación. Pedro Costa nos cuenta cómo se amplía el espacio clásico otorgado al tiempo de la edición, condicionado por la nueva forma de producción extendida en el tiempo.

Había rodado 150 o 180 cintas de una hora y como no miraba los *rushes*, tenía la sensación de tener una mole a mis espaldas. Que fuera bueno o malo me la sudaba, pero

tenía muchísimo material y en un momento dado empecé a tener un poco de miedo del montaje. Eso llevó mucho tiempo, tres semanas sólo para ver los *rushes*; todos los días de 9 a 18 horas, sólo para verlos. Dominique Auray estuvo desde el inicio del montaje: empezó sola y en un momento dado, como había un poco de dinero, pudimos ponerle una ayudante. El trabajo que había que hacer con los *rushes* era enorme: clasificar las ciento cincuenta horas por lugares o por actores; organizarlo, que todo estuviera accesible. (Costa & Neyrat, 2011)

Ante la ausencia de un guion, de unas notas de rodaje o de script, ante la acumulación de material sin indicaciones narrativas o estéticas del rodaje, el montaje aparece como una reformulación estructural del proceso de escritura de guion invertido en el tiempo y sobre los materiales ya rodados.

Hicimos primero una continuidad de escenas de dos películas: una película en el cuarto de Vanda y otra con los chicos. De estos montajes se deducía un recorrido: algo empezaba, se desarrollaba, terminaba. Después, hicimos una especie de montaje por afinidades de colores o de tonos, a veces descubrimos relaciones ocultas, distintos sentidos. Una escena en el cuarto de Vanda encontraba eco en otra escena con los chicos, tratábamos de juntarlas para ver si funcionaban. (Costa & Neyrat, 2011)

Resulta especialmente interesante este orden no específicamente narrativo, sino cromático, impresionista, basado en hitos que escapan de la estructura aristotélica de la construcción de historias. Esta lucha permanente con la causalidad narrativa se volvió constitutiva, evidenciando que la película que se terminó con el rodaje, levemente podría equipararse a su versión final. También supuso para el propio director el derribamiento de una serie de convenciones cinematográficas sobre la construcción narrativa muy consolidadas en su fuero interno de cineasta.

A mitad de los nueve meses teníamos una película de ya no sé qué duración. Nos sentamos a verla, nos pareció muy mala y volvimos a empezar de cero. Retomamos el mismo principio y llegamos a lo que existe actualmente, más o menos. Los primeros veinte minutos eran muy duros porque las escenas son de un bloque: la gente no se presenta, el plano da comienzo y todo empieza, todo es virgen. No hay progreso. Si, no

hay escenas de exposición. Estábamos todos equivocados, yo, Dominique, con lo del cliché según el cual hace falta un principio convencional para que la gente entienda, y no les vengan las cosas así, en bruto. De hecho, la película empieza por la mitad. Acabamos aceptándolo y elegimos para empezar una de las escenas más ligeras, alegres. (Costa & Neyrat, 2011)

Igual que el proceso de rodaje supuso un trabajo de corte experimental, de construcción de una metodología de producción sobre la marcha, el proceso de edición puede entenderse como un lienzo donde probar diferentes técnicas e influencias que ya han aparecido en esta investigación.

Pensé en dos pantallas, un poco al estilo de *The Chelsea Girls* de Warhol, una pantalla del exterior y otra del interior, y seleccioné una hora de *rushes* para cada pantalla. No monté, simplemente pegué unas tomas a otras y es lo que le enseñé al museo. Al hacer este trabajo me di cuenta de una cosa que no había llegado a comprender en el montaje: que no había nada más, que las escenas estaban todas en la película -las verdaderas "escenas", aparte de los momentos en que la cámara rodaba y no pasaba nada. Esos momentos formaban parte del proyecto. Perder el tiempo, incluso rodar simplemente por rodar, formaba parte absolutamente del proyecto. "También rodamos para perder cosas, no sólo para ganarlo". (Costa & Neyrat, 2011)

Hemos descrito el heterodoxo sentido de la escritura que propuso Jonás Trueba según su director de arte basado en emociones y la intuición, más que la guía clásica que supone el guion académico, y un camino similar encararía con el proceso de montaje. Dada la elongación temporal del proceso de rodaje, el montaje adquirió un peso ampliado:

Los ilusos es una película de guion en montaje (...) fue una película en la que no había guion, era una película más reflexiva que iba montando mientras rodaba porque fue un proceso más largo y una vez incluso acabado el rodaje seguimos montando y nos costó darle la forma, la escritura se hizo durante el montaje. (Albero, 2015)

Para ilustrar este punto, Trueba rememora como se encontraron con el final de la película una vez rodado, sin que esto formara parte de una planificación a priori.

Recuerdo perfectamente el día que intuí que habíamos terminado la película, que fue rodando con Aura y Francesco la escena en la que se despiden en la puerta del metro de Antón Martín. Me acuerdo que Santi [Racaj] estaba a mi lado con la cámara y cortamos y le dije: “Yo creo que este es el final de la película, ¿no?” (...) Justo antes de rodar ese plano estaba perdido y no tenía ni idea de que iba a acabar. Sentí que ya estaba bien y que con lo que teníamos, pues nos arreglaríamos. Una sensación de que la película cuadra. (Filmoteca Española, 2020).

En el caso de la película *Niñato*, parece que el proceso aditivo de capas de sentido basado en la acumulación de grabaciones también ha servido a Adrián Orr:

Al principio grabas muchas cosas que no van a estar en la película. Lo registras todo. En un proceso de ensayo y error. Filmas y luego ves que no funciona por cómo está filmado. (...) Tenía que charlar con ellos y razonar, explicarles que la mayor parte de lo que filmaba no iba a salir en la película porque filmas mucho para luego poder seleccionar en montaje. (Carrasco, 2018)

Ante la ausencia de limitación en el registro de imágenes por el bajo coste del almacenamiento de las cámaras digitales, el proceso de escritura se invierte. Ya no se trata de imaginar virtualmente una yuxtaposición de tiros de cámara, de movimientos de cámara, de coreografías de actores, sino más bien de una cohabitación temporal con los acontecimientos desde la cámara, y una improvisación y reescritura permanente.

Es como cualquier arte. Un pintor también puede corregir su lienzo. En el cine industrial tienes que ir rodando y no puedes equivocarte. Entonces los directores ahora lo que hacen es rodar mucho más de lo que piensan que van a editar para, luego en montaje, poder arreglar. Pero si tú consigues tener el tiempo de filmar, ver que no funciona y volver a rodar... (242 Películas después, 2018)

El matiz que introduce Adrián Orr sobre nuestro objeto de estudio resulta esencial. La ampliación de las capacidades de almacenamiento modifica estructuralmente los modos del cine industrial, porque a pesar de que se pueda filmar más tomas, más material, la producción está atada a una calendarización, unas órdenes de rodaje, etc. Lo que propone tiene que ver en parte con la técnica, porque en efecto las cámaras digitales te permiten a muy bajo coste volver a filmar bajo otro diseño la misma secuencia, pero sobre todo tiene que ver con el tiempo. En la flexibilidad temporal que te permite someter a un proceso temporal dilatado sin calendarización a priori, es donde se da el salto de grado. Y esta posibilidad está necesariamente atada a la ideación de un dispositivo narrativo capaz de dialogar para Adrián Orr con los medios de producción disponibles.

Esto tiene mucho precio si lo haces en la ficción industrial. En mi caso conseguí hacerlo porque tenía los elementos a disposición. La libertad de decir, bueno, si me meto a hacer mi primera película, no sé si va a llegar a buen fin, pero como es un proceso largo, lo veremos pronto a largo plazo. Vamos a ir haciendo poquito a poquito, jugando un poco, jugando con los niños, jugando con la familia y probando. (242 Películas después, 2018)

Esa estructura clásica, donde los pilares de cualquier proceso de producción cinematográfica se identifican con la triple operación de escritura de guion, rodaje y montaje de imagen y sonido, con el nuevo paradigma se tambalea y de algún modo se invierte. Es el proceso de posproducción el que gana espacio en el proceso creativo, metamorfoseándose con el proceso de escritura de guion. Es interesante ver en qué lugar lo coloca Adrián Orr

Son tres personas las que hacen mi película, aparte de la familia a la que he filmado, obviamente. La montadora [Anna Pfaff], el montador sonido [Eduardo Castro] y el colorista. Luego hay otra gente que me ha ayudado a nivel de producción y demás, pero creativamente la película se sostiene sobre estos tres. (242 Películas después, 2018)

En el epígrafe “4.2.2 No-Ficción”, recogíamos unas palabras del montador Sergio Jiménez detectando el momento del montaje en que la estructura de la película comenzó a variar hacia el territorio de la no-ficción que desarrolla Luis López Carrasco:

Esta película creo que sí puede llegar a funcionar es precisamente, aunque sea una impostura total y llena de anacronismos, por el aspecto que tiene de archivo, que aparte de eso sería interesante como en montaje, Sergio Jiménez, propone la idea de que por cada corte de imagen haya un corte de sonido y un salto de sonido. Yo creo que el cine, desde un punto de vista documental y desde un punto de vista de material doméstico, nos puede contar mucho acerca de la historia, es una cosa que dice mucho Kracauer, y es que el cine puede desvincularse de lo narrativo. Los soviéticos estaban en contra de hacer un cine narrativo porque lo consideraban teatro filmado, que es teatro burgués, y que en esa causalidad precisamente, que es más difícil tenerla en la literatura que en lo dramático-teatral o el cine, de algún modo te permite tener un dispositivo de registro capaz de contar otra serie de cosas, desde el ámbito de descriptivo o desde un ámbito discursivo, porque estas colocando imágenes y comparándolas con otras. (Revista Sala 1, 2013)

Estas palabras, son de algún modo, una reclamación a favor del cine que puede construirse desde el montaje, desde la unión de imágenes y sonidos, en contraposición al cine del montaje interno. Pero acercándonos a posicionamientos menos abstractos, López Carrasco subraya la principal virtud que facilitó una modulación narrativa coherente desde el material en bruto.

Una de las cosas más difíciles de montaje es que en el fondo los materiales son más heterogéneos de lo que creemos. Hay cámara en mano con teleobjetivo, hay trípode, los hay con una focal angular, y yo creo que el montador fue muy inteligente en, de alguna manera, hacer una política de bloques, es decir, todo lo que vaya con focal media va del tirón, todo lo que vaya con el objetivo del tirón. (Revista Sala 1, 2013)

En relación a esas veladuras, y cortes abruptos Luis López Carrasco terminará añadiendo:

El montador y yo logramos emplear como elemento expresivo y como elemento retórico, las propias impurezas y las propias veladuras del fotoquímico. Otra idea muy fuerte en el montaje, que el montador me la trasladó la primera semana, era que, por

cada corte de imagen, había un corte de audio. Esto, qué es lo que provoca: que cada corte sea muy abrupto, que sea como un salto, que sea como verdaderamente si estuviera saltando la aguja del tocadiscos. (...) la película te está todo el tiempo rompiendo, como los negros de Godard: es una estrategia de distanciamiento brechtiano, con la cual nunca puedes estar adentro del todo. Cada cierto tiempo la película te va a sacar y te va a obligar un poco a preguntar por qué hemos hecho eso y segundo, vas a establecer una distancia más o menos crítica con lo que estás viendo. Y eso, digamos, eran los dos ejes que desde el montaje planteamos. (Pinto Veas, 2014)

4.4.3.2 Etalonaje y reimpresión a celuloide.

Durante su última y exitosa película *Pacifiction*, Albert Serra y su equipo llevó a cabo el mismo proceso, y Artur Tort, el director de fotografía de la película explica las pretensiones estéticas inscritas en el proceso en una entrevista para *Caiman cuadernos de cine*.

Quería hacer un transfer del formato digital al 35 mm analógico. Luego escanearla para hacer proyección a digital y provocar algunas alteraciones en la imagen que consiguieran este concepto vaporoso. Hicimos una prueba en un cine de París para testear el resultado y lo que vimos nos convenció a nivel artístico y era posible en cuanto a producción. La textura se podía resolver con software digital, pero había algo en el tratamiento del color que resultaba especialmente interesante con esta operación. El etalonaje fue muy complejo porque primero etalonamos en digital e íbamos enviando las bobinas de cada parte para pasarlo a analógico. La primera vez que recibimos la primera bobina de cine con Gadiel Bendelac [colorista] fue casi como abrir un regalo. Sabíamos en qué parámetros nos movíamos, pero había otros elementos inciertos. (Rueda, 2022)

Sobre esta potencialidad técnico-poética también recae la tercera pata o facción de la posproducción que es el etalonaje, que como ya hemos comentado en el capítulo dedicado al celuloide “2.5.1.2 Celuloide y nostalgia” se identifica con el proceso de alterar los valores de la densidad y el color de una película de un plano a otro o de una escena a otra durante el positivado para conseguir constancia, equilibrio o algún efecto. Sin embargo, esa etapa en el

medio digital que todavía no se había consolidado dentro del medio cinematográfico, jugó en favor de Pedro Costa en la posproducción de *Quarto da Vanda*.

No tenía nada que corregir. El vídeo era un nuevo medio y estaba muy sorprendido con todo lo que podía hacer. Daba las gracias todos los días. Casi había una parte sobrenatural. (...) Dominique Auvrey encontraba muy bella la manera en cómo la luz se volvía un poco japonesa. Esa sensación que se tiene delante de las películas japonesas, las películas históricas de Mizoguchi o las de Naruse. Días muy pálidos, no oscuros sino días de otoño, tristes. Y los rostros, las manos, aparecen con un halo, una blancura un poco sobrenatural. Lo que Tourneur conseguía con efectos de estudio, los proyectores, o Dreyer con sus exposiciones fallidas. Lo mismo sucedió en Vanda. Me decía que la película estaba iluminada por el rostro de los actores, la luz del propio cuerpo, como si hubiera una energía corporal, luminosa, que no necesitaba luz artificial. Simplemente creía que iba a funcionar, con la ayuda de unos espejos y un poco de papel de plata. Todo lo que filmé en directo es lo que se ve en la versión final. (Costa & Neyrat, 2011)

Al partir de un esquema de iluminación tan controlado, y la autoconciencia de las posibilidades pictóricas de ese tenebrismo en el que Costa sumerge la acción de la película, la corrección de color y textura se supedita al procedimiento del “transfer” que también hemos comentado en esta investigación. Recordemos cómo el director de fotografía de la película de Serra, Artur Tort consiguió la textura *vaporosa* en la imagen, filmando en celuloide el material digital ya editado. Costa relata con mucha precisión el proceso.

Es una operación técnica que permite que la película en 35 mm sea correcta, “visible”. Cuando el vídeo pasa a película, la imagen se vuelve mucho más oscura, mucho más densa, por tanto, menos contrastada, más granulada, existen ciertos peligros. Lo que hacen es encontrar técnicamente los parámetros de una constancia, para no caer en pozos de negrura o estallidos demasiado violentos, que no se verían bien en película. Era, pues, muy técnico, fuera de mi control. Al pasar a película -la versión de 35 mm es la que prefiero-- encontramos una materia de grano, de textura, de masas de color muy interesantes, no queridas. Hay un lado de “información en bruto” que no tiene nada que

ver con juventud en marcha. No interpretar, no juzgar, no intervenir. Simplemente información. (Costa & Neyrat, 2011)

Así que, con la versión final para proyección se materializa una *hibrys* que no es completamente un artefacto digital -la factura final está condicionada por la reimpresión a cine y las propiedades materiales de esta- ni estrictamente celuloide -pues la filmación de origen está realizada con un digital doméstico que permite una reorganización de los tiempos de trabajo.

El otro elemento al que hace alusión Alex de Pablo director de fotografía de *Stockholm* durante la entrevista en la revista *Camera & Light* que ya hemos referenciado en el epígrafe 4.3.1, es la resolución de registro de grabación en 5K (5120 x 2880 píxeles) que llevó a cabo con la cámara *Red One Epic*. Como sostiene en la entrevista, la resolución en la que se exhibió en los cines el “master” final de la película fue de 2K (2048 x 1080), es decir mucho menor que la resolución nativa. Esto a priori daría un margen de acción, pues los extremos del cuadro podrían ser eventualmente suprimidos en pro de una estabilización del cuadro.

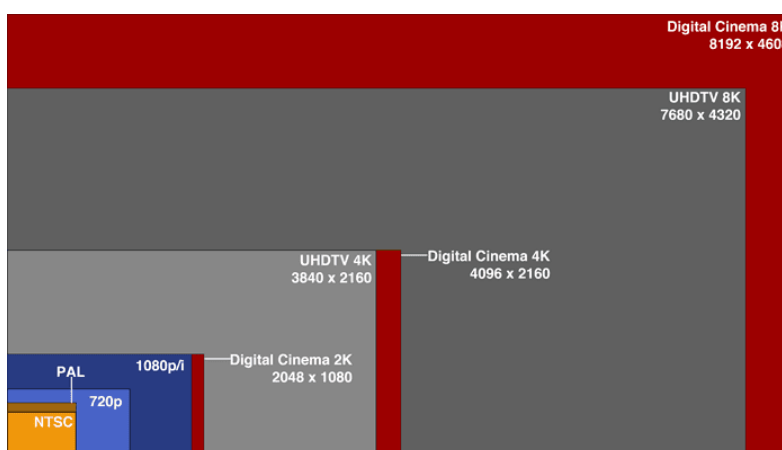


Figura 18. Tamaños de resolución de video digital. Fuente: Adaptado de *Resoluciones estándar de video digital*. (2022)

En el DCP que llegará al Festival de Málaga (N.E: se refiere al pasado Festival de Málaga) hay varios errores que se corregirán en el segundo DCP, entre ellos la estabilización de un plano muy largo de *Steadycam*, en el que si no me equivoco el error se amplifica porque el plano está reencuadrado y la imagen recortada, pero el efecto de

estabilización no está aplicado. Para llegar a Málaga hemos ‘apretado’ más de lo deseado por todos. Al igual pasa con varios planos del exterior noche en los que se ha aplicado una reducción de ruido, con Nuke, que cuando hemos visto que era excesiva y desenfocaba la imagen ya era tarde para corregirlo. (Pinilla, 2013)

El ejemplo puede ilustrar una de las múltiples formas de cooperación en el uso de las innovaciones técnicas de la tecnología digital como un instrumental para atenuar posibles deficiencias de las condiciones de producción. Históricamente, el uso del *Steadycam* había representado un reclamo estético, una marca de calidad propia de las producciones de alto presupuesto. Con la entrada del digital y en un contexto de producción *amateur* como el que ha descrito el director de fotografía de *Stockholm*, la alta resolución de formato de registro se muestra cómplice con programas de estabilización de imagen como *Nuke*, que podrían resolver un hipotético uso deficiente del *Steadycam*.

Algo similar ocurre con la posproducción de iluminación. “Toda la noche está subexpuesta, con un contraste suave” (Pinilla, 2013). Ante las dificultades que el propio De Pablo arguye, asociadas a la escasa iluminación que se pudieron permitir en exteriores, subordinaron al proceso de posproducción y equilibrado de color teniendo en cuenta los avances en el software de posproducción en la reducción de ruido. Así, se podía llevar la iluminación a un término medio sin grandes contrastes expresivos -quizá más pobres- pero que pudieran garantizar una solvencia profesional.

Cuenta Adrián Orr que el trabajo de posproducción de *Niñato* fue un arduo proceso que en el fondo estuvo facilitado por el hecho de que la película mantuviera un punto de vista constante:

Al tener una uniformidad de espacio impulsado también por usar siempre la misma óptica, la película mantiene una misma mirada, y entonces es un poco más fácil darle una continuidad de estética. Ya no tiene que ver solo con la con el color, ni con la luz, sino con la puesta en escena y con el lugar desde donde mira el espectador. (Orr, 2023)

Respecto al equilibrado de color en posproducción Orr subrayará cómo contrapesaron las deficiencias derivadas de la sensibilidad de la cámara:

Necesitamos trabajar mucho en el etalonaje, sobre todo con los negros. Había mucha oscuridad en la película. La cámara no era súper sensible, aunque tuviese una óptica luminosa. Y entonces al final era como llegar a una textura que nos gustase, pero que no metiese mucho ruido porque cuando exportas al DCP⁸¹ el ruido se nota más, porque había una compresión en la cámara. Han mejorado mucho las cámaras: en mi película nueva ruedo con otra cámara en condiciones de mucha oscuridad y no se nota tanto el ruido. Trabajábamos mucho con máscaras ocultando cosas que no nos gustaban y resaltando las que queríamos que se vieses. Y desde el principio aceptar la estética de la película y no ir contra ella. (Orr, 2023)

Para *El futuro*, el etalonaje se revelará también como un agente narrativo más, al que no desdeñar en el proceso de trabajo como mecanismo contextualizador histórico:

Ion de Sosa (director de fotografía) y yo en un primer paso, y el equipo de etalonaje a posteriori, hemos intentado reproducir en emulsión, contraste, revelado, colorimetría, etc, el acabado del cine underground de finales de los setenta e inicios de los ochenta. Es cierto que en 1982 ya existían formatos de vídeo domésticos, pero tras mucho debate (pues la decisión de rodar en 16mm dificultaba todo el proceso y multiplicaba las complicaciones) llegamos a la conclusión de que la mejor manera de aproximarnos a esos espacios y rostros, de transportar al espectador a la época era con 16mm (...) Por otro lado, bromeábamos con la idea de que en una hipotética serie de películas sobre la sociedad española en democracia -ambientadas cada una en un año con elecciones generales-, cada película requeriría de un formato distinto: la de 1982 se rodaría en 16mm, la de 1986 en Betamax, la de 1989 en Video8, la de 1993 en Hi8, etc. (De Pedro, 2013)

⁸¹ “El DCP es el formato digital que sustituye al 35 mm. para las proyecciones en cines. Aunque su implantación ha sido paulatina ya está plenamente estandarizado y los festivales lo usan cada vez más” (Martín, 2021)

4.4.3.3 Posproducción de sonido

El proceso de posproducción de sonido en la era digital también puede suponer esa ampliación antes recogida de las posibilidades expresivas del encuadre, y vincularse directamente con esa ausencia de la delimitación de encuadre postulada por Pedro Costa.

Hicimos postsincronización en dos o tres escenas porque el sonido era demasiado malo. dos escenas en las que se hablaba muchísimo: la gente se responde, habla al mismo tiempo, se superponen voces, lo que implica incluso para actores profesionales un trabajo de sincronización muy difícil. (...) post sincronizamos por motivos técnicos, no a causa de la interpretación, y el objetivo era volver a encontrar exactamente el mismo tono, el mismo ritmo, el mismo color que había en la banda de sonido original. No era cuestión de dar otra información o de meter otros diálogos. Pero en *Vanda* no hay este grado de manipulación. Sólo un poco en el montaje del sonido. Si, se nota que hay pequeños juegos en el montaje de sonido. Ya no sé realmente qué sonidos se añadieron, pero hicimos un poco de composición, digamos musical, eso nos gustaba. Noto este artificio del tipo fuera de campo que hace una voz en *off*, que nunca aparece y que, en determinados momentos, hace cosas que sólo pueden llevar a ciertas reacciones en los otros. Intenté experiencias similares en *Vanda*. (Costa & Neyrat, 2011)

En *Los Ilusos*, el sonido y su tratamiento en posproducción también fue concebido como en *Quarto da Vanda*, para ampliar un espacio que por sí mismo no se manifestaba en la imagen, o al menos, no lo suficiente. Para Trueba el proceso de montaje estuvo sometido a las mismas coordenadas de experimentación que los otros frentes de trabajo en la película.

Hicimos cosas que normalmente no se deben hacer. Es la primera película que Eduardo [Castro] pasó a ser mezclador y montador de sonido al mismo tiempo. La decisión sobre el montaje de imagen y sonido era la de no someter la película a un proceso de limpieza y mejora. Dejar los golpes de micro, nos parecía que hablaban de la pulsación de la peli, de quién estaba ahí, detrás. (Filmoteca Española, 2020)

En ese mismo sentido se manifiesta el montador de sonido Eduardo Castro, que pondera y elogia el trabajo de la montadora de imagen de la película.

Es una película que no está mezclada. Lo que normalmente se hace en las películas es reconstruir mucho el sonido desde cero, y en esta película nos dimos cuenta un poco desde el principio que había que respetar el trabajo que venía haciendo un poco desde antes [por Marta Velasco]. Porque nos parecía que hablaban de la pulsación de la peli, de quién estaba ahí, detrás. Que no solo estaba lo que había delante de la cámara, sino lo que estaba detrás, y muchas veces la única manera de transmitir eso es a través del sonido.

De hecho, Marta realmente traía un montaje de sonido bueno, con sus herramientas que no eran las mejores porque sus herramientas son de imagen. Teníamos que partir un poco del trabajo que había hecho Marta. No tener la osadía de reconstruirlo todo y hacer un trabajo como muy sofisticado, sino realmente respetar eso, ese sonido un poco en bruto, tan rugoso. En ese momento igual no era tan fácil, porque no habíamos trabajado así antes. (Filmoteca Española, 2020)

Jonás Trueba también abordará en esta misma charla una variable técnica asociada a la señal de sonido elegida para la copia de proyección de la película que no ha sido tratada todavía en la investigación y que compone una paradoja más en esta tensión creativa pensada desde la posibilidad de acceso a un tipo de recursos u otros.

Luego decidimos, además, que la película estuviera en mono. Que, al final, fue una decisión económica y no una propuesta estética. Es una decisión también honesta. Como tenemos pocos medios, pues vamos a utilizar esos medios.

Había vivido una serie de traumas con la primera peli de cómo se había dado la producción, pero sobre todo, de cómo se había dado la distribución. En *Todas las canciones hablan de mí* habíamos hecho una mezcla de sonido muy elaborada, súper trabajada de sonido, de montaje, de mezclas, y yo siempre que iba a una sala lo oía muy mal, sentía que las salas estaban muy mal en esa época por la crisis, que no se habían renovado. Veías los primeros 2 minutos y si te encogía el corazón. Y me daba cuenta de que quizás sabíamos sobrecargado, que habíamos trabajado de más en la mezcla y

que la peli me parecía a veces que estaba sobre-mezclada. Con muchísimos ambientes, con muchísimos *foleys*, con muchísimos *reverbs*. Eso me llevó a la conclusión de que *Los ilusos* tenía que tener un sonido de chatarra. Me decía, “esto se tiene que oír bien en cualquier sitio”, es decir, tiene que valer para un no-cine, se tiene que oír en una sala *sui generis* de un tío en una casa que tenga un altavoz o en una proyección que hagan en un Centro Cultural y creo que el mono y la simpleza de elementos contribuye a ello. (Filmoteca Española, 2020)

Cuando Santiago Racaj, explicaba que la elección del blanco y negro no estaba mediada totalmente por un condicionamiento estético, sino que también ponderaron ese blanco y negro como un término medio que allanara (puede que a la baja), las posibles deficiencias de la producción, en realidad también se estaba reclamando una política de producción que la edición de sonido asume como ajustarse a los medios que uno tiene.

De cara a la película *Niñato*, vuelve a aparecer un nombre que ya ha aparecido con Jonás Trueba, que es Eduardo Castro, mezclador y editor de *Los Ilusos* y también de *Niñato*. La diferencia principal en relación a *Los Ilusos* donde se priorizaba conservar una serie “rugosidades”, del estatus de “documento”, en el caso de *Niñato* el régimen de reconstrucción e intervención es mucho mayor:

Jugamos mucho en la construcción sonora en postproducción, con los *offs*, rescatando frases de unos sitios y doblando con ellas otras, haciendo muchos *foleys* para notar esa cercanía con el sonido a través de ropas, de pieles, de las respiraciones. Son cosas que hace que crezca la película y que las carencias de lo minimalista de la tecnología en rodaje, se note menos. (Orr, 2023)

Es interesante cómo Luis López Carrasco confiere una relevancia esencial en su discurso cinematográfico a la posproducción de sonido. Para el director este proceso de trabajo es donde verdaderamente se materializó la narrativa de *El futuro*. “Que esos diálogos pudieran luego convertirse en una película se construye en muy buena medida en el montaje. El planteamiento sonoro estaba planteado desde el principio.” (Filmoteca de Catalunya, 2021)

No teníamos la peli terminada hasta que no pasó por sonido. Habíamos llegado hasta un punto en el corte de imagen, pero la peli no estaba terminada. No éramos capaces de terminarla. Era angustioso porque la incertidumbre siempre estaba ahí. De hecho, el visionado que hacemos a la productora [antes de la edición y mezcla de sonido] fue absolutamente desastroso. (Revista Sala 1, 2013)

Plasmamos este comentario del director de la película para certificar hasta qué punto el proceso de posproducción condiciona en un contexto de producción experimental la mera existencia de la obra.

Hay un último punto que debemos resaltar más allá de las letras de las canciones que se yuxtaponen el contenido de las imágenes y es la textura sónica que debían tener las canciones que se montaron.

Para mí la música tenía que tener una sonoridad que automáticamente te transportara a la época, como te transporta el 16mm. Y decir “esto es una cosa que no puedo explicar”: tiene que ver con la caja de ritmos, con el tipo de ecualización, con el tipo de guitarra acústica, con el tipo de filtrado de bajos de esa época... y era automático. Yo escuchaba una canción y decía “¡ESTA!” (Pinto Veas, 2014)

4.4.4 Presencia y ausencia del autor.

Albert Serra, propone una metodología algo heterodoxa pero para él muy eficiente, que consistiría en negarse como director a tener una percepción íntegra de lo que está ocurriendo delante de cámara.

En el rodaje, si miro lo que pasa, no oigo lo que dicen y si oigo lo que dicen, no veo lo que pasa. Nunca quiero tener el panorama completo de lo que pasa frente a la cámara. Lo hago para no influenciarme. Evito juzgar lo que está pasando. Voy haciendo, pero suspendiendo mi juicio crítico. No quiero estar allí observando y analizando. Lo único que me importa es analizar qué cualidades tienen los actores y solo mover la película en esta dirección. No me gusta valorar si una escena que hemos hecho es buena o mala. Mi única obsesión son las cualidades intrínsecas de los actores. Cuando esto lo tienes

un poco más claro, ya la película ni siquiera la diriges en el momento de rodar. (Atehortúa Arteaga, págs. 237-328)

Pareciera como si Albert Serra estuviera parafraseando ese “quitarse de en medio” que proclama Abbas Kiarostami en el rodaje *Five*, ese desaparecer de la puesta en escena como director y dejar que la cámara haga su trabajo.

Por esta ausencia de control de la imagen a causa de la materialidad que está enfrente de la cámara, no cometo ningún error porque cierro los ojos. Porque cualquier comunicación que ejerzas con esta materialidad, como cuando quieres esclavizar a una pareja o a alguien, siempre es mejor no contestar, si contestas, el otro se relaja porque algo recibe. Aunque sea para llamarte hijo de puta. Aunque sea para insultarte. Una crítica sobre una obra de teatro mía, decía una frase muy bonita que me encantó. Decía “dos horas y media de actores abandonados sobre el escenario”. Este abandono es una definición interesante. No tienen ningún lugar donde agarrarse. (Círculo de Bellas Artes, 2019)

Según lo que Artur Tort atestigua -recordemos que es iluminador y camarógrafo de las películas de Albert Serra-, la responsabilidad visual última de la película no depende estrictamente del propio director.

[La puesta en escena] es algo que tiene que ver con la pericia de los camarógrafos en el momento concreto de filmarlo, y el hecho de que la cámara ve mucho más que el ser humano y hay muchas cosas que se nos escapan y que no juzgamos. Son los cámaras los que encuadran (...) No hay un monitor o combo. [Albert Serra] a menudo está de espaldas a la acción y solo escucha. A veces soy yo el que le digo “dile que entre a este o el otro a escena. (242 Películas después, 2023)

Pedro Costa, en referencia a *Quarto da Vanda*, reitera que su posición como cineasta en el proceso de construcción de la película durante varias etapas esenciales fue secundaria:

Vanda me invitó a ir a su cuarto y de golpe me di cuenta de que me invitaba a ver sus últimos momentos en el barrio...mi posición al filmar lo que filmo es bastante especial,

podría decir que todo el tiempo estoy en un estado de... hay una hermosa palabra en portugués "aflição", que significa mucho más que una inquietud.... un temor permanente a que todo desaparezca. La Vanda de la película murió con el barrio, ahora es otra vanda, la de *Juventude em marcha*. (Costa & Neyrat, 2011)

Entre otras entrevistas realizadas al equipo técnico, Miguel Ángel Rebollo director artístico de la película reivindicaba un carácter contingente de las decisiones artísticas: “buscaba Jonás también que todo esto de construir la película determinara a todos los departamentos, que siempre hubiera un lugar para el hallazgo, para el azar, que cambiaran las cosas” (Filmoteca Española, 2020).

Santiago Racaj respalda esta impresión sobre el *modus operandi* de los rodajes de Jonás Trueba, refiriéndose al proceso de filmación de la siguiente película de Trueba, *Los exiliados románticos*: “el proyecto de Jonás es una aventura completamente distinta, surge de una iniciativa espontánea, la de realizar un viaje al final del verano y transmitir la sensación de estar haciendo una película sobre la marcha” (Morán, 2015).

Jonás Trueba describirá un protocolo de trabajo donde el equipo artístico y técnico de forma orgánica, se supedita a las contingencias que vaya ofreciendo el proceso de trabajo, aunque puedan ir en contra de cualquier apriorismo escénico. Recurre así al recuerdo del rodaje de una de las escenas de las que ya se ha hablado en esta investigación referida a la lectura del libro de Chusé Izuel, y a un fragmento que lee León que ya se ha descrito en el epígrafe “4.1.5 *Pérdida de identidad*”.

Hay un momento para mí muy bonito que tiene que ver con el azar. La acción que yo había pedido era que [Isabelle Stoffel] le diera con el libro [a Francesco Carril] en la cabeza como para quitarle importancia a la solemnidad del texto, y que luego leyera algo más y Francesco abrió el libro al azar, con el fragmento de “Soy un viejo que...”. Fue una cosa muy tremenda, porque probablemente es el texto más importante del libro, o sea que fue un azar muy loco, justo abrir por esa página increíble. Pero luego noté la cara de Isabel, un poco incomodidad, como diciendo, “¿y este plano cuándo va a acabar?” Y de hecho dice Isabelle “¿Ya?”. Y justo cuando ella dijo “ya”, el chasis de la cámara de 16mm llegó a su final y se veló. En el montaje final está igual, se respeta ese

azar doble del texto de Francesco, de la sorpresa de Isabelle, que diga “ya” y que la cámara diga: vale, que se acabe la película en este momento y se vaya a negro. Es un negro que para mí es muy importante en la peli, porque revela mucho de como la peli es. Y esa escena la tengo como la más representativa de como se hacía esa película. (Filmoteca Española, 2020)

Adrián Orr distingue dos etapas de trabajo en el rodaje. La primera marcada por una puesta en escena muy pautada basada e inspirada en el cortometraje. Después una segunda de indagación algo desorientada.

En la segunda etapa fue rodar muchísimo para encontrar un poco qué es lo que estaba ocurriendo, cuándo veíamos los brutos con Ana [Pfaff, montadora]. En esa etapa me importaba ver qué es lo que había filmado, qué es lo que estaba ocurriendo, hacia dónde estaban yendo los niños, hacia dónde estaba yendo David, si estaba yendo a algún sitio, si se había transformado o si seguía evolucionando como padre, pero no como individuo. (Orr, 2023)

Reconoce Adrián un espacio para la incertidumbre en la creación de la película donde los elementos no estaban dispuestos de acuerdo con una intencionalidad apriorística, sino estando sometidos a acontecimientos que no controlaba ni siquiera parcialmente.

A veces ocurría que llegaba a casa, y me enteraba que les iban a dar las notas. Entonces yo ya sabía que iba a haber un momento en el que David iba a leer unas notas y que tenía que estar muy pendiente de eso, sabiendo ya un poco de antemano que Oro no iba a tener muy buenas notas. Ya en el camino de vuelta del cole era algo que se estaba cocinando, que se podía intuir. Entonces había que seguir esa intuición y filmarlo. Eso no se repite. Ese tipo de escenas solo ocurre en ese momento. (Orr, 2023)

Es interesante subrayar cómo muchas de las escenas que tienen encaje en la película, no partían del propio Adrián. El mismo explica cómo se “abandonó” a lo que la convivencia con la familia le pudiera suscitar.

A veces había escenas como la de la ducha de Oro que me la propuso él mismo. Yo le fui a filmar y no sabía que iba a cantar. Es una escena que vino de Oro porque se sentía cómodo en ese rol con el rap, sintiendo que lo hacía bien, porque es verdad que a su edad lo hacía bien. Entonces también es escuchar a la gente que estás filmando. La gente quiere salir bien, salir guapa, quiere salir haciendo lo que sabe hacer bien y no le gusta salir haciendo cosas mal, y a mí me interesaba esa balanza. (Orr, 2023)



Fotograma *Niñato* (Adrián Orr, 2017)

00:55:21

Según cuenta Luis López Carrasco rememorando algunos pasajes rodaje, reconoce una voluntad expresa de desdibujar su control sobre los elementos de la puesta en escena.

Todo el equipo, en general se dejó llevar, y hubo momentos en los que corríamos de un lado a otro de la casa pues sucedían “cosas” sin control. La escena de la cocina, con la chica dando de mamar a los invitados e invitadas sucedió sin más. Imaginaba qué tipo de cosas podían suceder por el casting que amablemente asistió al rodaje, pero siempre nos encontrábamos con ese tipo de sorpresas.

(...) Yo había dado algunas ideas de comportamiento muy básicas, algunos objetivos para evitar que la gente se quedase parada, y los actores (entre los que se encontraban personas con formación dramática y sin formación dramática) decidieron desarrollar desde ahí sus propios personajes. Su propia versión de ellos mismos. Y la mantuvieron toda la noche, la mantuvieron incluso cuando no eran conscientes de que había un micrófono escondido apuntándoles. Por ello soy incapaz de saber cuánto hay de inventado o de real, cuánto de ficción o de documento. ¿Ellos sabían que estaban siendo rodados? ¿Ellos sabían que sus conversaciones estaban siendo registradas? Es

improbable que lo supieran, pero, sin embargo, se inventan vidas que no les corresponden, cambian de orientación sexual, etc. (De Pedro, 2013)

En cuanto a las estrategias de captación de sonido dentro del rodaje replicaban a las de la cámara y en muchas ocasiones se inspiraban en la intuición del jefe de sonido:

El sonido de diálogos que aparece en el film fue recogido mientras se rodaba, pero también entre descansos. Jorge Alarcón, el sonidista, deambulaba capturando conversaciones sin que los actores se percatasen. (...) Las canciones que sonaban mientras rodábamos incorporaban una especie de banda sonora ideal, luego en montaje seleccioné un porcentaje de ellas, que son las que aparecen en el film. (De Pedro, 2013)

4.4.5. Soporte y materialidad filmica.

Reaparecen en esta intervención algunas de las nociones desgranadas durante el abordaje a la obra de Warhol, Kiarostami y Godard, tan importante en la gramática de Serra y de tantos cineastas contemporáneos: repetición, sobreexposición, preservación del documento, hipercontinuidad, textualidad, materialidad. En este último punto tendrá especial relevancia en relación con su lectura histórica del mito.

A diferencia de las artes visuales puras, en las que el tema siempre se trata de manera abstracta y se mantiene inevitablemente escondido bajo unos contornos plásticos, y, por tanto, es irrelevante (precisamente porque no tiene materialidad, es decir, visibilidad), en el arte fílmico va unido a dos nuevos elementos esenciales, el tiempo y el texto, que nos ofrecen, respectivamente, el relato y la psicología. Y estos dos elementos tienen una materia: los rastros de la Historia, es decir, las huellas que dejan los acontecimientos pasados, incluidos aquellos que deja la ciencia histórica cuando los registra y analiza su verosimilitud, ya sean ficticios o reales; poco importa. (Serra, 2018)

Albert Serra reivindica para el tema de la película “una materialidad, una objetivación orgánica” (Serra, 2018) que permita a la imagen salir del cliché y del lugar común. “Las huellas

del pasado (citas, discursos, imágenes de archivo, interpretaciones de historiadores, a menudo antagónicas, edificios, etcétera) no revelan el pasado, son simplemente su «materia», y su fuerza se encuentra en opacidad, no en la transparencia.” (Serra, 2018)

Estos ecos *benjaminianos* que pueden deducirse de las palabras de Albert Serra encuentran un reflejo -el reflejo de la huella de la materia- que Jonás Trueba encuentra en el celuloide: “Me gustaba que el tema de la película, de alguna forma, estuviera en consonancia con su propia materialidad. (...) Tiene algo bruto, algo factura artesanal, no solo en los títulos de crédito, sino en la elección del material” (Filmoteca Española, 2020).

Esa película que pasa y que está sonando y que se incorpora a la banda sonora”. Se refiere Trueba aquí al sonido del chasis de la cámara que como expresaba Raoul Coutard en las palabras que recuperamos para el epígrafe “2.5.4.4. *El ruido como oportuna limitación*” obligaba a doblar el sonido de las escenas de las primeras películas de Jean-Luc Godard, y que aquí Trueba decide incluso acentuar, visibilizando las marcas de corte de final de bobina, los chasquidos sonoros que indican ese final, los velados de inicio...



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:57:50



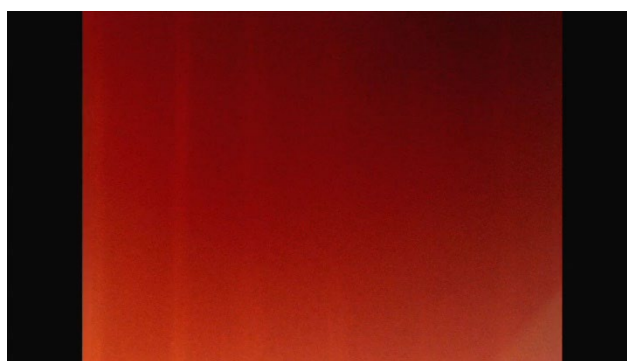
Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:57:50



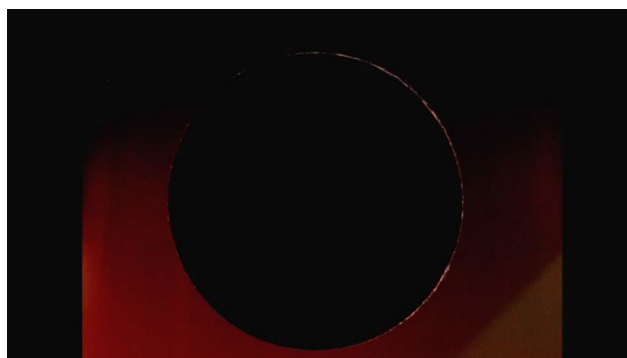
Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
00:57:50

El problema de la materialidad y del soporte en *El futuro*, se ha evidenciado durante la mayor parte de la investigación como el factor técnico decisivo capaz de ambientar históricamente la obra supliendo las deficiencias de producción que existieron.

En el minuto 40, se va el audio. Pero todo eso -el audio, las veladuras, las perforaciones, los agujeros-, todo eso está en la primera secuencia, sólo que son *frames* sueltos... Entonces, yo sabía la aparición del álbum de fotos iba a estar justo en el Ecuador de la película, funcionando como bisagra. (Pinto Veas, 2014)



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)
00:40:27



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)

00:40:28



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)

00:49:12



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)

00:58:16

Con el final de las conversaciones dialogadas, comienza un proceso de descomposición de la imagen, no solo a través de las transiciones del corte de bobina inherentes al trabajo con el celuloide, sino a través de tomas subexpuestas y sobreexpuestas que tornan la imagen confusa. En relación a este último punto Carrasco concluirá:

La película poco a poco se va descomponiendo, el sonido se pierde, las imágenes son más borrosas, a medida que -además- los personajes se abandonan en una especie de éxtasis zombi, como maniqués que bailan una música que se ha ido apagando. Al final el celuloide se va rompiendo y desajustando y ellos parecen desvanecerse o ser devorados. Quizá su historia no se haya contado todavía, quizá a esa imagen le falta una porción, está incompleta.

O quizá la cámara se los come... La sombra de Arrebato es alargada. Citar a Arrebato a estas alturas está muy manido, se ha convertido, como sucede siempre, en un lugar común. Pero quiero ser honesto, aunque cite referentes muy empleados.

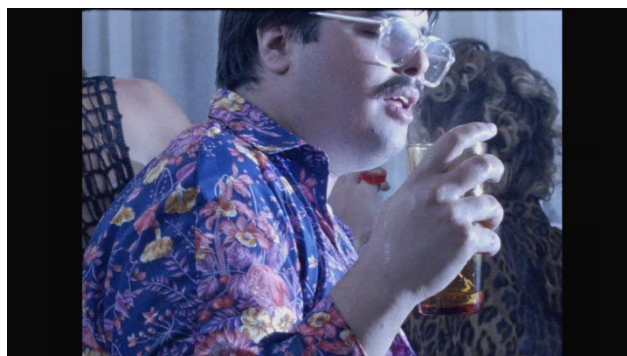
Tampoco quiero dar una explicación unívoca o concluyente de lo que les pasa a los personajes. (De Pedro, 2013)



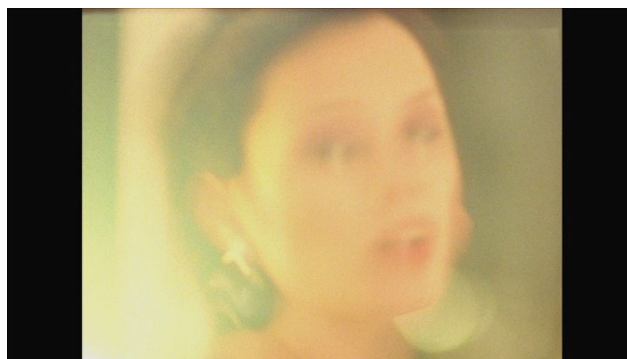
Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)
00:58:16



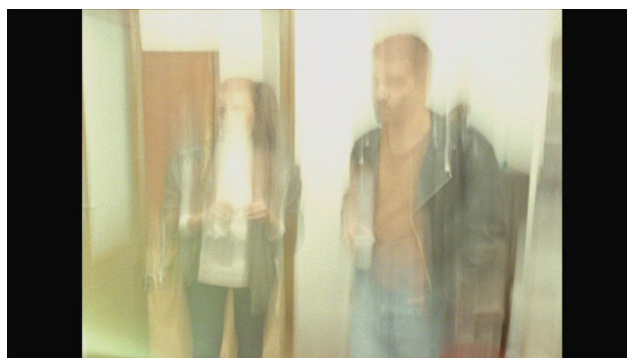
Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)
00:57:12



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)
00:57:19



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)
00:59:57



Fotograma *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)
00:58:16

4.5.4 Análisis de Producción

4.5.1 Impugnación a la industria y el profesionalismo.

Como hemos detallado en anteriores epígrafes del análisis, una parte relevante del discurso cinematográfico recabado en las declaraciones de los autores sobre su trabajo, parte de una posición antitética a los cánones de trabajo del cine industrial. Esta animadversión

declarada, con el paso de los años se verá matizada o atenuada -como es el caso de Carlos Vermut o Rodrigo Sorogoyen.

En numerosas ocasiones, Albert Serra, ha cuestionado algunas de las inercias tecnológicas del profesionalismo que para él han quedado enquistadas como verdades a medias, o afirmaciones directamente falsas que derivan en una departamentalización profesional orientadas a mantener cuotas de poder en jefaturas de equipos.

Todas las cámaras digitales al principio tenían *Zoom* y eran unas cámaras pequeñas. En cambio, todas las películas que podéis ver estrenadas son filmadas con objetivos de ópticas fijas. Se inventaron las cámaras digitales para no tener que mover todo el trasto, para poder ir mucho más rápido, para poder estar mucho más atento a lo que pasa delante de la cámara, y resulta que tienes que cambiar todo el rato de las ópticas, que además se te va de foco el tío, solo que se mueva tres milímetros. La gente sigue inercias de una de una irracionalidad extrema. Todo porque alguien dice que las ópticas fijas tienen mejor calidad, y es imposible distinguir con el ojo humano una imagen que se ha hecho con una óptica fija de un *Zoom*. Ni los mismos directores de fotografía saben dónde está la calidad y te están torturando todo el santo día, cambiando la óptica... no hay nadie que tenga los ojos suficientemente entrenados para ver esa diferencia. (Círculo de Bellas Artes, 2019)

Su director de fotografía Artur Tort describe un enfoque de trabajo mucho más heterodoxo, que subvierte algunos procedimientos de los procesos de trabajo cinematográfico institucionalizados.

Empezamos sin dar ninguna “acción” y la escena se va tejiendo poco a poco. Entonces hay un momento los actores empiezan a ver el sentido de la escena, pero a veces en estos momentos pasan cosas. A veces hacemos una claqueta muy, muy al final. (242 Películas después, 2023)

Durante periodo de más productividad de El Pampero, el periodo que va desde la producción de *Historia extraordinarias* (2008) a *La Flor* (2018) Llinás articuló una enmienda

a la totalidad de los usos y costumbres de la industria del cine argentino, que como ya hemos comentado se mira en el espejo deformante de los esquemas de producción del cine europeo.

Al respecto de las fórmulas clásicas de producción en el cine argentino, Llinás llevó a cabo una serie de declaraciones contra la política cinematográfica del gobierno de Nestor Kirchner. Afirmaciones que resultaron polémicas incluso leídas hoy, dado que el programa de medidas de corte social que implementaron una recuperación económica y un reforzamiento del intervencionismo estatal en el país.

Con los años del kirchnerismo el INCAA se volvió mucho más conservador y muchísimo más cerrado en sus políticas. Jorge Coscia [presidente del ente entre 2002 y 2005] fue la persona que hizo más daño al cine independiente. Construyó un instituto de fomento a la industria cinematográfica, cerró el acceso al dinero en torno a la corporación cinematográfica y todos los fenómenos independientes que querían tener algún tipo de subsidio oficial tenían que avenirse a un criterio industrial. La medida más famosa en ese sentido fue que para poder acceder a un crédito un director tenía que tener tres películas hechas y un productor dos películas hechas. Tal criterio industrialista es sumamente restrictivo, una apuesta a favor de los fuertes y en detrimento de los débiles. (Tordini&Alcácer, 2016)

Llinás, señala a una estructura oligopólica, que promociona producciones bajo criterios anacrónicos y moralmente cuestionables. Una burocracia envejecida incapaz de entender el marco cultural y económico que va a provocar la tecnología digital en el cosmos cinematográfico argentino.

Lo que se llama “industria del cine” es una actividad completamente subsidiada, sin riesgo para las personas que la llevan a cabo y que favorece los negocios de las grandes productoras y deja afuera a los experimentos. Lo cual es grave porque estamos en un momento histórico en el que es posible hacer un cine no industrial, el desarrollo de las tecnologías audiovisuales hace posible que cualquier persona pueda con una cámara de fotos hacer una película con la misma calidad que las películas que hacen las productoras. Y no en vano se impone una política restrictiva, porque si no, si cualquiera puede hacer una película: ¿cómo van a hacer esos tipos que tienen unas estructuras

inmensas para sostenerlas? Por eso todavía las películas, para recibir un subsidio, tienen que estar terminadas y estrenadas en 35 milímetros. (Tordini&Alcácer, 2016)

En cualquier caso, las invectivas de Llinás no se circunscriben exclusivamente a las estructuras de promoción y financiación estatal sino al total entramado de la industria cinematográfica. En una incendiaria conferencia que impartió en el Festival de cine de Valdivia en 2013, proclamó la idea de que cuanto más cerca de la industria, o de una determinada organización profesional, está la película, más bajos, más innobles y más indignos son los interlocutores con los que el cineasta tiene que lidiar. Llinás en 2013 traza un semblante desmoralizador de las relaciones con la figura del productor industrial: “Te dirá que solo tendrá cinco minutos para escucharte. En esos cinco minutos le tienes que vender la película. Porque si no entiende, se aburre y se va” (Cofré, 2016)

Es cierto, que la relación del propio Llinás con la industria cinematográfica argentina ha sido cuanto menos confusa, pues ha sido guionista de dos coproducciones internacionales de gran presupuesto como *La Cordillera* (2017) y el blockbuster *Argentina 1985* (2022). Pero lo cierto es que, en 2013, Mariano Llinás podía pronunciar sentencias, refiriéndose a los productores, como la siguiente: “¿Desde cuándo nosotros nos tenemos que resignar a esa interlocución con tal de hacer una película, de convencer a un montón de canallas de que somos capaces de hacer determinadas cosas? ¿Desde cuándo eso forma parte de nuestro trabajo?” (Cofré, 2016)

En una actualización a esta conferencia, durante una entrevista en 2020, ejemplifica este vínculo particularmente castrante que se ejerce en los nuevos escenarios de la industria audiovisual a través de los laboratorios de producción de películas. “Por algún motivo hoy es mucho más fácil para quienes tienen la plata ponerla en un laboratorio de desarrollo de proyectos que ponerla en una película (...) Hoy es más fácil subsidiar industrias culturales que objetos artísticos.” (Atehortúa Arteaga, 2020, pág. 87).

El instrumento decisivo en esta emergente forma de producción son aquellas formas de selección y escrutinio que se incardinan en el *pitching*.

Obligan al director a mentir para que le den la plata, pero todo esto termina teniendo influencia en el objeto final. Los cineastas se ven en la obligación de mostrar que su película es sobre algo. En eso hay una violencia. Esto pasa mucho, también, en los guiones que uno escribe para buscar dinero en Francia, recuerdo que en un caso tuve que escribir varios finales hasta que a los franceses les pareció que la película decía lo que ellos creían que la película tenía que decir, o para evitar que la película se leyera de cierto modo. Fue una experiencia abominable. (Atehortúa Arteaga, 2020)

Para el director argentino, estos espacios generan un extraño sujeto cinematográfico que viaja, participa en laboratorios y talleres, que da charlas por diferentes países pero que apenas filma, esperando años para poder hacerlo.

Tratando de contrarrestar este escenario Llinás idea junto con antiguos compañeros cineastas de la escuela de cine FUC⁸², un equipo humano que junto con el apoyo institucional de la escuela de cine trata de explorar nuevos escenarios de filmación a bajo coste, al amparo de la inspiración teórica e inspiracional de uno de los profesores, Rafael Filipelli.

El actual cine nuevo cine argentino plantea un sistema de producción acorde con las necesidades internas del futuro film y de los límites externos, que enfrentan con estrategias muy variadas. La filmación en 35mm. dejó de ser la única forma de registro. La incorporación del 16mm. y sobre todo el uso, primero, del video y luego de las técnicas digitales, hizo posible una modalidad más libre de rodaje, más acorde con nuevas temáticas y exploraciones de género, donde el registro documental y espontáneo fue suplantando a las películas de guion. Además, la caída de las anteriores reglamentaciones que estipulaban en días y semanas corridos la duración del rodaje permitió una libertad mayor de las decisiones estéticas. La filmación de *Mundo grúa*, que es, junto a *Pizza, birra, faso*, el comienzo del Nuevo Cine Argentino es un ejemplo: filmada a lo largo de casi un año, deteniéndose, algunas veces para pensar y otras buscando el dinero para seguir, su sistema de producción indicó un camino que, casi veinte años después, siguen recorriendo, entre otras, películas como *Historias extraordinarias* de Mariano Llinás. (Kamin, 2011, pág. 34)

⁸² La Universidad del Cine, conocida en el medio como FUC, es una universidad nacional de gestión privada creada en 1991 en el barrio de San Telmo de Buenos Aires.

Llinás importa así de su etapa como cortometrajista y video-documentalista un sistema de producción que ya implementó su primera película.

La película se terminó, evidentemente faltó dinero, la gente cobró poco etc., pero igualmente se acabó utilizando este sistema de producción que era absolutamente contrario a cómo se suponía que tenía que ser. Para empezar, no había ni una persona más de las estrictamente necesarias, algo que después repetiríamos en ‘Historias extraordinarias’. Era la primera película que había más directores que técnicos: uno hacía de cámara, en 16mm, y uno hacía de sonido, pero nada más. (Adell, 2012)

Hay otra reivindicación que entendemos especialmente legítima en Llinás, que tiene que ver con el espacio central que se le debe otorgar a la materialidad del proceso cinematográfico. En este sentido nos parece reseñable esta afirmación sobre el uso de la tecnología en el arte y que entronca y da sentido a algunas de las preguntas que hemos expuesto durante el estado de la cuestión.

Creo que lo mejor es ir explorando los mecanismos que las nuevas tecnologías nos dan. (...) La tarea del artista es encontrarle a la tecnología usos contrarios para los cuáles fue creada. Esa es la historia del arte hacer que los materiales hagan algo diferente a su destinación inicial. Es por eso que me irrita que se hable de cine sin hablar de las materialidades. habla siempre de ideas y no de los materiales con los que trabajamos ¿Cuántos directores se la pasan hablando como si fueran pensadores, al tiempo que no tienen ninguna relación con la materialidad del cine y que, llegado el momento de hacer una película, la hacen del mismo modo en que la haría un director industrial? Cada vez creo más en que la forma de pensar en el cine es pensar en la manufactura y en la artesanía. Creo que ese es el valor que nos diferencia de los charlatanes: la capacidad de generar formas nuevas a partir del manejo de los materiales y su resistencia. (Atehortúa Arteaga, 2020, pág. 83)

Es interesante rescatar una afirmación, polémica, cuestionable y que puede ser susceptible de un cierto sesgo, que hizo durante una entrevista televisiva en 2015 sobre la entrada de la tecnología digital en el cine.

La famosa democratización de los medios de producción de la cual ha hablado tanto el marxismo durante el siglo XX: bueno, sucedió. Con una cámara Canon 7D, 5D o 60D se puede filmar una película. Se puede pelear en pie de igualdad con cualquier otra película Hecha en 35mm. Bueno, toda la igualdad que puede haber. Eso genera una crisis inmensa que afecta a todo el andamiaje industrial, aunque todavía no se note, aunque todavía no se haya plasmado. (...) Con esto se podría hacer un film no-*amateur*, un film que se podría estrenar en el festival de Cannes. (Unidiversidad, 2015)

Por rescatar de esa afirmación, queda precisamente ese “toda la igualdad que puede haber”, pues complejiza y socava estructuralmente el discurso de Llinás transformándolo en un alegato político. ¿Son a nivel de depuración estética las películas hechas con recursos relativamente ilimitados, equiparables a las del cine precario?

Los antecedentes cinematográficos de Pedro Costa en el ámbito del cine industrial resultan muy significativos para entender la posición reactiva que el cineasta desarrolló después de *Ossos*. Pedro Costa, desarrolló una carrera previa durante años como asistente de dirección que retrata con emociones precisas, recordando el proceso de producción de su segunda película:

Yo estaba viviendo la pesadilla que presencié una y otra vez cuando era asistente. La pesadilla era la ausencia de trabajo amable, la imposibilidad de tener tiempo para pensar, todo era demasiado rápido. Cuando era asistente yo era uno de esos personajes que están todo el tiempo apurando la producción, siempre gritando: "quedan 5 minutos", "queda una hora". Estaba cegado, yo servía a los productores por completo. (...) . De hecho, el trabajo era aburrido, rígido. Yo estaba a cargo de las listas de locaciones, los horarios, nada de trabajo creativo. Yo era parte de un trabajo que consistía en mentir. (Atehortúa Arteaga2020, pág. 257)

La trayectoria de Pedro Costa de algún modo se articula contra su pasado, contra la experiencia cinematográfica vivida como director de cine independiente de presupuesto industrial. En diferentes entrevistas cifra en el rodaje de *Casa de Lava* (1994) como un momento revelador, para girar diametralmente su producción artística con *No quarto de Vanda*

(2003). Se trataba de un remake-adaptación de *I walked with a Zombie* (1943) en una comunidad de nativos caboverdianos.

Durante el proceso de rodaje, el interés del cineasta portugués fue desviándose progresivamente del guion de ficción acordado, hacia un espacio más realista y centrado en la propia comunidad.

Lo que me pasó durante ese rodaje fue el descubrimiento de mí mismo (...) Era obvio que yo estaba mucho más interesado en el pueblo y, especialmente, en la gente. Me llamaba la atención el modo en que vivían, cosa que percibía como extraña, hermosa y misteriosa. (...) En esas 120 páginas que escribí para él no había nada que me conmoviera en lo más mínimo. Persistía la sensación de que simplemente yo estaba recorriendo las emociones descritas en el guion y que no me estaba planteando las preguntas verdaderas. Como no me hice esas preguntas antes de la película, ellas se presentaron por sí mismas y de forma muy violenta durante el rodaje. (Atehortúa Arteaga, 2020)

La segunda película que empujó a Pedro Costa fue *Ossos* (1997), que en 1997 estuvo seleccionada en la sección oficial del festival de Venecia. Al igual que *No Quarto de Vanda* (2003), que será nuestra película de referencia en este capítulo de la investigación, y que se rodó en el barrio de *As fontainhas*, un barrio de la periferia de Lisboa poblado mayoritariamente por emigrantes caboverdianos en situaciones de extrema marginalidad y pobreza. Cuenta Costa, que la motivación hacia ese barrio devino del encargo de transportar las cartas que le hicieron llegar numerosas personas implicadas en el rodaje de *Casa de Lava* (1994) a sus familiares emigrados a Portugal. (Cipriano, 2011, pág. 323) A diferencia de los otros encargos, en este caso medió una situación más azarosa y orgánica, no premeditada.

Sin embargo, durante el rodaje volvieron a brotar las mismas inercias paralizantes de *Casa de lava* (1994) que obstaculizaban el encuentro con algo real “el cine no pasaba en absoluto por el barrio, allí no se podía hacer ninguna película. (...) la organización del trabajo, todos los camiones, aquello no casaba con el barrio” (Costa & Neyrat, 2011) Para representarlo, el portugués nos relata un suceso significativo la intervención de los medios clásicos de producción en el barrio.

Como hacen en todos los rodajes, y quizá por razones de seguridad, de disuasión, rodábamos mucho por la noche y, por la noche, en calles de un metro de ancho, si metes un proyector de diez mil vatios, entra por todos los agujeros, por las ventanas, las puertas, por todo. Era pleno día a medianoche, pero los horarios de la gente de cine no son los de los albañiles, los de las señoras de la limpieza. y cuando rodábamos, la luz cegaba a la gente que iba a trabajar a las cuatro de la mañana. Me di cuenta del problema, creo que ni siquiera me lo dijeron. El filtro de los catorce asistentes no era lo bastante fuerte como para que no me diera cuenta. Me decía-"hay que cortar ese diez mil porque el cine no debe molestar así". Creo que hice bien, quizá también fue por cobardía, porque me parecía que estaba mal todo lo que hacía. Y entonces, boicot a la producción, boicot al director de fotografía, boicot a mí mismo, porque si decía "corta la luz", probablemente no se podría rodar y entonces fue cuando encontramos la luz de *Ossos*. (...) Empezó por la falta de luz, una especie de penumbra que iba mejor. Era otra sensibilidad, había menos cine. (Costa & Neyrat, 2011)

Costa, en fin, comprende que un rodaje de carácter industrial supone imponer un marco a un espacio como un barrio que necesita un tipo de "intimidad", de "invisibilidad" para que esas verdades, para que ese realismo emerja: "Rohmer explica muy bien que el cine necesita unos límites realistas, que si sobrepasa esos límites ya no es cine. Imponíamos un aparato enorme a un barrio ya explotado por todo el mundo, que no tenía necesidad de ser explotado" (Costa & Neyrat, 2011)

Carlos Vermut cuenta en breves y concisas palabras el impulso que le llevó a filmar *Diamond Flash* con muy pocos recursos.

Yo dibujaba cómics y entonces pensé que había que intentar hacer un storyboard, una historia sencilla, dividida por capítulos sobre las cosas que me gustan. Tres historias independientes que se mezclan. Me compré la Cámara y pensé "No puede ser tan difícil. Hacer una película en el fondo es grabar a gente, necesito verles y oírles. Necesito la cámara, necesito un micrófono y no mucho más". (ABYCINE, 2021)

Pablo Hernando, su ayudante de dirección, y como ya hemos dicho y a la postre, director de *Berserker*, que mimetizó los mismos criterios de producción que *Diamond Flash*, trata también de explicar un tipo de actitud kamikaze, o un tipo de desesperación del que no tienen nada que perder:

Al principio, las primeras cosas que hicimos yo y Carlos ni siquiera intentamos buscar el apoyo de la industria directamente. No queríamos esperar. Había un ansia por “quiero hacer una película. Ya sé que puedo hacerla, no voy a seguir el cauce, no voy a esperar a tener dinero”. Pero es cierto que, con la edad, o no sé si es con el paso del tiempo, tienes menos ambición, o que directamente, te hartas de vivir en la precariedad y quieres profesionalizarte, entonces sí que buscas salida a eso. Y las vías que hay en España son bueno, pues televisiones, subvenciones y el circuito, que está como está. (ABYCINE, 2021)

Preguntado por las ventajas de rodar dentro de un cine de bajo presupuesto y fuera de la industria Pablo Hernando zanjará:

Los tiempos son los que te marcas y no tienes que estar esperando a reuniones ni idas y venidas de información, y de esperar a que alguien apruebe las decisiones. No tienes que comunicarte con mucha gente para cada cosa que quieres hacer. La libertad también, porque nadie te controla, sabes lo que quieres. El entorno que hay es más... he estado trabajando en rodajes grandes y el ambiente es tan distinto de lo que he vivido rodando películas mías o de amigos. Es mucho más serio, me parece más un espacio de trabajo que algo que haces por pasión. (Cervantes, 2018)

Esta idea de la urgencia es una proclama que se repite con cierta frecuencia en la defensa de este tipo de cine en los autores. Así, Jonás Trueba explica como su trayectoria cinematográfica debe interpretarse a modo de reacción ante el cine industrial.

Teníamos una fuerte necesidad de empezar a rodar, y por eso nos lanzamos a hacer la película (...) Pensaba que, si empezábamos a pedir permisos y a buscar producción, entonces nos paralizaríamos. En *Todas las canciones...* me sentí un poco más cargado de lo que me hubiera gustado. Cargado de equipaje. Y también de producción.

Necesitaba sentir que ahora podía hacer una película sin depender de nadie, con un poco de dinero que me quedaba y otro poco que mi amigo y ayudante Javier Lafuente quería poner. (Heredero, 2012)

Jonás Trueba trataría de ilustrar esa reacción a la industria buscando un símil deportivo para explicar la posición de la productora dentro del ecosistema cinematográfico español, incapaz de buscar figuras cinematográficas e incluso jurídicas lo suficientemente versátiles o adaptativas para dar palio a una nueva forma de relacionarse con el tiempo de los procesos cinematográficos.

Nuestra propuesta de producción es como cuando en el fútbol o en el baloncesto inventas una figura que no tiene una posición habitual fija. Equivocándonos claro, incluso dándonos cuenta que no era posible a varios niveles: esa figura que trabaja en la producción y en la dirección al mismo tiempo. Y luego dándonos cuenta que ni siquiera el ICAA lo reconoce. Nos hemos ido dando siempre con la realidad institucional. Esta película solo se puede hacer porque estaba totalmente al margen de la realidad institucional. Porque está financiada por Javi, por mí y por todos pusieron ahí sus sueldos, tiempo, energía, cariño. (Filmoteca Española, 2020)

En cualquier caso, Trueba no se desliza por la pendiente del victimismo, autocompadeciéndose de la resistencia de la industria a financiarle.

La hubiera hecho exactamente igual aunque la industria no estuviera en estado de parálisis. No quiero reivindicar con *Los ilusos* un cine barato producto de la crisis. No es eso. (...) Es más bien lo contrario, un cine de lujo, porque he podido rodar exactamente como quería, sin restricciones de tiempo, cuando me apetecía, de la forma y con la gente que quise y además en Super-16 mm y en blanco y negro. (Reviriego, 2013)

Adrián Orr ha trabajado y trabaja en labores de asistencia de dirección en proyectos de cine más industrial y en publicidad, y en ese sentido, sus palabras pueden considerarse un puente entre ambas planificaciones y modelos:

La diferencia esencial posiblemente sea el tiempo. El tiempo de poder dedicarle a cada escena, limitarte y buscar un tipo de estructura que te permita estar rodando más tiempo, preparando lo que vas a rodar. Yo ruedo una o dos escenas al día como mucho. Para tener mucho tiempo en el cine de Industria, hay que ser un director muy consagrado, Estos directores necesitan mucho dinero porque al final implica tener una estructura armada, decorados abiertos durante muchas semanas para poder volver. Y eso al final es dinero y cuando no tienes dinero, hay que limitarse en cosas y meterle implicación. (Orr, 2023)

En una charla llevada a cabo en diciembre de 2013, Luis López Carrasco alertaría del nulo tejido para la producción y distribución cinematográfica en España en el ámbito del cine de autor o experimental. Diez años después de la charla, puede que el dato resulte desactualizado, pero nos facilita un reporte relativamente fiel al contexto, y puede entenderse una potencial artística salida hacia el ámbito del museo y del arte contemporáneo.

En todo caso, toda esta distribución siempre tendrá que pasar por la internacionalización. En España no hay dinero, entonces, cuanto antes nos olvidemos de España como circuito posible, mejor. El ámbito museístico, el ámbito galería, el ámbito galeristas... es un ámbito que obedece a normas completamente distintas, y en ocasiones, el videoarte implica obligar a que la película se vea menos. Pero si los contratos que me van a ofrecer potenciales distribuidoras son los que son y pagan lo que pagan, pues yo me tendré que ir donde la película tenga posibilidad de amortización. (Revista Sala 1, 2013)

Preguntado en 2013 por el estado de la cinematografía para los directores que quieren iniciarse en el mundo del cine Luis Ferrón, el productor de *El futuro* defiende:

Es muy interesante el cine que se está haciendo, pero no es tan interesante la absoluta falta de medios con la que se está haciendo, y cuando digo falta de medios, no es que no haya una cámara o una sala de montaje, sino que no se pueda pagar al equipo. Que se paguen sueldos absolutamente irrisorios. Esta crisis que no acaba, ha despertado un

montón de cine interesante. La parte menos interesante es la falta de tejido o de cualquier tipo de soporte institucional para este cine. (Revista Sala 1, 2013)

4.5.2 Transformación de los esquemas de producción

Como hemos detallado en epígrafes anteriores, la política de producción de *El pampero* se constituye a la contra: contra los estatutos del cine industrial. Esta impugnación comenzaría prácticamente desde el guion, como relata el propio Llinás y la Laura Citarella (miembro también de *El pampero* y también realizadora) en el artículo *La madre de todas las batallas*.

Para ser claros: si el guionista escribe, como al pasar, “Carlos se sienta y observa el paisaje. A lo lejos, puede adivinarse un par de motociclistas que hacen sonar estruendosamente sus motos”, la persona encargada de elaborar el presupuesto anotará en las necesidades de producción a ambos motociclistas (que deberían ser extras calificados, dado que deberán saber manejar motos) y a sus fantasmales vehículos. No soñará con pedir prestadas un par de motos: llamará a un lugar en donde alquilen vehículos para filmaciones y preguntará por el costo del alquiler de dos (por las dudas, tres) motocicletas, por una (por las dudas dos) jornadas de filmación. Así, esas onerosas motocicletas que el mismo guionista acaso no recuerde, pasarán a integrar, en forma secreta pero letal ese imposible presupuesto. (Llinás & Citarella, 2009)

La proliferación de roles y departamentos técnicos condicionará estructuralmente la esencia de ese film.

Buscar los cientos de miles de euros que esa cifra exige será aquello que constituya el film durante años. (...) Ese sistema (que podríamos llamar “preventivo” [...]) se extiende a todas las etapas de la producción del film: el equipo de rodaje será conformado de acuerdo con modelos estáticos e incuestionados; ese equipo funcionará de forma estanca: requerirá sus propios asistentes y sus propios presupuestos. Como nadie tendrá conciencia real del funcionamiento de esos departamentos, nadie sabrá

realmente cuánto dinero se está gastando en forma orgánica. El director por su parte será una especie de rey aislado y solitario, completamente ajeno al manejo financiero del film que tiene a cargo: simplemente pedirá cosas. (Llinás & Citarella, 2009)

Esos jefes de equipo van a necesitar sus asistentes y subsecuentemente un concurso de personas dependientes que cada vez tienen menos relación con el objeto en sí: nadie sabe demasiado bien qué es lo que hace el otro. Llinás idea un oportuno símil histórico: “Es como los obreros que acarreaban piedras durante cientos de años sin saber que estaban participando en la construcción de las pirámides, sin poder imaginar las pirámides. En resumidas cuentas, aquello que Marx llama alienación.” (Cofré, 2016)

Para Mariano Llinás, la clave es pensar en función de la producción y adecuando los medios a los fines, trazando un “esquema de redes móviles” (Cofré, 2016), con miembros del equipo que sean capaces de “intercambiarse los roles” (Unidiversidad, 2015), en el que todos los miembros sean conscientes del objetivo y persigan el mismo fin. “Un productor con un equipo que está compuesto por personas que no tienen un nivel de conciencia la cosa, se termina convirtiendo en pequeños patrones explotadores encubiertos” (Cofré, 2016)

Todo el que trabajara [en la película] no sentía el film como algo propio (a menudo como algo hostil, como algo que se padecía, como algo que los obligaba a estar una mañana gélida de invierno en las serranías de Tandil, lejos del calor de sus novias o de sus madres) y jamás como un favor que se hacía al proyecto de otro. El film era en ese sentido algo hospitalario; era fácil sentirse parte de su sinergia y de su desbocado movimiento. (Llinás & Citarella, 2009)

Si por algo se caracterizó el rodaje de *Quarto da Vanda*, de acuerdo con una sensibilidad próxima al trabajo documental, fue el plegamiento del realizador a las eventualidades de lo filmado, que modifica radicalmente los usos del tiempo y el estatus de poder donde académicamente se enmarca el cineasta, obligándole a una suerte de “virtud obrera”, de acumulación de aciertos y errores, de una escritura atravesada, fundamentalmente, por la experiencia.

Me instalé en el cuarto, siguiendo la invitación de Vanda. En una primera fase, había que comprender el ritmo de la habitación, a qué hora se despertaba, a qué hora podía estar allí, si a las nueve o a las diez -lo que era inútil porque al final también estaba allí, también rodaba mientras dormía. (...) Empezaba a hacer lo que hace todo el mundo: limpiar un poco en torno al trípode, probar un espejo, cambiar la posición de la cámara, medir la distancia o cosas así. Quería que circulara esta información simple, que trabajaba. Esto es lo que llamo un horario obrero, humano: romper un poco con la obsesión por el cine, incluso si a veces uno se dejaba llevar, si a veces había que rodar y no se podía parar, ir hasta el límite de la fatiga porque uno sentía que tenían ganas o que estaban en el *mood*. También probaba la cámara, que era nueva: ensayaba las regulaciones, las luces muy fuertes, las sensibilidades, para saber a qué hora podía filmar, elegir también el tipo de sonido, organizar toda la técnica. (Costa & Neyrat, 2011)

Un rodaje convencional exige un protocolo, un método de trabajo organizado. La frontera natural o figurada del espacio de la ficción, el espacio del set. Para entrar en ese espacio, en el espacio y el tiempo de los personajes de esa ficción, o esa ficción enmascarada por el código documental, existen una serie de consignas, de contraseñas que indican que hemos traspasado esa frontera: "Preparados, silencio, acción, corten..."

En una película normal, se grita "silencio". Nosotros, evidentemente, no decíamos "silencio" -eso hubiera sido como decir: "¡Que se pare el barrio!". Ni "¡corten!" -que hubiera significado: "¡Que el barrio se vuelva a poner en marcha!". Eso no quiere decir que actuáramos de manera caótica en medio del caos. Ya fuera con dos, tres o cuatro personas, siempre lográbamos mantener la concentración necesaria para el ritual de la toma. Le decía a Vanda, a los chicos, a todo el mundo: "Te fumas un cigarrillo, te lanzas cuando quieras, simplemente haz un gesto para que yo sepa cuándo empiezas la escena" Dejaba siempre que tuvieran un tiempo de preparación, para meterse en la escena que se iba a rodar. A veces estos momentos de preparación eran tan bellos como la escena propiamente dicha, así que los utilicé. Pero como no había ese "silencio", dejaba que entrase en el plano todo lo demás, todo lo que pasaba alrededor de resistencia y de concentración. (Costa & Neyrat, 2011)

Aunque *Stockholm* se estrenara en cines en noviembre de 2013, fue concebida tres años antes en forma de cortometraje escrito por Rodrigo Sorogoyen e Isabel Peña. La película es producida por *Caballo Films*, una confluencia de varios técnicos y creativos audiovisuales con experiencia en el guion, edición y dirección de fotografía en el ámbito televisivo.⁸³

El hecho de que inicialmente se tratara de un proyecto con forma de cortometraje, que fue reescrito para largometraje, facilitaba una adaptación logística y humana: una trama basada prácticamente en dos personajes, lapso temporal acotado y pocas localizaciones adaptadas a ese estrato temporal de un día. Alex de Pablo, el director de fotografía de la película así lo certifica.

Rodamos la película en unos doce días, por lo que la rapidez era condición sine qua non. Casi todos los encuadres que decidimos en la preproducción son los que finalmente están en la película. Visitamos las localizaciones varias veces y nos hartamos de repasarlas. Desde el principio fui consciente de las limitaciones que teníamos. Hay cortometrajes que se ruedan con un presupuesto parecido al de nuestra película. (...) Dicho esto, si hubiese contado con más medios técnicos y humanos, y más tiempo de rodaje, la fotografía no sería muy diferente a la que finalmente se puede ver. (Pinilla, 2013)

En dicha entrevista, Alex de Pablo insiste en la idea de que el único modo de contrarrestar una carencia de medios pasa por un trabajo intensivo en la preproducción.

Durante la fase de búsqueda de localizaciones trabajamos con la aplicación, un visor de director imprescindible para cualquier trabajo, pero más en un proyecto de estas características. (...) La localización y el trabajo de arte fue fundamental. Para mí la mayor parte del trabajo de dirección de fotografía proviene de la elección de las localizaciones y del trabajo del director artístico. Por muy estupenda que sea tu luz si la localización no funciona y el trabajo del director de arte no es bueno, la fotografía será ‘una birria’. (Pinilla, 2013)

⁸³ En 2010 Borja Soler, Eduardo Villanueva, Alberto del Campo y Rodrigo Sorogoyen crean Caballo Films con un presupuesto mínimo de 5000 euros. (Hernández, 2020)

La mención de *Artemis* abre un debate interesante sobre los recursos tecnológicos asociados a los Smartphones como simuladores de los posibles rendimientos visuales las diferentes lentes cinematográficas y formatos del mercado. Se trata de una aplicación que permite la simulación de un posible encuadre durante el proceso de localización, pudiendo adaptar a través de la óptica del teléfono móvil su formato (tanto si es digital como fotoquímico), y el ángulo de visión asociado a las lentes fijas. Siendo cierto que parámetros como la definición, profundidad de campo, cromatismo y sensibilidad lumínica, no pueden ser emulados fidedignamente dadas las limitaciones de las cámaras de los Smartphone, se revela como un gran instrumento para la acotación del tamaño de cuadro, y la anticipación de contingencias asociadas a la incidencia de la luz natural en función de la posición y la época del año.



Figura 19. Ejemplo de simulación de encuadre en software para Smartphone Artemist. Fuente: Adaptado de *Diario con Red One*. (2011)

Aura Garrido, la protagonista del film, en una entrevista explicaba uno de los modos en que la producción modificó protocolos de trabajo que diferían de los usos del cine industrial, esta vez asociado al nivel de preparación extremadamente detallado durante los ensayos con los dos actores:

Suplimos la falta de tiempo de rodaje que no teníamos con tiempo de ensayos. Con lo cual *Stockholm* es la película que yo más he preparado como si fuese una obra de teatro. No se suele hacer en cine eso de ensayar las escenas, de ponerlas en pie, de que Rodrigo nos contaba ya cómo se iban a rodar técnicamente, cómo era el espacio y poder llegar allí con todo ensayado y hacerlo. Para mí, como actriz, eso es maravilloso porque es llegar al rodaje con el trabajo ya hecho. No tienes que adaptar lo que has ensayado en

casa y lo que te encuentras técnicamente, que no sabes si te va a ir en contra o a favor de lo que tú te has trabajado. (Hernández, 2020, pág. 283)

La interseccionalidad entre los autores de la muestra, incluso a nivel generacional queda plenamente certificada con esta intervención de Carlos Vermut, en la que reconoce las renovadoras metodologías de producción cinematográfica de sus coetáneos. En el siguiente caso, Vermut tratará de reparar en la doblez, de que, lo que en principio puede suponer una concesión a un coste de producción, después puede revertir no solo en el alcance de una nueva esfera de libertad sino también una solución estética.

Oliver Laxe, Albert Serra o Jonás Trueba han tenido que imponer como ruedan para precisamente “no perder”. En el caso de Oliver Laxe, por ejemplo: no trabajar con actores conocidos por el grado de verdad y de cercanía. O Jonás Trueba en *La Virgen de Agosto* que decide ir a rodar al lugar real cuando en una película convencional se hubiese tenido que construir toda la verbena de la Paloma. Entonces él decide coger la cámara y salir a rodar la Verbena de la Paloma. Por lo tanto, lo que ves es absolutamente real y en una película convencional no hubiese sido posible. Creo que la estandarización del cine que yo he vivido, es lo que hace que tengas menos libertad. (ABYCINE, 2021)

Pablo Hernando como ayudante de dirección en *Diamond Flash*, incorporó algunos de los modos de obrar y apriorismos en la producción, y así:

La película está escrita pensando en qué tengo disponible y en qué puedo conseguir pidiendo favores. No había una escena, que se yo, en la Gran Vía parando el tráfico. Eran todo localizaciones sencillas y casas de mis amigos o exteriores que no fuesen problemáticos. (Cervantes, 2018)

Javier Lafuente, el responsable de la producción de *Los Ilusos* describe la inversión paradigmática que supuso el sistema de producción que ideó con Trueba para la película.

Es de las pocas películas que todo se pone al servicio de la producción. Virtualmente la producción es la que le corresponde estar al servicio del guion de nuestros técnicos, de los actantes, de las necesidades. Y creo que esto es muy especial. Está bien sentirlo alguna vez. Que todo se hace en base a las necesidades de lo que hay. No podía ser una carga económica, por lo tanto, todos trabajábamos por amor al proyecto. No podía ser una carga en los materiales, por lo tanto, se trabajaba con lo que teníamos. (...) Que todos los técnicos y todas las personas implicadas trabajaran sin ayudantes y sus medios habituales. Eso generó un modelo en el que la consigna era que todos queramos volver a trabajar la siguiente vez. Unos encuentros donde rodar sea encontrarse, sea participar, que luego haya esa merendola que hacía Jonás siempre en casa, cenas o comidas. Que fuera un encuentro con amigos. Y claro, nunca ha vuelto a pasar, porque los rodajes tienen una duración y un cansancio que no te permite casi charlar. (Filmoteca Española, 2020)

El productor claramente reconoce el carácter de excepcionalidad de la propuesta y la dificultad para que ese modelo se transforme en un paradigma o modelo capaz de perpetuarse.

Hemos hablado ya del carácter de improvisación por el que estaba mediada cada decisión en el rodaje. Algunas declaraciones de Jonás Trueba hablan de hasta qué punto había una ausencia de control sobre la dimensión temporal del rodaje.

Una de las pocas preocupaciones que había en la película era el cuánto nos íbamos a alargar, si nos iba a llegar el dinero que tenemos, si vamos a necesitar más película o no y qué supone para todos. Y Javier era un poco el que controlaba ese asunto y me preguntaba, porcentajes. Que le dijera intuitivamente cuanto porcentaje de la película llevábamos. Un 20%, un 40%, un 80%

Jonás explica en el conversatorio como, ya avanzado el rodaje, Javier Lafuente el productor, le preguntó qué porcentaje de película creía que llevaban rodados y Jonás le contestó que en torno al 70%.

Creo que hubo una siguiente vez que me preguntó a cuánto estábamos ya de porcentaje, y dije “yo creo que llevamos como un 30%” y fue como ese susto de, “pero si llevábamos el 70% la última vez”. Es verdad que había bandazos e inseguridad (Filmoteca Española, 2020)

Adrián Orr, el director de *Niñato* ha señalado las estrategias que se dio a sí mismo en el rodaje, que en un modelo más industrial no podría haber ni siquiera experimentado. Adrián reivindica un factor que hasta ahora no ha salido con la claridad necesaria.

Al usar decorados naturales, reales, actores no profesionales y pocos elementos de luz, de arte, te permite sobre todo una cosa que siempre me ayuda que es la sensación de poder equivocarme. Poder volver otro día al espacio si no me ha gustado o no ha funcionado lo que hemos hecho. En *Niñato* repetí los despertares y algunas escenas que tienen una puesta en escena más elaborada. Luego hay otras que he pensado que podría haberlo hecho, así que en mi nueva película lo he hecho un poco más. (Orr, 2023)

Ese derecho a equivocarte, ese derecho a reescribir lo filmado una vez visualizado el material y volver a rodar aquello que no resulta convincente, es otra de las versatilidades que ofrece el itinerario de trabajo alternativo del cine de la precariedad, y salvaguardar ese derecho, es uno de los espacios intransferibles a los que Adrián ha necesitado no renunciar para seguir haciendo su cine.

Al contrario que la mayoría de las películas aquí formuladas, Luis López Carrasco en vez de buscar una estrategia temporalmente expansiva con el rodaje, capaz de adaptarse a una calendarización a largo plazo, escogió exactamente la contraria, llevándola al extremo:

Con un grupo de compañeros que muchos de ellos son amigos muy cercanos como el productor Luis Ferrón, apoyados luego por Ion de Sosa [que puso su propia cámara], diseñamos el plan para poder hacer *El futuro* posible, que es una película en su momento muy complicada de hacer porque no teníamos manera de financiarla y que fue posible porque se rodó en tres días. Como yo había trabajado ya como ayudante de dirección pensamos una película que pudiese hacerse en ese poco tiempo. Tampoco teníamos

mucho negativo de 16mm, teníamos cuatro horas, no podíamos hacer mucho más. (242 películas después., 2017)

A este esquema de producción habría que añadirle algunos acuerdos de carácter altruista con instituciones como la escuela de Cine de Madrid (ECAM), donde Luis López Carrasco y parte del equipo tenían un estatus de antiguos alumnos. “La película fue más barata de lo que parece. (...) y buena parte de la postproducción la hemos podido hacer gracias al apoyo de instituciones como la ECAM.” (De Pedro, 2013)

4.5.3 Equipo técnico-artístico. Amistad, arte y roles intercambiables.

Nos hemos preguntado en otros puntos del análisis sobre el posible sesgo político inscrito en la apuesta por un tiempo filmico. Y la pregunta debería ser también aplicable a las variables que afectan al ámbito de la colectividad y del trabajo en equipo.

Para el cineasta catalán Albert Serra, no puede haber apriorismo político en obra alguna, cuando el sistema de trabajo cinematográfico y artístico es en comunidad

Por supuesto que todo siempre tendrá una clave de lectura política al final, pero ella no está en la intención inicial de lo que hago. Por otro lado, si lo político no modifica lo íntimo. (...) Por supuesto que hay condicionantes materiales que te modifican la vida, pero si la política no atraviesa lo íntimo como forma de comportamiento, no me interesa. Cuando lo privado y lo público se enmarañan, entonces allí puede haber algo. Por eso Fassbinder o Warhol en algunas de sus historias tienen algo político. (...) Lo político se vuelve inestable cuando se conecta con lo íntimo porque adquiere la misma fragilidad e imprevisibilidad de lo personal. (Atehortúa Arteaga, 2020, págs. 240-241)

Esta noción de política e intimidad atraviesa otro de los *leitmotiv* de su cine, que es la relación que establece con los actores. Para Serra, el trabajo con los actores comienza a ser

revelador cuando desaparece el personaje y emerge una relación simbiótica con la persona, porque de este modo...:

Nos alejamos del marco de la representación total, de la ilustración de algo, de la entelequia ideológica que son los personajes, construcciones artificiales con el lenguaje escrito del guion, para concentramos en la persona, en su vanidad e incluso en su moralidad,” (Atehortúa Arteaga, 2020, pág. 242)

Sirva este pasaje del libro de Gabriel Ventura sobre el rodaje de la película *Liberté* para atestiguar este particular vínculo que transita el director con sus actores.

Albert Serra ha proposat filmar una pluja daurada. Se li ha acudit mentre conduïa. Potser ja feia dies que l'escena li voltava pel cap i ha preferit esperar al final del rodatge per posar-la en pràctica. Qui sap si fins i tot ja la tenia pensada des del principi. En qualsevol cas, a hores d'ara, la intimitat i la confiança entre els actors és tal que no hi ha res que els espanti. [Albert Serra ha propuesto filmar una lluvia dorada. Se le ocurrió mientras conducía. Quizás ya hacía días que la escena le daba la vuelta por la cabeza y ha preferido esperar al final del rodaje para ponerla en práctica. Quién sabe si incluso ya la tenía pensada desde el principio. En cualquier caso, en estos momentos, la intimidad y la confianza entre los actores es tal que no hay nada que les asuste]. (Ventura, 2021)

Chus Martínez, encargada de comisariar la videoinstalación de Albert Serra en la *Bienal* de 2015, *Singularity* (2015) respalda este carácter comunitario y, efectivamente, gobernado por una forma de intimidad.

Las películas de Albert Serra no se basan en historias, sino en la posibilidad de que la pequeña comunidad de actores y técnicos abrace la situación que el director es capaz de ofrecer. Serra crea un entorno en el que las cosas sólo empiezan a suceder cuando todos se sienten parte de algo que puede transformar su forma de ver y percibir las cosas. (Martínez, 2018)

El sistema que implementa *El pampero* y Mariano Llinás basado en la experiencia de la escuela de cine de la FUC, Filipelli y los cortometrajes, basculó en dos pilares fundamentales.

El primero de ellos es el del rechazo a la profesionalización. Desde un punto de vista contractual, el marco laboral cinematográfico occidental obliga a cualquier persona, organización o grupo a instituirse como empresa. Para Llinás, este esquema contractual traza una serie de vínculos que limita la potencialidad de una nueva organización del trabajo.

Como productor necesita poderle exigir al personal que no falle, se excluye la posibilidad de que el trabajador se ausente según sus horarios, y eso se hace dándole un pago que pueda cubrir todas sus hipotéticas necesidades. Es ahí donde está el verdadero origen de la relación entre el cine y el dinero: la idea de que existe un patrón que tiene un plan y unos obreros que lo hacen por él a cambio de un pago. Naturalmente esto es algo limitante. Lo contrario a todo lo anterior es elegir a un grupo de gente acomodándose a sus necesidades. Esto se traduce en "filmar los fines de semana". La industria se refiere a esta modalidad muy despectivamente porque no es profesional. Ello significa filmar en los tiempos libres, cuando la gente tiene espacio. Para ello se parte de la base de que la gente gana su sustento de otro modo, pero aun así se reúnen para llevar a cabo algo que los compromete a todos. Acá está el segundo elemento necesario para hacer cine de verdad independiente: la no profesionalidad del equipo, en tanto ellos viven de otra cosa. Su sustento no depende de la película. (Atehortúa Arteaga, 2020, pág. 85)

Pero este rechazo al profesionalismo tiene un calado más hondo si cabe, pues el profesionalismo alcanza con sus tentáculos formas de expresión estética. “El profesionalismo, es el último refugio de cierto buen sentido estético, de sentido común burgués. Es el cine donde mandan los técnicos de cine e imponen una especie de gusto medio” (Cofré, 2016)

Para *El pampero* la voluntad interdisciplinar de los roles de rodaje debía ser fomentado desde el comienzo, subvirtiendo una de las barreras más recurrentes que es el trato con los actores. Baste comparar el siguiente ejemplo con el trato que postula Albert Serra con los suyos y de los que ya se ha hablado en esta tesis.

El trato con los actores fue para nosotros prioritario; era necesario sentar un precedente en este sentido, dado que nos disponíamos a trabajar con personas con poca o nula experiencia cinematográfica. La relación humillante que establece la industria del cine

con sus actores (comenzando por los castings [...]) incorporándolos de manera activa al proceso de producción. (Llinás & Citarella, 2009, pág. 169)

Confiesa Mariano Llinás que fue el descubrimiento del poderoso ejemplo de la manera de producir de una nueva generación⁸⁴ del teatro porteño a mediados de la primera década del siglo XXI, de donde muchos cineastas que venían de los rígidos esquemas cinematográficos y “antiteatrales” de las escuelas de cine, encontraron en el teatro un ejemplo “casi humillante de trabajo”. (Cofré, 2016).

Recuerdo haber ido a una obra de teatro de una amiga, una obra que demandaba de los intérpretes un desgarró y un esfuerzo físico que me dejó completamente pasmado. Después de esa entrega desmesurada a un espectáculo, vi como esos actores que me habían abrumado con su trabajo cinco minutos antes, pasaban por ahí sin poder saludar porque estaban llevando la escenografía al fondo, porque después venía otra obra. Esos artistas estaban ahí barriendo y llevando la mesa al fondo. Me sentí un imbécil y tuve ganas yo también llevar la mesa. Pensé: en el cine, nadie hace esto. Ningún director de cine hace esto, ningún actor de cine hace esto, ningún actor de cine se queda después llevando a la mesa. Y si lo hacen, se quejan por llevar la Mesa. (Llinás&Citarella, 2009)

Llinás parece describir aquí la penetración por parte del teatro de Buenos Aires en un esquema de producción completamente independiente, ajustándose a una pequeña escala. “La forma misma en que se producen los objetos termina generando formas nuevas; las condiciones de producción modifican la forma”. (Atehortúa Arteaga, 2020)

En el caso de Pablo Hernando se cumple la inercia o norma de trabajo con equipo reducido al mínimo, con solapamientos de roles técnicos aunados en una misma persona:

El equipo técnico era muy pequeño, éramos tres personas más los actores en rodaje. Éramos una persona de sonido y yo con la cámara y dirigiendo, iluminando y una persona de producción ayudando también con la dirección. Y luego los actores. Al ser

⁸⁴ En numerosas ocasiones, Mariano Llinás ha citado explícitamente al colectivo teatral *Piel de Lava*, que a la postre conformarían el reparto principal de la película río de Mariano Llinás llamada *La flor* (2018)

un equipo tan pequeño hay un ambiente familiar y de camaradería donde realmente nos conocíamos todos. (Cervantes, 2018)

Esta intervención que plantea en clave personal y autorreflexiva el mismo escenario descrito en el artículo *Los empleos del tiempo* que mencionamos al comienzo del análisis, aúna dos de los rasgos básicos sobre los que podría elevarse este nuevo cine de la precariedad. Por un lado, la certeza de que el medio cinematográfico no representa un trabajo especialmente remunerado. No, al menos, en el lapso cronológico que asume la muestra. Por el otro, la necesidad de asumir un perfil multidisciplinar en la filmación, jugando varios roles creativos que en algún momento podrían solaparse. El cine digital de la precariedad es también un cine cada vez más solitario, circunscrito a un grupo reducido. Soledad habilitada por los avances y transformaciones técnicas, no solo en los equipos de captación, sino también a la organización del flujo de trabajo, pero Pablo Hernando zanja, abriendo un debate muy apropiado para el desarrollo de esta tesis:

Es, a mayor escala, como los vídeos que hacías con 15 años con tus amigos, pero ahora, por moda o por justicia, hay gente que lo ve. Puede haber cierta endogamia porque dentro de los grupos todos nos ayudamos y los actores de uno aparecen en la película de otro, pero porque somos amigos y nos conocemos. (...) tampoco quiero tener que pedir favores a todo el mundo. La gente debería cobrar por su trabajo.” (Morán, Filmin 365, 2013)

Un ejemplo adicional del rodaje de *Berserker* podrá ilustrar el vínculo y camaradería requeridos para la consecución de una película en estas condiciones de partida:

La casa principal es de Julian [Genisson, el actor protagonista] y Lorena [Ana Carballo en la película]. De hecho, hubo que adelantar el rodaje un mes porque iban a dejar el piso, y si queríamos hacer la peli teníamos que rodarlo ya. Luego, años después me enteré de que Julián y Lorena, que son pareja y que vivían ahí, se quedaron un mes más en el piso, sin decírmelo, para poder hacer la peli. (Cervantes, 2018)

Rodar en casas de amigos, rodar en casas prestadas, o rodar en tu propia casa, como es el caso de Rodrigo Sorogoyen y Javier Pereira, director y actor protagonista de la película respectivamente, que durante el rodaje de la película compartían piso y que usaron su propia casa como localización principal. “La casa donde viven dos amigos: Rodrigo Sorogoyen y Javier Pereira. La misma casa donde Sorogoyen y Pereira rodaron en 13 días Stockholm” (Prieto, 2014). Esto implica una serie de facilidades adaptativas desde el punto de vista de la dirección:

Tengo tan poca imaginación que cuando imagino una casa imagino la mía. Si hubiéramos conseguido dinero y rodado en otra casa, hubiera tenido que ajustar el texto, pero como al final nos vimos obligados a rodar aquí, el guion estaba cuadrado (...) me pasó con la planificación. Estás tan acostumbrado a andar por tu casa que no hubo dudas a la hora de colocar la cámara. (Prieto, 2014)

Aunque en algunas de las películas mencionadas en la muestra, lo habitual ha sido encontrar un perfil solitario (o un equipo extremadamente reducido) y multidisciplinar en la figura del director asimilando una gran cantidad de tareas, el caso de Jonás Trueba advertimos una desviación. Así nos lo cuenta Luis Parés en una visita al rodaje de *La Reconquista*, su tercera película:

La coherencia hay que buscarla también, o, sobre todo, en el equipo: Jonás lleva trabajando con las mismas personas desde su primera película. Javi Lafuente (es imposible entender el cine de Jonás sin la producción, silenciosa y nerviosa, de Javi), Santiago Racaj, Miguel Ángel Rebollo, Laura Renau, directora de vestuario, Marta Velasco, montadora, han participado en sus cuatro largometrajes. Francesco Carril, Lorena Tudela y Manel Aguado, ayudante de cámara, en tres. (Parés, 2016)

Pero esta aparente desviación puede contener o esconder una dimensión realmente elocuente y muy propia de este cine de la precariedad: tal y como cuenta el propio Jonás su equipo, aunque profesional está compuesto por amigos:

El título de la película procede de *Los ilusos* (1958) una de las primeras novelas de Rafael Azcona, quien -Bernardo Sánchez dixit- recurría a los amigos para trabajar, pero "siempre jugando", hablando, haciendo como que no se pretende llegar a ningún lado: progresando en la 'desorientación, sacando el mejor partido de ella (Heredero, 2012)

Podríamos preguntarnos cómo esta manera de concebir el proceso cinematográfico de Jonás Trueba asociado a los vínculos humanos y a la amistad, puede ser un factor de producción relevante a tener en cuenta de cara a un tipo de flexibilización de los tiempos de rodaje, de la calendarización, de los sueldos.

Como espectador, cuando hablo de cine con amigos, me gusta mucho esa idea de películas en las que nos gustaría estar, en las que me quedaría a vivir. Con *Los Ilusos* me interesaba más generar un espacio, un lugar, antes que contar una historia. Las películas que me interesan son aquellas en las que me puedo meter en alguno de sus rincones, en alguna de las situaciones que plantean, en las que se genera un sentimiento de filiación o de familiaridad. (Brox, 2013)

Habría que preguntarse de igual modo si este tipo de fraternidad artística no transformaría el estatus de la práctica cinematográfica convirtiéndola en una actividad *amateur*, prácticamente un pasatiempo hedónico.⁸⁵ De cualquier modo, el tipo de vínculo asociado a la amistad y la complicidad que consigue generar Jonás Trueba en sus colaboraciones resultan duraderas en el tiempo, y permiten que estos no estén del todo comprometidos por la dialéctica competitiva del mercado laboral masivo. Esta colaboración o unión artística lo que si habilita son formas de organización del trabajo y prácticas artísticas inauditas en un rodaje de carácter industrial, donde cualquier actividad creativa está mediada por formas departamentalizadas y tayloristas.

De los diferentes pronunciamientos de las personas implicadas en *Los Ilusos* puede concluirse que es la amistad o una forma de camaradería, la materia prima o el pegamento que mantuvo unido al grupo, con un instinto de autopreservación comunitaria en un contexto de

⁸⁵ En nuestro capítulo sobre el Estado de la cuestión, abordamos prácticas laborales vinculadas al precariado que dialogan con ejemplos que se exponen en este capítulo.

crisis que posibilitó ese esfuerzo humano. Son actores, gente del equipo artístico como Isabelle Stoffel los que expresarían con más alcance el vínculo humano:

En el rodaje me acuerdo de que había días que lo de rodar a ratos libres era algo liberador. Había días que fui después de haber hecho una función de teatro al rodaje, de noche, y que de camino no se me quitaba la sonrisa. Iba con un buen humor, tenía esa sonrisa que normalmente tienen los enamorados. Había algo como de aventura. No sabíamos cuándo acababa.

Trabajamos desde la amistad, desde un cuidado mutuo. Sabíamos siempre que nos lo teníamos que pasar muy bien porque si no, no volveríamos. A mí me gustaría tenerlo casi como una actitud de vida. Creo que todos podríamos igual estar un poco más felices sabiendo que, si yo cuido bien a los demás, los demás van a estar más felices y las cosas van a salir bien. (Filmoteca Española, 2020)

Otra de las actrices, Aura Garrido se expresaba en términos semejantes, sosteniendo que cuando las bases de trabajo están mediadas por un espíritu comprometido y tenaz, la película adquiere vida propia:

Creo que es la libertad máxima que he vivido nunca en un rodaje y que nunca voy a vivir. Si te abandonas a ese instinto y a ese proceso natural de las cosas y ese ritmo natural de la película, la película se arma sola. (Filmoteca Española, 2020)

Hay en la película otra pulsión cinematográfica mediada por la amistad y el espíritu de pertenencia a una comunidad cinematográfica:

Incluyendo retratos de amigos que son cineastas. Por ejemplo, Garrel filmó el rostro de Doillon o de Chantal Akerman, y yo el de Javier Rebollo, sellando así mi particular vinculación con él..., pero luego me dejó llevar por el humor y acabo convirtiéndolo en un personaje de ficción. (Ruiz & Heredero, 2013)

Veremos a amigos y conocidos cineastas haciendo la claqueta a modo de álbum de fotos de recuerdo, a modo también de inscripción en una tradición, como en el siguiente fotograma en el que aparece Javier Rebollo, amigo de Jonás y también cineasta:



Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)

00:11:13

El hecho de que Adrián Orr asumiera como otros autores de la muestra, un papel multidisciplinar como director, sonidista, director de fotografía y operador de cámara, contribuye a encontrar hallazgos técnico-estéticos tratando de solucionar situaciones de precariedad con respecto al uso de la cámara y las lentes integrándose en la concepción visual de la película:

Planos secuencia, encuadres muy cerrados, luz natural... Para mí era esencial encontrar, como decía antes, la distancia justa. Lois Patiño me dejó una óptica suya de 16 mm para Bolex que pude adaptar a la Blackmagic Pocket. Y con ella encontré el modo de adaptarme al espacio reducido de la casa al tiempo que me permitía estar cerca de los personajes mientras ellos podían ser y moverse sin estar demasiado condicionados por mi presencia. Cuando filmaba cosas desde más lejos me sentía raro porque me parecía estar ejerciendo el papel de voyeur que espía a unos niños... (Yañez, 2018)

Un ejemplo parecido al de Adrián Orr es el de Carlos Vermut. En numerosas ocasiones este director ha recordado las condiciones en las que tuvo que trabajar, asumiendo diferentes roles que siempre habían estado departamentalizadas en los rodajes académicos.

Carlos Vermut ejerció no sólo como director y productor, sino también como director de fotografía, montador y postproductor. Se encargó de colocar la cámara e intervino en el montaje, creó los efectos visuales y además intervino en la creación de los elementos relativos al departamento de arte. (Manzano, 2020)

El mismo cineasta, sostiene cómo el equipo de trabajo tenía más semejanzas con un esquema de trabajo documental que con una película de ficción.

Tenía a un tío sosteniéndome el micrófono de pértiga, pero no había pasta para más. Así que lo hice yo todo; era un documental, prácticamente. Aprendí por las malas malísimas. Pero, mira, me cuesta más rodar ahora, porque en aquel momento nadie esperaba nada de mí. Ahora es muy fácil cagarla. (Bas, 2018)

En el caso de *El futuro*, Luis López Carrasco y su equipo se vieron obligados a las mismas tácticas de recurrir a las amistades y gente cercana para conseguir todos los integrantes de la fiesta: “En general el reparto son amigos y luego, estudiantes de la escuela de arte dramático que me permitieran controlar las cosas si se iban de control.” (Filmoteca de Catalunya, 2021)

4.5.4 Temporalidad Longitudinal. Cine de largo espectro temporal

Otro de los rasgos estructurales sobre los que la película de Adrián Orr puede hablarnos con más precisión-a pesar de que se trata de una característica que puede compartir con la mayoría de las películas de la muestra- es la vinculada a eso que Efrén Cuevas ha llamado “temporalidad longitudinal” aplicado a los procesos de filmación audiovisuales:

Nos encontramos ante un tipo de relato audiovisual basado en el seguimiento de una serie de personas/personajes a lo largo del tiempo. Lo esencial, por tanto, reside en la

contemporaneidad entre el despliegue biográfico de esas personas y su seguimiento audiovisual. Aplicado de modo específico a la no-ficción, no entrarían en esta categoría las biografías en las que desde el presente se recupera el pasado de un personaje recurriendo a testimonios y material de archivo. Tampoco encajarían los documentales observacionales, en tanto que se ciñen a periodos específicos, pero sin pretensión de continuar su observación a lo largo de los años. (Cuevas Álvarez, 2015)

Efrén Cuevas toma como ejemplo paradigmático en su artículo el ejemplo de *Boyhood*, del cineasta americano Richard Linklater. *Boyhood*, se estrenó en 2014 y fue rodada durante un lapso de tiempo de doce años. El rodaje tenía lugar durante algunos días al año de modo que la película se volvía testigo del desarrollo biológico de los actores implicados. Se trataría por tanto de un formato híbrido donde Linklater integraría una trama de ficción concebida para ser contada a lo largo del tiempo, sin recurrir al relevo de intérpretes como consecuencia del paso del tiempo. No hablaríamos aquí de un formato documental, pues los actores no exponían su dimensión extradiegética o biográfica como personas, sino más bien las transformaciones físicas que pueden irse dando en el físico de un ser humano.

El propio Linklater explica en una entrevista como se vieron afectadas herramientas cinematográficas clásicas como el caso del guion en el rodaje:

La estructura de doce años no fue al azar de ninguna manera. Tenía una cosa muy estructurada. Para el segundo año, sabía cuál iba a ser el último plano de la película. Solo sabía que terminaría con él yendo a la universidad. Sabía que ese sería el final. No sabía todos los detalles a su alrededor. Hice ensayos cada verano, lo que en realidad es reescribir el guion. Tuve como un año para pensar en cada sesión de tres días. Luego editábamos el año anterior. Estaba disfrutando del tiempo. Incluso cuando no tienes mucho dinero, tuve tiempo. Tiempo de pensar. Eso es una bendición en el cine. Por lo general, estás apurado. Las películas suelen ser sprints con un presupuesto realmente bajo. Fue genial tener ese tiempo de gestación. (Adams, 2014)

Un proceso similar (aunque no tan extendido en el tiempo) podemos contemplarlo en *Niñato*, donde sobre todo vemos crecer a los hijos del protagonista. Pero lejos asumir pasivamente este proceso de paso del tiempo, el modo en que este se refleja en pantalla responde a una estrategia narrativa cinematográfica muy pautada por el director.

El rodaje se extendió después durante más de cinco años. Uno de los temas que más nos interesaba trabajar y que más hablé con Ana Pfaff, la montadora, era la posibilidad de filmar a *Niñato* en un presente continuo para que fueran los niños los que marcaran el paso del tiempo de una manera más evidente. De ahí viene la decisión de rodar solo en otoño e invierno. Durante la primavera y el verano veíamos las imágenes juntos y buscábamos las situaciones nuevas que incorporábamos y las que nos interesaba trabajar al año siguiente. De esta manera la película se desarrolló en todo momento como un *work in progress*. (Yañez, 2018)

Los paralelismos con la película de Linklater son evidentes, pero si bien en *Boyhood* se limitan a registrar ese crecimiento e instalar una carga dramática dentro de esa evolución, en la película de Adrián la puesta en escena es algo más sofisticada:

Una de las líneas argumentales es el proceso de aprendizaje de todos. Pero es también la historia de un joven aprendiendo a ser adulto. Jugar con la rima del despertar al inicio y al final señala un punto de inflexión. Pero no se trataba de marcar todo el rato el paso del tiempo (como en *Boyhood*), sino de dar la sensación de que en la vida de David apenas pasan unas semanas mientras los niños evidencian los años. (Yañez, 2018)

En el caso de *Diamond Flash*, aunque no podamos hablar estrictamente de una temporalidad longitudinal integrada formalmente en la narración, si podemos hablar de un rodaje inusualmente largo y postergado intermitentemente.

La película tiene un presupuesto total de veinte mil euros. No obstante, algunas partes se repitieron por diversos problemas. Tenía claro que quería rodarla del tirón, durante

tres semanas, pero finalmente, debido a estos problemas, tuvimos que dilatar el proceso de rodaje durante unos tres meses. (Ezcritor, 2011)

El caso de *Berserker* es paradigmático del tipo de producciones de bajo presupuesto: sometido a interrupciones en el tiempo asociados a asuntos laborales o la disponibilidad de los colaboradores que participan bajo un régimen económico menor al industrial.

La parte principal de rodaje fue en noviembre de 2014, durante tres semanas, y luego rodamos días sueltos dos días en enero y otros dos en febrero de 2015. Eran escenas que se salían de la trama principal. El prólogo también lo grabamos antes de noviembre de 2014. En total serían cuatro semanas. La postproducción se alargó por tema de agendas. Yo también he hecho la edición, pero para las mezclas de sonido hubo que esperar hasta el verano pasado para hacerlas. Vamos, que la película estuvo algunos meses parada desde que se terminó el montaje. (AV451, 2016)

El ejemplo de *Historias extraordinarias* tampoco nos deja ajustarnos exactamente a la noción previamente descrita de ‘temporalidad longitudinal’. Sin embargo, las producciones de este son conocidas por su larga duración. Sin ir más lejos, el rodaje de la película rio *La Flor* (2018) duró prácticamente diez años de trabajo, mientras que *Historias extraordinarias* se produjo a lo largo de un año. (Saferstein, 2023). Al respecto de los rodajes de larga duración cuenta Mariano Llinás:

Me pareció que el cine perdió mucho terreno. El cine, que, en el 2008, cuando yo mostré *Historias Extraordinarias*, tenía cierto poder, se retrajo enormemente. Por las redes sociales que en ese momento no existían – o ciertamente no existían de esta manera – y por el avance de la televisión: lo que se llama series, pero es el avance de la televisión. Eso generó una retracción enorme en el cine y en particular en las personas que piensan el cine de manera pública: los periodistas de cine, la crítica. Yo hoy veo que existe con respecto a las películas un pensamiento mucho más superficial y muchísimo más impaciente. Hay una necesidad de muchísima mayor inmediatez, de muchísima mayor impaciencia (Saferstein, 2023) y de muchísimo mayor mal humor con aquellas cosas que no provocan esa satisfacción inmediata. (Saferstein, 2018)

Aquí aparece necesariamente el otro pilar sobre el que se asienta la metodología de producción de *El pampero*. En su conferencia de 2013, Mariano Llinás cifraba la que a su juicio era la “manera de desarticular el esquema de producción tradicional del cine para hacer películas de una forma más libre, más factible” (Cofré, 2016) El objetivo tendría que ver con acabar con el planteamiento del rodaje por semanas. El esquema de filmación por semanas es el que rige actualmente en la industria del cine y consiste en concentrar en un lapso de tiempo que varía habitualmente entre las cuatro y las quince semanas, con un equipo técnico contratado, material de filmación alquilado, jornadas de diez horas, cinco o seis días a la semana.

Todos los males que aquejan a las películas hechas de manera industrial es el lastre del rodaje hecho en una en un lapso concentrado en la cual la película se juega toda su suerte. Todo el conjunto de decisiones y de elementos azarosos que rigen un film tienen que ser establecidos en esa batalla fulminante y lo que no, es plata que se pierde. Y al mismo tiempo. La posibilidad de hacer un film en donde los cineastas que están involucrados vayan comprendiendo aquello que están haciendo, se vuelve imposible por la febril yuxtaposición de obligaciones. El hecho de tener que faenar un film con una cantidad de tiempo fija, es el gran enemigo de la libertad cinematográfica. (...) Apollinaire, el gran poeta francés, decía, “Cuando tenemos tiempo tenemos libertad”. (Cofré, 2016)

Con respecto al programa de filmación de Pedro Costa, podríamos hablar de como la actividad de este durante el rodaje recupera una suerte de “virtud obrera” cara el trabajo del día a día. Con la humildad de recursos, y con la ausencia de calendarización asociada a la ausencia de una verdadera estructura de producción la que le permitió a Pedro Costa comenzar a rodar bajo otro amparo y libertad temporal.

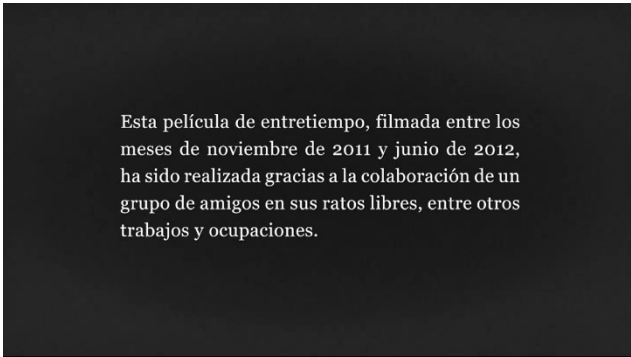
El rodaje duró casi dos años. No todos los días. (...) con una semana de descanso por Navidad y tres días de pausa de vez en cuando, pero de lunes a sábado, todos los días. Incluso si no se rodaba, íbamos allí. Pero con todo, estuve rodando durante dos años. Las jornadas de trabajo eran así, los únicos gastos eran realmente las cintas y el poco dinero que llegaba a darles. No era un sueldo, sino un poco de dinero que les daba, les prestaba, las monedas que daba a la gente necesitada y los cigarrillos. Entre los que

fumaba y los que daba, compraba entre cinco o seis paquetes de tabaco al día. No muchos gastos. Es una película hecha con las cintas, muchos paquetes de tabaco y un ramo de flores. Teníamos muy poco dinero al principio y cada vez menos, hasta el punto de que Vanda tuvo que prestarme dinero para comprar cintas. (Costa & Neyrat, 2011)

El régimen temporal de improvisación parecía inherente al barrio y a la gente, y opuesto a la fiscalización del espacio de trabajo de la industria y los estudios. Así se invierte la ecuación y es el propio equipo, el que debe plegarse al tiempo del barrio, de Vanda, de sus arbitrariedades y necesidades.

Llegaba, tomaba un café, iba al cuarto a ver qué había, si ella estaba dormida, si ya estaba en funcionamiento. Después, la cosa variaba mucho, dependía de si Vanda estaba en forma o no se sentía bien, lo que ocurría a menudo. Además del asma, tenía problemas en la boca, en los dientes, unos dolores increíbles. A veces se quedaba días enteros en la cama durmiendo, entonces me iba a pasear por las calles o iba con los chicos, o pasaba un día sin filmar nada, cosa que ocurrió no diré que la mitad, pero sí una tercera parte de los días... (Costa & Neyrat, 2011)

La primera imagen que vemos cuando comienza la película *Los Ilusos* son unos intertítulos que adjudicamos al autor de la película y que, a modo de nota bibliográfica, fecha el tiempo de rodaje de la película y el espíritu bajo el que fue filmada.



Esta película de entretiempo, filmada entre los meses de noviembre de 2011 y junio de 2012, ha sido realizada gracias a la colaboración de un grupo de amigos en sus ratos libres, entre otros trabajos y ocupaciones.

Fotograma *Los ilusos* (Jonás Trueba, 2013)

00:00:05

Varios años después del rodaje, Jonás Trueba rememoró en qué consistieron ese tiempo desglosado número de jornadas y en la dimensión de estas:

Fueron como unas veinte o veintidós jornadas de rodaje, que es muy poco si piensas en una película normal. Además, muy breves, yo creo que el día que más se rodó pudieron ser seis horas. Esas veintidós jornadas fueron salteadas a lo largo de unos siete meses. A mí me gustó también fecharlo, para que quedara constancia un poco de todo, la película intenta reflejar todo el proceso. Es una película fundacional e irrepetible, sabiendo que no nos teníamos que quedar atascados en ese modelo. (Filmoteca Española, 2020)

La razón que postula Jonás Trueba sobre el ensanchamiento de los plazos, estaba imbricado en la disponibilidad de cada miembro del equipo podía tener. También recuperar la importancia en las transformaciones con respecto al montaje que esta espacialidad temporal que habilita para la reformulación del guion: “Los ilusos se convirtió en una película de entretiempo por pura necesidad. La filmábamos en los ratos libres, cuando no estábamos desempeñando otros trabajos y lográbamos cuadrar nuestros horarios” (Trueba, 2020).

Francesco Carril, el protagonista de la película subraya también esta disponibilidad como lo más reivindicable de proceso de producción. “Me alegré mucho al ver que el proceso de hacer una película podía tener que ver también con algo artesanal y con algo de tener el tiempo, de tener paciencia, de no tener prisa” (Filmoteca Española, 2020)

4.5.5 Financiación.

4.5.5.1 Ausencia de ayudas públicas

En una entrevista para la revista *Cinemanía*, Vermut hablaba de los motivos que hermanaban su propuesta fílmica con el cine de Juan Cavestany, equiparable en dimensión y procesos de producción al suyo.

Las subvenciones han hecho que el cine se autocensure. Decía Jesús Franco que vivimos en un momento en el que no te censuran, pero tú sí que lo haces. Porque sin subvenciones

se entiende que es imposible hacer una película. Como director piensas: "Si meto un tema controvertido o incoherente, a lo mejor ya no opto a una subvención, y ahí es donde entra la autocensura". Abandonas tus proyectos en pro de otros que obtendrán una subvención con mayor facilidad. (Bermejo, 2012)

Es importante aclarar que la declaración de Vermut entiende la subvención como un estigma de cara al rendimiento de cuentas. Un rendimiento de cuentas que ha de vérselas con el fantasma del éxito de la primera película.

A los directores noveles se nos ha privado del derecho a equivocarnos. Tu primera película tiene que ser un peliculón. Esto es herencia de los 90, de la era de *Tesis*, desde entonces se obliga a los directores a que sus óperas primas sean bombazos. Lo normal es que tu primera película esté regular y que, poco a poco, vayas aprendiendo a hacer cine. (Bermejo, 2012)

Sin embargo, es importante contrapesar esta afirmación recuperando otras palabras sobre las subvenciones públicas, diez años después del estreno de la película. En la conmemoración de esta efeméride durante el festival Abycine de 2021, Carlos Vermut rectificó sus palabras casi diametralmente ante la misma entrevistadora de las declaraciones de 2012.

Yo sí que veía en aquel momento las subvenciones como una especie de traba que me iba a impedir rodar como quería, pero lo paradójico es que no me he tenido que censurar en ningún momento, he podido seguir haciendo películas como quería con presupuesto. (...) Es verdad que ha habido problemas, pero ha sido más por las por las ayudas privadas que por las públicas. Precisamente con las subvenciones del ICAA nunca. La verdad es que no sabía lo que decía hace 10 años. (ABYCINE, 2021)

Los Ilusos es una película que según cuenta Carlos Reviriego se llevó a cabo “sin ayudas institucionales ni remuneraciones” (Reviriego, 2013) en contra de las ayudas que obtuvo su primera película que estaba producida por la conocida productora Tornasol. *Los ilusos*, se

produjo en un contexto de “cerrojazo financiero” (AV451, 2016) según Javier Lafuente. Por eso Jonás Trueba sostiene que *Los Ilusos* se construye en oposición directa a la película anterior.

Veníamos de haber hecho una primera película que no producíamos nosotros. Luego esa película se estrenó cuando la crisis anterior estaba muy fuerte y de repente había como muchas dudas de cómo se iba a poder hacer una segunda película. Y nace de esas dudas, de cómo afrontar esa dificultad de la segunda película, que siempre es difícil, pero más aún en ese contexto. (Filmoteca Española, 2020)

Adrián Orr tampoco obtuvo ayudas públicas de ningún tipo para hacer *Niñato*:

La película la financié yo, como *Buenos días, resistencia*. En aquel corto [que luego forma parte de la película como introducción] sí que tuvimos alguna ayuda de la Comunidad de Madrid. Con los premios que obtuvimos del corto fuimos ahorrándolo para pagar la posproducción de la película, las ópticas y el sonido me lo prestaron. Cuando fuimos ganando algo de dinero con la película, le hicimos algunos regalos a los niños y a Niñato le compré un abrigo... y después repartimos el dinero entre la montadora, Eduardo Castro de sonido, David y su familia. (Orr, 2023)

Los problemas económicos o de financiación también se vuelven para *El futuro* endémicos. Tanto es así que la película, que no cuenta con ayudas de carácter público, tuvo que financiarse a través de amigos o antiguos compañeros de la escuela de cine. Luis López Carrasco nos explica en qué condiciones pudo filmarse la película, en septiembre de 2012.

El futuro era muy complicada de financiar porque tenía que ser filmada 16 mm y no teníamos manera. (...) Estábamos totalmente fuera de la industria. Todos nuestros proyectos han estado completamente fuera de lo institucional, no por una decisión política, sino porque no teníamos tiempo ni para montar una empresa. Los proyectos eran en su momento lo suficientemente baratos como para que pudiéramos ejecutarlos con nuestro propio dinero y equipo. (242 películas después., 2017)

El director nos relata cómo la película puede hacerse porque el director de fotografía Ion de Sosa, invierte con su propio material en la película.

Estuve intentando levantar este proyecto en plena crisis en 2011 y era totalmente imposible. Me di por vencido durante un año. Me molestaba mucho porque es una película que en realidad hablaba de la fecha en la que se rodó, más que la fecha de la que está rodada. Como Ion de Sosa tenía una productora en Alemania y él estaba rodando le mandé un dossier para ver si conseguíamos dinero en Alemania y entonces se lo leyó y un día me llamó y me dijo: “Mira, Tío, está peli hay que hacerla ya y voy a voy a poner 5000€ para para hacerla.” (Filmoteca de Catalunya, 2021)

Finalmente, y para que no haya lugar a equívocos Luis López Carrasco dejará claro su posición con respecto a las ayudas públicas, aunque *El futuro* no recibió ninguna.

Creo firmemente en las subvenciones, tengo que decirlo antes que se me meta en la campaña antisubvenciones. La película es autofinanciada porque se dieron las condiciones para rodarla en septiembre del 2012 y decidimos hacerla así, sin esperar. Tampoco sé si podríamos haber recibido una ayuda pública con un guion de tres páginas... (De Pedro, 2013)

4.5.5.2 Crowdfunding

El sentido adaptativo del guion y la producción, de transformar, o, mejor dicho, idear a priori variables escénicas más controladas, más humildes, teniendo en cuenta los condicionantes económicos de la propuesta puede ser una de las contribuciones de la película para que nuestra muestra pueda edificar un semblante más exacto de este nuevo cine.

Paralelamente y unido a una actitud de hacer de la necesidad virtud, de flexibilizar o modular decisiones de producción, la película exploró con éxito y de forma integral el *crowdfunding*.

Se puede definir el *crowdfunding* como una estrategia basada en la creación de una convocatoria abierta a la financiación de un proyecto, habitualmente vía Internet y redes sociales- por parte de una multitud de personas que aportan en general pequeñas cantidades, pasando a ser reconocidos como parte del mismo. (Roig Telo et al. 2012, págs. 25-40)

A partir del avance técnico que implicó durante la primera década del siglo XXI “la mayor facilitación al acceso y uso de software y equipos de producción, así como también a plataformas tecnológicas que facilitan la apropiación, la colaboración y la amplia difusión de los objetos producidos” (Roig Telo et al. , 2012) el crowdfunding se instaló como una alternativa para aquellos proyectos que no gozaban del beneplácito y la participación de la inversión pública

Siguiendo a una de las experiencias paradigmáticas del crowdfunding en el contexto español como *El Cosmonauta* (2009) ⁸⁶, la película *Stockholm*, a través de este mecanismo de captación de dinero consiguió el mínimo que se habían propuesto para poder filmar y posproducir la película: un total de 65.000 euros aportados a través de donaciones anónimas de un mínimo de cinco euros.

⁸⁶ Largometraje impulsado en España en 2009 por un grupo de jóvenes emprendedores que contempla cine participativo, crossmedia y financiación a través tanto de combina crowdfunding como de inversión privada y licencias Creative Commons. La comunidad de El Cosmonauta se construye a partir de una suscripción simbólica (a partir de 2€), que convierte a los usuarios en coproductores, actuando básicamente como prescriptores del proyecto, aunque tomando parte en diferentes convocatorias para la toma de decisiones sobre el film, cuyo rodaje tuvo lugar en 2011. Es importante destacar que la relación del núcleo creativo con sus seguidores es muy abierta, de manera que los productores se erigen en figuras reconocidas. (Roig Telo et al., 2012, págs. 25-40)

Con ese dinero se podía costear el rodaje y la postproducción de la película. Tanto el equipo artístico como técnico trabajarían gratis y se convertirían en inversores de cara a posibles beneficios de la película al exhibirla en salas comerciales. (Hernández, , 2020)

Berserker es otra de las películas que recurre a esta figura para financiar en este caso la posproducción:

Al principio nuestra idea era hacer una acción de *crowdfunding* para financiar el rodaje, pero no fue posible, precisamente porque no hubo tiempo por el adelanto del rodaje y tuve que autofinanciarla vía ahorros, pedir dinero a amigos y familiares... y entonces la campaña de crowdfunding la dejamos para la postproducción. (AV451, 2016)

Aunque *Los Ilusos* no obtuvo ninguna financiación y como ya hemos explicado se pudo terminar con la participación voluntaria del equipo artístico y técnico, queremos hacernos cargo de una impugnación pública llevada a cabo por Jonás Trueba contra esta forma de financiación de proyectos.

Yo nunca he dicho que hubiese hecho una película *low cost*, siempre he insistido en destacar que eran producciones baratas en realidad muy lujosas, porque hay mucho talento invertido. Hemos tratado de no pedir dinero a nadie, de no molestar con campañas *crowdfunding* ni hacer bandera de la precariedad. Luchamos por seguir haciendo las películas que queremos hacer, y aspiramos si no a vivir de ellas, al menos a ser remunerados dignamente. (Aux, 2015)

La razón fundamental que blande Trueba tiene que ver con el problema de la atomización y multiplicación de intermediarios financieros. “No soy muy amigo del *crowdfunding*, porque acabas dependiendo de demasiada gente. Tiene sus ataduras y complicaciones. Tendría que haber otras maneras de financiarse, con ayudas privadas y públicas o con la mezcla de ambas”. (Fernández, 2015)

4.5.5.3 Capitalización de sueldos y recursos propios

Para Mariano Llinás y *El pampero* este apartado se va a mostrar mucho más estructural que para otros autores. Dentro de la muestra, son quizá los productores que más atención y transparencia pública han exhibido sobre la remuneración del equipo técnico y artístico. Para ello, según sus postulados, es absolutamente imprescindible que se trate de un equipo pequeño de personas y que todo el mundo pueda tener un sueldo.

Uno de los objetivos principales de la producción [de *Historias extraordinarias*] era que la gente involucrada cobrara lo necesario como para no tener que buscar otros trabajos fuera del film. Hasta el momento, habíamos trabajado siempre en cooperativa o cobrando lo que entrara de dinero una vez estrenado el film. Esta vez, la exigencia incluía repartir el dinero durante el proceso de producción. Obviamente nunca pudimos igualar las cifras de la industria, pero se puede decir que el dinero que cada uno se llevaba era digno y admisible. (Llinás & Citarella, 2009, págs. 166-167)

En su artículo Llinás y Citarella ponen nombre y apellido a esas cifras económicas que percibirían los miembros del equipo y los actores:

Todos los actores profesionales cobraron un salario mínimo de trescientos dólares por día. A medida que los días se iban sumando, se hacía un promedio o una especie de “paquete” por todo el trabajo. El reparto del dinero fue democrático y no hubo “cartel” que regulara los sueldos. A medida que la película se iba quedando sin dinero, se hacían algunos ajustes en cuanto a sueldos, pero esto no ocurrió hasta filmado un 70%. (Llinás & Citarella, 2009, pág. 169)

La variable más contradictoria desde un punto de vista económico dentro de la propuesta de producción tendría que ver con la supervivencia económica. ¿Cómo se consigue filmar con este esquema de filmación que se mantienen en el tiempo, que se va haciendo a medida que el cineasta puede ir pensando el siguiente movimiento a medida que la película va encontrando su camino? ¿De qué se vive? En una entrevista del año 2020, una vez atravesado todas las experiencias de producción de la última década, Mariano Llinás aseveraba:

Se parte de la base de que la gente gana su sustento de otro modo, pero aún así se reúnen para llevar a cabo algo que los compromete a todos. Acá está el segundo elemento necesario para hacer cine de verdad independiente: la no profesionalidad del equipo, en tanto ellos viven de otra cosa. Su sustento no depende de la película. Por supuesto que lograr esto es muy difícil. Todo se mantiene sobre micro-acuerdos que son traicionados muy fácilmente. Filmar así implica generar constantes actos de política para mantener al grupo unido. Es común que la gente se comprometa, basada en la amistad, pero que luego desaparezca cometiendo una pequeña traición al proyecto. De hecho, es más común que esto pase a que la experiencia sea del todo exitosa. (Atehortúa Arteaga, 2020, pág. 85)

Un prurito de resignación emerge al final de esta argumentación, una aseveración *realpolitik*, como reverso incorporado a esta democratización de los medios de producción cinematográficos:

A todo el mundo le encantaría que le pagaran por hacer estas cosas, pero si no se puede, no se puede y es mejor vivir modestamente, vivir de otras cosas, en función de defender determinada autonomía de la producción cinematográfica, que dejar entrar esa especie de modales prepotentes que involucra la manera industrial y tradicional. Es muy incómodo, pero yo lo voy a defender a muerte. Las películas hechas de por fuera de cualquier esquema económico o de arbitraje del dinero solamente se hacen mientras vivís de otras cosas, mientras te ganas la vida de otra manera. Y eso, lejos de ser una humillación o lejos de ser una concesión, para mí es una fuente de orgullo, como supongo que lo habrá sido para Kafka, salvando la distancia. (Cofré, 2016)

En el caso de *Stockholm* y en el plano de los trabajadores artísticos y técnicos, se recurrió a una figura habitual en un cierto tipo de producciones sino precarias, si con dificultades de financiación, que es la figura de la capitalización de sueldos. Es decir, este equipo trabajaría “gratis” en la película, pero se “convertirían en inversores de cara a posibles beneficios de la película al exhibirla en salas comerciales.” (Hernández, 2020, pág. 334)

Como cuenta su director, Rodrigo Sorogoyen, el contexto en el que decidieron lanzarse a hacer la película era tan extremadamente precario que sus intentos de financiación por otras vías: “Lo intentamos muy tímidamente, pero no teníamos ninguna esperanza, y no lo digo en tono quejoso. Llamamos a un par de productoras, pero con poca fe. No lo movimos casi nada.” (Prieto, 2014) A lo que Javier Pereira, el actor principal, amplía:

Creo que la película surgió ya como un proyecto que debíamos levantar nosotros. Veníamos de intentar levantar otro proyecto en plena crisis, con las productoras cortando los grifos, así que *Stockholm* nació casi para ser esto. Pensábamos que podíamos con ello: una película con dos actores y pocas localizaciones. (Prieto, 2014)

Vamos a observar cómo, desmenuzando este y otros procesos de producción dentro de nuestra muestra, el vector de “capitalización” de los recursos propios ya sean en cuanto al desempeño laboral o el de la cesión de los recursos materiales propios, son sistémicos: “Para una mayor economía de medios, la película se rodaría en gran parte en el apartamento personal de Sorogoyen con uno de sus mejores amigos como protagonista, Javier Pereira, con el que ya había trabajado.” (Hernández, 2020, pág. 333)

En una misma dirección se orientará la financiación de *Berserker*. Pablo Hernando explica la dificultad de cifrar la totalidad del presupuesto:

La película en cierto modo se rodó con la dinámica de un cortometraje, lo que nos permitió rodar con esos actores. Algunos venían un día, rodaban y se iban. Todos sabían que trabajan en una película de muy bajo presupuesto, que si lo hacían era un poco por amor al arte. Yo entendía perfectamente que lo rechazasen, pero les gustó el guion y se apuntaron. Acordamos que cuando la película diese dinero se repartiría (...) Es muy difícil cuantificar el coste real de la película porque los sueldos del equipo se capitalizaron para empezar el rodaje y te aseguro que éramos un equipo muy pequeño. Estamos ahora pendientes de poder pagar a la gente, ahora que empezamos a recibir algo de dinero y conseguimos con el crowdfunding más de lo que necesitábamos. A través del crowdfunding recaudados unos 5.200 euros. (AV451, 2016)

En el caso de *Los Ilusos* no podemos hablar estrictamente de capitalización de sueldos, el propio Jonás Trueba reconocería algo sobre lo que también incidió el productor Javier Lafuente, y es que el método que siguieron para sacar adelante la película es insostenible.

Esta película fue un ejemplo de cómo nos gustaría trabajar. Pero también sabemos que no es posible, que es una peli que la hicimos sin cobrar. Y que esto no debe ser. Así que hemos intentado evolucionar ese estilo sin traicionar esta filosofía. (Filmoteca Española, 2020)

Adrián Orr apostilla que la financiación a través de la capitalización se dio en la medida que él mismo puso el dinero necesario para poder filmarla y que la familia de David se predispuso a llevarla a cabo sin cobrar, aunque a posteriori repartieron el dinero que les iban llegando con los premios. Orr incide en que él formaba parte de algún modo de la familia y de esa comunidad durante el rodaje, y que el vínculo nunca funcionó en forma de contraprestación laboral. Que la película nunca estuvo mediada por figuras laborales o económicas clásicas, sino solo desde los márgenes. Desde un régimen de participación desinteresado pudo llevarse a cabo la película. “Lo cierto es que a mí también me dieron muchas cosas ellos. Su madre me invitó a comer a su casa siempre que iba a rodar, así que siempre sentí que tenía que devolverles algo” (Orr, 2023). Y así se muestra más partidario de esa forma de financiación que la del *Crowdfunding*: “no creo mucho en el crowdfunding, la verdad. Pedir dinero a otros para hacer tu peli me cuesta” (Orr, 2023)

Luis López Carrasco también será muy claro sobre las condiciones laborales que se dieron en el rodaje de la película, y sobre el cuestionamiento de si el sistema de trabajo podría replicarse en otros posibles rodajes.

Por otro lado, y esto que voy a decir me es motivo de vergüenza, no hemos pagado sueldos, no hemos podido pagar a la gente por su trabajo. Si no generas puestos de trabajo no te puedes considerar generador de ningún tipo de industria. La película ha

supuesto un enorme esfuerzo personal de bastantes personas, pero no se puede considerar modelo de nada, por desgracia. (De Pedro, 2013)

4.5.6 Distribución

Aunque la producción *Diamond Flash*, corrió a cargo del propio Carlos Vermut como ya hemos dicho a través de esos 20.000€, una vez concluida la película, la película ganó el premio de distribución del festival de cine *Rizoma*. Este premio consistía en un acuerdo para la distribución online a través de web de distribución de cine independiente pionera en España *Filmin*. La película también obtuvo el respaldo del *Festival de Sitges*, exhibiendo la película y presentando la edición extendida del DVD (Fernández, 2014). La película que fue finalmente “estrenada directamente en *streaming* en junio de 2012, se convirtió en la película más vista del portal *Filmin* durante varias semanas” (Ros, 2014).

En el caso de Pablo Hernando y *Berserker*, dos años después del estreno en el festival de Sevilla, de las palabras del director y con respecto a distribución de la película podía deslizarse la incertidumbre inherente al proceso de distribución de una película sin patrocinios:

Actualmente estamos buscando distribución, estamos negociando con un par de compañías, pero aún no hemos cerrado nada. En el peor de los casos la película no tendrá estreno comercial en salas y pasará directamente a plataformas online. También está abierta la posibilidad de ventas a televisión. Si al final no se interesa nadie y no conseguimos distribuidora lo haremos por nuestra cuenta. (AV451, 2016)

Hemos reflejado unas palabras de Jonás Trueba donde reconocía la mala experiencia en la distribución de su primera película, y la necesidad que tenía de dar un giro a la distribución sabiendo ellos mismos que estaba cambiando. “Uno de los grandes aciertos de *Los Ilusos*. Fue una distribución también artesanal, hecha pulmón, a pelo, por nosotros mismos, sin distribuidor, en salas alternativas” (Filmoteca Española, 2020):

Jonás Trueba produce y dirige su segunda película, *Los Ilusos*, en 2013, y pone en marcha un peculiar medio de auto-distribución, proyecta la película en el circuito de filmotecas y salas especializadas a las que acude para mantener un coloquio con el público, casi a la manera de una gira musical con una película bajo el brazo: “Jonás me decía que al final le ha dado más dinero que su primera película producida por Tornasol” (Medina & Fernández, 2014)

Los Ilusos siguió el circuito clásico de una película de autor en España a través de festivales nacionales e internacionales (*D'A Film Festival*, *Toulouse Cinespaña*, *Hamburg Film Festival*, *BFI London Film Festival*). Sin embargo, tuvo una peculiaridad diferencial de estrenar la película en el *Atlántida Film Festival*, que en las primeras ediciones fue un festival online por lo que pagando la cuota se podía ver en *streaming*, prácticamente en la misma fecha que en su estreno en salas en España.

La Sección Oficial del Atlántida Film Fest tendrá una clausura de lujo al estrenar en Internet la segunda película de Jonás Trueba, *Los Ilusos*, una extraordinaria obra sobre el deseo de hacer cine que podrá verse en Filmin a partir del 21 de abril, unos días después de su presentación mundial en la Cineteca de Madrid. (Filmin, 2013)

Adrián Orr defenderá cada una de las potencialidades de exhibición a las que pueda acceder sin desdeñar cualquier canal de distribución posible.

Para mí la distribución en salas es la más importante. Lo que pasa es que no solo en España, sino en general, estamos un poco limitados sobre a qué público llegar. Desde que se estrenó *Niñato* hasta ahora, creo que hay más ventanas para exhibir en salas, más cines, más distribuidores o distribuidores con más músculo. Quizás es porque también hay un público que busca un tipo de cine diferente, aunque es muy complicado entrar en salas porque tienes que generar mucho dinero para que eso sea rentable. Entonces al final te quedan circuitos alternativos o cines comerciales en el que aguantas poco tiempo: dos, tres semanas. Yo creo que con *Niñato* estuvimos hasta cuatro semanas. (Orr, 2023)

Orr resaltará el papel de los festivales como plataforma de visibilización y distribución para películas pequeñas o artesanales como *Niñato*.

La película creo que se estrenó en cines gracias a los premios y la presencia que tuvo en festivales. Los premios en *Bafici*, *Visions du réel* y Sevilla, creo que son los que le dieron una visibilidad en prensa y para los distribuidores. Consiguió que la película se estrenase en Argentina y México también. Luego también se estrenó en *MUBI* en Estados Unidos y Francia como plataformas y en España en *Filmin*, que también dan mucha visibilidad a este tipo de cine. (Orr, 2023)

El discurso de Luis López Carrasco será plenamente coincidente con el de Adrián Orr sobre el circuito y las ventanas que transitar.

Son películas que necesitan un poco de los festivales para encontrar su público y para encontrar también una cierta visibilidad. Ya no sé si mediática o visibilidad de cara a críticos y programadores. Entonces, yo creo que la película a cuantos más festivales vaya mejor. Al cine que yo he hecho le ha ayudado la crítica muchísimo, porque los festivales donde hemos sido premiados que están muy vinculados al mundo académico y al mundo de la crítica. (Revista Sala 1, 2013)

López Carrasco también describirá cómo en el ámbito del cine de autor (que es el que nos implica), existe una suerte de vasos comunicantes entre programadores de centros de arte contemporáneo y la crítica cinematográfica, generando una serie de oportunidades en el ámbito de la exhibición de arte contemporáneo.

Son esos mismos críticos los que están programando en CGAI (Filmoteca de Galicia), en Arteleku, en Artium (Museo de arte contemporáneo de Bilbao) y los que también te pueden dar la oportunidad de que puedas disfrutar con películas ya no pequeñas, sino microscópicas, de pases puntuales, que puedas tener uno o dos pases en ciudades de provincia. Eso hace que la película al final la vean más personas que si contratas al Pequeño Cine Estudio o a los Cines Verdi durante una semana. (Revista Sala 1, 2013)

5. CONCLUSIONES

En un determinado punto de su diario, el jurista Carl Schmitt rememora en una de sus entradas el instante en que se encontró una cita de G.W.F. Hegel donde reflexionaba sobre cómo la invención de la pólvora había necesariamente mediado en la transición histórica desde el feudalismo al periodo más próximo a la Baja Edad Media asociado a las monarquías absolutistas. La pólvora como una salida “evolutiva”, que le hacía preguntarse de nuevo en plena modernidad, que nuevo periodo histórico estaba detrás de la aparición de los nuevos medios de destrucción que se habían puesto en juego en su contemporaneidad.

A la vista de esta tesis se entenderá, creemos, de una manera relativamente obvia, a qué viene este interés de Schmitt en el texto de Hegel. Lo que está diciendo es de una gravedad fundamental para el desarrollo de toda técnica -y, en concreto, a esa técnica de la que nos hemos ocupado a lo largo de esta averiguación, a saber, de la técnica audiovisual. El ejemplo de Hegel es ciertamente muy ilustrativo. La pólvora fue un ejercicio necesario para facilitar el paso del feudalismo a la monarquía absoluta. Es como si cuando los castillos imposibilitaban los asedios al uso, se hubieran inventado a tal efecto los cañones portátiles. Cuando la guerra terrestre se volvió imposible, porque las trincheras y las ametralladoras de posición volvían imposibles las cargas de caballos, aparecieron -casi automáticamente, casi por “arte de magia”- los tanques, el gas y los aviones. Es más, cuando los Estados mismos se volvían inasediabiles, la bomba atómica parecía estar automáticamente lista.

Hemos estado pues, ante un estado de Guerra que se ha cobrado sus propias víctimas, aquellos que fueron proscritos de la “habitación común”. Ese estado de Guerra pasa por un sujeto incapaz de una organización temporal de su experiencia en la ruptura de la cadena de “significantes desprovistos de significados”, por su imposibilidad para proyectarse en un futuro cancelado o “permanentemente pospuesto”; por su incapacidad para “predicarse”, sometidos a un flujo interminable de fragmentos, a la búsqueda de un nuevo lenguaje, porque el lenguaje impone su identidad basada en esa misma confluencia de fragmentos.

Poner fin a las guerras, a la discordia originaria entre Estados, suscitaba avances técnicos que habrían sido, cuanto menos, indisponibles. Se entiende, esperamos, hasta qué punto, este tipo de disquisición típicamente hegeliana ha sido fundamental para esta tesis, y no

lo es por mor de aplicar algún tipo de engranaje dialéctico a lo que hemos estudiado. Sino de, simplemente, explicitar hasta qué punto la utilización de ciertos recursos audiovisuales o, en sentido amplio, narrativos, era inherente a un tipo de corrimiento de tierras macroeconómico. Entendemos pues que el carácter expresivo que Schmitt da a la tesis de Hegel tiene la mera forma de un silogismo que podemos aplicar, perfectamente, casi sin cambios, al tipo de aproximación estético-histórica que hemos efectuado al cine post-2008.

Así pues, el tipo de *discordia* que se mantiene incoada en la producción audiovisual llevó, de manera ineluctable, a un avance sin retroceso posible en la técnica audiovisual. Es ahí donde entran los recursos -sobre los que todavía volveremos en estas conclusiones, del “fuera de campo”, de la nueva relevancia estructural del proceso de edición, o de la importancia del sonido “fuera de campo” entre otros muchos.

Es como, si se nos permite decirlo así, el cine -o, al menos, las salas de montaje- hubieran leído a Carl Schmitt leyendo a Hegel. O, en fin, como si, simplemente, todo fenómeno se moviera así -aunque tal vez esto sea mucho decir para una tesis de estas características-. Dicho de otra manera, y al fin y al cabo, creemos estar en condiciones de haber probado que la técnica audiovisual es solo una *sinécdoque* de la guerra general. Es, al fin y al cabo, una versión micro de un problema macro. Dicho de una tercera manera: la discordia entre autores hizo dar un salto a la tecnología. Por tomar el título de la obra de Houellebecq, estaríamos ante una mera *Ampliación del campo de batalla* (1999). Ciertamente, y tal vez contra el mismo Houellebecq, esta ampliación podría dirimirse como una democratización de los mecanismos de producción audiovisual. Estaríamos ante un doble tipo de ampliación de ese campo de batalla:

- En el ejercicio de los recursos que están disponibles o, por decirlo así, incluso, “se ponen de moda”
- Ante una ampliación -reinterpretada como democratización- de la base de creadores audiovisuales.

Con estas bases la pregunta que surgía a lo largo de esta tesis era obvia, y no podía no ser la siguiente: teniendo esa ampliación *a la carta* en el tipo de recursos disponibles y,

aumentando, al mismo tiempo, la base de “creadores”, ¿cambiaba el tipo de veta estética? ¿Cambiaba la generación de artistas, esa que se ampliaba como consecuencia de un abaratamiento de los costes de producción, el efecto estético? Es más, ¿tenían estos el mismo interés estético? O, incluso, ¿podían conseguir ese efecto, el efecto, digamos clásico, de lo bello, incluso contra su propia voluntad? Dicho de otra manera, ¿Se podía, tal vez contra todo pronóstico, con los medios que había, con esa ampliación material y social, demográfica, tanto de los recursos como de los creadores, conseguir “el mismo” efecto? ¿O era otro? ¿Estábamos ante una ampliación de los recursos y de la base demográfica que dejaba intocado el efecto estético? ¿Como si en toda casa pudiera haber un bloque de mármol y todo ciudadano pudiera esculpirlo, ampliando, al fin y al cabo, el total de estatuas realmente existente?

El objetivo podía parecer solo uno: democratizar el acceso a la belleza. El objetivo secundario podía parecer también solo uno: conseguir lo mismo con menos. ¿Pero se consigue lo mismo? ¿O ha cambiado para siempre el régimen mismo de lo estético?

Parecería que solo había que cavar un pozo más profundo, con nuevos recursos, como si el plano secuencia o la dislocación de los procesos creativos hacia la posproducción fuesen una manera de llegar al núcleo de la tierra -al núcleo mismo de lo bello-. Ciertamente el problema de cavar pozos es meramente técnico. ¿Pero qué es eso de la “mera técnica”? Ese lo “mero” nos obligaba, ciertamente, a detenernos en esas consideraciones que imposibilitaban una consideración neutral de la técnica. Ahora bien, la técnica no es neutral. Es decir, no deja incólume el mundo que horada, no está vacía (valgan para el caso las imprecaciones de Jean Louis Comolli que han aparecido a lo largo del análisis)

Su presunta neutralidad es siempre -o la defensa de su neutralidad es siempre- un ejercicio del privilegiado. Lo que podemos decir aquí es que la técnica, simplemente, ha obligado o dispuesto a conseguir el acceso al asentimiento universal -objetivo íntimo de toda obra en tanto que obra- mediante otros útiles.

No podemos no hacernos, pues, a la vista de esta averiguación, la siguiente pregunta: ¿Se lograba así un acceso a lo bello -a la misma belleza-? ¿O la técnica troquela el resultado y mutilaba el acceso? A este respecto nos parecían fundamentales las precisiones de Rancière sobre el torso de Belvedere del epígrafe “3.2.1 *Ontología de la precariedad*”. Creemos poder

decir, a la vista de las obras analizadas, que si estas tienen algo en común es que ponen de relieve o que inauguran una dialéctica de la belleza que se aleja de la completud como homonimia de la belleza. Este específico tipo de homonimia sería aquello a lo que nombramos como “lo clásico” en sentido estricto.

Es decir, que el santo y seña de lo clásico estaría en cierta relación de completud con belleza. Ahora bien, creemos que la sobreabundancia de fragmentación en el cine, podría llevar a una cierta preponderancia de lo fragmentario que sería, a su vez, el santo y seña de este, si se nos permite llamarlo así, post-clasicismo o, tal vez, de un nuevo tipo de clasicismo. ¿Por qué nuevo tipo de clasicismo? Porque si estamos prestos a defender que el “efecto belleza” no desaparece, estaríamos diciendo, siguiendo, de nuevo, a Rancière, que en cierta lógica fragmentaria puede ocultarse ese efecto-belleza.

De ser así, en lo fragmentario podría brillar lo absoluto. Lo bello no depende de los tres actos de la escultura (*i.e.* de la completud de la obra). Lo bello adquiere pues, tal vez precisamente por el fragmento, una significación, por falta de completud, más completa todavía. Es ahí donde tuvo lugar la polémica -que entendemos que se reduplica ahora en el cine- entre los antiguos y los modernos. Por resumir, de Grecia solo tuvimos siempre fragmentos, esa era su grandeza -o, dicho de otro modo, su grandeza era su derrota-. El brillo de lo absoluto del pueblo griego estaba, precisamente, en el carácter fragmentario en el que era descubierto.

Esto permitiría criticar ciertas críticas -valga la redundancia- que se caracterizarían, en general, por asumir una cierta evacuación del problema de la belleza o de lo estético en las obras audiovisuales post crisis, es decir, que podría criticar a aquellos que dicen que lo bello ya no es determinante o que lo bello queda imposibilitado por la lógica fragmentaria. Más bien al revés, confundir clasicismo con completud sería, en realidad, lo que imposibilita el acceso mismo al problema de lo estético. Es decir, hay una inadecuación fundamental o estructural entre completud y efecto estético. Así pues, y de ser así, podríamos estar ante la posibilidad de hacer de la lógica fragmentaria, del patchwork, de lo, dicho en términos filosóficos, el nuevo hábitat de lo absoluto.

Baste recordar a tal efecto lo dicho sobre los puntos de indeterminación. Es decir, sobre determinadas ausencias constitutivas o estructurales de la obra de arte moderna. En la indeterminación, mandatada tal vez por una técnica que ofrece fragmentos -el pozo pica la piedra, la fragmenta, la maquinaria no puede ofrecer completud, en el fondo del pozo el negro dicta-. En esa indeterminación se localiza la clave de bóveda que queda al autor moderno para dar aun una expresión más completa de lo artístico mismo. ¿Tiene pues, la precariedad, una estética propia? Podríamos ser, incluso, más radicales, afirmando que ninguna obra fue nunca completa y que siempre estuvimos ante una lógica, en realidad, fragmentaria, que ahora, la precariedad, ha puesto de relieve. Es decir, que el avance técnico habría puesto de relieve lo que en realidad toda obra siempre ya fue, esto es, fragmentaria, frágil y precaria.

Pues bien, si esto es así, la respuesta sería siempre sí y no. Lo absoluto -el asentimiento universal ante lo bello, que diría Kant-, sigue siendo el mismo núcleo de sentido buscado por la obra -por eso es obra y no, simplemente, causalidad-. Esto incluye a las obras supuestamente clásicas y las obras de esa supuesta *neo-nouvelle-vague*. El asentimiento, su búsqueda, es común, lo buscan unos y otros -y por eso, tanto los unos como los otros, filman y estrenan, todavía, sus películas.

Poner fin a las guerras, a la discordia originaria entre Estados, suscitaba avances técnicos que habrían sido, cuanto menos, indisponibles. Se entiende, esperamos, hasta qué punto, este tipo de disquisición típicamente hegeliana ha sido fundamental para esta tesis, y no lo es por aplicar algún tipo de engranaje dialéctico a lo que hemos estudiado. Sino de, simplemente, explicitar hasta qué punto la utilización de ciertos recursos audiovisuales o, en sentido amplio, narrativos, era inherente a un tipo de corrimiento de tierras macroeconómico. Entendemos pues que el carácter expresivo que Schmitt da a la tesis de Hegel tiene la mera forma de un silogismo que podemos aplicar, perfectamente, casi sin cambios, al tipo de aproximación estético-histórica que hemos efectuado al cine post-2008.

A este respecto, podríamos llegar a las siguientes consideraciones finales sobre este tipo de estética y sus recursos.

- I. En primer lugar, es importante reseñar que es posible una suerte de sociología estadística de la creación audiovisual, que daría como resultado, un incremento

sistemático en el uso de los siguientes recursos, que constituirían, a fin de cuentas, un inventario sobre cómo se “accede” al problema de lo estético “todavía hoy”:

- a. *Plano secuencia*, por lo que atañe a una relativa facilidad para conseguir el “efecto realismo” como sustancia general del producto, y alcance en la transmisión del tiempo, que resiste a una cierta deriva aceleracioncita.
- b. Un uso sistemático del *fuera de campo* como eje vertebrador de lo que en realidad aparece en pantalla. Pues, ciertamente, su uso -tal vez el más barato, “gratuito”, incluso- habilita a hacer explícito mucho mediante un implícito de libre acceso.
- c. Una sobreabundancia en el estudio mismo del *sonido* como agente constructor de secuencias y, vertebrador de ejes espaciales inmaterialmente reemplazados, copártcipe de una narrativa tendente a la reconstrucción sonora de la escena.
- d. Predilección formal por *primer plano*, por el rostro humano como unidad de medida, por la atomización del espacio como recurso estilístico, pero también como asidero narrativo-estético capaz de solventar limitaciones económicas.
- e. Un empoderamiento del *montaje* como instrumento de creación. Dislocación del proceso de creación *a posteriori*, derivado del aprovisionamiento de la sobreabundancia de metraje como consecuencia del aumento en la capacidad de registro de la tecnología. Esto vuelve el montaje, ciertamente, un momento estético y político por excelencia, siendo que podría afirmarse que el proceso de creación de la obra ocurre, ciertamente, ahí.
- f. Renuncia consciente al guion como instrumento estructural-guía del proceso de producción, fomentando una disminución en las facultades históricamente atribuidas al sujeto creativo, en pos del azar, o la cesión del testigo creativo a otras instancias y personalidades técnico-artísticas de la obra.
- g. Elongación de los procesos de trabajo en todas las fases de la producción cinematográfica en el tiempo, transformando el paradigma del trabajo intensivo o por semanas.

II. **Generación creadora.** De este inventario de corte estadístico sobre el uso de determinados medios de creación podría colegirse que la precariedad ha dado lugar a una sobreabundancia de recursos de carácter “accesible”. De ser así, uno podría

pretender imputar a estos recursos una suerte de marca democrática, como si su uso escondiera una suerte de manifiesto político. Es decir, estaríamos ante una suerte de *Neo-nouvelle* [valga la redundancia] *vague*. Es decir, determinados recursos se habrían convertido así en el santo y seña de un determinado posicionamiento político.

- III. **Muerte -o resurrección- del autor.** Ciertamente, merece la pena recuperar aquí aquellas palabras de Kiarostami que veíamos en el punto 2.5.5.3.1 Unidad multitemporal donde el cineasta iraní se preguntaba por cómo el uso de la técnica digital le había encaminado una disminución de sus facultades como diseñador y ejecutor de una puesta en escena “¿Cómo puedo explicar este papel de no tener ningún papel?”. A este respecto, no podemos decir que esa primera frase, esa suerte de papel sin papel, adquiere, a la luz del siglo XX, el tono quejumbroso de un autor que ha perdido su lugar. ¿Qué papel quedaba pues al autor? Como decíamos con respecto al montaje, es como si se hubiera grabado los infinitos mundos posibles, inhabilitando su propia posición como creador dejando el mundo al montaje, esto es, al devenir, esto es, al río mismo del tiempo, verdadero montador más allá de autor. El tiempo de las múltiples grabaciones volvería así inerte a la omnipotencia del autor, dando al tiempo -el montador- el ejercicio político estético de la creación.
- IV. **La máscara del documental.** Ha sido una cita recurrente en la investigación el encuentro hacia ciertas latencias del cine documental como salvoconducto para la ficción. Aunque la mayoría de las obras no puedan inscribirse ni formal ni temáticamente en el género documental, la hibridación con los usos del género documental ha permitido doblegar limitaciones de carácter material en una suerte de enmascaramiento, de intertextualidad, de colaboración virtuosa entre géneros.
- V. **Obra en apertura.** Siguiendo la argumentación que establecimos en la fundamentación del análisis en torno al autor que comenta su propia obra, podemos decir que la autocrítica, la reflexión, es negación de lo que decía la propia obra. El artefacto sigue ahí, uno puede no leer las críticas o lo que el autor reflexiona sobre

su propia obra. Es decir: la performa y ayuda, pero también entorpece su lectura. La reflexión del autor por este camino, mutila lo natural mismo, la obra.

La obra, en tanto que obra, escapa de las manos del autor tan pronto como la da a la imprenta o a las salas de cine. Volver sobre ella es un cierto acto de injusticia, o de venganza, o de querer moldear una recepción, una expectación, que en realidad ya no puedes controlar. Es un acto triste -como triste es toda reflexión- “¡Oh, sí! El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona, y cuando el entusiasmo desaparece, ahí se queda, como un hijo pródigo a quien el padre echó de casa (...).” (Hölderlin, 2014, pág. 26)

Negación de la negación, por parte del propio autor, sería negarse a hablar de su propia obra, dejar que el mundo obre sobre la obra, (que la obra se haga mundo). Es decir, que la posición del verdadero soberano sobre la obra que ha creado es dejar que se le escape. Solo así recupera la soberanía y la dignidad. La dignidad del autor es matarse. Quitarse de en medio. O como diría Odo Marquard “el cuidado es la ausencia”.

Habitamos un mundo en el que, precisamente, porque la obra ya no es la obra clásica, la obra puede continuar en las palabras del autor -y en las palabras de cualquiera-. La apertura es tal en el caso de documentar eso que es la precariedad, que la reescritura ha ocurrido incluso antes del estreno. La recepción es tan a priori porque a priori es el estado de precariedad del mundo circundante. Este es el mundo que vivimos, uno en el que podemos escribir la crítica de la película antes de ver la película misma. Y lo hacemos por una buena razón: porque lo hemos visto todo ya. Al acabar la obra, el autor podría, en lugar de hablar, volver al mundo, al desfiladero -ese desfiladero tristemente adjetivable como resultado de la industria del que salió. La epístola -la última carta a los corintios- está enviada. Y les corresponde a ellos la recepción de la obra. Pero platónicamente, la obra solo les enseña lo que en realidad ya sabían.

VI. Precariedad

Si se lleva a cabo este tipo de cine -cine precario, tal vez con temas precarios- es porque todavía se piensa que podemos enseñar a la gente a recordar lo que ya sabían. Como Sócrates cuando enseñaba matemáticas, y decía que no enseñaba nada, que solo ayudaba a recordar, el cine nos recuerda el desfiladero en el que ya estábamos. Es de suponer que se ha encontrado un encuadre, una foto, un diálogo, un algo que no es algo alguno, sino que es todo. Es un intento desesperado por tematizar la estructura del Capital. Por volverlo epidérmico. Volver tético -tema- lo que es atético [atemático]. La estructura: poner de relieve la hipótesis, -lo que subyace, el fundamento- mediante imágenes del mundo en el que siempre ya estamos. Hacer visible -algunos dirán dar voz- a aquello que no la tiene. Como cuando (como hemos leído en Auerbach en esta tesis) Stendhal y Balzac colocando a individuos cualesquiera en “objetos de representación seria”, dinamitan el clasicismo para posteriormente reintegrarlo en lo que ahora es tradición, abriendo la propia historia a la modernidad.

Erraríamos si consideráramos, como consideran muchos, que esto va de dar voz a los márgenes, va de tematizar lo no-tematizable localizando en imágenes lo que se subtrae a las imágenes -el tejido invisible de la forma valor-. Se trataría de un problema, que como ya nos ha dicho Rancière, precede al problema de la técnica. El cine no se constituye como arte por la técnica que utiliza, se constituye como tal siempre y cuando su tema lo sea. Esto introduce a un cine que podría parecer un cine menor frente al clasicismo cinematográfico -alguien podría decir burgués—, en la historia del arte occidental.

Esto nos lleva a un problema de primer orden: el de hacer invisible lo propio de la estructura política de la tardomodernidad -o del capitalismo tardío. Es decir, hacer frente a, por citar a Habermas, “los problemas de legitimación del capitalismo tardío”. Esos problemas se localizan en que, efectivamente, el capitalismo tiene cierta habilidad para borrar el rastro de la estructura que realiza. El cine, al sustraer esos sujetos precarios de la estructura en el ínterin de la duración de una película, escenifica una realización de la estructura. En cuanto el intercambio se ejecuta, el Capital se evapora de nuevo.

6. DISCUSIÓN

6.1 Aportaciones del estudio y nuevas líneas de investigación

En un pasaje de su libro *Obra abierta*, Umberto Eco sostiene que la poética contemporánea debe estar encaminada a:

Promover en el intérprete «actos de libertad consciente», a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una *necesidad* que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra disfrutada; pero podría objetarse (remitiéndonos al significado más amplio del término «apertura» que se mencionaba) que cualquier obra de arte, aunque no se entregue materialmente incompleta, exige una respuesta libre e inventiva, si no por otra razón, sí por la de que no puede ser realmente comprendida si el intérprete no la reinventa en un acto de congenialidad con el autor mismo. (Eco, 1992, pág. 89)

Es decir, que como hemos sugerido en las conclusiones, la incompletud siempre ha sido un factor ya inherente a la obra clásica.

Obra abierta como proposición de un «campo» de posibilidades interpretativas, como configuración de estímulos dotados de una sustancial indeterminación, de modo que el usuario se vea inducido a una serie de «lecturas» siempre variables; estructura, por último, como «constelación» de elementos que se prestan a varias relaciones recíprocas. (Eco, 1992, pág. 89)

La modernidad estética estriba entonces en disponer para el receptor-intérprete la búsqueda de sentido de esos nodos de apertura por construir. Más allá de las imágenes después del cine, donde esos espacios de indeterminación son rellenados por nosotros mismos como espectadores, completando con nuestra propia vida esos espacios de sentido.

Dice Boris Groys que la secularización progresiva del arte en detrimento de su valor comercial que ya atestiguaba Hegel en sus *Lecciones de Estética*⁸⁷, ha empujado al arte contemporáneo a recuperar para su público un rol más activo, alejándolo de un consumo neutral en el que se ponga en riesgo a sí mismo. “Cuando el espectador se involucra desde el comienzo en una práctica artística, cada comentario crítico es autocrítica.” (Groys, 2015, pág. 47)

Así, y trasladando este debate al ámbito del arte cinematográfico, la verdad del encuadre cinematográfico estaría ubicado en el fuera de campo, en los márgenes, consagrando lo que hemos defendido como el todo de la obra en el realismo. Como hemos mencionado durante la investigación, que es durante el realismo (literario, cinematográfico, dramático, etc) auspiciado por todas las corrientes pertenecientes al empirismo positivista, cuando la periferia que también podemos llamar contexto o afuera, comienza a convertirse en el centro mismo del problema.

La labor de la escritura cinematográfica, es decir, de la dirección cinematográfica, consistiría en la organización de unos elementos narrativos donde el “director” orienta la mirada del espectador, pero una mirada que no cierra el proceso de construcción. Así el autor de la película es menos autor o concentraría menos potestades de las que a priori se le infieren. El autor de la obra señalaría un cuadro, un paisaje, un rostro, pero es el espectador quién toma la decisión de mirar a aquello que ha sido señalado, a una parte concreta de lo señalado y obviar el resto, al dedo que señala, o incluso al espacio que dista entre el que señala y lo que es señalado.

Si esto fuera así, si esto fuera cierto, la entrada en la contemporaneidad pasaría por intensificar aún más los nodos de indeterminación en la obra, con su ulterior intensificación participativa del receptor.

⁸⁷ La forma peculiar de la producción del arte y de sus obras ya no llena nuestra suprema necesidad. Estamos ya más allá de poder venerar y adorar obras de arte como si fueran algo divino; la impresión que nos producen es de tipo reflexivo, y lo que suscitan en nosotros requiere una superior piedra de toque y una acreditación de otro tipo. El pensamiento y la reflexión han rebasado el arte bello. Quien sea amante de lamentos y reproches, podrá considerar este fenómeno como una degeneración y atribuirlo al exceso de pasiones e intereses egoístas, que ahuyentan la seriedad del arte y su gozo. O bien, podrá denunciar las necesidades del presente, el complicado estado de la vida burguesa y política, que no permite al ánimo, prisionero de pequeños intereses, liberarse para los fines superiores del arte, por cuanto la inteligencia misma sirve a estas necesidades y a sus intereses en las ciencias, que sólo tienen utilidad para tales fines, y se deja seducir a estancarse en esa sequedad. (Hegel G. , *Lecciones de Estética*, 1989, pág. 16)

Es en este punto donde estas indeterminaciones se mostrarían virtuosamente cómplices con la merma de recursos materiales consustancial a esta tipología que hemos bautizado como cine de la precariedad.

Creemos que es en esta formulación donde se juega la contribución básica de la tesis doctoral a un hipotético debate futuro en el ámbito de las artes y en concreto del arte cinematográfico, en la medida que es este último el que necesita poner más medios humanos y materiales que otras disciplinas artísticas.

6.2 Análisis crítico de los resultados

En uno de los últimos artículos que escribió en su vida llamado *El sujeto y el poder*, Michel Foucault mostraría una especial preocupación por los mecanismos en los que puede ejercerse el poder dentro de una comunidad dada y así distinguiría entre varias áreas facultativas que pueden señalarse en función de las acciones de resistencia a ese poder ejercido:

Para entender en qué consisten las relaciones de poder, quizá debamos investigar las formas de resistencia y los intentos de desintegrar estas relaciones. Como punto de partida, tomaremos una serie de oposiciones que se han desarrollado en los últimos años: oposición al poder de los hombres sobre las mujeres, de los padres sobre los niños, de la psiquiatría sobre los enfermos mentales, de la medicina sobre la población, de la administración sobre las formas de vida de la gente. (Foucault, 2001)

Esta descripción negativa continuará pormenorizando al menos tres tipos de luchas:

Las que se enfrentan a la dominación (étnica, social y religiosa); las que se dirigen contra las formas de explotación que separan al individuo de lo que produce; o contra lo que ata al individuo a sí-mismo y de este modo, lo somete a los demás (luchas contra la sujeción, contra las formas de subjetividad y de sumisión. (...)) Pero incluso cuando se presentan mezclados, la mayoría de las veces uno de ellos prevalece sobre los demás. Por ejemplo, en las sociedades feudales, las luchas contra las formas de dominación

étnica o social fueron las predominantes, aun cuando la explotación económica puede haber tenido gran importancia como causa de las revueltas. (Foucault, 2001)

Esta tesis doctoral, fija su preocupación central sobre la potencialidad de acceso a los medios de producción, en un enfoque abiertamente “material” como hemos expuesto en las conclusiones. Sin embargo, cuando abordamos las particularidades de este contexto no solo deberíamos atender a criterios asociados a la provisión de recursos, pues obviamente existen desigualdades estructurales asociadas, como dice Foucault en el artículo, a la noción de etnia, sexo o religión y que pueden darse incluso transversalmente, esto es, al mismo tiempo. Nuestra tesis de investigación ha ponderado el problema de la economía y del desequilibrio en la distribución de recursos, pero no niega bajo ningún concepto que otro tipo de desequilibrios estén operando simultáneamente.

Las obras y los autores analizados pueden entenderse como precursores globales (al menos en el territorio iberoamericano) y locales (en el ámbito español) del uso del digital como recurso técnico-narrativo, capaz de esquivar las limitaciones o directamente la total ausencia en el aprovisionamiento de recursos de filmación y posproducción. Nos hemos regido en la selección por criterios de visibilidad mediática, hondura y profundidad del discurso artístico y reconocimiento continuado de las respectivas trayectorias. Sin embargo, somos conscientes que la investigación no se hace cargo de cinematografías igualmente periféricas llevadas a cabo en los últimos años, precisamente los años que distan desde la creación de las obras analizadas hasta la finalización de esta tesis doctoral.

Son razonables entonces las hipotéticas reservas ante la ausencia de obras dirigidas por mujeres, a obras realizadas desde una sensibilidad próxima al movimiento LGTB o sexualidades disidentes, o de creadores cinematográficos de otras razas, que en el último lustro han adquirido una nueva visibilidad y que nosotros abordamos quizá lateralmente al hacernos cargo de algunas investigaciones como en el artículo *Social Mobility and ‘Openness’ in Creative Occupations since the 1970s*. Sin embargo, en la propuesta de medición hay un rango temporal muy concreto, y dentro de los parámetros escogidos para la investigación son las obras que mejor se ajustaban independientemente de cómo el contexto histórico privilegiara a unos y otros autores, teniendo en cuenta que la mayoría procedían de nichos suburbanos de creación. En este punto podríamos remitirnos a lo dicho en el capítulo V. de las conclusiones, en el

epígrafe “2.4.4 Reconstrucción asintótica del encuadre” sobre la estructura de las posiciones artísticas excéntricas y su reapropiación por parte de la estructura.

En el artículo *Impulsando el talento Femenino: nuevas directoras en el cine español del siglo XXI*, Carlota Coronado documenta como parte del problema en torno a, por ejemplo, la discriminación entre sexos dentro de la industria cinematográfica tiene que ver con cierta forma invisibilización. Así, podemos encontrarnos cómo en los anuarios del ICAA -registro estadístico básico sobre las películas producidas en territorio español- durante los años de la Gran crisis económica 2008-2014, los datos de las películas íntegramente españolas no aparecían segregados por sexos. De este modo, recopilando los datos en bruto y ejerciendo un escrutinio sobre los datos proporcionados de películas dirigidas por mujeres durante el periodo 2008-2014, hemos podido extraer en una tabla de elaboración propia dichos datos segregados por sexos:

AÑO	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014
Películas Españolas producidas	124	135	151	151	126	174	174
Películas dirigidas por mujeres	20	30	22	25	25	30	32
Porcentaje final.	16,13%	22,22%	14,57%	16,55%	19,84%	17,24	18,39%

Figura 20. Tabla Interanual por películas dirigidas por mujeres en el lapso 2008-2014. Fuente: Elaboración propia siguiendo los datos del ICAA.

Y así podemos ver que, salvo la excepción de 2009, la tasa de películas de largometraje dirigidas por mujeres se mantuvo más o menos estática, por debajo del 20% del total de las películas producidas sin apenas índice de variación.

En el cuarto punto asociado al análisis de las relaciones de poder que Foucault consagrará -en el artículo antes citado- a las instituciones como garantes de ese mismo poder este dirá:

Las formas de institucionalización: pueden combinar las disposiciones tradicionales, las estructuras jurídicas, los ámbitos de la costumbre y la moda (como ocurre en las relaciones de poder que atraviesan la institución familiar); también pueden adoptar la forma de un dispositivo cerrado sobre sí mismo, con sus lugares específicos, sus propios reglamentos, sus estructuras jerárquicas cuidadosamente definidas, y una relativa autonomía funcional (como en las instituciones escolares o militares); también pueden formar sistemas muy complejos dotados de aparatos múltiples, como es el caso del Estado, que constituye el envoltorio general, la instancia de control global, el principio de regulación y, en cierta medida, de distribución de todas las relaciones de poder en un conjunto social dado. (Foucault, 2001)

Si tal y como sostiene Carlota Coronado, la “implementación de medidas para el aumento del cine liderado y dirigido por mujeres se ha hecho evidente tanto en las administraciones públicas estatales como en las de carácter regional o local.” (Ruiz, 2022), no es hasta 2018 que se observa un lapso de consolidación estable en torno a cargos de responsabilidad creativa decisiva en la creación cinematográfica que la autora atribuye a políticas “para aminorar las desigualdades de género en el sector: desde cuotas o discriminación positiva en los baremos de las ayudas públicas hasta el establecimiento de la paridad en los comités evaluadores de los proyectos.” (Ruiz, 2022)

	%M	%M	%M	%M	%M	%M	%M
AÑO 20/	15	16	17	18	19	20	21
Producción	24%	26%	26%	31%	30%	32%	26%
Dirección	19%	16%	12%	20%	19%	19%	21%
Guion	12%	17%	13%	20%	23%	26%	31%
C. Musical	5%	8%	4%	8%	12%	11%	12%
D. Producción	43%	44%	33%	46%	40%	59%	59%
D. Fotografía	9%	2%	7%	9%	10%	15%	16%
Montaje	25%	28%	20%	24%	30%	26%	30%
D. Artística	44%	44%	39%	50%	56%	55%	60%
Diseño vestuario	92%	83%	86%	92%	83%	88%	82%
Maq. y peluquería	75%	75%	72%	73%	75%	74%	66%
Sonido	7%	7%	7%	11%	14%	19%	17%
Efectos Especiales	11%	3%	1%	7%	16%	26%	29%
TOTAL	26%	26%	24%	29%	30%	33%	32%

Figura 21. Tabla Interanual por jefatura de departamento en cine y género. Fuente: adaptado de *Impulsando el talento Femenino: nuevas directoras en el cine español del siglo XXI*. (2022) *El título “%M” representaría el porcentaje de mujeres.

Se trataría por tanto de una doble acción coordinada que afectaría al sistema nacional de ayudas a la producción de películas sobre proyecto a través del Instituto de la cinematografía y las artes audiovisuales (ICAA) mediante:

...un sistema de puntuación basado en la presencia femenina tanto en la dirección, el guion o la producción ejecutiva, como en las jefaturas de equipo. Además, se han marcado los porcentajes mínimos de proyectos subvencionados dirigidos exclusivamente por mujeres en todas las líneas de ayuda a la producción. (Ruiz, 2022)

Así mismo, se impulsaría una política de fomento mimética con el ICAA de impulso a la producción de largometrajes a nivel autonómico.

En 2021, se identifica un ascenso en el número de Comunidades Autónomas que han incorporado en sus convocatorias de ayudas el baremo para el fomento de la igualdad, respecto a los dos años anteriores. En los años 2019 y 2020 las comunidades que sí contaban con acciones para fomentar la presencia de mujeres en la estructura laboral sumaban un total de 5 y, por tanto, representaban un 38% del total de comunidades

Autónomas estudiadas. (...) en un 69% de ellas se aplica el baremo, frente a un 31% de las Comunidades Autónomas que no implementan dicha herramienta para reducir las desigualdades en la estructura laboral del sector. (Suarez, 2021)

Es así como llegamos al inicio de la tercera mitad de la década en que las ayudas a largometraje del ICAA, alcanzarían una suerte de práctica paridad en las ayudas selectivas en 2021, y sin embargo se consolidaría una tendencia al desequilibrio en las Ayudas generales. En cualquier caso, el panorama en el ámbito de las ayudas no parece tener nada que ver con los datos referentes a la década anterior:

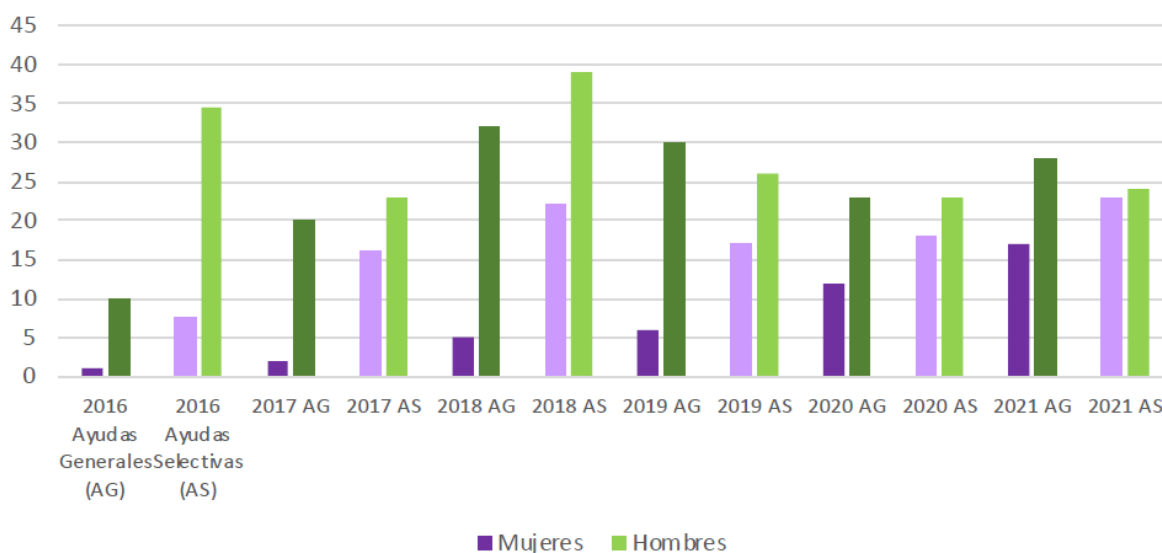


Figura 22. Ayudas ICAA a largometrajes, con datos segregados por género. Fuente: adaptado de *Impulsando el talento Femenino: nuevas directoras en el cine español del siglo XXI*. (2022)

Lejos de tratarse de un contexto ideal en cuanto a una distribución por sexos en la autoría de las películas, parece un panorama diferente al que podíamos observar en el periodo asociado a la muestra. Valiéndonos de una proyección estadística de 18%-82% de media, en el que las producciones estaban copadas por hombres, parece al menos razonable la actual estructura de muestra para el análisis cualitativo.

Lo cierto es que, aunque pueda anticiparse una tendencia hacia un mayor fomento y representación del cine hecho por mujeres, las cifras globales todavía están lejos de una verdadera transformación del sistema productivo, cuando miramos la reciente estadística de los

indicadores estadísticos culturales vinculados al cine del Ministerio de Cultura y Deporte en 2022:

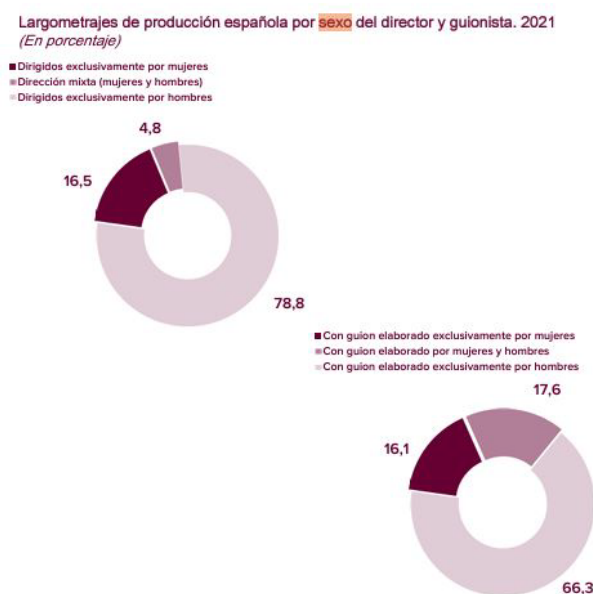


Figura 23. Porcentaje de Largometrajes segregados por sexo durante el año 2021. Fuente: adaptado de *Indicadores estadísticos culturales vinculados al cine y desgloses por sexo*. (2022)

...se trata de señalar que para analizar las instituciones siempre hay que partir de las relaciones de poder, y no a la inversa, y que el punto de anclaje fundamental de las relaciones, aun cuando se encarnen y cristalicen en una institución, debe buscarse fuera de la institución. (Foucault, El sujeto y el poder, 2001)

Dado el reciente incremento de producciones en el que los puestos de responsabilidad creativa están representadas por mujeres, así como su capacidad para ser distribuidas, exhibidas y al fin y al cabo visibilizadas, estamos convencidos que una muestra sobre la precariedad en el cine en la actual coyuntura, debería de ofrecer otra naturaleza dada la transformación de la sociedad española, y que sin duda, supone un itinerario de investigación de extremo interés para futuros abordajes académicos.

Creemos también que la metodología de análisis escogida, así como los modelos de análisis desglosados en epígrafes y subpuntos, otorgan un rendimiento satisfactorio y lo suficientemente elocuente en relación con los objetivos trazados en el objeto de investigación.

Es cierto también, que en un determinado momento podría achacárseles que algunas películas de la muestra no resultan susceptibles de ser objetivadas por determinados ítems de análisis. Es decir, que algunas de las películas no reúnen todos y cada uno de los enunciados del análisis. Así y por ejemplo una película como *Stockholm* no puede someterse a los parámetros de análisis descritos en el ítem “4.2.9 Videoinstalación” dentro del modelo narrativo-poético, en la medida en que ni *Stockholm* ni ninguna película del autor ha pugnado por instrumentalizar o transitar los códigos ni el público asociado al ámbito del videoarte. Esto, en principio, no debería ser un argumento para desecharlo pues el influjo de la instalación video-artística se ha revelado para otra buena parte de la muestra como constitutiva y estructural, para que pudieran llevarse a término sus manifestaciones artísticas, como es el caso de Albert Serra, Pedro Costa o Luis López Carrasco.

En clara apelación a la metodología de análisis debemos también encargarnos de las posibles convergencias entre algunos ítems con variables diferenciales confluyentes, y que conviene en este punto exponer. Así puede deducirse que el ítem “4.2.7 Renuncia al guión” integrado en el análisis narrativo-poético, puede establecerse algunas concomitancias con el epígrafe “4.3.5 Presencia y ausencia del autor”, en la medida en que ambos apelan a un borramiento o desaparición progresiva de las facultades de decisión creativa imputadas al cineasta, que *motu proprio*, renuncia a ellas en favor de una intensificación en la relación con agentes como el azar, o el flujo natural de los acontecimientos fuera de la diégesis, esto es, fuera de la ficción.

Pero lo cierto es que si el primero de los ítems mencionados se ocupa de las decisiones concernientes a la escritura, a la creación y edición de diálogos, espacios y acciones, el segundo estaría más relacionado con las decisiones técnicas circunscritas al set, asociadas a la larga duración de las tomas auspiciadas por el digital, o la filmación con multiplicidad de puntos de vista generados por el acceso a más de un dispositivo de registro dado el abaratamiento del precio de las cámaras en el ámbito del digital. El cribaje en este punto es claro: la renuncia al guion concierne a aspectos asociados a la construcción de personajes, acciones y espacios, mientras que el segundo ítem, afectaría a contingencias de puesta en escena atravesadas por la técnica.

Del mismo modo, el epígrafe del modelo de análisis de producción “4.4.2 *Transformación de los esquemas de producción*”, podría entretenerse un vínculo confuso con el epígrafe “4.4.4 *Temporalidad Longitudinal*”. Como ya explicamos, esa temporalidad longitudinal es una adecuación de los tiempos de producción a otro calendario opuesto al modelo intensivo de la industria, derivado de la disponibilidad y oportunidad del equipo técnico y artístico, en este caso más horizontal y posibilista. Esto *de facto*, es una transformación en los esquemas de producción, pero por su especificidad y alcance en la transformación de esos procesos productivos, concluimos que requería un capítulo y abordaje aparte, sin miedo a que se solaparan posibles contenidos.

7. APLICACIONES

7.1 Aplicaciones teórico-docentes

En uno de los capítulos donde Alain Bergala, desmenuza su hipótesis de como adaptar y reconciliar docencia y producción artística leemos:

Cada vez estoy más convencido de que no hay por un lado una pedagogía del espectador necesariamente limitada, por naturaleza, a la lectura, al desciframiento, a la formación del espíritu crítico, y por el otro lado una pedagogía del pasaje al acto. Puede haber una pedagogía centrada en la creación tanto cuando se miran las películas como cuando se realizan. (Bergala, 2007, pág. 38)

Rescatamos estas palabras porque pensamos que se hacen cargo de una problemática inserta en la docencia del cine como artefacto artístico, pero también como práctica artística.

Nuestra investigación trata de conjugar entonces ambos ámbitos de análisis. Por un lado, el desglose teórico y lingüístico sobre el que están articuladas una serie de películas filmadas en un contexto social, económico e histórico específico. Dicho análisis o trabajo científico podría acercarnos a un objeto de valioso conocimiento sobre el proceso evolutivo de las formas cinematográficas contemporáneas. Creemos que el abordaje a conceptos cinematográficos como el *Slow cinema* en su dimensión de estatismo y nueva temporalidad, la tensión entre representación y realismo que reinicia la entrada de la tecnología digital en el cine, y las implicaciones que desencadenan los nodos y límites de indeterminación en la imagen estudiados en el capítulo 2.4, enraízan con el problema del recurso a los medios de producción en un contexto de carestía, y podrían resultar convenientes para ampliar las categorías poético-narrativas sobre las que se construye el discurso cinematográfico contemporáneo.

La detección de estas “desviaciones” más allá del canon pueden configurar nuevos itinerarios docentes sobre la articulación gramatical y lingüística, pero también ampliar horizontes narrativos y formales para los propios creadores y generar un marco para nuevas indagaciones formales mediante la cámara y el sonido.

De este modo, y, por ejemplo, una de las insospechadas aplicaciones del cine digital tendrá que ver con la exploración y mayor adaptación de los modos de grabación de personalidades interpretativas más heterodoxas, tal y como sostendrá Albert Serra, autor que ha supuesto uno de los pilares básicos de la investigación, refiriéndose a la estrecha vinculación que existía entre la tecnología digital y el actor de muchas de sus películas Lluís Carbó:

(...) él aporta un elemento que ya estaba presente en mi espíritu de forma natural, pero que él consolidó de una forma muy fuerte, que es el aspecto *lúdico* (...) Eso, me di cuenta, se compenetraba técnicamente a la perfección con lo digital. Y si decidí ser director de cine fue, precisamente, porque lo digital posibilitaba o facilitaba esta idea de hacer cine completamente lúdica, divertida, y eso fue lo que, a mí, me impulsó hacia esta disciplina artística: el poder vivir una vida diferente de verdad. (Serra, Un brindis por San Martiriano, 2023)

Este último punto conectaría directamente la aspiración dual que proponía Bergala sobre aprendizaje cinematográfico:

Evidentemente, es esta pedagogía generalizada de la creación la que habría que conseguir poner en práctica en una educación en el cine como arte. Mirar una tela planteándose las preguntas del pintor e intentando compartir sus dudas y sus emociones de creador, no es lo mismo que mirar el cuadro limitándose a las emociones del espectador. (Bergala, 2007, pág. 38)

Por último, creemos que en el curso de esta investigación se da una recopilación de intervenciones directas, testimonios y descripciones de corte histórico-sociológico de primera mano, que, al margen de las incidencias estrictamente artísticas, da cuenta del estatus existencial de un grupo de jóvenes, cineastas sí, pero también ciudadanos vinculándose con su comunidad, afanándose dentro de un orden a veces escogido, pero también a menudo impuesto. Testimonios que hablan de un quiebre histórico de la historia de un país, del fin de un modelo de organización económica y cultural de una comunidad. Un paisaje del intersticio. Nos preguntamos también por qué estas palabras recogidas podrían ser, por qué no, una línea de investigación plausible sobre los años de la crisis económica, que ahora parecen ya distantes.

7.2 Aplicaciones Prácticas

En la tarea de la docencia asociada al ámbito audiovisual a menudo se opaca cierta información sobre la materialización del ejercicio audiovisual. Algunas intuiciones nos llevan a pensar que puede deberse a la dificultad para la puesta en práctica del oficio, ciertas ideas preconcebidas que parecen indicar que el cine y el audiovisual en su esquema industrial requieren una serie de recursos inasibles. A este asunto debería añadirse la dificultad asociada al uso del instrumental técnico de grabación que requiere sumergirse en un tipo de conocimiento no siempre reconciliable con la formación artística o del territorio de las humanidades.

De este modo la docencia acaba circunscribiéndose a un territorio teórico o especulativo en el que el eslabón del acto o de la práctica, queda presupuesto de antemano. Así que nos preguntamos donde quedan entonces estas palabras de Jean Renoir:

Para amar un cuadro, hay que ser un pintor en potencia, si no, no se puede amar; y en realidad, para amar una película hay que ser un cineasta en potencia; hay que decirse: pero yo, yo habría hecho esto o lo otro; hay que hacer uno mismo las películas, quizás sólo en la imaginación, pero hay que hacerlas, si no, no se es digno de ir al cine. (Renoir, 1979, pág. 27)

Los resultados del modelo de análisis contenidos en los puntos “4.3 *Análisis técnico*” y “4.4. *Análisis de producción*” quieren ser un inventario para cineastas con o sin recursos materiales, para la validación de la existencia de un modelo que puede pugnar o superar los estrictos códigos de la producción que podrían sumergirnos en algún tipo de parálisis.

Ese inventario no consistiría tanto en una guía procedimental sobre el “cómo hacer”, sino iluminar y dar a conocer formas de organización del trabajo cinematográfico (a veces dispersas, a veces irreproducibles), usos renovadores y a veces ingeniosos de los recursos tecnológicos (adaptándolos a las posibilidades del medio), formas de organización temporal

que subvierten la calendarización clásica cinematográfica o mecanismos de financiación desde alteridad artesanal al margen de los circuitos convencionales. Un modo también de arrojar esperanza, un relato posibilista en la certeza de que otro cine puede hacerse, puede ser visto y distribuido, convirtiéndose en una ventana de oportunidad para llegar a más personas.

8. FUENTES

8.1 Bibliografía

242 Películas después. (16 de Mayo de 2018). Entrevista a ADRIÁN ORR [video]. Youtube.

Obtenido de <https://youtu.be/WzYD0rQ6Rwc>

242 películas después. (22 de Septiembre de 2022). Entrevista a ARIADNA RIBAS

[Vídeo]. Youtube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=VythrieUQYk>

242 Películas después. (11 de Septiembre de 2023). Entrevista a ARTUR TORT [video].

Youtube. Obtenido de Youtube: https://youtu.be/_sKlxdNHZjw

242 Películas después. (17 de Septiembre de 2023). *Entrevista a MONTSE TRIOLA [Video]*.

Obtenido de Youtube: <https://youtu.be/Lq-v-Mo13eA>

242 películas después. (25 de Mayo de 2017). Entrevista a LUIS LÓPEZ CARRASCO [video].

Youtube. Obtenido de <https://youtu.be/UwS82nS4XhY>

79.969 euros para ayudas a seis cortometrajes producidos en Extremadura. (5 de Agosto de

2016). Obtenido de Digital Extremadura: <https://digitalextremadura.com/P79871/>

Adams, S. (15 de Julio de 2014). Interview: Richard Linklater Examines 'Boyhood,'. *Indiewire*.

Obtenido de <http://blogs.indiewire.com/theplaylist/interview-richard-linklaterexamines->

Adell, M. (2012). Mariano Llinás, bajo el signo del prodigio. *Contrapicado*, 45. Obtenido de

inás, bajo el signo del prodigio”. En: *Contrapicado. Escritos sobre cine*, 45, s.p.,

<<http://contrapicado.net/article/mariano-llinasbajo-el-signo-del-prodigio/>>

(30.11.2015).

Adorno, T. (2011). *Escritos sociológicos II, Vol.2, Bajo el signo de los astros culpa y represión*.

Madrid: Akal.

- Alba Rico, S. (17 de Febrero de 2023). *El cine*. Obtenido de Ctxt: <https://ctxt.es/es/20230201/Firmas/42151/Santiago-Alba-Rico-rico-ficcion-George-Melies-Lumiere.htm>
- Albero, E. (7 de Septiembre de 2015). *Cuento de verano*. Obtenido de Caiman cuadernos de cine: <https://www.caimanediciones.es/jonas-trueba-entrevista/>
- Almendros, N. (1996). *Días de una cámara*. Barcelona: Seix Barral.
- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. (C. R. Suárez, Trad.) Barcelona: Paidós.
- Álvarez Monzoncillo, José María, López Villanueva, Javier. (2015). Vidas paralelas de las películas: circuitos estratificados de distribución y consumo. *adComunica*, 15(10), 21-39.
- Amo, A. d. (1972). *Estética del montaje*. Madrid: Artes Gráficas Mag.
- Anticristo, E. (2014). *Joseph Roth*. Madrid: Capitan Swing.
- Antoni Roig Telo, Jordi Sánchez-Navarro, Talia Leibovitz. (2012). ¡Esta película la hacemos entre todos! Crowdsourcing y crowdfunding como prácticas colaborativas en la producción audiovisual contemporánea. *Icono 14*, 10(1), 25-40.
- Antonio Sánchez, Jorge Juárez. (2022). Indeterminación y estructura del afuera. *Revista Internacional de Humanidades*, 15(6).
- Arenas, A. M. (17 de Marzo de 2017). *El asombrario*. Obtenido de Pablo Hernando: “La estética de los pisos de alquiler compartidos me fascina: <https://elasombrario.publico.es/pablo-hernando-pisos-compartidos/>
- Atehortúa Arteaga, J. (30 de Septiembre de 2016). *No hay historias sólo tiempo: sobre Damnation de Béla Tarr*. Obtenido de El mundo: <http://www.elmundo.com/portal/pagina.general.impresion.php?idx=282216>
- Atehortúa Arteaga, J. (2020). *Los cines por venir*. Bogotá: Crítica.

- Atsuta, Y. (1989). *Ozu Yasujirō monogatari*. Tokio: Chikuma Shobo.
- Auerbach, E. (1996). *Mimesis. Representación de la realidad en la literatura occidental*. Mexico: Fondo de cultura económica.
- Augé, M. (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Aumont, J. (2007). *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*. Paris: Cahiers du cinema.
- Aux. (27 de Julio de 2015). *Jonás Trueba. Amigos para siempre*. Obtenido de Aux Magazine: <https://www.auxmagazine.com/2790/jonas-trueba-amigos-para-siempre/>
- AV451, R. (5 de Febrero de 2016). *Audiovisual 451*. Obtenido de Pablo Hernando, director de 'Berserker': «La tendencia global en el cine es que se difumine la especialización»: <https://www.audiovisual451.com/pablo-hernando-director-de-berserker-la-tendencia-global-en-el-cine-es-que-se-difumine-la-especializacion/>
- AV451, R. (14 de Septiembre de 2016). *TVE y Movistar+ son los dos pulmones para poder aguantar como productores de 'La reconquista'*. Obtenido de Audiovisual 451: <https://www.audiovisual451.com/lafuente-tve-y-de-movistar-son-los-dos-pulmones-para-poder-aguantar-como-productores-de-la-reconquista/>
- Bachelard, G. (1978). *La dialéctica de la duración*. Madrid: Villalar.
- Ballistrieri, C. A. (2016). Poética cinematográfica de Abbas Kiarostami. Análisis de su filosofía estética y política [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. (*Tesis doctoral*). Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba. Obtenido de <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/14000/Poetica%20cinematografica%20de%20Abbas%20Kiarostami%20-%20Ballistrieri%20C.%20A.%20%281%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Barthes, R. (1983). *Ensayos Críticos*. Barcelona: Seix Barral.

- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Bas, B. (25 de Septiembre de 2018). Carlos Vermut, la voz cantante del (otro) cine español. *El país*. Obtenido de https://elpais.com/elpais/2018/09/18/eps/1537288327_157714.html?event_log=oklogin
- Baudrillard, J. (1970). *El sistema de los objetos*. Madrid: Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Baudrillard, J. (2010). *La agonía del poder*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Bayona, E. (8 de Marzo de 2022). *¿Por qué es tan difícil entender (y decir) que 'no es no' y que 'solo sí es sí'?* Obtenido de Publico: <https://www.publico.es/mujer/dificil-entender-decir-no-no.html>
- Bazin, A. (1990). *Qué es el cine*. Madrid: RIALP.
- Bazin, A. (2003). De la política de los autores. En A. d. (ed.), *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos* (págs. 91-105). Barcelona: Paidós.
- Beauvais, Y. (29 de Noviembre de 2022). *Fijar las imágenes en movimiento. Andy Warhol*. Obtenido de Lumiere: https://www.elumiere.net/exclusivo_web/seff2021/andywarholbeauvais.php
- Bejamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.pdf*. (A. E. Weikert, Trad.) Mexico: Ítaca.
- Belinchón, G. (28 de Abril de 2022). *Solo una tercera parte de los directores de cine y series en España tiene continuidad laboral*. Recuperado el 9 de Enero de 2023, de El País: <https://elpais.com/cultura/2022-04-28/solo-una-tercera-parte-de-los-directores-de-cine-y-series-en-espana-tiene-continuidad-laboral.html>

- Belinchón, G., & Koch, T. (27 de Junio de 2021). *Director de cine en Europa: un oficio casi imposible*. Obtenido de El País: <https://elpais.com/cultura/2021-06-27/director-de-cine-en-europa-un-oficio-casi-imposible.html>
- Benavent, C. (1998). Madridimagen '97. *Banda Aparte*, 155-156.
- Benjamin, B. (2016). *Reflexiones: veintiún directores de fotografía trabajando*. Hollywood: Reflexiones: veintiún directores de fotografía trabajando.
- Benjamin, W. (2005). *El libro de los Pasajes*. Madrid : Akal.
- Berardi, B. (2014). *Capital y lenguaje*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Berardi, B. (2014). *Después del futuro. Desde el futurismo al cyberpunk. El agotamiento de la modernidad*. Madrid: Enclave de libros.
- Berardi, F. ". (2007). *Generación post-alfa, Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Berardi, F. ". (2017). El aceleracionismo cuestionado desde el punto de vista del cuerpo. En A. Avanessiaan, & M. Reis, *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo* (págs. 69-76). Buenos Aires: Caja Negra.
- Bergala, A. (2007). *La hipótesis de cine*. Barcelona: Laertes.
- Bergman, I. (Dirección). (1974). *Scener ur ett äktenskap* [Película].
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.
- Berman, E. P. (2022). *Thinking like an economist : how efficiency replaced equality in U.S. public policy*. Princeton: Princeton University Press.
- Berman, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bermejo, A. G. (4 de Junio de 2012). *Carlos Vermut: "Las subvenciones han hecho que el cine se autocensure. [Artículo de Revista]*. Obtenido de 20minutos:

- <https://www.20minutos.es/cinemanía/noticias/carlos-vermut-las-subsuenciones-han-hecho-que-el-cine-se-autocensure-7483/>
- Bermejo, A. G. (8 de Noviembre de 2013). *Stockholm*. Obtenido de Cinemanía: <https://www.20minutos.es/cinemanía/criticas/stockholm-19258/>
- Bihox. (20 de Diciembre de 2021). *Youtube*. Obtenido de El fugitivo - Enfrentamiento en el embalse. : <https://youtu.be/UfWF0EAJ4qU>
- Bloom, H. (2006). *El canon occidental*. (D. Alou, Trad.) Barcelona: Anagrama.
- Blumenberg, H. (2008). *La legitimación de la edad moderna*. . Madrid: Pre-textos.
- Böhn, A. (2007). Nostalgia of the media / in the media. En G. Mouton, *Self-Reference in the Media* (págs. 143-154). Berlin: Winfried Nöth and Nina Bishara.
- Bolter, J. D. , Grusin, R. . (2000). *Remediation. Understanding New Media*. London: MIT Press.
- Bonitzer, P. (1987). *Desencuadres. Cine y Pintura*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Braverman, H. (1984). *Trabajo y Capital Monopolista*. . México: Nuestro Tiempo.
- Breschand, J. (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.
- Brook, O., Miles, A., O'Brien, D., & Taylor, M. (17 de Noviembre de 2022). Social Mobility and 'Openness' in Creative Occupations since the 1970s. *Sociology*, 1(22). doi:Brook, O., Miles, A., O'Brien, D., & Taylor, M. (2022). Social Mobility and 'Openness' in Creative Occupations since the 1970s. *Sociology*, 0(0). <https://doi.org/10.1177/00380385221129953>
- Broullón-Lozano, M. A. (2017). En M. J. Pedro Javier Millán Barroso, *Discurso y Frontera. Visiones teóricas y aplicaciones* (págs. 191-228). Sevilla: Alfar.
- Brown, W. (1999). Resisting Left Melancholy. *Duke University Press*, 19-27.

- Brox, O. (8 de Junio de 2013). *Destellos e ilusiones. Una conversación con Jonás Trueba*,. Obtenido de Détour: <https://diarios.detour.es/numero-cuatro/destellos-e-ilusiones-una-conversacion-con-jonas-trueba-por-oscar-brox>
- Burch, N. (1985). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Burch, N. (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Burke, E. (1985). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. (J. d. dehesa, Trad.) Valencia: Colección de Arquitectura.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.
- Caldas, M. d. (2007). De la sala de cine a la sala del museo. Motivos y efectos del cambio del contexto de exhibición/receocunib del producto filmico. En F. J. José Javier Marzal Felici, *Metodologías de análisis del film* (págs. 275-284). Madrid: Edipo.
- Cameron, J. (Dirección). (1991). *Terminator 2* [Película].
- Carcereny, J. G. (2018). Albert Serra. Para un cine de artificio y naturalismo. *L'Atalante: revista de estudios cinematográficos*(26), 111-122.
- Carlos Losilla. (2013). Gesto, movimiento, acción. Resurrección y fantasma en el cine europeo contemporáneo. En VV.AA, *Gesto, movimiento, acción. Resurrección y fantasma en el cine europeo contemporáneo*. (págs. 439-453). Madrid: Ediciones intermedias.
- Carnero, P. (25 de 09 de 2023). *DRO, el sello que impulsó la revolución*. Obtenido de Hoyesarte: https://www.hoyesarte.com/musica/pop-rock-musica/cuarenta-anos-de-dro-el-sello-que-impulso-la-revolucion-del-pop-espanol_318372/
- Carpenter, J. (Dirección). (1978). *Halloween* [Película].
- Carpenter, J. (Dirección). (1980). *The Fog* [Película].
- Carrasco, L. L. (20 de Mayo de 2018). *Intento que la realidad que registro sea tan compleja, contradictoria y ambigua como la percibo en mi día a día*”. Obtenido de Ctxt:

<https://ctxt.es/es/20180516/Culturas/19674/adrian-orr-cine-hormigas-ni%C3%B1o-cortometraje.htm>

Carrasco, Luis López, Javier Fernández Vázquez. (3 de Mayo de 2017). *Cntxt* . Obtenido de <https://ctxt.es/es/20170503/Culturas/12541/cine-precariedad-cultura-colectivo-los-hijos.htm>

Carrillo Bernal, J., & Gómez Yáñez, J. (2021). *Dirigir obras audiovisuales en España. Radiografía sociolaboral de la profesión*. Madrid: Dama. Obtenido de https://www.damautor.es/informes/Dirigir_obras_audiovisuales_en_Espa%C3%B1a_Radiograf%C3%ADa_de_la_profesi%C3%B3n.pdf

Céline, L.-F. (1994). *Viaje al fin de la noche*. Barcelona: Edhasa.

CENDEAC. (27 de Junio de 2014). *Carlos Vermut | Entrevista sobre 'Diamond Flash' [Video]*. Obtenido de Youtube: <https://youtu.be/H2tgbPMsP0w>

Cervantes, I. (6 de Septiembre de 2018). Ciclo de cine «Nuevas Cinefilias». Entrevista a Pablo Hernando [vídeo]. España. Obtenido de <https://youtu.be/Ee42ORf5U0E>

Cipriano, M. (2011). *Identidade e descentramento em Pedro Costa*. Lisboa: Escola Superior de Teatro e Cinema / CIAC.

Círculo de Bellas Artes. (19 de Noviembre de 2019). Albert Serra «El ojo de la cámara, el ojo de la cabeza, el ojo del culo» en los #LunesAlCírculo [video]. Youtube. Obtenido de <https://youtu.be/IY98JG9wcBM>

Cobos, A. (20 de Mayo de 2023). *El nuevo 'boom' de la astrología: ¿nueva religión millennial u obsesión narcisista?* Obtenido de El Periódico: <https://www.elperiodico.com/es/sociedad/20230520/fiebre-astrologia-horoscopo-jovenes-millennials-generacion-zeta-87607416>

Cofré, L. A. (29 de marzo de 2016). *Mariano Llinás charla sobre cine independiente. Valdivia 2014 ficv [video]*. Obtenido de Youtube: <https://youtu.be/gaOce2VHCxQ>

- Comision, S. M. (29 de Septiembre de 2021). Employers welcome SMC guidance to tackle ‘class crisis’ in the creative industries. *Gob.uk*. Recuperado el 7 de Mayo de 2023, de <https://www.gov.uk/government/news/employers-welcome-smc-guidance-to-tackle-class-crisis-in-the-creative-industries>
- Comolli, J. L. (2002). *Filmar para ver*. Buenos Aires: Ediciones Simurg.
- Cortés, L. (2013). Principales aplicaciones expresivas derivadas de la hibridación analógico-digital. El estilo visual realista. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*(72), 25-35.
- Cortés-Selva, L. (2013). Principales aplicaciones expresivas derivadas de la hibridación analógico-digital. El estilo visual realista. *Archivos de la Filmoteca*, 23-35.
- Costa, J. (8 de Noviembre de 2013). *La seducción y el vértigo*. Obtenido de El País: https://elpais.com/cultura/2013/11/07/actualidad/1383848860_225056.html
- Costa, P., & Neyrat, C. (2011). *Un mirlo dorado, un ramo de flores y una cuchara de plata*. Barcelona: Intermedio.
- Cruz, J. (11 de Abril de 2008). El testamento literario de Rafael Azcona. *El País*.
- Cuevas Álvarez, E. (2015). La temporalidad longitudinal en el cine. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 221-236. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5412992.pdf>
- Currie, G. (1999). Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 3(57), 285-297.
- Daicich, O. (2016). *El nuevo cine argentino 1995-2010: vinculación con la industria cinematográfica local e internacional y la sociocultura contemporánea*. Ushuaia: Ediciones Universidad Nacional Tierra del Fuego.
- Daney, S. (1994). *Perseverancia*. Buenos Aires: Ediciones El amante.
- Dardenne, L. (2006). *Detrás de nuestras imágenes (1991-2005)*. Madrid: Plot Ediciones.

- David Bordwell, Kristin Thomson. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.
- Davies, W. (2016). Neoliberalismo 3.0. *New Left Review*, 142.
- Dayan, D. (1974). The Tutor-Code of Classical Cinema. *Film Quarterly*, 28(1), 22-31.
Obtenido de <http://links.jstor.org/sici?sici=0015-1386%28197423%2928%3A1%3C22%3ATTOCC%3E2.0.CO%3B2-S>
- de Lucas, G. (2009). Los años Vanda. *Cahiers du cinéma: España*, 16-19.
- De Pedro, G. (1 de Octubre de 2013). *El futuro ya no es lo que era. Entrevista con Luis López Carrasco a propósito de su primer largometraje, El futuro*. Obtenido de Blogs&Docs: <https://www.blogsandocs.com/?p=5736>
- Debord, G. (2008). *La sociedad del espectáculo*. (J. L. Pardo, Trad.) Madrid: Pre-Textos.
- Dejours, C. (2014). *Psicopatología del trabajo*. Madrid: Miño y Dávila Editores.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen movimiento*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1989). *El Pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (Octubre de 1997). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Departamento de Filosofía, IBERO. (23 de Agosto de 2023). *Las dificultades de la Ética en el mundo contemporáneo. Dr. José Luis Villacañas [Video]*. Obtenido de <https://youtu.be/MOsnYrMlxao>
- Derrida, J. (1978). *La verdad en pintura*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J. (1987). *La retirada de la metáfora*. Santiago de Chile: Biblioteca electrónica Universidad ARCIS.
- Derrida, J. (1997). *La diseminación*. Fundamentos.
- Derrida, J. (2002). El cine y sus fantasmas (Conversación con Jacques Derrida). *Revista de Filosofía*, 93-106.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: CENDEAC.

- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca: Serie Ve.
- Dioni, J. (2021). *La España de las piscinas*. Barcelona: Arpa.
- Doane, M. A. (2007). The Indexical and the Concept of Medium Specificity. *differences : A Journal of Feminist Cultural Studies*, 128-152.
- Douglas Fogle, I. R. (2017). Andy Warhol. Estrella Oscura [Catálogo de exposición]. *Andy Warhol. Estrella Oscura*. Fundación Jumex Arte Contemporáneo, Ciudad de Mexico.
- Dreyer, C. (Dirección). (1964). *Gertrud* [Película].
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Madrid: Trotta.
- Echevarría, I. (3 de Marzo de 2023). Origen social y acceso a trabajos “creativos”. *Ctxt. Contexto y acción*. Recuperado el 7 de Mayo de 2023, de <https://ctxt.es/es/20230301/Culturas/42352/Ignacio-Echevarria-origen-social-Gary-Oldman-reino-unido-trabajos-creativos-desigualdad-meritocracia-ascensor-social.htm>
- Eco, U. (1992). *Obra Abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Elena Medina de la Viña; José Fernández García. (2014). Nuevo cine español. *Fonseca, Journal of Communication*(9), 85-117.
- Emmanuel Burdeau, Charles Tesson. (Abril de 2000). “Entretien avec Jean-Luc Godard,. Avenir(s) du cinéma”, Cahiers du cinéma, hors-série “Aux frontières du cinéma”. *Cahiers du cinema*, 11.
- Engel, P. (28 de Abril de 2017). *Fotogramas*. Obtenido de Festival D'A: 'Júlia ist', después de Àgata: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a18761528/julia-ist-elena-martin/>
- Escuela Superior de Cine | ESCINE. (15 de Mayo de 2020). *Carlos Reygadas/ MASTER CLASS [archivo de vídeo]*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=95IWQIGHfh0>
- Estrada, J. H. (2013). Carlos Vermut filma Magical Girl. *Caiman cuadernos de cine*, 62-63.
- Ezcritor. (29 de Octubre de 2011). *Entrevista a Carlos Vermut por Diamond Flash*. Obtenido de
de Espectacular-espectacular:

- <https://web.archive.org/web/20120619023937/http://espectacular-espectacular.es/2011/10/29/entrevista-a-carlos-vermut-por-diamond-flash/>
- Ferla, J. L. (2005). *Cine (y) digital : Aproximaciones, convergencias y tensiones*. Buenos Aires: Manantial.
- Fernández, C. (27 de Abril de 2015). *Tenemos que conquistar nuestra libertad en el cine que nos toca vivir*. Obtenido de El día de Córdoba: https://www.eldiadecordoba.es/ocio/conquistar-libertad-cine-toca-vivir_0_911309252.html
- Fernández, C. A. (2014). Autofinanciación y crowdfunding. Nuevas vías de producción, distribución y exhibición del cine español independiente tras la crisis financiera española. *Historia y comunicación social*, 19(3), 387-399.
- Fernández, D. B. (2014). *De la tecnología DSLR al 4K: La democratización audiovisual [Trabajo de fin de grado]*. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Filmin. (21 de Abril de 2013). *AFF 2013: De aquellas canciones...a estas ilusiones*. Obtenido de Filmin: <https://www.filmin.es/blog/aff-2013-de-aquellas-canciones-a-estas-ilusiones>
- Filmoteca de Catalunya. (27 de Mayo de 2021). Luis López Carrasco i Marta Bassols presenten EL FUTURO [video]. Youtube.
- Filmoteca Española. (1 de Junio de 2020). *CONVERSACIÓN DE "LOS ILUSOS" EN #DORÉ EN CASA [Video]*. Obtenido de Vimeo: <https://vimeo.com/424802617>
- Films, C. (8 de Abril de 2012). *STOCKHOLM*. Obtenido de Verkami: <https://www.verkami.com/projects/630-stockholm>
- Fischel, J. J. (2016). *Sex and Harm in the Age of Consent*. Obtenido de <https://books.google.es/books?id=Hil0DwAAQBAJ&lpg=PT151&dq=%E2%80%9CA%20stipulation%20to%20regulate%20sex%20in%20relations%20of%20dependenc>

e%20leads%20two%20ways%3A%20either%20all%20sex%20everywhere%20is%20impermissible%20since%20all%20power%20differentia

Fisher, M. (2009). *Realismo Capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra.

Fisher, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja negra.

Foix, V. M. (17 de Noviembre de 2015). *Exilio y deriva*. Obtenido de Letras Libres : <https://letraslibres.com/cine-tv/exilio-y-deriva/>

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

Foucault, M. (2001). El sujeto y el poder. En B. Willis, *Arte después de la Modernidad* (págs. 421-437). Madrid: Akal.

Foucault, M. (2007). *El nacimiento de la biopolítica*. (H. Pons, Trad.) Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad I*. Madrid: Siglo XXI.

Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las Heterotopías*. Buenos Aires: Nueva visión.

fourthirds, M. (s.f.). *To achieve both high image quality and compactness as well as lightness for freer photography*. Recuperado el 13 de Septiembre de 2023, de Micro four thirds: <https://www.four-thirds.org/en/about/>

Fraser, N., & Jaeggi, R. (2015). *Capitalismo. Una conversación desde la teoría crítica*. Madrid: Ediciones Morata.

Freud, S. (2015). *Más allá del principio del placer*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Frodon, J.-M. (2006). Aventures Digitales de l'Image - Table ronde sur l'image numérique. *Cahiers du cinema*, 4.

Furby, Jacqueline, Joy, Stuart. (2015). *The Cinema of Christopher Nolan: Imagining the Impossible*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press.

- García García, F. & Gertrudix M. (2009) El *mare nostrum* digital. Mito, ideología y realidad de un imaginario socioeconómico. *Icono* 14. 07-30. 12.
- García Miranda, M. (14 de Marzo de 2021). *www.cadenaser.com*. Obtenido de https://cadenaser.com/programa/2021/03/14/la_hora_extra/1615703421_353425.html
- García, J. T. (2010). El discurso de la mimesis en el Libro X de la República de Platón. *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 211-215.
- Gaspar, E. (19 de Febrero de 2014). Louis Lumière (Éric Rohmer, 1968) [video]. Youtube. Obtenido de <https://youtu.be/ROkBWuYsysM>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Geoff, A. (2005). *10*. London: British film Institute.
- Gilles Deleuze, Félix Guattari. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Gilles Deleuze, Félix Guattari. (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Gimeno, M. Á. (2017). *Las rupturas de la modernidad cinematográfica: el cinéma verité de Jean Rouch*. Barcelona: Universidad Oberta de Catalunya.
- GINEDIS (Grupo de Investigación UCM. "Normatividad, e. d. (3 de Marzo de 2021). Nuria Sánchez Madrid - "El diseño político de la precariedad" [video]. Youtube. Obtenido de <https://youtu.be/iurhrtCPW70>
- GINEDIS (Grupo de Investigación UCM. "Normatividad, emociones, discurso y sociedad"). (8 de Septiembre de 2021). Jacques Rancière: "Democracia, institución, exclusión" [video]. Youtube.
- GINEDIS (Grupo de Investigación UCM. "Normatividad, emociones, discurso y sociedad"). (3 de Marzo de 2021). Pablo López Álvarez - "Cuerpo, trabajo y daño: una discusión normativa". Youtube. Obtenido de <https://youtu.be/jisQEWDZECs>

- GINEDIS Grupo de Investigación UCM. "Normatividad, emociones, discurso y sociedad"). (3 de Marzo de 2021). Clara Ramas San Miguel - "Precariedad y Modernidad" [video]. Youtube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Fv8p5J1WdIs>
- Girl, M. (28 de Noviembre de 2022). *Wikipedia*. Obtenido de Wikipedia: [https://es.wikipedia.org/wiki/Magical_Girl_\(pel%C3%ADcula\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Magical_Girl_(pel%C3%ADcula))
- Godard, J. L. (2007). *Histona(s) del cine*. Buenos Aires: Caja negra editora.
- Godard, J.-L. (1980). *Introducción a una verdadera historia del cine*. París: Albatros.
- Godard, J.-L. (2010). *Pensar entre imágenes*. Barcelona: Intermedio.
- Goethe. (1999). *Fausto I*. Madrid: Ediciones Ibéricas.
- Goethe, J. (2000). *Théorie des couleurs*. Paris: Triades.
- Goldsmith, K. (2009). *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews*. Nueva York: Hachette Books.
- Gonzalo, G. (1 de Febrero de 2023). *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles (Chantal Akerman)*. Obtenido de Cine Maldito : <https://www.cinemaldito.com/jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles-chantal-akerman/>
- Gramsci, A. (1930). *Quaderni del carcere*. Roma: Istituto Gramsci.
- Greaber, D. (2018). *Bullshit Jobs: A theory*. United Kingdom: Penguin.
- Groys, B. (2015). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Guilloux, M. (20 de Mayo de 2004). Le cinema de Jean luc godard ne se joue pas a pile ou face. *L'Humanité*, 10.
- Habermas, J. (1999). *Teoría de la acción comunicativa, I*. Madrid: Taurus.
- Hagglund., M. (2008). *Radical :teheism : Derrida and the rime of life*. Standford: Stanford University Press.
- Harvey, D. (2003). *Espacios de Esperanza*. Madrid: Akal.
- Heath, S. (2008). Sobre la sutura. *Youkali. Revista de artes y pensamiento*, 207-225.

- Hegel, G. (1989). *Lecciones de Estética*. Barcelona: Ediciones Península.
- Hegel, G. (2004). *Principios de la filosofía del derecho*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Hegel, G. W. (2013). *Filosofía del derecho*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Heidegger, M. (1970). *El final de la filosofía y la tarea de pensar en VV.AA., Kierkegaard vivo*. Madrid: Alianza.
- Heidegger, M. (1988). *Arte y poesía*. (S. Ramos, Trad.) Mexico: Fondo de cultura económica.
- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos*. (E. Barjau, Trad.) Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. (2010). El origen de la obra de Arte. En M. Heidegger, *Caminos de Bosque* (pág. 280). Alianza.
- Heidegger, M. (2014). *¿Qué es la metafísica?*. (A. L. Helena Cortés Gabaudan, Trad.) Madrid: Grupo Anaya Comercial.
- Heidegger, M. (2021). *La pregunta por la técnica*. (J. A. Escudero, Trad.) madrid: Herder.
- Heredero, C. F. (1 de Septiembre de 2010). *Realidades del presente, apuestas de futuro....*.
Obtenido de caimanediciones.es: <https://www.caimanediciones.es/realidades-del-presente-apuestas-de-futuro-editorial/>
- Heredero, C. F. (2012). El arte de ganar el tiempo. *Caiman cuadernos de cine*, 43-52.
- Heredero, C. F. (2016). Luis XIV. Lo humano y lo simbólico. *Caiman cuadernos de cine*, 28-30.
- Hernández, C. S. (2020). *El ritmo audiovisual en la obra inicial de Rodrigo Sorogoyen [Tesis de licenciatura, Universitat Internacional de Catalunya]*. Repositorio institucional, Barcelona. Obtenido de <http://hdl.handle.net/10803/670084>
- Hirose, J. F. (2014). *Cine-capital : cómo las imágenes devienen revolucionarias*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Hölderlin, F. (2012). *Poemas*. (E. G. Vera, Trad.) Barcelona: Penguin Random House.

- Hölderlin, F. (2014). *Hiperion*. Madrid: Hiperion.
- Honneth, A. (2011). *La sociedad del desprecio*. Madrid: Trotta.
- Horkheimer, M. (2000). *Teoría tradicional y teoría crítica*. Barcelona: Paidós.
- Horkheimer, M., & Adorno, T. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. (J. J. Sánchez, Trad.) Madrid: Trotta.
- Horkheimer, M. (2000). *Teoría tradicional y teoría crítica*. Barcelona: Paidós.
- Husserl, E. (1999). *Investigaciones lógicas I.* (M. G. Gaos, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- ICAA. (2018). *Ayudas a la cinematografía 2018*. Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. Obtenido de <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:1dc122e1-719d-422c-b799-785d629fc6c2/memoria-2018.pdf>
- ICAA. (14 de Mayo de 2024). *Tres días con la familia*. Obtenido de Catálogo de películas calificadas: https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/es-es/Peliculas/Detalle?q=true&Pelicula=31606#p_ayudas
- Iglesias, E. (2013). Los ochenta siguen siendo intocables. *Caiman cuadernos de cine*(19), 30.
- Iglesias, E. (2013). Los ochenta siguen siendo intocables. *Caiman cuadernos de cine*, 30.
- Illouz, E. (2020). *El fin del amor. Una sociología de las relaciones negativas*. Madrid: Katz Editores.
- Imdb. ((s.f) de (s.f) de 2014). *Imdb*. Obtenido de Imdb: https://www.imdb.com/title/tt3089326/?ref_=nm_flmg_t_5_wr
- independiente, A. C. (27 de Octubre de 2021). *ABYCINE 2021 | Mesa redonda 10º aniversario Diamond Flash [video]*. Obtenido de Youtube: <https://youtu.be/XKVHWOI2CJI>
- INE. (23 de Enero de 2014). *Instituto Nacional de estadística*. Obtenido de Encuesta de Población Activa (EPA): <https://www.ine.es/daco/daco42/daco4211/epa0413.pdf>

- ISatChannel. (7 de Octubre de 2009). *Historias Extraordinarias :: Alan Pauls entrevista a Mariano Llinás*. Obtenido de Youtube: <https://youtu.be/mFfxovbCtJc>
- Iser, W. (1987). *El Acto de Leer. Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.
- Iser, W. (1993). La estructura apelativa de los textos. *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, 99-119.
- Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet. (1996). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- Jameson, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica del cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jameson, F. (1996). *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Jameson, F. (2006). *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- Jardín, C. (s.f.). *Letra de Homunculo - Ciudad Jardin*. Obtenido de Coveralia : <https://www.coveralia.com/letras/homunculo-ciudad-jardin.php>
- Javier Marzal Felici, Francisco Javier Gómez Tarín. (2009). *El productor y la producción en la industria cinematográfica*. Madrid: Editorial Complutense.
- Joffe, I. (2014). *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. New York City: WallFlower Press.
- Josep M. Català Domènech, Josetxo Cerdán de los Arcos. (2007). Después de lo real pensar las formas del documental, hoy. *Archivos de la filmoteca, revista de estudios históricos sobre la imagen*, 1(57-58), 6-25.
- Joucy. (17 de Marzo de 2021). CINÉASTES de NOTRE TEMPS : ÉRIC ROHMER - Preuves à l'appui TV 1/2 1994 en Français Sub. Esp. & Eng. [video]. Youtube. Obtenido de <https://youtu.be/mPOz1MWQtU>

- Juan Aguirre [presentador] . (10 de Noviembre de 2019). *Agustín Mendilaharsu - Otra forma de hacer cine- [podcast]*. CinefotoLatino, Buzzsprout. Obtenido de <https://www.buzzsprout.com/258401/1992493->
- Juárez, M. (11 de Febrero de 2023). *Las ayudas públicas al cine registran un incremento del 40% desde 2019*. Obtenido de El economista: <https://www.eleconomista.es/retail-consumo/noticias/12144977/02/23/Las-ayudas-publicas-al-cine-registran-un-incremento-del-40-desde-2019.html>
- Jytte Jensen, Klaus Biesenbach. (1 de Marzo de 2007). *Abbas Kiarostami:Image Maker*. Obtenido de The Museum of Modern Art: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/23>
- Kamin, B. (2011). *20 años de creación. Universidad del Cine*. . Buenos Aires: Universidad del cine editora. .
- Kant, I. (1790). *Crítica del discernimiento*. Alianza.
- Kant, I. (1975). *Hacia la paz perpetua en Ensayos sobre la paz, el progreso y el ideal cosmopolita*. Madrid: Cátedra.
- Kant, I. (1981). *Kant, Filosofía de la historia*. (E. Ímaz, Trad.) Mexico: Fondo de cultura económica.
- Kara, S. (2013). The Sonic Summons: Meditations on Nature and Anempathetic Sound in Digital Documentaries. En A. H. Carol Vernallis, *The Oxford handbook of sound and image in digital media* (págs. 582–97). Oxford: Oxford University Press.
- Kasman, D. (15 de Julio de 2015). “*Against, against*”: *creative destruction with Albert Serra*. Obtenido de <https://www.bfi.org.uk/>: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/interviews/against-against-creative-destruction-albert-serra>
- Koza, R. (15 de Abril de 2016). *Mariano Llinás, el cineasta de la desmesura. Antes del estreno de La Flor [Artículo de Blog]*. Obtenido de Con los ojos abiertos:

<http://www.conlosojosabiertos.com/mariano-llinas-cineasta-la-desmesura-del-estreno-la-flor/>

Lacan, J. (2008.). *El seminario de Jacques Lacan : libro 2 : el yo en*. (I. Agoff, Trad.) Buenos Aires: Paidós.

Lafon, J. (1999). *Esthétique de l'image de synthèse*. Paris: Ed. L'Harmattan.

Land, N. (2011). *Fanged Noumena*. London: Urbanomic.

Laplanche, J., & Pontalis, J. (2004). *Diccionario de Psicoanálisis*. (F. G. Cervantes, Trad.) Buenos Aires: Paidós.

Lebrun, G. (2008). *Kant y el final de la metafísica: Ensayo sobre la Crítica del Juicio*. Madrid : Escolar y Mayo.

Ledo, M. (2004). *Del Cine-Ojo a Dogma95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona : Paidós.

Leorza, M. C. (4 de Abril de 2013). *Pikara Magazine*. Obtenido de La próxima generación será de directoras de cine: <https://www.pikaramagazine.com/2013/04/la-proxima-generacion-sera-de-directoras-de-cine/>

Lévinas, E. (1973). *Le temps et l'autre*. Paris: PUF.

Lévinas, E. (1976). *Difficile Liberté. Présences du judaïsme*. Paris: Albin Michel .

Lévinas, E. (2002). *Totalidad e infinito*. Salamanca: Sígueme Salamanca.

Lévinas, E. (2002). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Liébana, R. (14 de Mayo de 2014). *Entrevista a Luis López Carrasco, director de El futuro [Entrevista]*. Obtenido de El espectador imaginario: <http://www.elspectadorimaginario.com/entrevista-luis-lopez-carrasco-director-de-el-futuro/>

- Liébana, R. (11 de Agosto de 2018). «*La Flor*» *El cine épico de Mariano Llinás*. Obtenido de Videodromo: <https://www.videodromo.es/critica-de-cine/la-flor/63619>
- Lipovetsky, G. (2006). *Metamorfosis de la cultura liberal*. (R. Calderaro, Trad.) Barcelona: Anagrama Argumentos.
- Lipovetzky., G. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. . Barcelona: Anagrama.
- Locarno, F. (5 de Agosto de 2020). *Conversación con Víctor Erice | Locarno Film Festival [Video]*. Obtenido de Youtube: <https://youtu.be/6kK7DBr51K4>
- López Carrasco, L. (2020). Pasado continuo: formas cinematográficas para reocnstruir la Historia reciente. En V. R. Manuel Palacio Arranz, *CINE Y CULTURA POPULAR EN LOS 90: ESPAÑA-LATINOAMÉRICA* (pág. 113). Berlín: Peter Lang.
- López, V. (26 de Septiembre de 2020). *La cámara no importa: 'Coherence' y otras 13 películas que demuestran que se pueden obtener grandes resultados con material asequible*. Obtenido de Espinof: <https://www.espinof.com/listas/camara-no-importa-14-peliculas-que-demuestran-que-se-pueden-obtener-grandes-resultados-material-asequible>
- Losilla, C. (2013). Hacer cine en los malos tiempos. *Caiman cuadernos de cine*(15), 34-37.
- Losilla, C. (2013). Otro cine español. Un impulso colectivo. *Caiman cuadernos de cine*, 6-8.
- Losilla, C. (2013). Un impulso colectivo. *Caimán cuadernos de cine*(27), 6-8.
- Losilla, C. (2016). Berserker (Pablo Hernando). *Caiman Cuadernos de cine*(51), 19.
- Luján, G. S. (2021). *Etalonaje digital: Tendencias de uso en base al género cinematográfico y desarrollo de casos prácticos de corrección de color [Trabajo de Fin de Grado, Universidad Politécnica de Valencia]*. Repositorio Institucional, Gandía.
- M. Rosental, P. Iudin. (1984). *Diccionario de filosofía*. Moscú: Progreso.
- Maillard, C. (1992). *La creación por la metáfora: introducción a la razón-poética*. Barcelona: Anthropos.

- Malagón, S. (10 de Marzo de 2017). *El método de Eduardo Coutinho, en seis puntos*. Obtenido de Sara Malagón Llano: <https://kantaletas.wordpress.com/2017/03/10/el-metodo-de-eduardo-coutinho/>
- Manovich, L. (2001). *El lenguaje de los nuevos medios*. Barcelona : Paidós.
- Manzano, J. Á. (2020). *El director de fotografía y el departamento de cámara en producciones cinematográficas españolas tras la llegada de la tecnología digital [Tesis]*. Archivo Abierto Institucional de la Universidad Carlos III.
- Marazzi, C. (2014). *Capital y Lenguaje*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Mariani, A. (2018). La poetica dell'insignificante. Nota sul modernismo di Albert Serra. En V. Estremo, & F. Federici, *Albert Serra. Cinema, arte e performance* (págs. 69-85). Milano-Udine: Mimesis.
- Mariano Llinás, Michèle Soriano. (2020). fragmentos de la entrevista realizada por Michèle Soriano con Mariano Llinás, realizador argentino de *Bañerías, Historias extraordinarias y La Flor*. *Cinemas d'Amérique latine*(28), 162-165.
- Mariano Llinás; Laura Citarella. (2009). La Madre de todas las batallas. En S. Wolf, *Cine Argentino, Estéticas de la Producción* (págs. 163-170). Buenos Aires: BAFICI.
- Marín, N. (23 de Noviembre de 2012). *España alterada, cine sin miedo*. Obtenido de embed.at: <http://antes.embed.at/article80.html>
- Marquard, O. (2007). *Dificultades con la filosofía de la historia*. Valencia: Pre-textos.
- Martín, I. (6 de Octubre de 2021). *El DCP para distribución: 4 conceptos clave*. Obtenido de Ismael Martín: <https://ismaelmartin.com/dcp-para-distribucion/>
- Martínez, C. (2018). Singularity. En V. Estremo, & F. Federici, *Albert Serra. Cinema, arte e performance* (pág. 39). Udine-Milán: Mimesis.
- Martinez, J. A. (18 de Noviembre de 2023). Horas de montaje. (J. Juárez, Entrevistador)

- Martínez, L. (25 de Abril de 2013). *La adolescencia como metáfora*. Obtenido de El Mundo: https://www.elmundo.es/elmundo/2013/04/25/andalucia_malaga/1366904183.html
- Massanet, A. (20 de Marzo de 2011). *La dirección de fotografía (2) [artículo del blog]*. Obtenido de Espinof: <https://www.espinof.com/diccionario-cine-television/direccion-de-fotografia-2>
- Mekas, J. (2017). *Cuaderno de los sesenta*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Mekas, J. (8 de Agosto de 2020). *Lumiere*. Obtenido de Volver a ver las películas de Andy Warhol: <http://www.elumiere.net/especiales/warhol/warholmekas.php>
- Mendilaharsu, A. (4 de Julio de 2019). *Sobre la fotografía de "La Flor": una Foto-síntesis [Artículo del blog]*. Obtenido de <https://blogs.ffyh.unc.edu.ar/fotografiacinematografica/2019/07/04/fotografia-pelicula-la-flor-de-mariano-llinas/>
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine I*. Barcelona: Paidós.
- Millán, J. D. (2022). Hedonia depresiva: Reflexiones sobre el deseo en el realismo capitalista. *Teoría y Crítica de la Psicología*, 18, 65–84.
- Mitry, J. (1986). *Estética y psicología del cine. I. Las estructuras*. . Mexico: Siglo XXI.
- Monroy, V. (2020). *Contra la cinefilia: historia de un romance exagerado*. Madrid: Clave intelectual.
- Monterrubio, L. (2017). Juventud en marcha de Pedro Costa. La misiva negada. Palabra, memoria y resistencia. *Revista de historia del cine*, 45-101.
- Moral, J. (Julio de 2012). *Sin dinero, otro cine es posible*. Obtenido de El espectador imaginario: <https://www.elspectadorimaginario.com/diamond-flash/>
- Morán, A. (6 de Septiembre de 2013). *Filmin 365*. Obtenido de Filmin 365: <https://filmin365.com/2013/09/06/pablo-hernando-hay-mas-gente-que-quiere-hacer-cine-que-medios-economicos-para-hacerlo/>

- Morán, A. (11 de Septiembre de 2015). *Entrevista a Santiago Racaj, director de fotografía de «Los exiliados románticos»*. Obtenido de Filmin 365: <https://filmin365.com/2015/09/11/entrevista-a-santiago-racaj-director-de-fotografia-de-los-exiliados-romanticos/>
- Moreiras, A. (2017). Infrapolítica marrana. Cercanía contra comunidad: la errancia y el ojo de más. *Pléyade*(19), 113-143.
- Moreno, P. (12 de Diciembre de 2018). *¿Qué sucede si volvemos a ver ‘Stockholm’ cinco años después?* Obtenido de Culturplaza: <https://valenciaplaza.com/que-sucede-si-volvemos-a-ver-stockholm-cinco-anos-despues>
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Willis, *Arte después de la modernidad* (págs. 365-367). Madrid: Akal.
- Mulvey, L. (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londres: Reaktion Books.
- Navarro Cordón, J. M., & Pardo, J. (2009). *Historia de la filosofía*. Madrid: Anaya.
- Nelson, M. (2023). *Sobre la libertad. Cuatro cantos de restricción y cuidados*. https://books.google.es/books/about/Sobre_la_libertad.html?id=gTl7EAAAQBAJ&source=kp_book_description&redir_esc=y: Anagrama. Obtenido de https://www.google.es/books/edition/Sobre_la_libertad/gTl7EAAAQBAJ?hl=es&gbpv=1&dq=maggie%20nelson&pg=PP3&printsec=frontcover
- Neves Toledo, R. (2020). *A origem das narrativas em “Five – Long Takes dedicated to Yasujiro Ozu” [Tesis de posgrado]*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Neyrat, C. (2010). *Honor de Cavalleria. Plano a Plano*. Barcelona: Intermedio.
- Nieta, C. S. (27 de Abril de 2013). *Fila Siete*. Obtenido de Rodrigo Sorogoyen director y guionista de Stockholm: <https://filasiete.com/noticias/entrevistas-protagonistas/rodrigo-sorogoyen-director-y-guionista-destockholm/>

- Nieto, A. A. (2018). *La fragmentación en el discurso cinematográfico de ficción de Jean-Luc Godard [Tesis de licenciatura, Universidad Complutense de Madrid]*. Repositorio institucional Universidad Complutense de Madrid.
- Nieto, A. A. (2018). La fragmentación en el discurso cinematográfico de ficción de Jean-Luc Godard. (*Memoria para optar a una tesis doctoral*). Universidad Complutense, Madrid.
- Nieves Moyano, María del Mar Sanchez-Fuentes, Sandra Milena Parra-Barrera, Reina Granados de Haro. (2022). Only “yes” means “yes”: Negotiation of Sex and Its Link With Sexual Violence. *Journal of Interpersonal Violence*, 38(3-4), 2759–2777. doi:10.1177/08862605221102483
- Noguero, F. L. (2002). El análisis de contenido como método de investigación. *XXI. Revista de Educación*, 169.
- Notario, J. G. (11 de Enero de 2014). *Núvol*. Obtenido de Albert Serra: “Si miras atentamente, verás muchas cosas...”: <https://www.nuvol.com/pantalles/albert-serra-si-mires-atentament-veuras-moltes-coses-13568>
- Ojea, M. (2009). El padre de las películas (Ideas, números, tareas y algunas paradojas). En S. Wolf, *Cine Argentino. Estéticas de producción* (pág. 43). Buenos Aires: Bafici.
- Ordoñez, M. (2 de Marzo de 2012). *Cine realmente underground II: “Diamond Flash” (Carlos Vermut, 2011) [Artículo de Blog]*. Obtenido de El país: <https://blogs.elpais.com/bulevares-perifericos/2012/03/cine-realmente-underground-ii-diamond-flash-carlos-vermut-2011-diamond-flash-primer-largometraje-de-carlos-vermut.html>
- Orr, A. (26 de Noviembre de 2023). entrevista a Adrián Orr sobre "Niñato". (J. Juárez, Entrevistador)
- Ortega y Gasset, J. (1925). *Sobre el fascismo, Obras Completas, cit., vol. II*. Madrid: Revista de Occidente.

- Ortega, F. (2010). *El cuerpo incierto : corporeidad, tecnologías médicas y cultura contemporánea: Corporeidad, tecnologías médicas y cultura contemporánea*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- Ortiz, A. C. (2010). *Manual Básico De tecnología audiovisual*. Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. Obtenido de https://issuu.com/cccpcostarica/docs/50._historia_tecnica_de_la_cinematografia_-_5
- Oyarzun, P. (2016). La cuestión de lo siniestro en Freud. *Revista De Teoría Del Arte*(8), 53 – 94. Obtenido de <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/41274>
- Ozu, Y. (1988). *Ozu Yasujiro Sengo Goroku Sūsei*. Tokyo: Film Art Sha.
- Ozu, Y. (2017). *La poética de lo cotidiano*. Madrid: Gallonero ediciones.
- Palacio, M. (2005). El eslabón perdido. Apuntes para una genealogía del cine documental contemporáneo. En J. C. Casimiro Torreiro, *Documental y vanguardia* (págs. 161-184). Madrid: Cátedra.
- Parés, L. E. (2016). Teoría y práctica de la complicidad. *Caiman cuadernos de cine*, 64-65.
- Pasolini, P. P. (1971). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- Pedraza, P. (2006). El ensayo en díptico. Agnès Varda y Joaquín Jordá. *MICEC'06. Muestra Internacional de Cine Europeo Contemporáneo*., 245-253.
- Pena, J. (24 de Marzo de 2014). *Madrid era una fiesta*. Obtenido de Caiman cuadernos de cine : <https://www.caimanediciones.es/el-futuro-critica/>
- Perales, Verónica; García, Marisa; Adam, Fred. (2008). Imagen de síntesis: perspectivas digitales de género. *Actas del IV Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*, 10.
- Perez, J. L. (2015). William Henry Beveridge (1879 1963): La construcción de los modernos sistemas de seguridad social. *Revista de Derecho de la Seguridad Social. LABORUM* n°4, 279-302.

- Pier Paolo Pasolini; Eric Rohmer. (1970). *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona: Anagrama.
- Pinilla, S. F. (8 de Noviembre de 2013). *Stockholm*. Obtenido de Camera & Light: <https://www.cameraandlightmag.com/noticias/stockholm/1>
- Pinto Veas, I. (2014). Luis López Carrasco: director de El futuro (2013, España). *La Fuga*, 16. Obtenido de La fuga.
- Plantinga, C. (1997). Retórica y representación en cine de no ficción. *Cambridge University Press*, 21.
- Plantinga, C. (2009). Documental. *The Routledge Companion to Filosofía* , 494-504.
- Plantinga, C. R. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Mexico: UNAM.
- Platón. (1988). *Diálogos IV. República*. (C. E. Lan, Trad.) Madrid: Gredos.
- Platón. (2008). *Diálogos III*. Madrid: Gredos.
- Preciado, P. B. (2008). *Testo Yonki*. Madrid: Espasa Calpe.
- Prieto, C. (4 de Febrero de 2014). *El plató del cine español está en un piso de Montera*. Obtenido de El confidencial: https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/premios-goya/2014-02-04/el-plato-del-cine-espanol-esta-en-un-piso-de-montera_81303/
- PUCV, I. d. (22 de Agosto de 2022). *Conferencia de Jun Fujita Hirose: Una arqueología del contracampo desde Platón hasta Ozu, pasando por Levinas, Manet y Godard [Video]*. Obtenido de Facebook: <https://fb.watch/nhcnflp7Ze/>
- Puerto, K. (21 de Septiembre de 2010). *Panasonic GH2 irrumpe con objetivo 3D y pantalla táctil*. Obtenido de xataka: <https://www.xataka.com/fotografia-y-video/panasonic-gh2-se-presenta-con-objetivo-3d-y-pantalla-tactil>
- Quijano, F. D. (29 de Noviembre de 2023). *Luis López Carrasco: "Imagino un futuro marcado por la escasez, pero eso no tiene por qué ser negativo"*. Obtenido de El Español:

https://www.lespanol.com/el-cultural/letras/20231129/luis-lopez-carrasco-imaginofuturo-marcado-escasez-no-negativo/813169100_0.html

Quintana, Á. (2007). Al principio fue el verbo. Notas sobre el ciné-essai. En A. Weinrichter, *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (págs. 126-140). Pamplona: Colección Punto de vista. .

Quintana, Á. (2008). Tras el misterio de lo mítico. *Cahiers du cinéma: España*, 12-13.

Quintana, Á. (2009). Encuentros y desencuentros. *Cahiers du cinema España, Suplemento*(22), 5-8.

Quintana, A. (2009). Hacia un hiperrealismo de la imagen digital. *Cahiers du cinéma: España*, 24.

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

Quintana, À. (2012). El desafío de "Los tres cerditos": Albert Serra filma y proyecta en la DOCUMENTA [13] . *Caiman cuadernos de cine*, 54-55.

Ramas, C. (13 de Diciembre de 2023). *Los nuevos reaccionarios*. Obtenido de El País: <https://elpais.com/opinion/2023-12-13/los-nuevos-reaccionarios.html>

Ramírez, Y. (1 de Junio de 2018). *Crítica.cl*. Obtenido de Apuntes sobre ¿Cuán postmoderna es la intertextualidad? de Manfred Pfister: <https://critica.cl/estudios-culturales/cuan-postmoderna-es-la-intertextualidad-de-pfister>

Ramoneda, J. (8 de Febrero de 2024). *Elena Martín entre las sombras*. Obtenido de Ara: https://es.ara.cat/opinion/elena-martin-sombras_129_4931125.html

Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible*. Salamanca: Consorcio Salamanca 2002.

Ranciere, J. (2013). *Bela Tarr. Después del final* . Buenos Aires: El cuenco de piata.

Ranciere, J. (2013). *Escenas para un régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.

- Rancière, J. (7 de Junio de 2021). "Democracia, institución, exclusión". (A. S. Santiago, Entrevistador) Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=HJhU6z_XtPE
- Reguillo, R. (2021). *Necromáquina. Cuando matar no es suficiente*. Barcelona: Ned Ediciones.
- Remes, J. (2015). The Sleeping Spectator: Nonhuman Aesthetics in Abbas Kiarostami's Five. En N. B. Tiago de Luca, *Slow Cinema* (págs. 231-242). Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Renoir, J. (1979). *Entretiens et propos*. . París: Cahiers du cinema.
- Renov, M. (1993). *Introduction: The Truth about Non-Fiction*. Nueva York: M. Renov (ed.).
- Reviriego, C. (2009). Costa por costa. *Cahiers du cinéma: España*, 12-15.
- Reviriego, C. (2010). Carlos Reviriego. *Cahiers du cinéma: España*, 46.
- Reviriego, C. (29 de Marzo de 2013). *El tiempo de los Ilusos*. Obtenido de El español: https://www.elespanol.com/el-cultural/cine/20130329/tiempo-ilusos/13749050_0.html
- Revista Sala 1. (19 de Diciembre de 2013). "El Futuro", entrevista a Luis López Carrasco, Luis Ferrón, Sergio Jiménez, Jorge Alarcón [video]. Youtube. Obtenido de <https://youtu.be/TmpU7ickFzc>
- Reynolds, S. (2012). *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. Londres: Faber & Faber.
- Ripalda, J. M. (1992). *Fin del clasicismo. A vueltas con Hegel*. Madrid: Trotta.
- Robert Stam, R. B.-L. (1992). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. (J. P. Cogollos, Trad.) Barcelona: Paidós.
- Roberts, J. (2000). Dogma 95. *New left review*, 135-144.
- Rodea el Congreso. (23 de Febrero de 2023). Obtenido de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Rodea_el_Congreso

- Rodrigo Sorogoyen, esRadio. (31 de Octubre de 2016). Roberto Álamo y Antonio de la Torre presentan 'Que Dios nos perdone' [video]. Youtube. Obtenido de <https://youtu.be/FtjMHERzdLA>
- Ros, J. M. (1 de Octubre de 2014). *Diamond Flash, o instrucciones para hacer una película de superhéroes en España* [artículo de blog]. Obtenido de Zona Negativa: <https://www.zonanegativa.com/diamond-flash-o-instrucciones-para-hacer-una-pelicula-de-superheroes-en-espana/>
- Rouch, J. (1993). ¿El cine del futuro? En J. R. Ramió, *Textos y Manifiestos de cine* (págs. 155-164). Madrid: Cátedra.
- Rueda, J. (7 de Septiembre de 2022). *Caiman cuadernos de cine*. Obtenido de La imagen porosa: <https://www.caimanediciones.es/etiquetas/albert-serra/>
- Ruiz, C. C. (2022). Impulsando el talento femenino. Nuevas directoras en el cine español del siglo XXI. . *Visual Review*, 2-13.
- Ruiz, J., & Heredero, C. (2013). A golpe de intuición. *Caiman cuadernos de cine*, 34-37.
- Saferstein, S. (15 de Abril de 2018). *Mariano Llinás y su esperada "La Flor", en el BAFICI: 10 años de trabajo, 14 horas de duración*. Obtenido de Infobae: <https://www.infobae.com/cultura/2018/04/15/mariano-llinas-y-su-esperada-la-flor-en-el-bafici-10-anos-de-trabajo-14-horas-de-duracion/>
- Saferstein, S. (1 de Agosto de 2023). *"La flor", el filme de Llinás de casi 14 horas, se verá por partes en el Centro Cultural 25 de Mayo*. Obtenido de Infobae: <https://www.infobae.com/cultura/2023/08/01/la-flor-el-filme-de-llinas-de-casi-14-horas-se-vera-por-partes-en-el-centro-cultural-25-de-mayo/#:~:text=El%20rodaje%20de%20la%20pel%C3%ADcula,cierto%20poder%2C%20se%20retrajo%20enormemente.>
- Salt, B. (2009). *Estilo cinematográfico y tecnología: historia y análisis*. London: Starword.

- Sánchez, A. L. (1999). La Crítica de la economía de mercado en Karl Polanyi: El análisis institucional como pensamiento para la acción. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 27-54.
- Saussure, F. d. (1945). *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Losada.
- Schechtman, M. (2021). Time and transcendence in the Before trilogy. En K. S. Hans Maes, *Before Sunrise, Before Sunset, Before Midnight. A filosofical exploration*. (págs. 24-40). Nueva York: Routledge.
- Schmitt, C. (2021). *Glossarium. Anotaciones desde 1947 hasta 1958*. Sevilla: El paseo.
- Schrader, P. (1972). Notes on film noir. *Film Comment*, 8(1), 8-13.
- Schrey, D. (2014). *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Futur*. Passau: Palgrave Macmillan.
- Serra, A. (2018). *Diari de Kassel*. Barcelona: Biblioteca del Núvol.
- Serra, A. (2023). *Un brindis por San Martiriano*. Barcelona: H&O Editores.
- Serra, C. (20 de Septiembre de 2023). La verdad del deseo. *El País*. Obtenido de <https://elpais.com/opinion/2023-09-20/la-verdad-del-deseo.html>
- Shaila García Catalán, Aarón Rodríguez Serrano, Marta Martín Núñez. (2022). De un radical realismo íntimo: un otro cine español firmado por mujeres. *L'atalante*, 7-24.
- Sloterdijk, P. (2002). *El desprecio de las masas*. Valencia: Pre-textos.
- Soler, P. (2016). De los Silencios en el Jardín Seco Japonés. *Palimpsesto*, (15), 12.
- Stefano Baschiera, Elena Caoduro. (2015). Retro, faux-vintage, and anachronism: When cinema looks back at Its. *NECSUS. European Journal of Media Studies*, 2(4), 143-163.
- Strate, L. (2012). El medio y el mensaje de McLuhan. *Infoamérica: Iberoamerican Communication Review*, 7-8, 61-80.

- Strong, H. (3 de Marzo de 2020). *Little white lies*. Obtenido de Inside the company transferring digital film onto 35mm: <https://lwlies.com/articles/cpc-london-transferring-digital-film-to-35mm/>
- Suarez, S. C. (2021). *Informe CIMA 2021. La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico del largometraje español*. Madrid: Ministerio de Cultura y deporte, Asociación de mujeres cineastas y de medios audiovisuales. .
- Tarkovski, A. (2008). *Esculpir en el tiempo*. Rialp: Madrid.
- Therborn, G. (1998). *La ideología del poder y el poder de la ideología*. Madrid. : Akal.
- Trueba, J. (5 de Junio de 2020). *Regreso a Los Ilusos (Jonás Trueba, 2013)*. Obtenido de Filmoteca Española: <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:6684c0ad-137f-424d-bc36-62cf1589a0b6/el-dor--en-casa---los-ilusos--de-jon-s-trueba.pdf>
- Truffaut, F. (1999). *El placer de la mirada*. Barcelona: Paidós.
- Unidiversidad. (30 de Septiembre de 2015). *En la caja - Mariano Llinás [video]*. Obtenido de Youtube: <https://youtu.be/zZG8bNTOIf8>
- Unreal. (3 de Septiembre de 2021). Mesa Redonda sobre Ortega y Gasset: Juan Bautista Fuentes / Emilio Lamo [Video]. Youtube. Obtenido de <https://youtu.be/9Ou92oMMYLM>
- Venet-Gutiérrez, J. (2020). Un ladrón asalta el vacío del cuadro. Traspasos y promiscuidad discursiva en la obra gráfica y filmica de Carlos Vermut. *Neuróptica: Estudios sobre el cómic*, N°2, 177-194.
- Ventura, G. (2021). *La nit portuguesa*. Barcelona: Contra.
- Vermut, C. (Dirección). (2009). *Maquetas* [Película]. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=dT_bNwvNrY0&t=44s&pp=ygUcY2FybG9zIHZlcm1ldCBub3RvZG9maWxtZmVzdA%3D%3D

- Vieguer, M. (2011-2012). El plano secuencia Pedro Costa y la trilogía de Fontainhas. *La trama de la comunicación*, 285-300.
- Villacañas Berlanga, J. L. (2007). Acerca del uso del tiempo apocalíptico en la edad media. *Revista de Filosofía Moral y Política*, 81-96.
- Villacañas, J. L. (2017). *El lento aprendizaje de Podemos*. Madrid: Catarata. Obtenido de <https://books.apple.com/es/book/el-lento-aprendizaje-de-podemos/id1350572801>
- Villacañas, J. L. (2020). *Neoliberalismo como teología política: Habermas, Foucault, Dardot, Laval y la historia del capitalismo contemporáneo*. NED Ediciones. Obtenido de https://books.google.es/books?id=ltjiDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=sin%20mediaciones%20de%20distan
ciamiento&f=false
- Virno, P. (2003). *El recuerdo del presente*. Buenos Aires: Paidós.
- Weber, M. (1987). *Sociología de la religión*. Madrid: Taurus.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real*. Madrid: T&B Editores.
- Willeken, M., Siongers, J., Pissens, L., & Lievens, J. (2019). *European survey on the remuneration of audiovisual authors*. Gent: Fera, Cudos, Ghent university.
- Wintour, P. (11 de Noviembre de 2013). John Major 'shocked' at privately educated elite's hold on power. *The Guardian*. Obtenido de <https://www.theguardian.com/politics/2013/nov/11/john-major-shocked-elite-social-mobility>
- Ximena Tordini; Javier Alcácer. (23 de Septiembre de 2016). *Axiomáticas de un filmmaker*. Obtenido de Revista Crisis: <https://revistacrisis.com.ar/notas/axiomaticas-de-un-filmmaker>
- Yañez, J. (2018). La distancia justa. *Caiman cuadernos de cine*.
- Zafra, R. (2010). *Un cuarto propio conectado*. Madrid: Ediciones Fórcola.

- Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.
- Zizek, S. (1992). *El sùblime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XX.
- Zizek, S. (2006). Nobody has to be vile. *London Review of Books*, 28(7). Obtenido de <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v28/n07/slavoj-zizek/nobody-has-to-be-vile>
- Zizek, S. (2013). *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Madrid: Debate.
- Zunzunegui, S. (1996). *La mirada cercana*. Barcelona: Paidós.
- Zunzunegui, S. (2010). *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra.

8.2 Listado de películas citadas

1. *El fugitivo* (Andrew Davis, 1993)
2. *Halloween* (John Carpenter, 1978)
3. *Gertrud* (Carl Theodore Dreyer, 1978)
4. *Tron* (Steven Lisberger, 1982)
5. *Close-up* (Abbas Kiarostami, 1967).
6. *El Hijo* (Jean-Pierre y Luc Dardenne, 2002)
7. *Antes del amanecer* (Richard Linklater, 1993)
8. *Antes del atardecer* (Richard Linklater, 1993)
9. *Antes del anocheecer* (Richard Linklater, 1993)
10. *Screen Test [ST80]: Marcel Duchamp* (Andy Warhol, 1966)

11. *La chinoise* (Jean Luc Godard, 1967).
12. *El Hijo* (Jean-Pierre y Luc Dardenne, 2002)
13. *Antes del amanecer* (Richard Linklater, 1993)
14. *Antes del atardecer* (Richard Linklater, 1993)
15. *Antes del anochecer* (Richard Linklater, 1993)
16. *Le Mepris* (Jean-Luc Godard, 1963).
17. *Le gai savoir* (Jean-Luc Godard, 1969).
18. *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard, 1962).
19. *Masculin féminin* (Jean-Luc Godard, 1966).
20. *2 ou 3 choses que je sais d'elle* (Jean-Luc Godard, 1967).
21. *The Birth of a nation* (D. W. Griffith, 1914).
22. *Vive l'amour* (Tsai Ming Liang, 1994).
23. *El sol en El sol del membrillo* (Colectivo Los hijos, 2008).
24. *Pacifiction* (Albert Serra, 2022).
25. *Honor de Caballería* (Albert Serra, 2006).
26. *Cant dels Ocells* (Albert Serra, 2008).
27. *Història de la meva mort*, (Albert Serra, 2013).
28. *La Mort de Louis XIV* (Albert Serra, 2016).
29. *Historias Extraordinarias* (Mariano Llinás, 2008).
30. *No Quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2000).

8.3 Listado de películas analizadas

1. *Diamond Flash* (Carlos Vermut, 2002).
2. *Berserker* (Pablo Hernando, 2002).
3. *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013)

4. *Los Ilusos* (Jonás Trueba, 2013)
5. *Niñato* (Adrián Orr, 2018)
6. *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013)