

MARGINALES Y FRONTERIZOS

Se ha desarrollado en Barcelona, bajo el auspicio del «Cine Club de l'Associació d'Enginyers», una muestra de CINE EXPERIMENTAL que anteriormente (con algunas variantes) se había proyectado en Madrid y Pamplona. Seis sesiones englobaban la mayoría de la producción española del período 1975-80, distribuida en tres zonas: Barcelona, Madrid y Valencia.

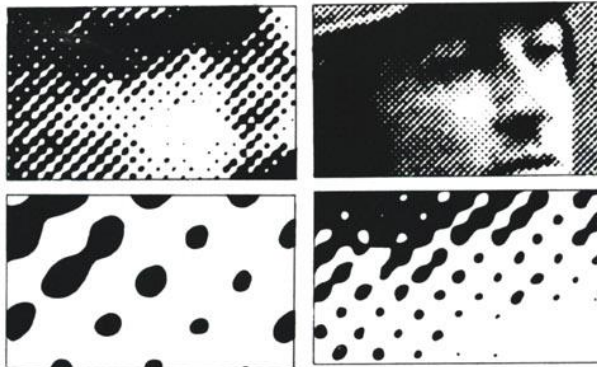
Por un lado podemos destacar, como ocurre en Muestras de este tipo, la labor de organización y por otro lamentar algún problema práctico (una de las dos salas en que proyectó era inadecuada) y el que se proyectó era inadecuada) y el debemos denunciar la ya típica ausencia total de la CRÍTICA cinematográfica, previamente informada de tal evento.

EL GRUPO «VISUAL» (BARCELONA-1)

La primera de las sesiones estaba dedicada al que podríamos denominar grupo «VISUAL» (por ser componentes de esta efímera revista). De Juan Bofill vimos: «FRONTERA (KAK-AIK)» (1978), «CARAMELO (NATURALEZA MUERTA)» (1977), «GREEN» (1978), «ARENA» (1979) y «PARAISO» (1978); son films cortísimos que globalmente duran unos 20 minutos, que su propio realizador define como «piezas breves de carácter esencialista, articuladas en el tiempo a modo de canciones y con un tratamiento espacial basado en la idea de cuadro», y que los clasifica en dos modelos estilísticos: *fijaciones* y *deslizamientos*. El primero, dice, es algo que retiene la atención a modo de cuadro móvil, éste es el caso de: «GREEN», un plano (totalmente desenfocado) de un trozo de arbolado o jardín (?); «ARENA», varios planos fijos de una playa desierta; y «PARAISO», en B/N bastante «quemado» vemos un plano fijo frontal de una mesa y periódicamente cruza por delante de ella un tren. Los *deslizamientos* son mutaciones radicales del espacio: como «FRONTERA», es un travelling desde un coche sobre la costa y el mar (con brevísimos insertos) y «CARAMELO», un largo plano fijo de un caramelo encima de una mesa conduce a una mano que lo coge y a un PP de la boca comiéndolo. Los cinco son films mudos.

«V-2» (1974), 12 min., de Eugeni Bonet es un montaje anárquico de diverso material registrado en video (B/N): panorámicas rapidísimas, planos desenfocados, ruidos industriales amplificados, y angulaciones extrañas son algunos de los elementos que pueden defi-

Muestra de cine experimental español



nirlo. «FUGA» (1979, 25 min.) de Eugenia Balcells, son continuamente panorámicas circulares mudas y en B/N sobre la misma habitación, sobrepuestas unas con otras. Y finalmente, «133» (1979, 45 min.) del tándem Bonet-Balcells, es una simple visualización del conjunto de efectos sonoros editado en el disco «133 Authentic Sound Effects», las imágenes utilizadas corresponden tanto a films publicitarios como amateurs, turísticos...

Mi opinión crítica sobre esta sesión es que globalmente resultó muy floja, el trabajo/análisis cinematográfico brilla por su ausencia (si exceptuamos quizá «FUGA»), pretendiéndose defender unas pretendidas prácticas cinematográficas con textos teóricos.

MADRID-1

La segunda sesión estaba dedicada al etiquetado ANTI-CINE de Javier Aguirre, y también se pudo ver «ANDANTE» (1976, 8 min.) de Eduardo Momeñe: éste es un plano fijo de una muchacha de espaldas frente al mar entrecortado por carteles-textos que luchan por explicitar unos planteamientos filmicos que no existen en sus imágenes «Nada sucede. ¿Podría ser?». Temo confundirlos, volvamos al principio. Es posible que hayamos retrocedido al final».

¿Qué podemos decir del ANTI-CINE? Si en su momento estos films (1967-71) podían resultar novedosos, extraños (quizás en algún modo) provocadores, ahora su visión es aburrida y sin ningún interés. En enero del 73 tuve la oportunidad de participar en la

primera proyección de esos films en Barcelona («Cine Club Ingenieros») y aprovecho esta circunstancia para entresacar algunos párrafos del dossier que se editó posteriormente: «Con la primera película el público ya se violentó contra dicho corto y contra Aguirre, a medida que avanzaba la sesión el ataque fue cada vez más personal (se hizo mención repetidamente a la familia del realizador)... gritándole: oportunista, fascista, reaccionario, alguno se dedicó a pasear por delante de la pantalla, alguien quería subir a rajarla, todo el mundo gritaba, se levantaba, iba de un sitio a otro, subía a la cabina a hablar con Aguirre... fue verdaderamente una orgía cinematográfica.» Hoy en día, únicamente bostezos.

EL GRUPO VALENCIANO

Los films VALENCIANOS definieron la tercera sesión. «TEMPS» (1970, 10 min.) de Ferrán Cremades, larguísimo PP fijos definen objetos cotidianos, un reloj, una cazo, a la búsqueda de la sincronía tiempo real/tiempo cinematográfico. «PERSONAJES PARA UNA HISTORIA» (1974, 30 min.) de Lluís Rivera, es un itinerario sobre las relaciones humanas y su representación objetiva: coches, casas amuebladas («mirad lo que tengo... por un poco más... hecho a mano»), artesanía, peinados, cuadros; conduciéndonos a la cuestión de la producción artística industrial (en serie). «UNA JORNADA MAS» (1976-78, 20 min.), es una aproximación sobre los actos cotidianos: levantarse, vestirse, las fábricas, radio-policía, concentración obrera

(«en la calle, gestos, miradas, miedos»). «INVESTIGACIONES DE LAS FORMAS ESTÉTICAS POR MEDIO DE LA PRACTICA FILMICA» (1980, 33 min.) de Josep Lluís Seguí, podríamos decir que este film culmina y define las prácticas de este grupo (homógeno) valenciano; la de-construcción ha sido y es la principal arma filmica de este grupo, la búsqueda de la materialidad del film, el mostrar los elementos de la producción cinematográfica. La pretendida investigación imagen/sonido se concreta en la alternancia de sonido en largos planos fijos no-significantes, en la constante sincronía tiempo real/tiempo cinematográfico, en la utilización de imágenes deficientes (sin definición, zoom desenfocados...), reiteraciones del mismo movimiento de cámara. Son films que necesariamente se prolongan en TEXTOS, en los posteriores coloquios, en los que se pretende «justificar» aquello que ni los estudiosos cinematográficos encontramos en ellos.

EL GRUPO «BARCELONA SUPER 8» (BARCELONA-2)

En la cuarta sesión se proyectaron films barceloneses de los que podríamos denominar «los últimos fugitivos de Acción Super 8», debo añadir que como tal sesión fue la de más interés de esta Muestra. Fundamentalmente los films de Gil, Martí y Huerga podríamos presentarlos como la contraposición a los «films valencianos», éstos no precisan textos complementarios para descubrir el «análisis», ni la «investigación», es evidente. «NAEMER» (1981, 7 min.) de Vicente Gil es un trabajo sobre la sobreimpresión actuando a dos niveles: 1. la realidad y 2. la manipulación del propio material filmico. En el mismo sentido opera «INTERFERENCIAS» de José M.ª Martí Corbella (1980, 5 min.) que toma como base al *computerizado* grupo musical Kraftwerk para adentrarse en los senderos de la más clara experimentación, dialécticamente el soporte filmico sufre totales manipulaciones. Ambos films rompen con los códigos estéticos, se «construyen» a partir de las parciales destrucciones de la emulsión cinematográfica mediante lejías u otros corrosivos. «BRUTAL ARDOUR» (1978-79, 30 min.) de Manuel Huerga, este film es quizás uno de los hitos del EXPERIMENTAL español, rodada originalmente en S8 y posteriormente re-filmada en 16 mm., es una aproximación a modelos plásticos que pueden oscilar entre los simbolistas o Vermeer; in-

teriores claroscuros iluminados por la luz que penetra por las ventanas, puertas, definiendo formas sobre tonalidades del AMARILLO que soportan un esquema de narración ROMANTICA. Es una ascendente espiral en torno al PLASTICISMO. Las refilmaciones operan en diferentes sentidos: ralentizaciones máximas de las acciones y deslizamientos del fotograma sobre la pantalla (variando su velocidad), progresando desde la imagen estática FOTOGRAFICA hasta la imagen en movimiento CINEMATOGRAFICA. Incluso el aumento del grano reduciendo definición de la imagen ayuda a conformar ese clima especial que envuelve el film.

Finalmente se proyectaron de Sierra Fornells, «FACCIONS» (1978, 7 min.), son rostros ralentizados de los habitantes de Las Ramblas barcelonesas, expresiones, miradas, conversaciones que no oímos. «FRANKIE» (1981, 10 min.) es una pretendida narración criminal filmalizada mediante unas imágenes trepidantes, temblorosas, a veces incluso rayando en el desenfoco, utilizando composiciones expresionistas (tierra/paredes) y soportada por una música vanguardista que produce desasosiego, y cercana al RUI. Son films definidos por la tria ENSEÑAR MIRAR/NO-VER. «PAISATGES INTERNS» (1978, 12 min.) y «ALQUIMIA» (1980, 14 min.) son films que se proyectan en doble pantalla, el primero parece querer confrontar las imágenes de VIDA COTIDIANA de una pantalla con films porno, violencia, tambores-Calanda, trozos de otros films («EL CANTOR DE JAZZ»); el segundo es una narración «ácida» desarrollada en un contexto urbano degradado, una ceremonia «alquimista» y una loca carrera psicodélica. Estos films de DOBLE PANTALLA me hacen recordar las dos posibles bandas de imagen que después del conveniente montaje definirán EL FILM; entiendo que las confrontaciones de los contenidos de las dos pantallas, o bien la sobreinformación del conjunto cuando una se estructura sobre PP del personaje o bien actuando la cámara exteriormente a él y cuando la obra en PG o deviniendo «cámara subjetiva», no es más que extraer el choque dialéctico de las imágenes del film a la yuxtaposición lateral de las dos proyecciones de las dos bandas. A pesar de no entusiasarme por lo films de Sierra Fornells debo reconocer que su nivel de experimentación está muy por encima de la gran mayoría de los restantes proyectados en esta Muestra.

MADRID-2

La quinta sección también estaba dedicada, como la segunda, a Madrid. «ROMPECABEZAS»

(1975-76, 60 min.) de Juan Antonio Cadenas, creo que no merecía su inclusión en esta Muestra, y no lo digo por su interés, sino por carecer del necesario «valor experimental». A mi modo de ver es uno más de los muchos films amateurs desmadrado-cachondos realizados como y para diversión de los amiguetes; recurre demasiado a efectos fáciles, guiños al espectador. Su bastante defectuosa calidad parece no importarle a su realizador, pues recita en el film: «si no sale bonito, saldrá feo, que salga es lo que me preocupa». Todo un planteamiento.

Y «A MAL GAM A» (1978, 30 min.) de Iván Zulueta. Era a priori la vedette de la Muestra, se notó, congregó a algo más de público, y no defraudó. Zulueta es sin lugar a dudas el AUTOR EXPERIMENTAL español, su largo «ARREBATO» (1980) ha sido muy elogiosamente comentado por toda la crítica (aunque lamentablemente en Barcelona no fuera nada bien de público) (1). «A MAL GAM A» es una avanzadilla de su largo, una cierta (¿auto?) vampirización recorre todo el film, la cámara (fija) y un personaje son los únicos elementos básicos, la cámara registra, controla, altera la REALIDAD. EL film adopta un sentido MULTI-RITMICO, lento, trepidante, armonioso, incorpora elementos del «burlesque», sombras chinescas; es un largo ITINERARIO a través del mundo (exte-

rior/interior) definido por continuos y rapidísimos zooms adelante sobre múltiples paisajes, situaciones, es como una larguísima penetración. No puedo vencer la tentación de reproducir unas frases del propio Zulueta sobre este film: «Es un intento de hacer cine como quien pinta un retrato y decide prescindir del modelo. El pintor colocaría un espejo ante sí, la cosa se llamaría autorretrato, y sería más o menos masturbatorio. El cineasta —yo, en este caso— intenta planos fijos, se compra un cable-disparador bien largo, encuadra el vacío y se sumerge en ese espacio invisiblemente acotado, disparador-en-mano, confiando en no salirse ni de foco ni de cuadro y en que el dedo no deje de apretar el ON mientras dura la autoacción que se ha impuesto (y que NADIE más va a controlar).»

BARCELONA-3 (con una guinda valenciana)

«ESPACIOS IMAGINARIOS» (1976, 20 min.) de Maria Montes se encuadra totalmente en las coordenadas del «Grupo Valenciano» comentado anteriormente: filmar lo cotidiano, calles, fumar, una terraza de un bar, semáforos...

Tres films giraban en torno a Jordi Cerdá: «LA GAMMA DE LORILLEUX I ALTRES TONS» (1978, 10 min.) realizada por él mismo

sobre un texto de Quim Monzó, es un intento de descripción, por parte de la voz en off, de las tonalidades de colores no registrados por el film (es en B/N) de objetos cotidianos. «EDUCLIDEA NO» (1979, 20 min.) y «L'ESBORRANY DE LA TARDOR» (1981, 6 min.) con la colaboración de G. Baiget, J. Mostaza y R. Solá, operan en el mismo sentido, un texto-ROLLO en off, sobre la descripción de la vida que se sucede detrás de las ventanas de la fachada de una casa que largamente nos es mostrada o sobre las jugadas de una partida de ajedrez por correspondencia. «Esto no es una pipa» escribía Magritte debajo del dibujo de una pipa en el cuadro «EL USO IDIOMATICO» (1928), o «Más de un objeto nos sugiere que detrás de él existen otros» («LAS PALABRAS Y LAS IMAGENES» (1929); quiero decir que no puede pretenderse en 1981 reproducir únicamente las mismas propuestas de análisis/experimentación que las hechas 50 años antes.

Y finalmente, tres film de Carles Comas: «BOLERO» (1974, 6 min.), «FOTOS DE ESPECTROS» (1977, 17 min.) y «L'INEVITABLE CAIGUDA D'UN ULL» (1979, 10 min.). El primero, sobre música de Leonard Cohen, es un PP reiterativo de un claroscuro ojo. El segundo es un trabajo de refilmación de material pornográfico, films bélicos, films de los años 40, todo ello vehiculado por un atrayente banda sonora (rock duro, susurros/ruidos, y ¿Premiata?). El último es «un drama familiar en dos partes», es quizás el más interesante, alguien espía (voyeur) la vida cotidiana, refilmaciones del «NOSFERATU» de Herzog, y finalmente la «boutade» de una pareja vomitando cantidades industriales de sangre-salsa de tomate. Recursos/provocaciones fáciles.

No quiero terminar esta breve crónica, sin comentar el muy interesante dossier publicado sobre esta Muestra Experimental por el «Aula de Cine de la Universidad Complutense de Madrid» coordinado por Manuel Palacio y Eugeni Bonet. Gracias a textos como este dentro de algunos años se tendrán referencias de los diversos planteamientos que operaban en la marginalidad cinematográfica del Estado español. Manuel Palacio en otra de las sesiones dio una charla-coloquio sobre la historia y realidad actual del CINE EXPERIMENTAL. En un próximo artículo de esta sección pienso volver sobre esta parcela de la marginalidad, intentando hacer una doble aproximación histórica/teórica de las prácticas filmicas actuales.

Martí Rom

(1) «ARREBATO» ver «DIRIGIDO POR...», n.º 82, pág. 61.



ALQUIMIA de Sierra Fornells

MARGINALES Y FRONTERIZOS

“Dirigido por...”
n. 93 (5-1982)

EL CINE EXPERIMENTAL: Propuesta teórica

INTRODUCCION HISTORICA

Situado por sus condiciones de producción, difusión y sus planteamientos en la parcela de la marginalidad cinematográfica, el CINE EXPERIMENTAL ESPAÑOL es quizás el de menor proyección pública de los distintos «cines» que lo configuran. En un contexto tan depauperado cultural/cinematográficamente como el español, no se dieron hasta mediados los años 70 las condiciones necesarias para posibilitar la existencia de «films experimentales».

Hay que remontarse hasta los años 20-30 para encontrar adecuados antecedentes: *Al Hollywood madrileño* (1927) y *El sexto sentido* (1928) de Nemesio M. Sobrevilla, *Esencia de verbena* (1929) y *Noticiero de cineclub* (1930) de E. Giménez Caballero, *Un chien andalou* (1928) y *L'Age d'Or* (1930) de Buñuel/Dalí. Sin embargo, las líneas maestras de las distintas vertientes del *cine experimental* ya estaban establecidas: Abel Gance con su *La folie du docteur tube* (1916) había iniciado un cine diferente, que intencionalmente pretendía alejarse de este *teatro fotografiado*, de ese cine que reproducía la narración novelesca mediante la composición de imágenes fundamentalmente descriptivas. El *cine experimental*, se desarrollará fuertemente ligado a los movimientos de la vanguardia artística (y a sus hombres): CUBISMO (Fernando Leger, A. Gance, Marcel L'Herbier), ABSTRACCION (Hans Richter), DADAISMO (René Clair, Francis Picabia), SURREALISMO (Germaine A. Dulac, Antonin Artaud), CONSTRUCTIVISMO (Dziga Vertov). Para concluir esta muy breve enumeración sobre sus inicios, quiero entresacar los films *Entr'acte* (1924), de R. Clair y *La coquille et le clergyman* (1926), de Artaud/Dulac y el conjunto de la obra de Hans Richter y Dziga Vertov. Un film que ejemplariza magníficamente esta relación propuesta entre las vanguardias cinematográfica y artística es el muy interesante *Dreams that money can buy* (1946) de Hans Richter con la colaboración de Man Ray, Max Ernst, F. Leger, Marcel Duchamp y Alexander Calder.

La irrupción del cine experimental en España se concreta únicamente en esa media docena

de films reseñados anteriormente (y poco más); también en este caso su configuración va ligada a hombres de la vanguardia artística, como Dalí y Giménez Caballero. Ni el agitado período histórico posterior (1931-39) ni la larga dictadura franquista permitieron la existencia de un cine experimental. La única marginalidad cinematográfica será durante muchos años el cine amateur (fundamentalmente catalán); en él se puede encontrar alguna tendencia (muy aislada) «experimental». El movimiento independiente de los últimos años 60 y el cine marginal (militante alternativo) de los primeros 70 presenta escasos elementos «experimentales», predominando la concepción del film como arma, como medio de contra-información social/política. Y sin embargo es en el seno de la Industria cinematográfica donde podemos encontrar esos elementos «experimentales»: algunos cortos de Javier Aguirre (1960-64), *Acteón* (1965) de Jorge Grau, *No contéis con los dedos* (1967) y *Nocturno 29* (1968) de Pere Portabella, los cortos (1966) de Gonzalo Suárez; también podríamos incluir algún film de la llamada «Escuela de Barcelona». En cierto modo es la respuesta catalana a la propuesta gubernamental del «Nuevo Cine Español».

En adelante la propuesta experimental proseguirá en la marginalidad. Por un lado cabe destacar la serie de cortos titulados «Anti-Cine» de J. Aguirre (1967-71) y el más interesante trabajo conjunto de Portabella con Joan Brossa (ya iniciado en los films del primero reseñados anteriormente): *Vampir-cuadecuc* (1970) y *Umbracle* (1972). También puede

UN CHIEN ANDALOU



añotarse *Monegros* (1969) y algún otro film de Antonio Artero.

En los últimos años de la dictadura se produce un acercamiento a la vanguardia artística (representada por el «movimiento conceptual») que dará lugar a una serie de films documentación de las «acciones» desarrolladas; aparte de la colaboración Portabella - Carles Santos (*Play-Back*, 1970) y algunos films de este último *Acció Santos* (1972), podemos citar films de Antoni Muntadas, Jordi Benito, Antoni Miralda...

MOMENTO ACTUAL

Globalmente podemos constatar una situación cíclica de flujo/reflujo entre el *cine marginal* y el *cine experimental*, según sea la situación socio-política del Estado español; en cierto modo este hecho es lógico. Estos últimos años, determinados por el (difícil) proceso democrático, han posibilitado la irrupción en los medios de comunicación (incluso los audiovisuales) de aquella información que anteriormente estaba vedada; es decir que el llamado *cine marginal* se ha visto vaciado de muchos de sus contenidos (1), y paralelamente se ha producido una (reducida aún) ola experimental.

Madrid, Valencia y, fundamentalmente Barcelona, definen los tres polos del movimiento experimental actual. En Madrid tenemos a Iván Zulueta, a mi modo de ver la más importante individualidad de este tipo de cine, de él puede destacarse *A mal gam a* (1978). En Valencia tenemos el grupo orquestado en torno a Josep Lluís Seguí, Lluís Rivera, Marià Montes... Y finalmente, en Barcelona, debemos diferenciar tres grupos: 1. El que se congregó en torno a la efímera revista «Visual» (1977-78) y definido por Eugeni Bonet, Juan Bufill y Eugenia Balcells. 2. «Barcelona Super 8», tráfugas de «acción Super 8», de E. López Manzano y del cual destacaría a Vicente Gil, J. M. Martí Corbella, y Manuel Huerga (su *Brutal Ardour*, 1979, es otro film destacable de la producción experimental). Y 3. el que viene definido en torno a Jordi Cerdá, que yo llamaría «los últimos conceptuales» (2). Puestos a hacer una breve valoración de todos estos grupos, yo únicamente señalaría como interesan-

tes a Iván Zulueta y, globalmente, al grupo «Barcelona Super 8».

LA ETERNA CUESTION: FORMA CONTENIDO

«¿Por qué contar historias, narraciones que suponen siempre sucesos ordenados, una cronología, la gradación de hechos y sentimientos?» (Jean Epstein, 1922). La cuestión continúa vigente. En los años 20 había que romper los códigos artísticos hegemónicos (en una sociedad industrial en expansión); así nacen aquellos movimientos que citaba anteriormente: las artes plásticas estallan. Los hombres de esta vanguardia artística aman al cine, es el más poderoso medio de comunicación social, representa la modernidad frente al arte antiguo (caduco), y es aún lo suficientemente NUEVO como para poder encauzarlo hacia otras FORMAS: «Hay que liberar al cinematógrafo como medio de expresión para convertirlo en el instrumento ideal de un nuevo arte» (3). Recordemos que el cine se empezó exhibiendo (en USA) en las «pennyarcades», salas de juego y diversiones, y posteriormente se independizó en los «nickelodeons»; era un entretenimiento de las clases populares, menospreciado por la burguesía y su aparato artístico. Sin embargo, en 1908, en Francia, los banqueros Lafitte fundan la productora «Film d'art», había que «dignificar» el cine incorporando las primeras plumas y estrellas del país (Sarah Bernhardt); nace un cine culto, pero anclado en el pasado artístico, es un *teatro fotografiado*. Entre ambas posturas, cine-teatro novela y cine-vanguardia, se impondrá una posición intermedia: «teóricamente, es indiferente que la obra en la que se ha basado un film sea literaria o folletinesca. Es un simple punto de partida. Lo esencial es que el guión está planteado en términos de un desarrollo y un ritmo cinematográfico y que, de ese modo, al penetrar la idea de su emoción, al prestarle no sólo la manera, sino también el estilo, el cinegrafista alumbre una obra original» (Léon Moussinac, 1929). Sin embargo, los films experimentales, aunque tendrán una muy restringida difusión, influenciaron las obras de futuros realizadores (4).

El hecho es que, mientras en el ámbito de las artes plásticas (y en menor medida en la literatura) la vanguardia impuso las formas nuevas, en el cine (quizá debido a que su gran implantación lo lastra continuamente con la llamada «comprensibilidad» de sus obras) aún continúa planteándose, y en los mismos términos, la cuestión: FORMA/CONTENIDO.

ANÁLISIS DEL CINE EXPERIMENTAL ESPAÑOL

Analizar globalmente la producción experimental española de los últimos años es sin lugar a dudas un ejercicio dificultoso, principalmente porque su inexistencia continuada ha determinado una falta de clasificación de las prácticas cinematográficas marginales sin incidencia (directa) socio-política. Así pues, en los escasos textos publicados sobre el *cine experimental* (5) se incluyen autores que mejor corresponden a otra parcela de la marginalidad, de planteamientos análogos al movimiento «underground» europeo o de los USA, como por ejemplo: Antoni Padrós, Pedro Almodóvar, Adolfo Arrieta...

En adelante esta aproximación teórica pretende analizar los elementos primordiales que definen el *cine experimental español*, mostrando los lugares comunes, las diferentes propuestas de trabajo; para ello propongo una clasificación (no excluyente con otras) en torno a la que se articulan «elementos», no autores. Esta hipótesis resulta más operativa dado que algunos autores pueden responder a diferentes apartados.

Esta clasificación se estructura del siguiente modo: 1. Historias y 2. No historias; consus correspondientes subgrupos: 1.a. «agresivas», 1.b. «anti-código cinematográfico», 2.a. deconstructores, y 2.b. prácticas formales.

En el apartado 1.a. se pueden colocar principalmente aquellos films «underground» no recuperados por la Industria (algo así como el hard-underground). En él se aglutinan aquellos movimientos o actos rechazados por la moral burguesa, actúan más a nivel de *provocaciones* que de reflexión; vienen caracterizadas por una peculiar anti-estética, configurada por las típicas (y fáciles) *agresiones* al espectador: largos y primeros planos de vómitos, sangre (ingentas cantidades de zumo de tomate), fragmentos de films de porno-duro.

Los apartados 1.b. y 2.a. presentan puntos de contacto: en cierta manera, el segundo no es más que una radicalización del primero. A menudo, las diferencias el punto de partida: la ficción/la realidad. Los films 1.b. operan modificando, alterando el código cinematográfico comúnmente



aceptado: puede existir una «narración» pero no vehiculada mediante la «narración cinematográfica» establecida. Las normas se rompen, proliferando extraños encuadres (mejor: no-encuadres) determinados por el azar, montajes trepidantes de planos cortísimos (vaciados de contenido), desenfocos, anomalías de la luz (películas quemadas), acciones reiteradas conseguidas mediante la repetición de diferentes tomas de un mismo plano... Un nivel superior de elucubración lo tenemos en aquellos *films de doble pantalla*, en los que, en cierto modo, el código de lectura lo debe establecer cada espectador; son «films-sin-montaje», generalmente un proyector nos ofrece planos generales de la acción mientras el otro, primeros planos, uno planos exteriores a la acción y el otro planos subjetivos del personaje...

En el apartado 2.a. los films buscan la cotidianidad, la realidad (no ficcional), partiendo de la negación del código cinematográfico. Sus dos principales pilares son: la deconstrucción de los elementos cinematográficos y la explicitación del propio proceso filmico; y su objetivo es romper la *identificación* del espectador (conseguir algo así como un «extrañamiento» cinematográfico), denunciando la «Impresión de realidad» del cine. Es la revolución de los significantes sin revolucionar los significados. Además

de sus ya típicas constantes: mostrar y/o evidenciar los elementos de la producción cinematográfica, también vienen definidos por la proliferación de las larguissimas plano-secuencias no-significantes, sincronía total del *tiempo real* con el *tiempo cinematográfico* (determinando una «mitificación» de la realidad), utilización de materiales filmicos diversos (trozos de films industriales, de exhibición comercial, publicitarios...). Se evidencia en el fondo una cierta fascinación por el hardware (la ferretería) cinematográfico. De los cuatro grupos que he establecido es el único cuyos films se prolongan en textos, es decir, vienen respaldados por un muy elaborado y férreo cuerpo teórico que pretende justificar el film (6).

Y, finalmente, el apartado 2.b. yo diría que es la vanguardia de la vanguardia. Las prácticas filmicas que lo conforman ni rompen el código cinematográfico ni lo niegan, diría que no existe una propia especificidad cinematográfica. Utilizan el soporte de celuloide como material, punto de partida, de un trabajo FORMAL: pintando encima, destruyéndolo parcialmente (agujeros, rayadas...) o alterando las características de la emulsión mediante diferentes componentes químicos (lejías). A pesar de que también aparecen en los otros apartados (1.b. y 2.a.), sin embargo, es en éste en el que es más característica una música de vanguardia «computerizada» (moogs y similares). En cierta manera esta *música* puede configurar un nuevo contenido que reclama nuevas formas, estalla en formas nuevas.

EL CONTEXTO EXPERIMENTAL

Debido a la impuesta marginalidad que deben asumir, los realizadores se ven obligados a trabajar principalmente en subformatos (casi siempre en 8 mm, aunque luego quizás hincen el film resultante a 16 mm.); esto determina unos medios muy rudimentarios y poco adecuados, por ejemplo el trabajo de manipulación del material cinematográfico (fotograma a fotograma) debe hacerse mediante lupa, o bien las super-ralentizaciones deben conseguirse re-filmando sucesivamente lo que condiciona pérdida de calidad de la imagen. También, en los films de doble pantalla, resulta muy dificultoso obtener la sincronía precisa para la proyección de las dos bandas de imagen. Resulta sin duda evidente, pues, que la forma viene condicionada por los materiales.

El *cine experimental* presenta la típica deficiente infraestructura común de la marginalidad cinematográfica, sin embargo, es preciso hacer algunas puntualizaciones. A nivel de producción algu-

nos realizadores obtienen protección económica al «vender» la práctica filmica como trabajo de investigación artística o de los medios de comunicación (a veces ligados a textos teóricos); juegan con el valor de cambio artístico para conseguir becas del Ministerio de Cultura o de la Fundación March. Generalmente, estos realizadores desarrollan paralelamente obras artísticas plásticas o literarias.

La difusión (distribución, exhibición) tiene aún menor entidad que la de los propios realizadores en desarrollar un trabajo organizado y persistente de distribución; y por otro, hoy por hoy, no tiene la demanda exhibidora de los films marginales socio-políticos. Cabe añadir que esta demanda procede de centros diferentes, por ejemplo: museos, galerías de arte, salas ligadas a multinacionales foto/cinematográficas (Canon)... configuran el aparato artístico y/o industrial. Esta escasa demanda interior determina la existencia de copias únicas de los films, lo cual lleva a seleccionar (valorando la posible incidencia pública) los centros de exhibición; así pues, contradictoriamente los films experimentales españoles son más conocidos en el extranjero (debido a Muestras - Festivales), que aquí.

ANOTACION FINAL

«... Despojar al cine de todos los elementos que le son impersonales, buscar su auténtica esencia en el conocimiento del movimiento y de los ritmos visuales, es la nueva estética que aparece en la luz de un amanecer próximo (1927) - Germaine Dulac (7).

Martí Rom

(1) Sobre la problemática del *cine marginal* de temática socio-política ver «CINEMA 2002», n.º 61-62, pág. 101.

(2) En DIRIGIDO POR..., n.º 86, pág. 20, puede encontrarse una amplia descripción/valoración de los films más característicos de la producción experimental española.

(3) Del manifiesto «La Cinematografía futurista» (1916), firmado entre otros por Marinetti.

(4) Resulta interesante para aproximarse a la historia del cine experimental el texto de Marcel Oms («Cine de vanguardia»), publicado en la enciclopedia «EL CINE», de Bura Lan.

(5) Se puede destacar el Catálogo publicado por el Aula de Cine de la Universidad Complutense de Madrid, dedicado a la Muestra de marzo/abril del 81.

(6) Sobre la «deconstrucción», ver el libro «Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood», de Guy Hennebel, pág. 459. (Fernando Torres Editor).

(7) Texto «Las estéticas. Las trabas. La Cinegrafía integral». Publicado, al igual que el citado en la nota (3) en el libro «Fuentes y Documentos del Cine», recopilación de J. Romaguera y H. Alsina Thevenet, publicado por Gustavo Gili (colección «Mass Media»).

CINE EXPERIMENTAL ESPAÑOL: OTROS FILMS; NUEVAS ANOTACIONES TEORICAS

MARTI ROM

Incluso para los que intentamos conocer los diversos aspectos de la marginalidad cinematográfica, resulta bastante dificultoso ir siguiendo la producción de nuevos films. Por eso, es de agradecer que periódicamente algunas instituciones organicen muestras de dichos films (tanto si se centran en «movimientos» como en realizadores). Permiten visionar un considerable número de films y consecuentemente obtener una valoración de conjunto, y además establecer fácilmente análisis comparativos entre los films/realizadores proyectados.

Terminada la dictadura, la democracia posibilitó la proliferación de muestras de films marginales (fundamentalmente) de carácter «socio-político». No será hasta la llegada de la década de los 80, cuando tengamos la oportunidad de visionar amplias muestras de films «experimentales». Ambas corrientes de la marginalidad, en la mayoría de los casos, habían tenido inquietudes y presupuestos radicalmente diferenciados. Eran polos opuestos dentro de la marginalidad, unidos por el desprecio mutuo y la indiferencia. La irrupción pública (naturalmente en reducidos círculos) del «cine experimental» se postuló como la desaparición del de «carácter socio-político» (1): los contenidos que imbuían dicho cine habían sido recuperados por los medios de comunicación de amplia difusión, y principalmente por la televisión.

Ambas corrientes, en el momento actual, presentan aspectos comunes: mínima producción de nuevos films, y un cierto «impasse» ideológico-cinematográfico. Pasadas ya sus respectivas olas, se encuentran atenazadas por los excesivos costos actuales de producción que no permiten propuestas fílmicas «diferentes»; y, esperanzadas ante la existencia de un nuevo medio como es el VIDEO.

Objetivo de este texto

No existen en las publicaciones periódicas cinematográficas suficientes textos sobre el llamado «cine experimental» realizado en el Estado Español, únicamente muy escasos

comentarios o entrevistas con ciertos stars del underground. En la compañera «Dirigido por...» publiqué dos artículos sobre dicho cine (n.º 86, página 20 y n.º 93, pág. 24): en el primero hacía un breve análisis crítico de un buen número de films experimentales, y definiendo paralelamente ciertas tendencias (generalmente geográficas) dentro del contexto experimental español; en el segundo, proponía un intento de clasificación de las prácticas experimentales en la que predominaban los elementos, no pretendiendo ningún tipo de encasillamiento de los autores de dichas prácticas.

Una gran muestra de cine experimental español se proyectó (fue su gran salto a la le-

galidad informativa) en el Centre Georges Pompidou de París (1982), y posteriormente se pudo exhibir en Filmoteca. Así, pues, este texto pretende analizar los films englobados en dicha muestra que no fueron comentados en aquel primer artículo; y además hacerlo bajo la óptica teórica propuesta en el segundo de los artículos citados anteriormente. Entre estos tres textos, no se resume la totalidad de las individualidades que conforman el cine experimental español, pero sí creo que definen ampliamente el contexto.

Comentario sobre el texto-presentación

En el programa de mano (n.º 33) correspondiente a la semana de la muestra, se publicó un texto firmado por Eugeni Bonet y Manuel Palacio (sin duda, quienes han dedicado mayor atención al cine experimental español) cuyo título definía a la muestra: «Práctica fílmica y vanguardia artística en España: 1925-1982». De dicho texto creo interesante comentar y reproducir algún fragmento para completar y añadir nuevas reflexiones al texto teórico que publique.

En primer lugar, comenta que generalmente se ha pretendido definir como films experimentales a algunas corrientes cinematográficas que globalmente no responden a sus características, como: «un documentalismo con ciertas inquietudes», la «Escuela de

Rodaje de "Somni d'un carrer".



Barcelona», o el «cine independiente» de los 60/70. Sin embargo, creo que sí pueden encontrarse *elementos experimentales* en algunos de los films que conforman estas corrientes. Quizás la razón de esta extrapolación resida en otra puntualización de dicho texto: «en cierta manera podríamos decir que el *cine* (se refiere al experimental de vanguardia) no ha llegado a existir, pero sí los films, el inicio, el embrión de una corriente de búsqueda». Es decir, al no llegar a configurarse un *movimiento independiente* claramente definido, las aproximaciones de (un muy reducido sector de) la crítica cinematográfica pueden vehicular «errores» de interpretación que, sin embargo, afloran y se corrigen con la suficiente publicación de textos en las revistas especializadas sobre estas parcelas de la marginalidad cinematográfica.

Otro punto en el que hacen hincapié y que creo que es el punto básico de cualquier análisis sobre dichas parcelas, es que «las causas que han frustrado el desarrollo de este embrión... son imaginables, a pesar de que no se ha reflexionado lo suficiente sobre esta problemática, por otra parte, común a otros tipos de producción independiente o alternativa». La marginación no responde sectorialmente al no-interés o rechazo del aparato industrial cinematográfico del *cine militante* (los demonios políticos), el *cine alternativo* (localista y a menudo en la frontera de cierta televisión progresista) ubicada en las horas de menor audiencia), o el *cine experimental* (de investigación elitista, no «consumible» por «el público»), sino al bloqueo que aquel condena a TODA la marginalidad cinematográfica, ya que en cada una de dichas parcelas operan elementos (de «contenido» o de «forma») que cuestionan el modelo hegemónico de lo que es un FILM. Son la heterodoxia.

No quiero terminar este su-

cinto comentario sin citar el esbozo de análisis que Bonet/Palacio hacen del *cine experimental de vanguardia* en relación con diversas disciplinas de la vanguardia artística. Relación «abierta» que determina prácticas interdisciplinarias en las que encontramos a poetas (Joan Brossa), músicos (Carles Santos, Luis de Pablo), arquitectos (Ricard Bofill), o artistas plásticos (Benet Rossell, Sistiaga, Zulueta). Sin lugar a dudas, es por este camino en el que hay que trabajar progresivamente.



«Metamorfosis», de Jordi Artigas.

Prólogo al Análisis de los Films

Pienso que será útil para el lector hacer un muy breve resumen de aquella clasificación propuesta en el texto teórico; esta era: 1 - *Historias*. 2 - *No-Historias*; y sus correspondientes apartados: 1.a - «Agresivas», 1.b - *Anti-Código Cine-*

matográfico, 2.a - *Deconstruc-*

toras, y 2.b - *Prácticas formales*. Muy escuetamente estos vienen definidos por los siguientes elementos: 1.a - Actos-provocaciones a la moral/estética burguesa, son el *hard-underground*. 1.b - Alteración del código cinematográfico partiendo de la ficción. 2.a - Opera con la cotidianidad (la realidad no ficcional) para denunciar la «impresión de realidad» cinematográfica. Y 2.b - No existe una propia especificidad cinematográfica, son

lors, *Formes-1*» (1978), «*Metamorfosi*» (1979), y «*Ritmes Cromatics*» (1978), los cuales presentan suficientes elementos como para definirlos 2.b. Los dos primeros tienen características diferenciales respecto al último, lo cual va a permitir proponer una nueva clasificación del apartado 2.b.

El primer film es una composición de formas (partiendo de multitud de cartones recordados) que evolucionan mediante su movimiento relativo y la adición de colores básicos (rojo, azul, negro), pequeños movimientos de zoom definen nuevas formas en el mismo encuadre de la cámara (enfocar/desenfocar los sucesivos planos verticales de que se compone el «grupo figurativo»). El segundo continúa este atractivo trabajo con colores, pero ahora partiendo de un único e inmóvil soporte en el que se irán produciendo atractivas y continuadas transformaciones: unas formas suceden a otras, los colores se apoderan del encuadre; ciertas formas tienen claros referentes: *Picasso* o *Miró* (al final del film: «*Mont-roig*», 1916, de *Miró*).

Estos dos films tienen evidentes aspectos comunes, presentan escasos elementos «cinematográficos» (se reducen casi únicamente al zoom, y a la filmación fotograma a fotograma), utilizan el cine como *medio* para desarrollar un trabajo de investigación de «lo visual»; reencuentran los orígenes «mágicos» (*Melies*) del cine. Yo diría que son *prácticas formales pluri-disciplinarias* (2.b.1). El peligro radica en caer en la repetición de las propuestas y en el vulgar «esteticismo».

El último film presenta los elementos desarrollados principalmente para esta clasificación (2.b): manipulaciones, rayadas, colorear directamente cada fotograma, ... Esta *práctica formal* utiliza el cine exclusivamente como *soporte* artístico, para conseguir «la imagen» en movimiento;

prácticas de investigación (propuestas) *formales*.

Films: Dos muy interesantes aportaciones (Jordi Artigas, Carles Santos)

Se proyectaron tres films de Jordi Artigas: «*Volums*, Co-

mientras que en el caso anterior (2.b.1), el fin cinematográfico era la articulación, al nivel más simple, de las propias imágenes propuestas. En este caso, nos encontramos en lo que denominaríamos como *grado cero* (2.b.2) de las prácticas formales.

En estas prácticas 2.b.2, sin duda las más alejadas del «modelo» cine, se materializa (coherentemente) ese rechazo total hacia las formas hegemónicas mediante la agresión (ralladas, agujeros) al soporte fílmico. En algunos films se utilizan líquidos corrosivos (lejía = veneno) para actuar contra la emulsión química, desnaturalizando su función. Esta «agresión» asumida conscientemente, nos remite al «telquelismo cinematográfico» que argumenta que «incluso antes de producir el film, la construcción técnica de la cámara produce ideología burguesa» (2); es decir, es el propio hardware (cámara/soprote químico) el vehiculador de la «impresión de realidad». Las prácticas 2.b.2 devienen ultra de-constructoras.

La otra interesante aportación la constituyen los films en torno a Carles Santos. Se proyectaron: «Accio Santos» (1972) de Pere Portabella, «682-3133 Búffalo Minnesota» (1977), y «La Re Mi La» (1979), estos dos últimos de Carles Santos. Estos films constituyen *prácticas formales* (2.b.1) en los cuales ese trabajo de investigación de «lo visual»/plástico que se evidenciaba en los films de Jordi Artigas, aquí deviene de «lo visual»/sonoro; estos trabajos resultan ya a priori francamente atractivos porque se plantean como pluri-disciplinarios. Ambos ejemplos ilustran suficientemente esa conjunción del cine y otras disciplinas artísticas, propuestas que están en las antipodas de la «documentación visual»: (cine o video) de determinadas ACCIONES artísticas; están únicamente se plantean el «registro visual»: documentación/



Joan Miró y Martí Rom durante el rodaje de «Mont-roig».

reproducción (de la propia ACCION), si realizar un trabajo de aproximación al medio visual utilizado. Los «nuevos medios» (cine o video) posibilitarán, mediante la edición de un número reducido de copias, la venta de algo que *en principio* no es vendible: la propia ACCION. La película o mejor la cinta video devienen el estadio superior de la fotocopia o la litografía.

Volviendo a los films de Carles Santos, resulta interesante constatar que siendo un trabajo «sonoro» presentan los mismos elementos explicitados en los films «plásticos» de Jordi Artigas (ambos son 2.b.1). El segundo film nos presenta un anodino fondo paisajístico en el que se produce una progresión aproximativa (en un encuadre fijo) de una muchacha que interpreta con una flauta una música cí-

clicla, y en el que los intervalos entre cada aproximación son no-sonoros y no-visuales (film en negro). El último film es una sucesión continuada, en un encuadre fijo, de «diversos» intérpretes de piano: una vieja, un buzo, un guardia civil, Napoleón, un torero, ... a cada aparición le acompaña un mismo fragmento (repetitivo) musical. Ambos films se caracterizan (también) por esa sobriedad de elementos cinematográficos: encuadre fijo, y uso del «paso de manivela» que remite (fundamentalmente el segundo film) a Melies.

El primer film, en colaboración con Portabella, presenta un nivel diferente de análisis de la dualidad «lo visual»/sonoro; es la plasmación «cinematográfica» de una propuesta teórica (entiendo yo) fruto de la colaboración del «músico» Carles Santos con el «ci-

neasta» Portabella en los films de este último. Así pues, el «desarrollo» fílmico es la «lucha de contrarios»: imagen/banda sonora. Este lento zoom final sobre la cara de Santos (lleva colocados unos cascos conectados a una cinta magnetofónica), con la imagen cinematográfica vehiculando no-sonido, hasta que Santos mira frontalmente al espectador (en primer plano) y finalmente se libera de los cascos, es la teorización de dos fragmentos de «La Re Mi La»: uno de los sucesivos intérpretes de piano lleva cascos y en la banda sonora hay no-sonido, y otro intérprete es un «hombre invisible» mientras que la banda sonora reproduce el repetitivo fragmento musical; esta última acción deviene la «antítesis» ideológica de la anterior. Y ambos a la vez nos remiten a los «intervalos», comentados anteriormente de «682-3133 Búffalo Minnesota» (3).

Otros Films

«Insular» (1971) de Ramón Masats y Luis de Pablo es una producción de RTVE muy bien realizada y que denota muy buenos medios de producción. Es una aproximación al peculiar contexto de Lanzarote realizada a través de la música de Luis de Pablo, y consta de seis capítulos/composiciones-musicales: 1 - «Cesuras» (1963), 2 - «Ein Wort» (1964), 3 - «Módulos-III-a» (1967), 4 - «Módulos-V» (1967), 5 - «Polar» (1961), y 6 - «Imaginario-II» (1968). Los cuatro primeros definen el contexto: el entorno natural, el mundo vivo (hombre, agua, pueblo), el trabajo (salinas, inmensos e increíbles campos de hortalizas), y peculiaridades del contexto (lucha canaria, grupo folklórico). Mientras que los dos últimos nos muestran el contraste y la invasión de la modernidad y el turismo; en el penúltimo vemos la contraposición de turistas bailando alegremente en el interior de una cueva/discooteca, mientras una procesión

«La Re Mi La», de Carles Santos.



de gente del pueblo se encamina al cementerio (que está ubicado en medio de la arena); en el último el contraste «explota», los desérticos parajes se pueblan de señales de tráfico, autocares, grupos de turistas que coordinadamente siguen un mismo ritual (cada uno recoge un trozo de tierra volcánica), hoteles, calles ciudadanas...

El film utiliza principalmente el gran angular para evidenciar el extraño entorno natural y en los espectaculares planos sobre las plantaciones en vuelo rasante; en muchos momentos deviene una búsqueda del esteticismo, como en la filmialización de aquel pueblo de casas blancas, los encuadres son muy estudiados, presentan fragmentariamente (desplazando amenudo los centros de interés) la homogénea arquitectura. Cada encuadre es una fotografía. Los primeros capítulos connotan admiración y «carño», y en cambio en el último la típica excursión de los turistas en camellos está presentada oponiendo los planos (jocosos) rodados en cámara rápida de los turistas dando saltitos encima de los camellos, a los planos ralentizados de los hombres (del lugar) que conducen a pie a los camellos.

Globalmente este film podríamos situarlo en la frontera del «documental» y del film con elementos experimentales 2.b.1. No debemos olvidar que la difusión de este film era el medio televisivo.

«Esquizo» (1970) de Ricard Bofill, es un excesivamente largo film que utiliza la expresión corporal, la danza, para elaborar un informe visual sobre las represiones humanas. Presenta tres niveles de función: el grupo de «danzantes» (que desarrollan el núcleo del film), unos desinhibidos niños desnudos que juegan y corren por la playa, y unas esquizofrénicas que disociadamente gesticulan y nos hablan. El film trabaja fundamentalmente «lo visual»: la estudiada segmentación de los cuerpos

de los danzantes, los desenfoques dramatizados, la composición de formas y colores sobre un fondo blanco, ... Finalmente toda esta exposición esteticista se rompe con la visión de un matadero de cerdos, con la sangre que fluye al descuartizarlos. Yo lo definiría como un film 1.b.

«Atentado a un Film Convencional» (1962-80) de Ramón Vargas, presenta incuestionables elementos 2.b.2. Esta práctica formal de grado ce-



«Esquizo», de Ricard Bofill.

ro no utiliza la película cinematográfica como soporte para desarrollar una expresión artística, sino que utiliza una película. Un film, vaciado de «historia» y sin ningún off referente, viene «agredido» por unas manchas de colores (rojas, negras, azules) que aparecen de vez en cuando, y al final tapando los rostros de los personajes del film. En mi opinión, la experiencia resulta pobre, fácil.

«Frank Stein» (1970) de

Ivan Zulueta, opera en un sentido análogo al film anterior: utiliza una película ya existente, pero ahora esta es la conocida «Frankenstein» (1931) de James Whale. Zulueta aprovechando el amplio conocimiento popular de dicho film, nos ha propuesto una re-lectura super-acelerada (unos 3 minutos), o quizás una lectura «ácida» en la que el contenido (la «historia») permanece totalmente mientras el tiempo real y el cinematográfico

que ejemplarizan estados anímicos. Como la mayoría de los films de Zulueta es evidente una cierta «acidez». Este film en concreto presenta elementos 1.b, pero rozando en algunos momentos los 2.a.

«Homenaje a Tarzan» (1969) de Rafael Ruiz-Balardi, es un cortometraje que ha tenido una muy buena difusión en los circuitos comerciales y en los cine-clubs. Pintado a mano, fotograma a fotograma, es una sinfonía de trazos y manchas negras en movimiento sobre un fondo blanco que desarrolla una típica anécdota del personaje al que homenajea («La cazadora inconsciente»). Sin lugar a dudas es lo mejor, que yo sepa, que se ha realizado en España en ese estilo. Es la conjunción de una «historia» con elementos 2.b.1 (fundamentalmente). Es un film pintado, una tira de comic filmializada.

«Album» (1975-78) de Eugenia Balcells, no creo que sea ni presente elementos experimentales. Es un correcto representante de esa diversidad de cortos que englobaríamos en eso denominado en general «cine independiente». El film reconstruye/recrea ese mundo de principios de siglo de la alta burguesía barcelonesa europeizante, contextualizado por balnearios, grandes y lujosos salones restaurante, y viajes a las principales ciudades europeas. Este contexto social viene definido, a nivel de imagen, por la sucesión de tarjetas postales que evocan aquellos lugares; y, a nivel de sonido, por fragmentos de textos que aquellas llevaban. La «cultura» de la clase social viene anotada por esa perfecta caligrafía de letras homogéneamente inclinadas, y por esas frases/reflexiones: «¡que triste es la vida, y que pronto se evaporan los ensueños de felicidad!».

«El Crimen de la Pirindola» (1964-65) de Adolfo Arrieta es uno de los primeros films que ayudaron a configurar el «cine independiente español».

Es un característico representante de los independientes madrileños de los 60; la historia narrada en primera persona (en algunos momentos rozando la «memoria interior») y con largos plano-secuencia, comunican al espectador una extraña realidad en la que parece no existir el tiempo (horas, días, meses) y que a medida que avanza la «historia» esta deviene confusa, difuminada. Es un claustrofóbico mundo joven, sin mayores. «Esa luz blanca, turbia, indecisa, es el acuario mental en el que se filtran los impulsos de *Un Perro Andaluz*... imágenes de exilio, un viaje a través de una habitación... afuera, Madrid es una ciudad muerta, atravesada por reflejos y espectros... desues, la violencia estalla, lúdica, inevitable... (para Arrieta, el cine son) desgarradores y tranquilos delirios en los que se lee... el estado de espíritu de una generación para la cual la poesía es, hoy, el único refugio y el único combate practicable», son las hiperbólicas frases de un texto publicado (4) en Francia en 1967 y en el que se establecen referencias a: *Buñuel*, *Cocteau*, *García Lorca*, y *Bellocchio*. Era una mitificadora lectura «exterior» que tendía a encontrar analogías intelectuales «europeas» y anti-régimen en un pobre y esquemático «cine independiente español».

Films de la «Vanguardia Histórica»

Esta interesante muestra se completó, muy acertadamente, con la proyección de algunos films «experimentales históricos».

«*Esencia de Verbena*» (1929) de *E. Giménez Caballero* es un recorrido, que ahora se nos antoja, nacional-patriotero por la diversión popular castiza madrileña (un comentario sobre el mantón de Manila: «recuerdo del Imperio Español»). A pesar de todo, el film es un intento de acercamiento a lo popular (arrabale-ro) con anotaciones surrealistas,



«Arrebato», de Iván Zulueta.

tas, y que debe ser leído en clave de parodia.

«*Noticiero de Cine-Club*» (1930) es también de *Giménez Caballero*. En principio la idea del film, el propio título, refleja el contexto intelectual en el que se realizó. El film presenta tres niveles: uno puramente «documental» y parodiante de los componentes y asociados al cine-club («Benjamín Jarnés y Sor Patrocinio», «intelectuales meditando sobre la crisis, *Dalí* y *Gala*, el bailarín *Vicente Escudero*,...), otro es la visión «experimental» de Madrid y del campo de Castilla (encuadres «anormales», visión a través del reflejo metálico del faro de un coche en marcha), y finalmente un nivel «surrealista» dedicado a *Buñuel* y *Dalí* («Breve reportaje de un crimen») en el que se cuenta la historia sucedida en el extrara-

dio de Madrid en la que un perro se comió el cráneo del feto de una niña que había sido enterrada.

«*Visión Fantástica*» (1957) de *Eugenio Deslaw*, es una muy curiosa producción del franquista NO-DO; mediante imágenes en negativo y solarizaciones hace un recorrido por los campos/ciudades de las «regiones» de España. La Albufera valenciana junto a las chimeneas industriales son el exponente de la armonía del régimen. El film, estéticamente interesante (como idea), deviene ideológicamente inaguantable y resulta excesivamente largo. Sin embargo, debe verse.

Y finalmente, la mítica «*El Sexto Sentido*» (1926) de *Nemesio M. Sobrevilla*. Este es, sin ninguna duda, el más interesante de estos films. Es una

comedia de enredo sentimental (dos parejas: un amigo optimista, otro pesimista, una cabaretera y una chica normal) con anotaciones de-constructoras. Lo más interesante resulta esa «teorización fílmica» introducida por ese extraño y divertido *Doctor Kamus*: posee una cámara filmadora, «ese ojo extrahumano nos traerá la verdad... ve más profundamente que nosotros... más grande, más pequeño, más deprisa, más despacio... lo han prostituido haciéndole ver como nosotros pensamos... pero yo lo dejo libre... verá usted las cosas distintas, con nuestro sexto sentido» le dice al amigo pesimista, y le permitirá visionar el Madrid «real» recogido por la cámara; encuadres anormales, primeros planos desenfocados y lentes deformantes filmalizan ruedas de coches, pies, edificios que parecen que se vayan a caer, las piernas de una chica (que resulta ser la cabaretera), ... «este es el verdadero Madrid visto sin ninguna deformación literaria». Sin embargo, esta «verdad científica» que recoge la cámara es el detonante del enredo que será el núcleo del film, pues lo que parece ser el amante secreto de la cabaretera no es sino su padre. Al final el propio *Doctor Kamus* concluirá: «buscar la verdad es un desatino y enseñarla una locura». En fin, una película muy importante dentro de la parcela «experimental». Una joya histórica. ●

«Noticiero de Cine-Club», de Ernesto Giménez Caballero.



(1) Texto «Miseria del cine militante» de *Jean Paul Fargier* reproducido por la revista «VISUAL» n.º 1 (pág. 4) de diciembre del 77.

(2) Frase de *Marcellin Pleyne* en «CINETHIQUE» n.º 3 y reproducida en el libro «LOS CINES NACIONALES CONTRA EL IMPERIALISMO DE HOLLYWOOD» de *Guy Hennebel*, pág. 459 (Fernando Torres Editor).

(3) Sobre *Carles Santos* y sus prácticas cinematográficas hay un libro editado: «FINESTRA SANTOS» (noviembre 82), del CINE-CLUB ASSOCIACIÓ ENGINYERS INDUSTRIALS (Via Laietana, 39. Barcelona). Y también un texto que publiqué en «DIRIGIDO POR...» n.º 97, pág. 56.

(4) Texto de *Jean-Andre Fieschi* publicado en «CAHIERS DU CINEMA» n.º 188, y reproducido en el dossier n.º 6 de FILMOTECA (temporada 72-73), pág. 10.