

“Cinema 2001” n. 2 (11-1983)

**E**sta es otra zona olvidada, que se reclama continuadora de aquel «espíritu CINEMA 2002».

Cuando alguien quiera acercarse a la práctica cinematográfica más o menos marginal de la década de los 70, deberá recurrir a la colección de aquella revista. En ella se incubó e infor-

mó detalladamente del «movimiento» (Almería, Orense...).

El título actual corresponde al de una sección que desarrolló Martí Rom en la compañera «DIRIGIDO POR...» (del número 79 al 99) y que ahora espera proseguir en ésta.

Como es natural los planteamientos sobre esta parcela, desde los primeros 70

Entrevista con Joan Martí

# EL OTRO CINE INFANTIL

MARTI ROM

**Joan Martí:**  
«Les Arts escèniques»

Ultimamente las pantallas españolas se han visto inundadas por un determinado «cine infantil»: films divertidos que giran en torno (la mayor de las veces) a un grupo musical infantil, films que se apoyan en las pegadizas canciones y que permiten popularizarlas. En fin, niños monos que cantan y

bailan aceptablemente metidos en la voragine de los films, discos, actuaciones en televisión (para ayudar la promoción), reportajes en las revistas del corazón, ...Es un «cine infantil» para el consumo de niños.

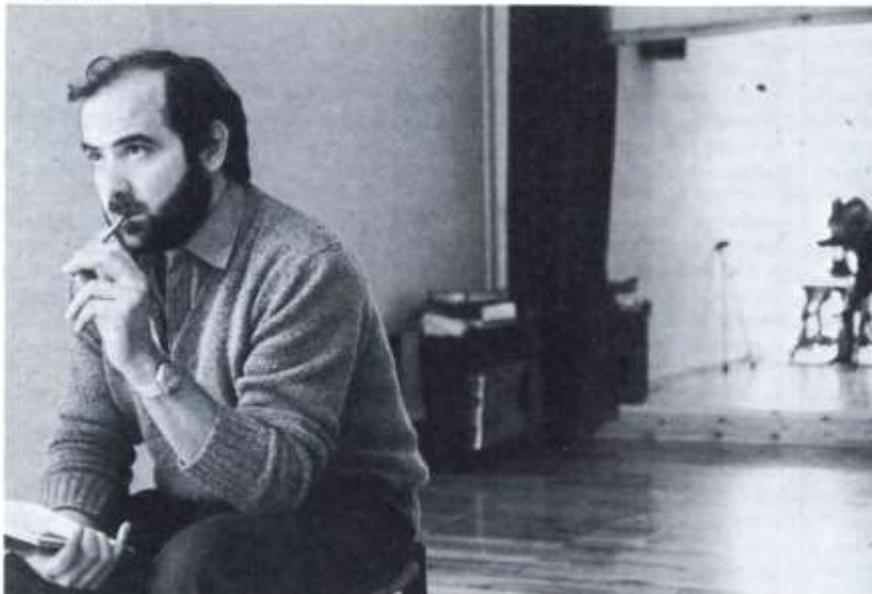
Sin embargo, hay otro «cine infantil» que también pretende la simple diversión de los niños pero que intenta ir más allá. Este es el caso de la serie («LES ARTS ESCÈNIQUES»)

que viene realizando Joan Martí sobre la aproximación de las distintas técnicas teatrales al público infantil: 1 - «ROMANÇOS DE LLUNA PLENA» (Cuentos de la luna llena), 2 - «CASA DEL MIM» (Casa del mimo), 3 - «TEATRE D'OMBRES» (Teatro de sombras), y 4 - «SOMNI D'UN CARRER» (Sueños de una calle). Esta serie cuenta con una ayuda eco-

nómica de la «Caixa de Barcelona» y esta coordinada por Ferrán Baile y Joan Martí (1).

¿En qué se diferencia este «cine infantil» de aquél que comentábamos al principio?, pues en que además motiva la posterior participación del niño en alguna de las posibles actividades formativas que los films re-presentan, pero sin dejar de ser juegos divertidos. Inician un proceso.

Joan Martí.



### Análisis general

Cada uno de los films de la serie se centra en un aspecto teatral: los títeres, el mimo, las sombras chinescas, y el teatro en la calle. Parten de la elección de un grupo representativo de cada una de dichas actividades, reelaborando o adaptando alguno de sus espectáculos; este hecho determina un buen nivel interpretativo y agilita el proceso de realización. Pero los films no son simples reportajes o reproducciones del espectáculo teatral, sino que redefinen a este situándolo dentro de las coordenadas cinematográficas. Son una re-presentación, y en algunos casos, una filmalización de ideas o conceptos que únicamente podrían anotarse en el espectáculo teatral.

hasta ahora, han variado sensiblemente, la frontera entre el ghetto industrial y la voluntariosa marginalidad cada vez se presenta menos definida. Lejos de aquel viejo y denostado «posibilismo político» del cine español bajo el franquismo, ahora vivimos una especie de «posibilismo económico». Es una lucha por proseguir (continuadamente) la práctica cinema-

tográfica. Las autoproducciones se alternan con los films que han conseguido un cierto apoyo económico (fundamentalmente de instituciones culturales o con vocación de ella). Conclusión: pretendemos antes que nada INFORMAR, posibilitar el CONOCIMIENTO; y de vez en cuando detenerse momentáneamente y REFLEXIONAR.

Este «enfrentamiento» entre dos disciplinas artísticas diferentes como son el teatro y el cine, obliga a un análisis profundo de sus interrelaciones: los títeres en general se mueven en una especie de «escenario a la italiana» que únicamente posibilita la visión frontal, pero además eliminando la componente de profundidad del escenario, es decir son de visión frontal y de movimientos (prácticamente en un mismo plano vertical); las sombras chinescas presentan la dificultad inicial de operar (aunque simplificada) en el mismo sentido de presentación que el cine, imágenes (en blanco y negro, o en sencillos colores) en movimiento sobre una «pantalla»; y el «teatro en la calle» (y más en este caso en que se reclama de participación popular) podía caer fácilmente en el peligro de «documentalizar» la acción teatral convirtiéndose en un film-reportaje sobre esta. En fin, estos son algunos aspectos que anotan el planteamiento de sus interrelaciones; a lo largo de toda la serie se evidencia una constante búsqueda de la propia especificidad cinematográfica.

### Los films

«ROMANÇOS DE LLUNA PLENA» está realizado en colaboración con el grupo de títeres «Marduix Titelles». Es el típico cuento infantil de buenos y malos, con un héroe, una bruja y un hada buena; recreado partiendo de



«Casa del Mim».

la canción popular catalana «A la vora de la mar» (Junto al mar). El limitado contexto escénico de los títeres estalla, abriéndose en multitud de escenarios naturales y logrando una interesante «personalización» (en algún momento del títere. A la vez que la narración avanza van sucediéndose diversas técnicas dentro del mundo del títere, presentándose ocasionalmente integrados estos en un contexto teatral más amplio definido además por los «actores-manipuladores» de los títeres. La construcción de los títeres y de su espacio escénico viene filmalizada en clave de humor (conjunto jocoso de acciones presentadas en imágenes rápidas), lográndose integrarlas en la propia narración, configurando un todo.

El film es una admirable conjunción de elementos: títeres, sus manipuladores, decorados, y naturaleza. No quiero terminar sin anotar que

además de cumplir el film los propósitos fijados: divertir e instruir a los chavales, logra distraer a los que ya no lo somos.

«CASA DEL MIM» tiene un objetivo análogo: mostrar diferentes especialidades dentro de la práctica concreta del mimo; para ello, el hilo conductor será un Arlequín que va deambulando y encontrándose con sucesivas acciones. Estas van desde una escenificación al modo de la «Comedia dell'Arte» hasta la secuencia final de la batalla desenfadada con trozos de una tarde (el más clásico «slapstick»), hasta la típica representación del mimo que «actúa» cara al público (curiosamente aquí lo hará para el Arlequín, el cual lo mira a través del agujero de la cerradura: «voyeur» / espectador).

Este recorrido del Arlequín será aprovechado para homenajear (fotos de la «Casa del mim») a Marcel Marceau, Chaplin, ...La orquestación

fragmentaria del film viene compensada con creces con la muy excelente filmalización de la acción del escultor: este va modelando los cuerpos de un hombre y una mujer, cuando de pronto se queda pensativo; se imaginará que ambas estatuas cobran vida en un idílico parque del cual posee una fotografía colgada de la pared del estudio, finalmente dichas figuras animadas recogerán un pajarillo del suelo y... será el mismo que retienen entre sus manos las dos estatuas cuando aquel retorna mentalmente a su trabajo. Fundamentalmente en este sketch se pone de manifiesto el buen trabajo del «Teatre del Rebombori (Mima de Barcelona)», y la muy cuidada realización cinematográfica.

«TEATRE D'OMBRES» presenta una estructura, si cabe, más sencilla que los dos films anteriores. Prácticamente es la filmación del espectáculo del mismo nombre del «Teatre de la Bombeta» (Montserrat Tintó) más unos mínimos prólogos y epílogos. También, como en los anteriores, hay esa componente instructiva que nos muestra el proceso de producción o bien la realidad de la propia representación teatral (invitando al espectador a situarse en el escenario, detrás de la «pantalla»). Esa simplicidad de que hablaba, se evidencia al contemplar el espectador como de un par de malletas salen todos los artificios necesarios para montar el escenario-«pantalla» y los que hacen posible la representa-

ción; la cual realizará, además, una sola persona. Hilos, figuras recortadas y con una mínima articulación, luces, ruidos, músicas, ... conforman esa fascinación de las «sombras chinas». Es una ilusión óptica pre-cinematográfica.

«SOMNI D'UN CARRER» son los «Comediants» encontrándose con el cine; con un cine nada hermético que busca la colaboración, que propone la resituación de su práctica artística, que lucha (consiguiéndolo) por filmar, antes que simplemente filmar su propuesta teatral.

Este film reencuentra la diversidad de propuestas de escenificación de «ROMANÇOS...», la simplicidad de los dos anteriores films queda lejana. Además, «SOMNI...» cuenta con la muy apreciable ayuda de contar con mayores medios de producción (35 milímetros y un amplio equipo y presupuesto), lo cual va unido al ingenio, y al deseo de trabajar la especificidad cinematográfica de un muy estimado «teatro de calle» festivo y participativo.

Un infinito zoom (en varias etapas) nos lleva, al inicio del film, desde la inmensidad del universo celeste hasta la población del Canet de Mar (localizada en un mapa de Catalunya). Canet, en la comarca del Maresme, es el centro vivencial de los «Comediants»: allí residen entre gira y gira, preparan sus nuevos espectáculos, ... El film elabora una posible ficción, el grupo prepara la «expedición» a la población leridana de Tárrega donde actuarán en la Fiesta Mayor; pero, a la vez tanto en una población como en la otra, el grupo se desdoblará deviniendo los propios habitantes que conviven y son espectadores (de ellos mismos). Una acertada posibilidad poética. En Canet, contextualización mediante una serie de pequeñas escenificaciones esa «vida de una bucólica simplicidad» de un pueblo tranquilo



Rodaje de "Somni d'un carrer".

## FILMOGRAFIA DE JOAN MARTI

Se inició en el «Cine-club Informe 35» barcelonés, y paralelamente desarrollando múltiples facetas cinematográficas en el contexto publicitario/industrial: realizador, cámara, montador, guionista, ... (1970-75). Fue cofundador de la distribuidora alternativa «CENTRAL DEL CURT» y del colectivo de producción/realización «COOPERATIVA CINEMA ALTERNATIU» (1974). Durante varios años fue profesor del «C.E.I.» (Centro de Enseñanzas de la Imagen). Asimismo ha realizado diversos audiovisuales para escuelas y fundaciones culturales (como «EL MAR ES MOR», 1982). Actualmente trabaja en un estudio de sonido y montaje.

### Ha realizado:

- 1975 - «CARN CRUA» (16 mm., 12 min.).
- 1976 - «CAN SERRA. LA OBJECION DE CONCIENCIA EN ESPAÑA» (16 mm., 35 min.), con la «Cooperativa...» (C.C.A.).
- «ASCLEPIUS» (16 mm., 14 min.).
- 1977 - «TESTAMENT» (16 mm., 10 min.).
- «LA MARXA DE LA LLIBERTAT» (16 mm., 7 min.), con la C.C.A.
- «LA DONA» (16 mm., 7 min.), con la C.C.A.
- «EL BORN» (16 mm., 7 min.), con la C.C.A.
- 1978 - «AIXI VAS NEIXER» (16 mm., 15 min.).
- 1979 - «LES ENERGIES» (16 mm., 23 min.), con la C.C.A.
- 1981 - «ROMANÇOS DE LLUNA PLENA» (16 mm., 27 min.).
- «CASA DEL MIM» (16 mm., 20 min.).
- 1982 - «TEATRE D'OMBRES» (16 mm., 20 min.).
- «FOIX: INVESTIGADOR EN POESIA» (vídeo U-matic, 24 min.), corealización.
- «CAÑARDO: UN CAMPIO» (vídeo U-matic, 22 min.), co-realización.
- «COMPOU: LA SOLITUD SONORA» (vídeo U-matic, 35 min.), co-realización.
- «SOMNI D'UN CARRER» (35 mm., 32 min.).

de la costa barcelonesa, en clave de humor y con ciertas notas ligeramente negras. La preparación de la «expedición» que se adentrará en el mar para llegar a un pueblo (Tárrega) un centenar de kilómetros tierra adentro (III), es un caos, una sucesión frenética, disparatada y perfecta de gags visuales. En Tárrega, la magia teatral transforma a sus habitantes en divertidos «capgrossos» (cabezudos) que se preparan para la Fiesta; esta viene presentada como la indescriptible conjunción de un ángel que desciende de los cielos y un demonio que sube de los infiernos, son el candor y el juega: «¡Visca la Festa!». En adelante, los pasacalles, el baile en la plaza, la juega nocturna, el fuego, ... se apoderarán del pueblo. Diversas acciones (rodadas en la maravillosa e inmensa casa de los «Comediants» en Canet): la señora-señora y su criada negra culona, el viejo y la vieja picarones metiéndose en la cama (quizás recobrando la juventud perdida), la señorita frívola invitando a su habitación (y cama) al alcalde y al cura, la bruja del pueblo que en su sueño invocará a los demonios, ... «representan» una posible vida cotidiana de un pueblo mágico y ficcional (Tárrega). Es el sueño de una calle.

Antes de terminar, hay que sacarse el sombrero ante esos celebrantes del sueño: los «Comediants». Animadores del famoso Carnaval veneciano, constantes giras por toda Europa, ahora mismo han terminado de rodar «El Quijote» para la R.A.I., ... en fin una maravillosa troupe de unas veinte personas locas, loquísimas, que aman (al igual que sus diablos de la ficción) la juega, el estrépito, el baile, la música, ... y sobre todo el trabajo bien hecho. ●

(1) Estos films están distribuidos por la «Federació Catalana de Cine-Clubs». Via Augusta, 120 - ptal. 1.º B. Barcelona-6. (Teléfono: 237 74 31).

# 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 trucción 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 filmicas «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 filmica 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.

matográfico, 2.a - *Deconstructoras*, 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), «*Metamorfosis*» (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»; rencuentran 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:



«*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-*

*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/soporte 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 Buffalo 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-raig».

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-

clica, 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»/«lo 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 Buffalo 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 en 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 «cariño», 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 corretean 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-

lvan Zulueta, opera en un sentido análogo al film anterior: utiliza una película ya existente, pero ahora esta es la conmovedora «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».



«Esquizo», de Ricard Bofill.

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

co se comprimen al máximo. Es un film 1.b.

«Leo es Pardo» (1978) también de Ivan Zulueta, podría ser una secuencia de su maravillosa «Arrebato» (1980); es una mínima «historia» donde se potencia la cotidianidad, en la que no se han elidido los tiempos muertos, y filmializada en base a largos planos rotos por una sucesión rápida de otros muy cortos que desarrollan (lógicamente) incongruentes y casi fantásticas acciones

## marginales y fronterizos

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 (arrabaleiro) 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 meditantes 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 extrar-

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. Sobrevila*. 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 Pleymet* en «CINETHIQUE» n.º 3 y reproducida en el libro «LOS CINES NACIONALES CONTRA EL IMPERIALISMO DE HOLLYWOOD» de *Guy Hernebell*, 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 ENGINEERS INDUSTRIALS (Via Laietana, 39, Barcelona). Y también un texto que publiqué en «DIRIGIDO POR...» n.º 97, pág. 56.

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