

2008-2012

# La Política de la Colectividad

C I N E **sin** *autor* .blog  
ideas derramadas



**La Política de la Colectividad**  
**ideas derramadas**  
**[cinesinautor.blogspot.com](http://cinesinautor.blogspot.com)**  
**2009-2012**

# Índice

## 2009

|     |                                                                                                                                                                       |    |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1.  | Travis Wilkerson y aquel antiguo cine del dinero . . . . .                                                                                                            | 24 |
| 2.  | La Audiovisión de Michel Chion. Algunas preguntas . . . . .                                                                                                           | 25 |
| 3.  | La diseminación de la Película “insuficiente” . . . . .                                                                                                               | 26 |
| 4.  | La confusa validez del “momento cualquiera”.<br>Leyendo a Comolli . . . . .                                                                                           | 28 |
| 5.  | Dialogando con Miguel Angel Baixauli.<br>El campo de batalla de la percepción segundo contra la<br>duración-click de las imágenes . . . . .                           | 29 |
| 6.  | ¿Exhibir u ocultar? El cine; 24 mentiras por segundo contra la<br>duración-click de las imágenes . . . . .                                                            | 30 |
| 7.  | La Clase. Apunte previo.<br>La deriva de la crítica a la deriva . . . . .                                                                                             | 32 |
| 8.  | La Clase. Déjà vu. El éxito del éxito de un profesor . . . . .                                                                                                        | 33 |
| 9.  | Del “modelo Haggard” a la emergencia de un Nuevo Cine Popular.<br>La ruptura de la imagen fílmica del mundo . . . . .                                                 | 34 |
| 10. | Raccord de la realidad y raccord de la imagen.<br>Territorio inconcluso del Making ON . . . . .                                                                       | 36 |
| 11. | Atanarjuat en España . . . . .                                                                                                                                        | 38 |
| 12. | Wiki-peli. Las farsas del entretenimiento masivo.<br>O cómo vampirizar las ideas de los usuarios de internet para simular<br>un corto de coautoría colectiva. . . . . | 41 |
| 13. | El cine revolucionario de Jorge Sanjinés.<br>Parada obligada para un Nuevo Cine Político . . . . .                                                                    | 44 |
| 14. | Rodar y montar para ver . Making ON.<br>Guión Audiovisual en el CsA de Humanes . . . . .                                                                              | 46 |
| 15. | Cine Inmerso . . . . .                                                                                                                                                | 48 |
| 16. | CsA en la Asociación Ventilla del barrio madrileño e Tetúan.<br>Constataciones. . . . .                                                                               | 52 |
| 17. | ¿¿Cómo hacer un cine colectivo en mitad de una red social en<br>constante descomposición?! . . . . .                                                                  | 54 |
| 18. | Apunte sobre Jonathan Rosenbaum. ¿Dónde está el cine? . . . . .                                                                                                       | 55 |

|     |                                                                                                                                                                        |     |
|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 19. | Sobre ¿Qué es el cine moderno? de Adrian Martín.<br>¿Bazin sin relevo? . . . . .                                                                                       | 57  |
| 20. | E3 (Electronic Entertainment Expo) de los Angeles.<br>¿Jugar en mitad del desierto? Del espectador al usuario de otros<br>mundos. ¡Viejo y conocido negocio! . . . . . | 59  |
| 21. | De la Imagen Política a la Imagen Insurreccional . . . . .                                                                                                             | 61  |
| 22. | ¿Qué significa ver una película?<br>Asunto cine. Hacia una razón social de uso. El desplazamiento del<br>dinero como centro. . . . .                                   | 65  |
| 23. | Una cortita sobre el cine español, que se pone al día para entrar en<br>el siglo pasado. . . . .                                                                       | 67  |
| 24. | ¿Qué significa hablar de cine?<br>El cine sin sus imágenes . . . . .                                                                                                   | 69  |
| 25. | Imagen Imperial . . . . .                                                                                                                                              | 71  |
| 26. | La perdurable disfunción de los profesionales del cine.<br>Insistiendo ... en un cine realmente popular. . . . .                                                       | 77  |
| 27. | Pistas sobre el poder vertical en el cine.<br>¿Por qué insistimos en una estructura jerárquica a la hora de<br>producirlo? . . . . .                                   | 80  |
| 28. | ¿Cine de magnates o cine de aldeas? . . . . .                                                                                                                          | 83  |
| 29. | ¿Qué significa una cámara?<br>Sobre la “nunca inocente” ética del amateur . . . . .                                                                                    | 86  |
| 30. | Una idea de cine no es una idea de cine . . . . .                                                                                                                      | 89  |
| 31. | ¿Qué significa ser cineasta? . . . . .                                                                                                                                 | 92  |
| 32. | ¿Qué significa una industria de cine?<br>Pistas no tan utópicas para la creación de una Industria Popular<br>Cinematográfica. . . . .                                  | 94  |
| 33. | ¿Qué significa la ficción?<br>Pistas para un desarrollo de la ficción popular. Filmar la micropolítica. . . . .                                                        | 96  |
| 34. | Sobre esa confusa transnacionalidad del cine.<br>Los raptos de la industria . . . . .                                                                                  | 99  |
| 35. | ¿Qué significa un espectador? . . . . .                                                                                                                                | 103 |

|     |                                                                                                                                     |     |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 36. | ¿Qué significa lo popular en el cine?<br>Sobre ese sutil y cultivado desprecio de lo popular. . . . .                               | 106 |
| 37. | Historia para reaccionar.<br>Contar el cine en tres etapas. Apuntes para una historia sobre la<br>democratización del cine. . . . . | 109 |
| 38. | Modelo para armar.<br>Cine posible para las periferias próximas. . . . .                                                            | 113 |
| 39. | Industria Popular Cinematográfica.<br>Más pistas para un levantamiento audiovisual. . . . .                                         | 117 |
| 40. | Ja ja ja. Griterío en el gallinero de la Vieja Industria<br>Cinematográfica. La monarquía fílmica y su canibalismo comercial. .     | 120 |
| 41. | Del cine directo al cine inmerso.<br>Mutaciones técnico-políticas. Operador cualquiera en el siglo XXII . .                         | 123 |
| 42. | El cine, esa guerra. . . . .                                                                                                        | 126 |
| 43. | Nota: Antropólogos allí, cineastas aquí, donde sea, el asunto es<br>romper con la cultura de dominación.. . . .                     | 129 |
| 44. | Política y discurso. ¿Hay posibilidades de un guión colectivo?<br>Desubjetivizando a Frederick Wiseman . . . . .                    | 131 |

## 2010

1. Reacción cinematográfica insuficiente. Sobre ese desgastad lugar común de la rebeldía. ¿Qué hacer entonces?. . . . . 136
2. ¿Qué significa lo profesional en el cine?  
Mientras marchamos a la guerra... ¿qué? . . . . . 140
3. Cine para tiempos revueltos y cine para tiempos de ¿calma?  
No esperaremos más a Godot.. . . . 142
4. El cine de los vendedores de films.  
Tiranía de la seducción y muerte del “espectador indistinto”. . . . 145
5. Espectador ausente.  
Del tiempo del cine y el tiempo de la vida. . . . . 148
6. Conexiones y cortocircuitos entre el pensamiento y la acción...  
cinematográfica. . . . . 151
7. NO-Fin. Hacia un cine filmográfico por razones sociales. . . . . 153
8. El Cine, esa práctica... en el espesor de la realidad. . . . . 156
9. Teoría y práctica suficiente.  
Hacia un cine popular de gran presupuesto. Otra función política  
para cineastas. . . . . 158
10. La emoción en el mercado audiovisual y la creación del campo  
emocional en el montaje popular cinematográfico. . . . . 161
11. El rodaje como causa organizativa.  
De como nos nace la necesidad de asaltar, cinematográficamente,  
un barrio.. . . . 163
12. Notas sobre la ambigüedad política y las trampas del montaje  
cinematográfico. . . . . 165
13. Otras notas sobre política y estética cinematográfica.  
A la búsqueda del sitio justo de lo político. . . . . 168
14. Sobre aquel viejo extra del cine que ha devenido por fin protagonista.  
Una nota sobre el Festival de Toulouse. NO-suficiente. . . . . 171
15. Guión inmerso. Del cine como vehículo de historias. Anonimato al  
primer plano. . . . . 174
16. El cine, esa práctica.  
De las relaciones que vamos encontrando en la operativa  
autor-sinautor. Apuntes para desaparecer. . . . . 176

|     |                                                                                                                                                |     |
|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 17. | El espectro de Hollywood, encarnado.<br>Nota sobre el colonialismo audiovisual... ¿Nunca nos iremos de<br>Hollywood? . . . . .                 | 178 |
| 18. | Cine y trabajo. Performance laboral y performance cultural.<br>Otras notas sobre el capitalismo espectacular. . . . .                          | 181 |
| 19. | Intesticios cinematográficos. Voz en ON colectiva.<br>Nota sobre el cine habitado y aquellos “explicadores” del cine mudo. . . . .             | 183 |
| 20. | Nota sobre la intervención social en la proyección y montaje en<br>making-ON.<br>Desactivando la vieja exhibición del cine. . . . .            | 185 |
| 21. | Pistas para una Segunda Historia del Cine.<br>Hacia sociedades productoras de imagen. Con noticias del ¿sur? . . . . .                         | 187 |
| 22. | El aura i-reproducible. Ritual cinematográfico XXI.<br>Conversando con Benjamin en el Bar de Benito. . . . .                                   | 190 |
| 23. | Hacia un estado “anormal” de producción cinematográfica.<br>De la estética popular y otras etapas enunciables. . . . .                         | 193 |
| 24. | Estados sociales de concepción, de la producción.<br>Sociocinematografía en vivo. Tampoco leeremos a Plutarco. . . . .                         | 196 |
| 25. | La estética incierta del otro estado social de producción. . . . .                                                                             | 199 |
| 26. | El cine descontrolado y ese estado social de rodaje... en que puede<br>convertirse un barrio. Plató-Realidad. . . . .                          | 202 |
| 27. | Ciertas ideas de cine, ciertos académicos.<br>De lo inadmisible universitario. . . . .                                                         | 205 |
| 28. | Cine-Maquila. El espesor social de la pantalla espectacular.<br>Modo Hollywood... y algunas imágenes de fútbol. . . . .                        | 208 |
| 29. | El cine de la crisis y “la imagen inabarcable”.<br>Dejando de esperar “sus” películas... . . . . .                                             | 212 |
| 30. | Del cine como trastorno colonizador de clases y su miserabilización<br>social simbólica. . . . .                                               | 216 |
| 31. | ¿Cómo explicar un cine no capitalista en la escuela, en el instituto?<br>Nota sobre una “pedagogía mutua con el espectador indistinto. . . . . | 219 |

|     |                                                                                                                                    |     |
|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 32. | “Ruches sociales abiertos”. Poblando “La noche americana”... de Truffaut.<br>Nota sobre esas comunidades efímeras de cine. . . . . | 222 |
| 33. | Del cine interplanetario y sus industrias sociales de producción.<br>Cuento desde el pantano. . . . .                              | 225 |
| 34. | La dimensión social del encuadre cinematográfico.<br>Nota sobre el rodaje vecinal. . . . .                                         | 227 |
| 35. | El público como personaje ficticio del capitalismo cultural.<br>Acerca de la mercantilización de sus reacción. . . . .             | 229 |
| 36. | ¿Qué es un autor? con apostillas de Daniel Link...<br>¿cómo le explicamos Foucault al mecánico? . . . . .                          | 232 |
| 37. | Cultura Justa. . . . .                                                                                                             | 235 |
| 38. | Materiales. Estudio Abierto de Cine sin Autor.<br>A quien corresponda. ¡Hagámoslo en cualquier parte! . . . . .                    | 238 |
| 39. | Siglo XXI. Cualquier lugar puede ser Hollywood.<br>Rasgos de las cine-utopías. . . . .                                             | 241 |
| 40. | Los cinematógrafos de la era digital.<br>Nota sobre el nuevo “productor espontáneo”. . . . .                                       | 244 |
| 41. | Cine para el espectador primero.<br>Sobre esa compleja y fascinante deriva del tiempo...en el cine. . . . .                        | 246 |
| 42. | Cine en la dispersión. Preparando un encuentro con el activista<br>argentino Franco Ingrassia. . . . .                             | 249 |
| 43. | El espectador desactivado.<br>Del Cine cuando se queda en blanco. . . . .                                                          | 251 |
| 44. | Perder la Magia del cine.<br>Habitar en entornos sociales cinematográficos.<br>Colectivizar la catarsis Charlot. . . . .           | 254 |
| 45. | Otro Estudio Abierto de Cine sin Autor.<br>La prisión del dinero. La reacción entre el gentío. . . . .                             | 256 |
| 46. | Cine para ciudades desconectadas.<br>Vínculo social entre fantasmas. Abriendo las jaulas de sus butacas. . . . .                   | 258 |
| 47. | Charlot 2. Indigesta rebeldía.<br>La excepción en las entrañas de Hollywood. . . . .                                               | 261 |



|     |                                                                                                                                               |     |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 48. | Una pantalla en blanco y unas cámaras en la mano.<br>¿Y si el cine volviera a “corromper” a la juventud?<br>Censura... en su origen.. . . . . | 264 |
| 49. | Intercambios con Franco Ingrassia. ¿Qué es una imagen fecunda?<br>Potencia y posibilidad de un cine de gran participación. . . . .            | 266 |
| 50. | ¿A quién interpela el CsA? Una noción social de cine y una activación<br>de la potencia social creadora... del siglo XXI. . . . .             | 269 |
| 51. | Cine e institución educativa.<br>Sinautoría: una pedagogía desde el vacío. . . . .                                                            | 272 |

## 2011

1. El Cine como transgresión carnavalesca.  
Volver al premoderno. Otros indicios para una Segunda Historia  
del Cine . . . . . 276
2. Las fuerzas internas del cine.  
Estructuras de control y estructuras de liberación de lo  
cinematográfico . . . . . 278
3. El cine de acción en la política de los cuerpos.  
La activación del espectador como práctica emancipadora . . . . 281
4. El cine sin historia.  
La memoria borrada en el explosivo nitrato de celulosa.  
Nota para un destierro . . . . . 284
5. Conceptos de cine para la zona límite.  
Más lugares dónde forzar lo cinematográfico . . . . . 287
6. En la era del guión audiovisual .  
El boceto fílmico en vivo y la ruptura del control ideológico en el  
cine . . . . . 289
7. Nota sobre la interpretación.  
De cuando el cine se vuelve un entorno de experiencia.  
Los ensayos de la vida bajo la mirada de la cámara . . . . . 292
8. Los tiempos del cine.  
Cortocircuitos de la nave en el territorio de lo real...precario . . . 295
9. El cine de los vendedores de films y el cine que debemos poder vivir.  
Otra nota sobre las Industrias Populares de Cine . . . . . 298
10. Capitales en movimiento confuso.  
Otra nota sobre el cooperativismo social cinematográfico.  
Preparando la tierra . . . . . 301
11. Los laberintos del discurso en los entornos del Cine... sin Autor.  
De lo político difuso.. . . . . 304
12. Los negocios estéticos del cine y el dinero popular de otra industria.  
De torrentismos y lugares comunes.  
Delirios para el capitalismo democrático. . . . . 307
13. De las colectividades fan-espectadoras a las comunidades  
productoras de cine.. . . . . 311
14. La narrativa cinematográfica en directo.

|     |                                                                                                                                                       |     |
|-----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
|     | El sentido de la realidad en la lógica de la ficción. . . . .                                                                                         | 314 |
| 15. | Presentación de la película ¿De qué?<br>El cine como discurso liberador en medio de una realidad<br>vertiginosamente represiva . . . . .              | 317 |
| 16. | Derivas entre lo racional y lo esencial sensible de lo<br>cinematográfico. ¿Cómo puede liberarnos el cine? . . . . .                                  | 319 |
| 17. | Los segundos orígenes del cine. ¡Organizarnos! . . . . .                                                                                              | 323 |
| 18. | Tres políticas y tres subjetividades del cine.<br>Hacia una “política de la colectividad”. . . . .                                                    | 326 |
| 19. | Real Política de la Colectividad... del cine.<br>Sobre otras cuestiones de espacio y tiempo. . . . .                                                  | 329 |
| 20. | El cine como travesía social.<br>La disolución de las fronteras para la instauración de territorios<br>habitables. . . . .                            | 332 |
| 21. | #spanishrevolution.<br>Cortocircuito en el sistema. ¡Por fin! . . . . .                                                                               | 334 |
| 22. | #spanishrevolution2.<br>Las imágenes en tiempos de revuelta y el cambio en el estado social<br>de producción.. . . .                                  | 336 |
| 23. | Movimiento 15-M.<br>Algunas anotaciones para pensar en el Cine del Futuro. Desafíos. . . .                                                            | 338 |
| 24. | #spanishrevolution3.<br>La crisis del imaginario social. Inteligencia colectiva, las nuevas Dos<br>Espanas y un cine que habrá que construir. . . . . | 340 |
| 25. | Movimiento 15-M.<br>Contrapoder: la cámara anónima contra la cámara capitalista. El cine<br>asambleario como horizonte.. . . .                        | 343 |
| 26. | 15-M. Presencia y representación.<br>¿Cuándo el cine podría tornarse en verdad política? . . . . .                                                    | 345 |
| 27. | De lo viejo y lo nuevo. De lo esperpéntico y lo posible.<br>Más notas sobre el cine del siglo XXI. . . . .                                            | 349 |
| 28. | Plató-Mundo.<br>A las afueras de la ciudad de Seahaven, el cine del futuro. . . . .                                                                   | 352 |

|     |                                                                                                                                                            |     |
|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 29. | ¿Hacia otro tipo de producción cultural? Pero...<br>¿cuándo hablaremos del Autor? . . . . .                                                                | 354 |
| 30. | El 15-M es un estado de conciencia y afectación.<br>Las voces incontenibles de un movimiento que sigue atravesando<br>vidas. La cámara a la plaza. . . . . | 357 |
| 31. | Noticias del imperio audiovisual... porque cuando despertamos a la<br>tecnología, los dinosaurios estaban allí. (Lecturas de verano 1) . . .               | 360 |
| 32. | Mutaciones del cine contemporáneo y un pequeño monstruo.<br>(Lecturas de verano 2) . . . . .                                                               | 363 |
| 33. | El veraneo incansable del relato industrial.<br>De Ben Hecht a Avatar, esos mismos rentables cuentos. (Lecturas de<br>verano 3). . . . .                   | 365 |
| 34. | #15-M #JMJ. Españiga en dos imágenes.<br>Carta a un turista independiente. Porque nada es lo que parece.<br>Pequeña promoción veraniega. . . . .           | 368 |
| 35. | EL 15-M.<br>Armarse ante la progresiva represión en el Estado Español. . . . .                                                                             | 371 |
| 36. | Cine fantástico para una España hundiéndose.<br>Los desafíos del relato social. (Lecturas < y realidad> de verano 4) . .                                   | 372 |
| 37. | Arranque del año de Cine sin Autor.<br>Miseria y agresión del mercantilismo cultural. Refundar la sociedad. .                                              | 375 |
| 38. | Como escapar del Planeta Monoforma.<br>Peter Watkins, la rabiosa actualidad de un incansable resistente. . .                                               | 378 |
| 39. | Planeta Monoforma 2.<br>Huidos y recogiendo el arsenal de Peter Watkins. . . . .                                                                           | 382 |
| 40. | La cámara, los gestos, la convivencia social.<br>Del tejido asociativo y el tejido institucional de poder. . . . .                                         | 385 |
| 41. | Notas para un nuevo guión del orden mundial.<br>El “Global Punishment Park”, la Hechicería financiera, las<br>Colectividades en resistencia. . . . .       | 388 |
| 42. | 150 #globalrevolution.<br>Imaginar una desobediencia civil masiva. . . . .                                                                                 | 391 |

|     |                                                                                                                                   |     |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 43. | Cine de Autor en su origen.<br>De la incidencia insuficiente del individualismo cinematográfico en el<br>conjunto social. . . . . | 394 |
| 44. | El Nuevo cine en el mundo... del que ya no queda nada.<br>Estados Generales para el Cine. . . . .                                 | 397 |
| 45. | El cine-vagabundo.<br>“Ensayo social” para el azar de la vida . . . . .                                                           | 401 |
| 46. | Movimientos de sociedad - Movimientos de imagen.<br>¿Se puede pensar en un cine post-capitalista? . . . . .                       | 404 |
| 47. | Occupy Cinema.<br>Cine para un nuevo sujeto político. ¿Qué son esos tipos ahí? . . . .                                            | 407 |
| 48. | Hacer Mundos... de Cine.<br>Nota sobre la mediación cultural y su falacia. . . . .                                                | 410 |
| 49. | Emancipar la imaginación.<br>Romper, reinventar el modelo de Cine. . . . .                                                        | 413 |
| 50. | Conciencia social cultural.<br>El cine entre los desperfectos de la realidad. . . . .                                             | 416 |
| 51. | Cuando la sociedad comenzó hablar....en cine. . . . .                                                                             | 419 |
| 52. | Gestión del caos. Beneficios cinematográficos del desorden. . . . .                                                               | 422 |
| 53. | Cultura y Cine-Chimpancé. Modelo antropológico para sustituir.<br>(Con perdón de los chimpancés). . . . .                         | 426 |

## 2012

1. ¿Pensar en cine en mitad de la crisis?  
Recuperar el tiempo, el espacio, el territorio. . . . . 430
2. Vulgarizar la palabra elitista de cine.  
Apropiación debida. . . . . 434
3. Exhibir una NO-Película.  
Las personas, las instituciones, la cultura y los gestos  
“mientras tanto”.. . . . 437
4. Ciberfeudalismo policial-represivo.  
Resetear la Cultura. Apagar la industria. . . . . 440
5. Cinematografías de boca en boca.  
Notas sobre la transmisión horizontal en el Cine sin Autor . . . . . 443
6. CineXXI en marcha.  
Las “Fábricas de films amateur” de Michel Gondry, los Estudios  
Abiertos de Cine sin Autor.. . . . 446
7. ¿Cómo desactivar la función social del Espectador?  
Viaje en el espesor del ser en su butaca.. . . . 450
8. Fábricas anónimas para una nueva Industria de cine.  
Nota sobre el sistema cinematográfico futuro. . . . . 453
9. Atrapados en la Máquina del tiempo.  
El modelo de cine del Gobierno Popular. . . . . 457
10. ¿Qué es una obra colectiva en la Política de la Colectividad?  
Producción social y producción artística.. . . . 461
11. ¿Cómo poblar el territorio del cine?  
Nota para una práctica cinematográfica socialmente inclusiva. . . . . 464
12. Formativismo y arte social cinematográfico.  
Escribiendo la historia del futuro. . . . . 466
13. El fantasma de la magia del cine.  
Las películas, la mirada y el tiempo. . . . . 468
14. ¿Qué es una buena película?  
Criterios de autenticidad y liberación del gusto. . . . . 471
15. Cine XXI en marcha. Una Fábrica de Cine sin Autor en Intermediae.  
Matadero Madrid. Sueños en mitad de la noche económica. . . . . 473

|     |                                                                                                                                 |     |
|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 16. | El cine al desnudo.<br>Una Fábrica al precio de una película. . . . .                                                           | 476 |
| 17. | Esplendor y decadencia del largometraje.<br>Liberar el tiempo del Cine. . . . .                                                 | 479 |
| 18. | Cine XXI. Indicios de una doble utopía. . . . .                                                                                 | 482 |
| 19. | El cine como anticipo y creación de lo común.<br>¿Cómo pasar de lo individual a lo colectivo?. . . . .                          | 484 |
| 20. | Cine en el espacio público.<br>Atravesando los muros de la institución. . . . .                                                 | 487 |
| 21. | Desindustrializar el cine. Industrializar la sociedad.<br>Un primer operario en nuestra fábrica. . . . .                        | 490 |
| 22. | La Sociedad-Plató.<br>Operativas de Cine e “impacto social inclusivo”. . . . .                                                  | 492 |
| 23. | Fábrica de Cine sin Autor. Primer visionado en abierto.<br>RE-ritualizar la experiencia social del cine. ¡Habitarlo!. . . . .   | 494 |
| 24. | ¿Qué es un casting?<br>Del elitismo profesional del cine a la subjetividad participada. . . . .                                 | 497 |
| 25. | Sociología para un nuevo imaginario.<br>Cuatro preguntas concretas para atravesar el cine. . . . .                              | 500 |
| 26. | Soberanía Cultural en el horizonte de otro cine.<br>Sobrevivir imaginando. . . . .                                              | 503 |
| 27. | La caja de pandora del imaginario social.<br>Liberar la autoría para liberar el cine. . . . .                                   | 506 |
| 28. | De policiales, monjas y autobiografías.<br>Una “Introducción Sinfónica” al cine entre vecinos. . . . .                          | 509 |
| 29. | Las etapas de la imagen fílmica y el nacimiento del texto social<br>cinematográfico. . . . .                                    | 511 |
| 30. | Despertando en los territorios de los “memos”.<br>Actitud, imaginario, y organización social creativa en torno al cine. . . . . | 514 |
| 31. | Géneros cinematográficos a pie de calle.<br>Notas sobre la autogestión social de la Imaginación. . . . .                        | 516 |
| 32. | Géneros cinematográficos en el Big Bang del cine. . . . .                                                                       | 519 |

|     |                                                                                                                                    |     |
|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 33. | Géneros cinematográficos en el Juego social de la producción . . . .                                                               | 522 |
| 34. | Colectividades sociales de cine con fondo de aire rojo . . . . .                                                                   | 526 |
| 35. | Sutil tiranía estética sobre lo social sensible o ¿cómo no perdernos<br>en los laberintos del cine? . . . . .                      | 529 |
| 36. | Cine entre caníbales.<br>Encontrarnos para producir otra cultura.. . . .                                                           | 532 |
| 37. | Cine XXI en marcha.<br>La incipiente industria ecuatoriana en el extrarradio del cine y<br>cómo se nos cuele Godard. . . . .       | 535 |
| 38. | Cine XXI en marcha.<br>El futuro del cine en la colisión de sus cinematografías internas. . .                                      | 538 |
| 39. | Sobre el estreno de Exit°. Un corto a la carta.<br>Notas al vuelo sobre un menú de cine socialmente exquisito. . . .               | 542 |
| 40. | Desde el NO-lugar del cine.<br>Razón social y política de las nuevas cinematografías. . . . .                                      | 545 |
| 41. | Todo el cine en una caseta.<br>La vida, la utopía, las cosas...en dos frases . . . . .                                             | 549 |
| 42. | El cine debajo del cine.<br>Diálogos obligados para construir futuro . . . . .                                                     | 552 |
| 43. | Laboratorio social de hechicería cinematográfica.<br>Reinventos para la inclusión. . . . .                                         | 555 |
| 44. | ¡Abrir las puertas del Cine!<br>La incipiente Escuela de Cine sin Autor y el cocinero que devino de<br>pronto en cineasta. . . . . | 558 |
| 45. | El cine en los límites de la clínica y el lógico caso del cura con dos<br>pistolas . . . . .                                       | 562 |
| 46. | Las cosas, los hechos, las personas.<br>Cuando la realidad dirige el cine. . . . .                                                 | 565 |
| 47. | ¿Cómo ocupar de gente un concepto?<br>Hacia una fábrica de cine en manos de cualquiera. . . . .                                    | 568 |
| 48. | CineXXI. La industrialización audiovisual de la sociedad.<br>¿Cómo organizar el mundo sensible cinematográficamente? . . . .       | 571 |



|     |                                                                                                                                                |     |
|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 49. | Volviendo al Cine.<br>Ingeniería persuasiva popular en el ecosistema audiovisual actual . .                                                    | 575 |
| 50. | Fábula social del cine, la captación de la vida, la puesta en escena<br>de lo sensible y un consultorio cinematográfico abierto al público . . | 578 |
| 51. | Campo social de sentido para la acción y organización<br>cinematográfica.<br>Más notas sobre la Escuela de Cine sin Autor . . . . .            | 582 |
| 52. | Pisas para un modelo social de sostenibilidad del CineXXI.<br>Breve historia y desafíos de la producción en Cine sin Autor . . . .             | 585 |
| 53. | Cine sin Autor 2012. Balance.<br>Ratones en la habitación de la utopía . . . . .                                                               | 590 |
| 54. | Libro Blog . . . . .                                                                                                                           | 593 |



## Introducción

Por fin nos pusimos al día con ésta deuda y se lo tenemos que agradecer a Erica Boito, la italiana dulce y sonriente, venida desde los Alpes italianos, Venecia y otras partes y que hace unos meses apareció en el estudio para ofrecerse tan amablemente a colaborar con nosotr@s.

Solo así pudimos acabar ésta deuda que teníamos desde el 2009 cuando prometimos publicar cada año los artículos recopilados del blog.

Mucha escritura, mucha vida y un intenso trabajo hemos tenido éstos años en el colectivo de Cine sin Autor.

Al igual que la primera recopilación, no hemos hecho más que copiar y pegar todos los artículos, sin revisión y en el orden en que fueron apareciendo domingo a domingo sin interrupción desde aquel 29 de noviembre del 2008, en que decidimos tímidamente colgar el primer texto, con la intención de hacer de [cinesinautor.blogspot.com](http://cinesinautor.blogspot.com) un puro ejercicio de disciplina privado que en algún momento abríamos a los demás cuando nos pareciera oportuno.

A nadie avisamos que escribíamos allí por unos cuántos meses. Seguramente porque pensábamos que a poca gente podían interesarles aquellos balbuceos en voz alta que comentaban textos, películas y práctica como intentando cruzar sin brújula una selva sin caminos claros.

Luego, lentamente empezamos a saber que alguna gente lo leía y empezamos a ver artículos nuestros en otros sitios, al propio blog cada vez más enlazado y comenzaron a llegarnos comentarios, no tanto al blog, si no de viva voz o por e-mail diciéndonos que lo que escribíamos cada domingo les era útil.

Mucho barro en las botas tenemos ya a casi cuatro años después de aquel tímido primer post.

Mirando hacia atrás, nos damos cuenta de cambios en el tono que, a su vez marcan un cambio de postura, quizá de madurez en nuestras reflexiones y nuestra actitud.

Al principio eran textos cortos, muchos cargados con un tono beligerante en contra de muchas cosas. La primer temporada denota que necesitábamos confrontarnos y diferenciarnos de otros cines, otras prácticas, la publicidad, los medios y manteníamos un tono irónico incluso con lo que analizábamos.

Más avanzados ya en el tiempo hasta llegar al día de hoy, los textos se hicieron más largos y abandonamos el tono confrontativo de algunos post para centrarnos puramente en nuestro trabajo y nuestra propuesta y desde ella revisar y extraer del propio cine todo lo que pudiera alimentar nuestro modelo de producción.

Porque fue recién luego de un largo tiempo que descubrimos que lo que estuvimos fermentando durante los primeros años era un nuevo modelo social de cine y qué esto necesitaba de toda la concentración posible para formularlo.

Ya no nos valía estar en contra de nadie sino que necesitamos dedicar toda la energía del análisis a extraer del cine todo lo que nos ayudara a pensarnos mejor y a analizar nuestra propia práctica con el mayor rigor posible.

Preferimos ser nosotros mismos el sujeto de nuestra crítica por una cuestión de

honestidad pero sobre todo por extremar la precisión del propio pensamiento que nos permitiera mejorar nuestra práctica.

Ese es uno de los cambios fundamentales que notamos en esta recopilación que suma más de 500 páginas.

Aún así, es hasta simpático ver que este recorrido, analizado con rigor, no es más que un constante balbucear de ideas derramadas que entrañan muy posiblemente contradicciones, dudas, expectativas no cumplidas, aciertos puntuales, intuiciones fuertes, iluminaciones poderosas o premoniciones estériles, que no hacen más que reflejar la búsqueda de un camino de cine particular y propio al que finalmente llegamos.

Así que los y las lectoras encontrarán en este deambular un recorrido de sugerencias, dudas y algunas certezas.

Con el tiempo hemos ido enterándonos de gente que utiliza éstos textos como lectura asidua, como material para clases universitarias, como referencia para sus prácticas sociales con el audiovisual, como artículos para revistas, páginas, blogs o periódicos sobre todo digitales pero también algunas publicaciones impresas.

Siempre contestamos lo mismo cuando nos lo comentan: nos alegra de que a alguien le sirva de algo éste trabajo. Porque con el tiempo, se fue convirtiendo en un trabajo semanal que no siempre es satisfactorio porque no siempre hubo ganas de escribir cada fin de semana, a veces en mitad de un viaje o en una situación muy poco favorable.

Por suerte, temas sobre el que reflexionar nunca nos faltan sean éstos venidos de la revisión del cine o de la propia práctica.

Y con el tiempo, la satisfacción que alimentó y sostiene la disciplina, es esa certeza de que a alguien le servirá, hoy, mañana o dentro de unos años, pero que a alguien le servirá de algo leernos.

Muy posiblemente más adelante nos abocaremos a extraer de todas estas páginas lo más interesante y duradero que haya en ellas para hacer una publicación depurada.

Pero no prometemos fechas para no incumplir.

Ahora estamos abocados a la publicación del Segundo Manifiesto de Cine sin Autor que hemos llamado La Política de la Colectividad y que, risueñamente vemos que empezamos a prometer hace 3 años como si fuera inmediato cuando, en realidad, solo estábamos comenzando a concebir la idea y aún faltaba todo por hacer.

Ahora sí, ese segundo manifiesto está en últimas revisiones y pensamos lanzarlo a la red antes de diciembre del 2012 así que ese es nuestro actual objetivo en cuanto a publicaciones.

Agradecemos a aquellas personas que nos han hecho saber que han leído textos nuestros y agradecemos que por ellos nos hayan invitado a algunos sitios a dar talleres o charlas.

Para quien no vive en Madrid donde hicimos nuestras experiencias y dónde actualmente estamos poniendo en marcha la primer Fábrica de Cine sin Autor en la nave de Intermediae del Centro de Arte Contemporáneo Matadero Madrid, sabemos que son solo los textos los que ayudan a comprender nuestras ideas aparte del material fotográfico

y audiovisual que exhibimos en nuestras páginas.

Sabemos que hay lectores y lectoras en unos 20 países, que van pasito a pasito sumando conocidos.

Que ojalá estas reflexiones ayuden a ir sentando las bases para que el futuro de la representación cinematográfica surja de plataformas y métodos de producción horizontales, participativos e inclusivos con todas las personas y no privilegio de unas elites

Deseamos, entonces, que esta recopilación de casi cuatro años de escritura, anime a quien quiera leerla, a que podamos hacer del cine una herramienta social que beneficie a cada vez más gente, permita abrir la razón a una necesaria democratización de la producción y gestión de la obra audiovisual y cinematográfica en su conjunto, nos permita imaginar a la población en general y sobre todo a las generaciones más jóvenes un mundo menos egoísta, menos criminal, donde el respeto a la vida no sea la excepción sino la cotidiana actitud de quienes habitamos este agitado, cruel y fascinante planeta.



hora nos hemos  
obsesionado.  
Cada vez  
pegamos más  
la **cámara** al  
detalle y nos  
olvidamos del  
tiempo. “Filmar  
para ver”,

# 1

## Travis Wilkerson y aquel antiguo cine del dinero

En el especial Nº 5 de los Cahiers du Cinema se citan algunas notas incompletas de Travis Wilkerson donde hace algunos enunciados interesantes sobre el nuevo cine.

Cabe la posibilidad de reflexionar, entonces, sobre el viejo cine que dejamos atrás, el cine a la antigua, el cine que aún colea sobre todo en la industria pero que estuvo desde los mismos orígenes vinculado a las posibilidades de producción que determinaba el dinero disponible.

La era digital ha echado por tierra un sistema de producción como el que retrata Wim Wenders en el film “El Estado de las Cosas”, donde un grupo de rodaje se paraliza en Portugal por la falta de dinero que su productor ha dejado de insuflar, y a quien, después de un largo periplo que termina en Los Angeles, el director encuentra en una caravana, huyendo de sus deudores. Dinero flotante imposible de localizar, cuyo responsable opta por una vida nómada para no ser capturado, dinero proveniente de ilocalizables fondos especulativos posiblemente. A saber.

Pero es el viejo cine. Viejo por sus antiguos modelos de producción. El que se hizo (y se sigue haciendo) para la rentabilidad de sus accionistas, para la conquista de una masa indefinida de gente, para la exaltación de sus “directores”, para la saturación de las pantallas locales y nacionales del mundo.

El mismo cine del que hablaba en 1929- entre otros -(¡cuánto tiempo!), un poeta y ensayista mexicano Alfonso Junco en El Universal sobre “el cinematógrafo y la invasión pacífica” (en la serie de artículos recogidos en el Libro “Avances de Hollywood “de Jason Borge):

*El poderío fantástico de los Estados Unidos desborda de sus fronteras e inunda todos los continentes, imponiendo sus normas, gustos y maneras por una múltiple expansión -cinematográfica, lingüística, musical, etc-, siempre fácil y penetrante cuando la empuja una mano sagaz y cuajada de dólares.*

Vamos, como si lo escribiéramos antes de ayer.

Pues es este cine a la antigua, el viejo cine para la conquista masiva, el enriquecimiento y salvación de sus inversores, de narratividad folletín para el fácil entendimiento del vulgo, con sus antiguos manuales de estética y relato y etc, etc... Este viejo cine que está más que descrito ya, es el que habría que poner al otro lado de la dicotomía que deja abierta Travis Wilkerson. Por ahí andamos. Seremos más explícitos aún. Tomemos estas líneas como simple mención. Después de todo para disparar, primero habrá que ir apuntando. Pero ¡qué poco originales somos! ¡Cuántos han disparado hacia allí y han dado ya en el clavo? Los conocemos y tenemos en cuenta, claro, pero lo que pasa es que el bicho sigue ahí vivito y coleando y a veces uno no sabe si estudiar o intentar matar, así, sencillamente...ja, ja...¡Cómo somos de exagerados!

¡Cómo somos!...



# 2

## La Audiovisión de Michel Chion. Algunas preguntas

Luego de leer el libro “Audiovisión” de Michel Chion (que no estaría mal releerlo) donde hace una recopilación de sus investigaciones sobre las relaciones entre el sonido y la imagen en la percepción humana, nos queda dando vuelta esa idea de que muchas de nuestras experiencias actuales con respecto al audiovisual ya no se ven, sino que se “audioven” y que el acto se presenta como una percepción específica: la Audiovisión.

El libro por momentos parece un lucidísimo intento de recordarnos algo así como un “había una vez un ser humano que tenía dos sentidos, oído y vista, acostumbrados a contemplar por separado el mundo sonoro y el visual” (exagerando, claro, salvo en caso de invidencia o sordera siempre tenemos los dos activos).

Pero es verdad que hoy día “audiovemos” productos y obras culturales audiovisuales a troche y moche. Es decir, creaciones que se valen de las dos materiales, sonoro y visual, para producir representación discursiva. Al cine le costó lo que le costó capturarlos sincronizadamente y hacer con ellos lo que hizo. De ahí todo lo que siguió o se agregó. Nos preguntamos si, a base de tanto entrenamiento, nos damos real cuenta de haber desarrollado este Aparato perceptivo específico de la Audiovisión. Que hemos mutado, vamos.

Siempre se enseña el aparato de la vista y el aparato del oído. ¿Pero el aparato de Audiover?.

Las relaciones contaminantes entre ambos sentidos para producir, juntos, determinados efectos en nuestro interior son, de todo, menos simples. Y mucho nos aventajan los que llevan un siglo conquistando dicho aparato (el mismo en que tardó en generarse la mutación).

Y ya, si nos asomamos a las generaciones nacidas en cunas de nuevas tecnologías, pues vamos bien. Ya no leen, se queja bastante el sector docente envejecido, que siempre parece querer introducir a las nuevas generaciones, no al mundo de las herramientas con que conviven, sino al mundo de las herramientas en que han vivido ellos y ellas. El mundo que ya no es.

La alfabetización (aprender a leer y escribir) ha sido la gran batalla de la concientización crítica, cosa entendible pero no menos discutible. La era de la palabra escrita que se hace circular en ese artefacto libro, con su coherencia de signos y lectura. Libros que, aún hoy, ni siquiera, tiene la mayoría de la población de muchos países como se los tiene en el mundo (iba a decir desarrollado pero mejor digo democrático-consumidor capitalista - por no estropearlo y ser educado).

Pero, si ya esto puede ser polémico, ¿qué hacemos con el mundo de la Audiovisión cultural?

Podemos preguntarnos si las generaciones urbanas nuevas que capturan la realidad desde cualquier dispositivo con absoluta rapidez y que, igual de rápido, manipulan, editan y hacen circular sus opiniones mediante elementos audiovisuales (musicas, voces, sonidos, fotografías, videos casi instantáneos) no son tribus que en el futuro se expresarán más con Audioimágenes que con palabras escritas o leídas.

Audioimagen, después de todo, es una buena y útil célula comunicativa, básica para construir abecedarios y movernos por el planeta de la Audiovisión que nos plantea Michel Chion.

Audioimagen: unidad mínima de expresión que combina una imagen con uno o varios sonidos (incluida la voz humana) o un sonido con una o varias imágenes (incluida la palabra escrita) con las cuales se puede crear un discurso audiovisual o cinematográfico. El cine y el audiovisual en general no son más que flujos, secuencias pensadas de Audioimágenes para expresar nuestras percepciones y concepciones del mundo.

Bueno, cosas que nos ponemos a pensar. Le daremos más vueltas, claro.

## 3

**La diseminación de la Película “insuficiente”**

Richard Dyer analiza “Las estrellas cinematográficas” en el libro que lleva este nombre. Nos quedamos en el capítulo 6 cuando dice que “la imagen de una estrella se crea mediante textos mediáticos” y los enumera: promoción, publicidad, película, crítica y comentarios.

Es cierto que la película tiene en esta “cadena de producción” de la “imagen de algo o de alguien”, un lugar distintivo pero no único.

Hablamos de una imagen fuerte que produce efectos no desestimables y que nos habla con claridad de que aunque es cinematográfica no la produce solo un film que circula. Imagen cinematográfica creada fuera de ella, producida por otra cantidad de textos, en su afuera.

Su afuera, significará, imaginamos, en la mente del espectador conquistable. Si el dinero fluye bien y en gran cantidad, en el sistema industrial: la promoción prepara, la publicidad difunde y repite, llega la película y reafirma, aparece la crítica y la consagra y finalmente coletean los comentarios para dejar su eco. O todo se da simultáneo.

Es un sistema de producción. El canon de la manufactura fílmica.

Dyer cita en páginas anteriores una frase de Edgar Morin: *“Las características internas (del sistema del estrellato) son las más importantes del capitalismo financiero e industrial a gran escala. El sistema del estrellato es, ante todo, fabricación... las técnicas industriales han convertido definitivamente a las estrellas en una mercancía destinada al consumo de masas”*

Fabricación metafilm, decimos. Exhaustivo trabajo pre y post película. Preventivo y postraumático. *“Lo que va a ver usted es esto... ¡véalo!... ¿vio como lo vio?... pues, eso”*.

Pero si nos ponemos a pensar, las películas hechas para la conquista masiva, también responden a los mismos parámetros. Hay que hablar, entonces, de la caducidad de estas maniobras del imperialismo cinematográfico.

¿Y si volvemos a la idea de que una película es todo lo que se hace para producirla, distribuirla y exhibirla y es también los efectos sociales que produce?

Si diseminamos la representación a la complejidad de su elaboración y existencia, quizá rompamos un poco la mirada del espectador pasivo que alucina mirando un film. En la misma película podríamos incluir la negociación del accionista con el productor, la vida del ayudante de producción que gana una mierda por su trabajo, o las reacciones de unos jubilados a la salida de una exhibición que dicen que se lo han pasado pipa. Por decir algo.

Después de todo es la misma industria del cine la que actualmente marca la pauta de que es insuficiente ofrecer a “los consumidores” la sola película. Hay que ofrecer escenas del rodaje, entrevistas, opiniones de expertos, trailer promocional, ruedas de prensa con periodistas. Todo un cine-pack. La propia industria cede ante la incontrolable evidenciación de la información. Y ¿quién ha dicho que una entrevista sobre la película, o el propio rodaje, no son también la película?

Es una manera de liberarnos un poco de tanto batiburrillo y canon productivo. Hay posibilidad de película donde hay una cámara y una firme disposición a hacerla. Las biografías no son la vida del biografiado o la biografiada, son solo una miserable síntesis de la vida que se escapa. Una película son solo los restos ordenados y antojadizos de un sistema de producción, puerta de acceso a un complejo social y económico que lo posibilitó. Pero esto no es nada nuevo. Ya sabemos que hemos abandonado aquella antigua caverna donde las sombras eran el único espectáculo posible. Aquella antigua

película está agonizando porque agoniza el sistema de cómo producirlas. Hagamos circular el saber hacer películas. Okupemos el Cine haciéndolas.

## 4

## La confusa validez del “momento cualquiera”. Leyendo a Comolli

Leemos en los escritos de Jean Louis Comolli hablando del cine directo: *“La utopía del cine directo, después de la Nouvelle Vague y de los primeros films de Jhon Casavettes es el de (re)familiarizarlo... Los primeros films de los los Lumière ¿no eran acaso primordialmente films familiares?...algo del sueño vertoviano de una vida filmada de improviso...”*

En estos últimos meses nos tocó hacer un Documento fílmico de hora y media sobre la okupación de una casa por un grupo de jóvenes en Madrid.

Pegamos la cámara a los simple, al sistema de gestos, al microacontecer cotidiano, a los segundos y luego montamos las secuencias. Cine familiar para uso de sus protagonistas. Pero luego nos encontramos con una especie de resistencia a encontrarle a aquella pequeña película, su validez. Prejuicios a la hora de verlo pensando en exhibirlo.

Posiblemente se trata de una validez comparativa, búsqueda desesperada del valor de secuencias ¿sin historia? ¿sin mensaje? ¿sin ideología?. Los y las jóvenes de la okupa, discutieron al verlo sobre su valor político y dudaban de la posible utilidad de una película sin ese “discurso político evidente”.

Las preguntas nos surgieron en el propio acto de “ver para montar”: ¿La vida cotidiana tiene historia?. ¿La contemplación de la vida en tiempo real tiene sentido narrativo y discurso ideológico incorporado? ¿No será que le exigimos al acontecer una concordancia con los discursos, relatos, ideologías aprendidas, sentimentalidades narradas, que vienen como espectros despóticos y fantasmas malolientes a exigirnos “el sentido de las cosas” sin dejarnos contemplar el simple acontecer de nuestra “microcotidianidad”?.

Un cine de “momentos cualquiera” ¿no es cine? o ¿estamos entrenados para ver, a veces, estupidamente, lo cotidiano como si fuera una historia, una exposición ideológica, una narración coherente, un relato que cierra?

Volvemos a Comolli: *“se trata de quitar la máscara de las convenciones o -mejor- del juego de roles que a través de las expresiones económicas y políticas dominantes parecen haber dejado de lado toda autenticidad en las conductas, las prácticas, los cuerpos, las palabras”*.

Ahora nos hemos obsesionado. Cada vez pegamos más la cámara al detalle y nos olvidamos del tiempo. “Filmar para ver”, se llama el libro que citamos y que recuerda la máxima godardiana. Pues “montamos para volver a ver”.

Antes, lo que nos interesa es seguir viendo la preparación lenta de un cigarro, el muro que está derribando la italiana en la okupa, el water lleno de mierda que están destapando ahí al lado el otro compañero, el aplauso exitado por el enganche de la luz, el abrazo de cariño en mitad de los escombros, el silencio cansado del que se ha dormido en un sofá lleno de polvo o la policía grabada por un minúsculo agujero cuando aparece en la puerta y nos amenaza por apuntarles con nuestra cámara desde la azotea.

Si para algo nos sirven estas armas del registrar, es para ver cada vez mejor. Para ejercitar la contemplación desprogramada de lo cotidiano sin tanta farsa espectacular e ideológica. Si para algo nos obsesionamos con montar películas sobre el microacontecer de los seres que queremos, es para asegurarnos, por lo menos, de que no nos quiten la validez de nuestros “momentos cualquiera”, la validez del gesto que ¡claro que es político, siempre!, la validez de documentar nuestro cotidiano para tener algo que no nos haga olvidar lo discreto y continuo de nuestra vida.

Después de todo, las formas capitalistas de ser necesitan personas sin memoria y la cámara nos sirve para no seguir ese cínico juego.

Eso... ¡ que estamos grabando!.

## 5

## Dialogando con Miguel Angel Baixauli. El campo de batalla de la percepción segundo contra la duración-click de las imágenes

Agradeciendo a Miguel su comentario al último artículo “...Ecos de Comolli” (leerlo debajo) nos quedamos con la idea que apuntaba: sobre el cine como una “pedagogía de la percepción”. Un apunte que nos ha precisado las ideas.

Es verdad que el territorio donde batalla el cine y donde estamos trabajando para crear rupturas, es el mismo donde la cultura audiovisual dominante y corporativa, con sus procedimientos inapelables e impositivos y como ejército que ataca a la población sin muchas armas con que defenderse, campa a sus anchas.

Es importante definir este sitio de la actividad cognitiva como zona acorralada, para poder concebirla como una zona a liberar. Hemos estado escribiendo este fin de año dos artículos para la revista Espai en Blanc de Barcelona y estamos enunciando teóricamente la idea del “Suicidio Sinautor” y la figura del “Sinautor” como “Kamikaze cultural y político” que hace su acto de inmolación, desaparición activa y creativa, para provocar en las personas concretas con las que se propone hacer un film, un estallido, una reorganización, un replanteo en la forma de ver y oír y de verse y oírse. Cuando se publique ofreceremos el enlace.

La conexión más importante que hacemos aquí con la idea de Miguel es constatar que el campo donde el Sinautor se suicida culturalmente, el terreno que elige para su estallido es justamente ese “campo de la percepción”.

Hace unas semanas volvimos a ver “He nacido pero...” de Ozú (1932) y que diferente trabaja la percepción en una película como ésta, así como en las de otros muchos autores actuales como Abbas Kiarostami, Kim Ki-Duk, Philippe Garrel o Lisandro Alonso. Los films son complejos sistemas audio-iconográficos ofrecidos a las personas para tener una experiencia, un encuentro que les permita explorar también sus propias vivencias, su propia visión de las cosas.

En el artículo sobre la Audiovisión hablábamos justo del entrenamiento que a lo mejor deberíamos plantearnos del órgano perceptivo del audiover. El Cine sin Autor, en su proceso de realización, comienza con la crisis socio-cinematográfica del rodaje, crisis de roles, crisis de las formas de producción fílmica habituales y uniendo esta idea, decimos ahora, “crisis de la percepción” de los y las participantes del film. Crisis de la percepción, tanto en el Dispositivo-Autor como en las Personas del Film, ya que no se plantean cánones ni formas preestablecidas para la película que se pone en marcha.

Esta crisis de la percepción, de la forma habitual de ver y oír las creaciones audiovisuales y cinematográficas y de producirlas, es la que constituye el aprendizaje colectivo que buscamos recorrer juntos, cineastas y no cineastas. El debate continuo sobre la representación que se expone en los Documentos Fílmicos del CsA es un territorio de imágenes y sonidos permanentemente reformulados en su montaje, buscando la conformidad de estos con las personas protagonistas y gestoras de la película. Intentamos huir de la “sobre-codificación” de la que habla Miguel, en la práctica, en la vivencia de la experiencia de creación, huyendo de lo sabido, de lo que audiovemos diariamente. Buscamos una creación que se descubra formal y estéticamente durante y hasta el final del proceso, impregnar la representación de intereses cotidianos y necesidades surgidas de la vida de las personas.

Es en sociedades amaniatadas por la estimulación audiovisual constante, donde a la percepción la entendemos como un campo de batalla y experimentación, un punto de partida sobre el cual edificar, haciendo una película, el resto de las construcciones ideológicas, las nociones sobre las relaciones humanas, el gusto estético, los textos mentales y cualquier otra forma subjetiva que permita reconocer la diversa y compleja composición que tiene la vida.

## 6

## ¿Exhibir u ocultar? El cine; 24 mentiras por segundo contra la duración-click de las imágenes

Comenzando el año, discutíamos este fin de semana acerca de si el proceso de Cine sin Autor que empezaremos hacia fin de mes en un instituto de Humanes, en Madrid, debíamos o no exhibirlo progresivamente en la red y nos pareció evidente que no. Pero otra vez nos asaltó la exigencia de tener que explicarnos un poco más a fondo buscando una coherencia más allá de lo evidente.

En un momento tan sorprendentemente exhibidor elegimos la no exhibición. Ante la fiebre del mostrar, elegimos el ocultamiento, ante la circulación fascinantemente delirante de imágenes y sonidos vamos a optar por la detención del material audiovisual. Detención creativa y productiva en lo real de las personas del film con la que construiremos la película.

¿Para qué, para quién mostramos documentos audiovisuales?. ¿En qué consiste hoy, la eficacia de un film, realista?

Estas pocas respuestas no son posibles de responder en la duración de nuestro **“tiempo-mental-clip”**.

Hemos elegido un cine hecho desde y con la realidad y hemos definido un **“Cine de inmersión”** (cuya función es ser film- herramienta, representación para ser intervenida, debatida, discutida y re-creada socialmente) en lugar de un **“Cine de exhibición”** (cuyo esfuerzo se concentra en la exposición del logro autoral sin posibilidad de modificación alguna) el viejo cine del que hablamos.

Y si queremos que las imágenes se vean impregnadas de circunstancias personales, sociales, tendrá que ser el espesor de esas personas con quienes las producimos el que en algún momento nos lleve a respondernos juntos, juntas, cuando, cómo y a quién mostrarlas. Acto de responsabilidad pre-exhibicionista frente al instantáneo y morbosos click que pone a circular una pieza audiovisual o cinematográfica en pocos segundos para que se incluya en las grandes autopistas planetarias del entorno virtual.

No es que estemos en contra de la exhibición sino en contra de un tipo de exhibición autómatas y fácil.

El primer sitio donde exponemos Documentos fílmicos de lo real en el Cine sin Autor es en lo real del escenario que lo produce. Allí mueren esos materiales para ser re-creados por los protagonistas en su circunstancia.

Pretendemos apostar porque las personas que estén haciendo el proceso socio-cinematográfico, hagan un camino de apropiación y responsabilidad sobre la representación fílmica que en algún momento comenzará a circular, haciéndose pública. Y ese camino progresivo de un *“cine habitando y creciendo primero entre personas cercanas”* nos sumerge en una especie de calma contra la excitación exhibicionista, nos aísla para trabajar mejor, para ver y oír mejor aquello con lo que entramos en relación. Apostamos por una imagen oculta que lentamente deberá evidenciarse desde la responsabilidad crítica del sujeto social que la crea. Imagen crecida en clandestinidad, imagen que conspira.

Estamos trabajando en un **“entorno real”** social y no está mal que lo distingamos con claridad del **“entorno virtual”** de la red comunicativa. Una habitat que tanto nos fascina como nos sumerge en complejos aislamientos sociales.

Algunos de los Documentos fílmicos que construimos el año pasado saltaron rápidamente a la red porque así lo decidieron sus gestores y gestoras, pero no dejamos de quedarnos como mudos mirando aquellas piezas perdidas en el ciberespacio, como autómatas del hipertexto.

Sabemos que la tensión del cuadro de una imagen está también en el poder de todo lo que ya no nos dejará ver, lo que nos oculta, lo que ha dejado fuera, la verdad del mundo

que no supo o no quiso atrapar.

Aquella famosa máxima de Godard de que “un film son 24 verdades por segundo” tiene su evidente complemento porque también “un film son 24 mentiras por segundo”, 24 engaños, 24 ocultaciones sobre el mundo.

Si en lo oculto germina la fantasía. ¿Por qué apurarse a mostrar una imagen nacida en lo real sin que haya germinado lo suficiente entre sus protagonistas, para que por lo menos sea un poco más verdad y un poco menos mentira?



## 7

## La Clase. Apunte previo. La deriva de la crítica a la deriva

(¿Por qué no la habrán traducido al español como *“Entre los muros”* que es su título en francés *“Entre les murs”* más sugerentemente provocativo?, ¿será que en el idioma español no hemos vinculado aún la vieja tesis de lo carcelario de los sistemas educativos?) Lo primero es que no hemos visto la película aún, con lo cual, no hablaremos de la película. Nos interesa hacer referencia a algunos rasgos de su forma de producción y al cansino tema de lo documental y lo ficcional al que el N° 19 de los Cahiers du Cinema se dedica dejándo un buen espacio para esta película.

Decimos cansino tema porque nos preguntamos realmente: ¿hasta cuándo vamos a seguir haciéndonos preguntas sobre el cine, que más que análisis parecen ecos fantasmales de una crítica del pasado o que deberíamos ubicar en el pasado?. ¿Será que si preguntamos durante décadas la misma cosa evitamos desgastarnos en fabricar nuevas preguntas?

Si, aparte, los autores de *La Clase* dicen con claridad que la hicieron basándose en un libro de François Bégaudeau, sobre el que - comentan - *“creamos una estructura recuperando partes del libro y creamos personajes que iban a tener un papel importante... Luego organizamos talleres de improvisación...con alumnos del Instituto ... del que salieron los protagonistas de la película.*

- ¿Hubo guión tradicional?- Si, si... durante el rodaje, yo les daba a los alumnos-actores algunas frases recogidas del guión, aquellas que me gustaban lo suficiente como para escucharlas en la película...(aunque) los alumnos nunca leyeron el guión...”

- Se han podido leer comentarios diciendo que los actores se interpretan a sí mismos, que por eso son tan creíbles...¿En absoluto! -contesta-

Pues la película parte de un libro, escriben un guión, forman actores específicamente para la película, introducen diálogos del guión y pata tén pata tán. Pues, quizá más que documental se parezca a las primeras películas de Cassavettes ya que la riqueza que comenta Cantet, parece consistir en la captación de cierto nivel de improvisación de los actores y actrices, de dejar ocurrir lo inesperado durante el rodaje, que no está mal. Pero lo real, ese instituto, los chavales del instituto, el barrio y los alrededores sociales del instituto, parece que “no han intervenido la película”, (repetimos “intervenido, modificado la película”), no la han hecho suya al parecer. No sabemos si los beneficios irán repartidos entre los productores, actores, directores, participantes y el propio instituto, el escenario real. Lo real...bueno, lo real es posible que quede sepultado bajo los procedimientos habituales del cine convencional.

Y no lo decimos como defecto sino como el procedimiento conocido. Es una película de ficción. La realidad es el paisaje pasivo de una creación pertenecientes a extraños. Ahí tenemos a otra oscarizable como *“Slumdog Millionaire”*, demandada por una asociación de defensa de los derechos de los residentes de chabolas (“algunas personas de la realidad”, suponemos) donde se filmó, por que *la película describe con mal gusto a los residentes de las barriadas pobres de la India.*

Quizá, por ser justos y ya lo veremos, *Entre les murs* es una película sobre el autor del libro y profesor protagonista de la película.El sí gozará de muchos efectos y beneficios,

como corresponde. Allí ahí un dato de realidad no despreciable. La impresionante Ser y tener de Nicolás Philibert ya había pasado con creces estas fronteras dentro de una institución escolar.

La pregunta final de la entrevista a Laurent Canet no tiene desperdicio: *“¿Podrá volver a rodar de otro modo después de esta experiencia de intercambios entre la ficción y la no ficción?”...y nosotros le responderíamos : ¿podría definirme con claridad usted, a qué se refiere con “no ficción”... para así, después de esta mínima aclaración, a lo mejor, podríamos empezar una entrevista interesante?*

Iremos a verla.



## 8

**La Clase. Déjà vu. El éxito del éxito de un profesor**

Por si nos quedaban dudas sobre la ausencia de lo documental.

Vimos La Clase. Es una película de ficción sobre la problemática que viven los profesores y concretamente el profesor François en su clase.

Es una buena película “de ficción del montón” casi rodada en primeros planos que tiene un buen mosaico de gestos que alimentan el flujo de imágenes. Película claustrofóbica sobre las vivencias del profesor con sus alumnos en el aula, que apenas ofrece planos del exterior del patio casi siempre mirados desde una ventana. No hay exterior en la película.

Su grado de realismo está depositado en la posibilidad ofrecida a François Bégaudeau (profesor, escritor y oh, crítico de Cahiers du Cinema, casualmente) de representar su propio papel. Una especie de doble recompensa. Recompensado por su libro con premio y ventas. Laurent Cantet lo recompensa con hacer una película donde se represente a sí mismo. Una vez más el cine hecho sobre un libro premiado y vendido, con seguridad de difusión y rentabilidad. Una vez más la fórmula comercial cabalgando la realidad.

Otro dato de conexión con la realidad del instituto ha sido el taller de improvisación ofrecido por Cantet a alumnos y alumnas para crear los personajes que ayudaran a la re-construcción del profesor François. Deseamos que este taller haya traído efectos en los y las jóvenes despertando vocaciones para futuros actores y actrices por lo menos.

Fuera de la ficcionalización que hace de sí mismo el profesor François, muy buena, no vemos otro dato de conexión con la realidad. Los alumnos y alumnas no corrieron la misma suerte ya que ninguno pudo, por lo que cuentan sus autores, ficcionar su propia vida (ninguno lo merecería seguramente, ningún ha escrito un libro traducido a más de 15 idiomas para merecer tal gesto de un cineasta, creemos).

Una buena ficción comercial para debatir y alimentar lo ya sabido. Para qué más. Lo importante era adaptar las conflictividades del profesor escritas en el libro que ha alcanzado el éxito.

Servirá para mucho debate y para poca crítica del sistema educativo, imaginamos. El propio Sarkozy felicitó a Laurent Cantet, su director, y alabó el filme. Con lo cual, cualquiera puede darse por satisfecho. Éxito, dinero, premio en Cannes y la bendición del mismísimo... No nos vamos a poner, encima, quisquillosos y a pedir que la realidad del distrito XX de París donde está el Instituto François Dolto, con su gente y su conflictividad social, venga e impregne la película. A ver si nos la cargamos y hemos gastado en balde 2.300.000 euros. ¡Cuánto cuesta grabar a un profesor en un aula, buf!.

Nos olvidábamos. ¡Qué inconscientes!. Un tercer dato de realidad que comenta un artículo de El Mundo:

*“La película ha tenido efectos ajenos al propio cine. Por ejemplo, Aïssata Ba, madre de Boubacar Touré, uno de los muchachos que interpreta a los alumnos, llevaba sin papeles desde su llegada a Francia desde Mali, en 2003. Pero la apadrinó Cantet, miembro de Red Educación Sin Fronteras y el 28 de mayo de 2008, tres días después de que La clase ganara en Cannes, la policía le confirmó que tramitaba el caso.”*

Es que en el cine de hoy, con 2.300.000 euros, se consigue hasta “la promesa” de la policía de que comenzará a tramitar los papeles de una ilegal que salió en una película. El cine tiene eso: consigue lo imposible...

Pero no estamos bromeando, con ese dinero, nosotros hubiéramos implementado un laboratorio permanente de cine autogestionado para los propios chavales y chavalas del barrio. Y si alguno piensa que exageramos, ¡por favor!, que haga cuentas. ¡Que ya está bien!. ¡Que no somos estúpidos!

Se acabó. Que no queremos perder más el tiempo.

## 9

## Del “modelo Hagggar” a la emergencia de un Nuevo Cine Popular. La ruptura de la imagen fílmica del mundo

El cine popular siempre ha sido el cine que los burgueses han querido inyectar a las clases más bajas. Incluso los empresarios o productores más arriesgados suelen hacer sus películas pensando en sus necesidades y como mucho en las “las audiencias” que imaginan.

El público inicial del cine, sobre todo de las tres producciones occidentales más importantes (francesa, inglesa y norteamericana) fue el bajo pueblo, obreros, artesanos, inmigrantes sin recursos.

Si hoy día nos encontráramos con un productor independiente como el William Hagggar de los primeros años del cinematógrafo (films entre 1900-1905) (que tenía su propia barraca para exhibición de las películas que él mismo fabricaba artesanalmente y dirigida a un público fundamentalmente de mineros de la propia localidad), lo tomaríamos como una especie de utopía cinematográfica envidiable, como opción de cine local.

Pero aún así, la estructura de aquellas primeras empresas familiares británicas respondían al mismo esquema: personas de bien haciendo cine para obreros y artesanos. Es curioso. Si buscamos “popular” en el diccionario de la RAE aparecen estos significados por su orden:

1. adj. Perteneciente o relativo al pueblo. 2. adj. Que es peculiar del pueblo o procede de él. 3. adj. Propio de las clases sociales menos favorecidas. 4. adj. Que está al alcance de los menos dotados económica o culturalmente. 5. adj. Que es estimado o, al menos, conocido por el público en general. 6. adj. Dicho de una forma de cultura: Considerada por el pueblo propia y constitutiva de su tradición.

Si como pueblo entendemos lo que dicen los del cementerio de la RAE, “clases sociales menos favorecidas, menos dotados económica y culturalmente, público en general”, -“personas cualquiera” que decimos en el CSA- “popular” vendría a ser una actividad, objeto, proceso, fenómeno que “le pertenece” “que procede”, que es “propio de”, que está “al alcance” de estos grupos sociales desfavorecidos, de esas personas cualquiera carentes de sus medios de producción... los perdedores de siempre, vamos.

Hace tiempo que venimos pensando en “lo popular del cine y en un nuevo cine popular”. El Cine nunca le ha pertenecido a las personas comunes y corrientes. Y es verdad que recién hemos entrado en la era de la autoproducción cinematográfica, posible.

Un NUEVO CINE POPULAR, en pleno siglo XXI, desde el CSA, lo soñamos como una cinematografía gestionada en toda su complejidad por las clases más desfavorecidas de un lugar específico. Por personas cualquiera de una localidad, producido y gestionado en sus barrios y asociaciones, en sus familias, en las escuelas y grupos de amistad, para ser exhibido, en primer lugar, en su propio entorno. Algo así como “el modelo Hagggar pero sin Hagggar”. Es cierto que quizá el problema no sea solo los medios técnicos que hacen el cine, sino el sistema de red social que lo posibilitaría y que es la que está destruida como posibilidad social productiva, sobre todo en nuestros habitats urbanos.

Algún listillo metido en los mundos televisivos y de avanzadillas bla, bla, bla de la red, una vez nos decía que la gente ya puede producir sus propios videos y exhibirlos en la red sin problemas, como explicando que este planteo de minorías y mayorías era un poco anacrónico. Por nuestra parte, creemos que estamos muy lejos, a pesar de estas idiotas profecías, porque el mercado ha democratizado un poco la venta de aparatejos y su uso, pero poco más. Pensemos que si solo una cuarta parte de la población mundial a día de hoy, unos 1400 millones de personas de los casi 7 mil millones que somos están conectadas a internet, ¿cuántas serán quienes pueden organizarse y agarrar pequeñas cámaras para comenzar a crear sus producciones audiovisuales y cinematográficas y reflejar su propia visión de las cosas?

Que una o uno pueda bañarse todos los días, no significa que la humanidad entera haya accedido de una vez a la ducha. Y es que a lo mejor tampoco nuestra ducha es el único camino para quitarse la mugre del día.

Si estuviéramos ante la emergencia organizada de un Verdadero Cine Popular como el que imaginamos, significaría que la estructuración productiva de este mundo estaría saltando en mil pedazos y con ello la imagen fílmica que tenemos de él. Y la verdad es que, mirando bien alrededor, creemos que esto no está pasando.... ¿o sí?, listillo de pacotilla.

# 10

## Raccord de la realidad y raccord de la imagen. Territorio inconcluso del Making ON

Estábamos en la cuarta sesión de la película que iniciamos en Humanes con una decena de jóvenes de la localidad que se reúnen en el Instituto del pueblo cada semana.

La tercera sesión la dedicamos a filmar una primera escena que sugirieron ellos y ellas: la entrada a clase de dos chavales que llegan tarde por estar fumando en la parada de bus que queda frente al Instituto, el enfrentamiento verbal con dos conserjes que están en la entrada ((profesoras que ellos involucraron en el momento en que creábamos la escena) y momentos previos y posteriores de la clase mientras esperan a un profesor que no llegará nunca, con una conversación larga entre dos chicas que hablan de sus cosas y mientras otro joven, Mohamed, hace unas tareas apartado de todo lo que ocurre. El mismo que había propuesto en la primera sesión comenzar la película con él llorando en el cuarto de su casa, sin saber explicar las razones.

La grabación fue un emocionante caos de voces, conversaciones cruzadas y puestas en escena en mitad de la calle y dentro del aula. Los y las jóvenes le imprimen toda su intensidad a cada sesión.

Cuando comenzamos a ver el material para editar, nos encontramos con ciertas cosas que nos llamaron la atención. El material revelaba algunos momentos de continuidades entre la ficción (la escena propuesta y protagonizada que intentábamos crear y grabar) y la realidad (lo que ocurría en el antes y el después de grabarla). Voces, comentarios, pertiga para allí y para acá, indicaciones de todo tipo, enfrentamiento con un profesor que se encontró derrepente siendo grabado y se retiró molesto, sugerencias de diálogo, autobús que tapaba el diálogo mientras grabábamos la escena, etc, etc.

Generalmente siempre dejamos una cámara grabando. Mucho material no servirá, como siempre. Pero hay algunos momentos, no muchos, en que las reacciones entre el dentro y el fuera de escena no se distinguían con claridad.

Uno de esos momentos se da en el aula. Terminado el diálogo espontáneo de dos chicas que grabamos con cámara en mano, otro joven comenzó a discutir su forma de aparición en el plano. No hubo corte en su actitud y por momentos parecía la misma escena.

Nos empezamos a preguntar entonces ¿dónde cortar cuando sucede esto? y la escena simulada de repente tiene continuidad, en el mismo escenario, con la reacción o el diálogo real que le sigue.

La realidad no tiene raccord, es un continuo, claro. Generalmente en el cine, cuando la escena es ficcionada hay un momento de corte que lo determina el gusto del director o directora de acuerdo a sus intenciones narrativas, como es lógico.

Son justamente en estas fronteras del raccord de la realidad y el raccord de la intención fílmica donde nos interesa trabajar cada vez más.

Quizá no es verdad que la realidad no tenga cortes, sino que, simplemente, su latido o su respiración tienen otro ritmo, diferente al de la narración provocada, esperada o sugerida por la ficción o la narrativización de lo intencional-racional. La realidad de las personas también pasa derrepente de una circunstancia a otra. Algo termina y algo comienza siempre. Pero no necesariamente responde a nuestros caprichos, lógicas y expectativas. No podemos cortar el amor y el dolor cuando se nos antoja. No podemos parar las reacciones cuando los hechos están siendo vividos. No somos máquinas.

Nos interesa explorar esta especie de adivinanza del raccord de la realidad (de cuando ella termina realmente) y el raccord de nuestra intención de cámara y de escena. Nos interesa saber cuando en realidad estamos interrumpiendo grotescamente los hechos que contemplamos y cuándo estamos sabiendo intuir al latido de la realidad y sus momentos y lo estamos registrando tal cual.

Aunque nos cuesta aún planificarlo bien, dividimos las tres cámaras con funciones diferentes. **Cámara uno**, atendiendo estrictamente a la historia que los y las jóvenes han planificado rodar y que comienza y termina entre el clásico “acción y corten” que dicen espontáneamente con su literatura traída de los rodajes clásicos. **Cámara dos**, segunda cámara de escena y primer círculo de realidad. Apoyo en segundo plano de la escena planificada y seguimiento continuo de lo que le rodea antes y después. **Cámara**

**tres.** Un ojo de conjunto, alejada, tomando el todo. Intentamos captar el raccord natural de la vida. Es lo difícil, quizá, de hacer películas en MAKING ON. Por eso sería que Cassavettes demoraba tanto en cortar una escena una vez que acababa. Justo él, que tanto indicio de la intensidad y locura de la vida nos dejó en su mejores películas.

## 11

## Atanarjuat en España

Primera parte. “Cine de las primeras naciones del siglo XXI”. Rasgos del cine que soñamos.

A finales de marzo anuncian el estreno.

Hace unos años atrás habíamos leído sobre esta experiencia de los Inuit de Canadá y Atanarjuat, su película del 2001. Casi diríamos que fue la primera vez que en nuestras búsquedas por un Cine diferente nos encontramos de golpe con la utopía en las narices. Por supuesto que solo podemos hablar sobre la poca información que tenemos. Pero nos parece lo suficientemente significativa. Casi todas las experiencias parecidas las hemos ido encontrando en su mayoría en el mundo indígena latinoamericano. Mientras en el cine de raigambre occidental seguimos ensimismados infantilmente en nuestras creaciones narcisistas, dice Norman Cohn, el único miembro fundador de Igloolik Isuma Productions, que no es de origen Inuit y que un día se quedó a vivir allí, que *“desde hace cuatro milenios, los indígenas Inuits han utilizado la cooperación como un medio de producción y de supervivencia; valorando, el consenso y la continuidad, por encima del individualismo y la competencia”*.

No es extraño que de estas formas de vida surjan otras formas de producción cinematográficas. ¡Qué va a ser extraño!

Dicen que este tipo de cine fue denominado como “cine de las primeras naciones del siglo XXI” (en Canadá se denominan “Primeras Naciones” a las comunidades indígenas). Pero mejor transcribimos aquí los rasgos de producción que figuran en su página web española e invitamos a sus propios enlaces. Creemos que estas experiencias nos adelantan los rasgos del Cine que tendrá que venir pero que ya empieza a estar aquí:

*“Atanarjuat se rodó en Inuktitut, el lenguaje de los esquimales, con un reparto únicamente inuit y bajo condiciones extremas. Conseguir esto, con un modesto aunque profesional presupuesto de 1.9 millones de dólares, requirió fuertes conocimientos del Ártico...”*

*Conseguir el máximo rendimiento de este reparto y equipo requirió crear una “cultura de producción” inuit: sentido del humor, valentía, mucha paciencia, espíritu de cooperación y trabajo en equipo, en lugar de control al estilo militar. A lo largo de milenios, los inuits han aprendido que las personas no pueden dominar la realidad. Nuestro objetivo no era imponer las convenciones cinematográficas del sur en nuestra peculiar historia, sino permitir a la historia moldear el proceso cinematográfico a la manera inuit. Por esta razón escribimos el guión siguiendo un proceso único de autenticidad cultural. Primero grabamos las versiones de los ocho ancianos narrando la leyenda tal y como sus ancestros se la habían transmitido oralmente. El equipo de escritores de Isuma, cinco en total, las combinó en un solo tratamiento detallado en lengua inuktitut e inglés, consultando con los ancianos para asegurar la veracidad cultural y con nuestra asesora narrativa en Toronto, Anne Frank. Se siguió este mismo proceso bicultural y biligüe desde el primer borrador hasta el guión final.*

*El equipo inuit de Atanarjuat, la Leyenda del Hombre Veloz combinó profesionales experimentados con principiantes que adquirieron las habilidades profesionales necesarias*

*para el establecimiento de una industria de cine en Nunavut. Un pequeño equipo de profesionales de la industria del sur instruyó a miembros del equipo local en maquillaje, grabación de sonido, continuidad, escenas arriesgadas y efectos especiales.*

*En total, en la producción participaron como actores, personal técnico y ayudantes, aproximadamente 60 indígenas inuits de Igloolik. El empleo y el gasto local aportaron más de 1.5 millones de dólares a la economía local de la comunidad.*

*Este film fue la piedra angular para una industria cinematográfica en Nunavut. Con una tasa de desempleo del 60% y diez veces el índice nacional de suicidios, en Igloolik se merecen y necesitan desesperadamente estos beneficios económicos y culturales “ Seguiremos con esto.*

Segunda parte. Obligado relevo de Flaherty y Fin del documental occidental burgués.

Canadá 1922. Comunidad inuit. Canadá 2001. Comunidad inuit.

En 1920 el Cine europeo (el estadounidense había rechazado por cinco veces su película, parece) se asombró con lo que aún ni se llamaba documental, cuando Robert Joseph Flaherty, joven canadiense explorador de yacimientos mineros volvía luego de largos períodos de filmación, con una sorprendente película: Nanook el esquimal, donde mostraba rasgos de la vida de una familia de esquimales de la Bahía de Hudson.

Desde entonces el documental occidental burgués no dejará de parecerse a esto en su gran mayoría: una persona o equipo extraña se sumerge en una realidad social que no es la propia y recoge con su cámara lo que se encuentra allí para devolverlo a los espectadores urbanos de cine de otro sitio que se sientan pasivamente a observar “aquel extraño mundo”, que no es más que “aquella visión subjetiva de unos cineastas que pasaron por allí y recogieron imágenes y sonidos”. Aún hoy no terminamos de apartarnos de esa mentalidad voyeurística en la mayor parte de los documentales donde los protagonistas son paisajes pasivos, sobre todo a nivel de los beneficios sociales, profesionales, monetarios, culturales que un documental produce.

Por supuesto que la profundidad del trabajo de Flaherty no fue una simple vanalidad de intromisión. Para el film de Nanook, pasó prácticamente dos años y medio conviviendo con el cazador y pescador que encarna al personaje.

*“Si se trata de filmar a gente distinta a uno, es imposible que actores o actrices pueda reflejar con todo su histrionismo profesional la vida al natural de los moradores, que pueden interpretar sus propias vidas sin interés comercial”*

Seguramente que su forma de trabajo fue el más exigente acercamiento a una realidad desconocida que se podía lograr con la tecnología de los años 20.

*“Lo que deseo mostrar es el antiguo carácter majestuoso de estas personas mientras ello sea posible, antes de que el hombre blanco destruya no sólo su carácter sino también el pueblo mismo.”*

Casi ochenta años después, significativamente, nos encontramos otra vez con una película que tiene como protagonistas a los Inuit . Y estos lo dicen con total nitidez al comienzo de su página web: *Jóvenes y ancianos trabajan conjuntamente para mantener el conocimiento de nuestros ancestros vivo*. Parece que el mal augurio de Flaherty no se cumplió y el hombre blanco no pudo acabar totalmente con aquellas personas y su cultura. Por lo menos en parte. Flaherty se alegraría de esta noticia.

Los Inuit ya no son solo protagonistas, sino que los nuevos tiempos tecnológicos y seguramente su dignidad y trabajo sobre todo, les ha permitido convertirse en sus propios productores y distribuidores hasta desarrollar un enclave cinematográfico propio. Ya no necesitarán a los “hombres blancos” para darnos a conocer su visión del mundo mediante el cine. ¡Han liberado a su propia región de la intromisión del cine imperialista. Del Viejo Cine.!

Y si no, imaginemos por un instante que llega a la comunidad Igloodik de hoy uno de estos equipos de vampiros cinematográficos para hacer un documental al uso sin conocer su situación. Ja, ja, ja... y descubra derrepente que aquel pueblo al que quisiera retratar para sus estúpidos manejos subjetivos, resulta que se encuentra con una población con sus propios cineastas locales. Sería como ir hacia una comunidad pensando en una tribu de salvajes y resulta que se encuentra con un pueblo que tiene una productora de cine independiente, ISUMA, con oficinas en Montreal y representación internacional en Nueva York.

Pero pensemos que el “Modelo Igloodik” no es una casualidad aislada y si bajamos en el mapa nos encontraremos con el “Modelo Boliviano” que comienza posiblemente con el trabajo de Jorge San Jinés y se expande hasta el actual foco de producción del



CEFREC donde desde hace décadas vienen liberando sus comunidades del imperialismo audiovisual y produciendo su propio video y su propio cine”.

Y podríamos seguir enumerando “modelos de producción in situ” e imaginando que cada localidad, barrio, población o comunidad se pueden organizar lentamente de esta manera.

No tenemos que ser grandes soñadores para pensar que el Viejo Cine, es un asunto que podrán mantener las grandes corporaciones y todos los y las autoras que sigan repitiendo como loros sus manuales de producción. Pero no evitarán que les pongamos, por más bellas e interesantes creaciones que nos ofrezcan, el rótulo de Viejo Cine. Para que se acostumbren y no se ofendan, porque éste cine seguirá siendo tan maravilloso como antiguo, anacrónico y pasado. El Viejo Cine del negocio burgués para la sola Exhibición autista que se hacía antaño y que muchos y muchas continúan produciendo. Y ya que nos hemos puesto las botas, hemos estado desempolvando para la escritura del segundo Manifiesto del Cine sin Autor en el que estamos, por ejemplo, el libro “Teoría y practica de un cine junto al pueblo” de Jorge Sanjinés, escrito en el 79 y a ver si nos animamos a comentar algo. Solo por demostrar que algunas de las cosas que estamos planteando no son para nada nuevas, sino, simplemente, viejas ideas aplastadas por la cínica perversidad del capitalismo audiovisual.

Pues claro que seguiremos con esto.



# 12

## Wiki-peli. Las farsas del entretenimiento masivo. O cómo vampirizar las ideas de los usuarios de internet para simular un corto de coautoría colectiva

### Parte 1

Ja, Ja, Ja. Perdamos un poco el tiempo con los listillos de siempre.

Proyecto patrocinado por la Mahou y dirigido por los listillos corbacho y cruz, el Dispositivo-Autor que capitalizará (vampirizará) y gestionarán las ideas de decenas o cientos de usuarios y usuarias. Suponemos que la consigna *“Esta peli la hacemos entre todos”* incluye a todas las mujeres también. Será un lapsus. Nos cuesta a “todos”.

Los listillos, dice su página, *“escucharán e implementarán las mejores propuestas”*. Es decir, en calidad de sabios profesionales, decidirán según su criterio, (técnicamente se diría, según lo que se les salga de los cojones) para luego comenzar a hacer partícipes a los usuarios y usuarias enganchadas a su culto, mediante novedosos procedimientos nunca antes vistos: “votación”, “comentario” o “sorteo”. El enganche es que quienes participen de su circo cinematográfico creerán que han hecho una película con los listillos y podrán ostentar en caso extremo (si salen beneficiados con el sorteo, claro) con decir haberlos visto de cerca y en caso sumo, ¡el orgasmo de haberse rozado con ellos sintiéndolos amigos!. Democrática manera de asegurar el pensamiento de que “votar” las ideas de los famosos es participar en la construcción y producción de algo con ellos. Para no perder las formas de la democracia capitalista-representativa de elegir pasivamente “políticos y programas”. No vaya a ser que suframos algún desvío anarquista y decidamos bajar del burro a los listillos mediáticos y pierdan una oportunidad más de saturarnos con su presencia indispensable y sus necesarias “ideas profesionales”.

*“Podrás vivir el proyecto mucho más de cerca escribiendo comentarios y siguiendo los resultados de las votaciones y participando en los sorteos”.*

A ver. Vivir es vivir y ser espectador disfrazado de usuario frente al teclado no es vivir, es *“ser espectador disfrazado de usuario”*. Cualquiera que haya estado en rodaje sabe lo excitante que es, cuando se vive como propio, claro. Cuando se toman las cámaras, se planifican todos los asuntos de rodaje, se discute in situ, se opina sobre asuntos técnicos, se trabajan a conciencia las ideas previas... etc, etc. Así que vivir, lo que se dice vivir...(como aquel chiste del medioevo que cuenta que al llegar a las puertas de un monasterio se solía gritar ¡quién vive! y que desde dentro una vez alguien respondió: ¡vivir, lo que se dice vivir... solo el superior!)

Lo bueno, es que todos y todas los “enganchados a la ficción de estar rodando una ficción” recibirán una “Agenda de Co-director”. Importante. Sí. Una agenda de Co-director. ¿??

(Puf, cómo cansa escribir sobre esta patochada).

A ver, busquemos el lado positivo, es decir, el lado capitalista del cine, el del puro entretenimiento. Es solo un corto. No pasa nada. Corto viene de Cortos, así en general. Veamos, por ejemplo, el presupuesto. De la inversión de dinero que hará la Mahou. Suponemos que los listillos no cobran, claro. Estamos tratando de ser positivos. Ya con el valor simbólico de extender su inteligencia y aumentar los caudales promocionales de su imagen suponemos que se habrán conformado.

Busquemos. Eee.. hhh... mmm. click. click. click... mmm...click. click.

Pues, no sé, no dice nada de todo este asunto. No conocemos muchos directores profesionales que empiecen a rodar sin conocer el presupuesto que manejan (o por lo menos el que no manejan). Pero, bueno, se les habrá pasado. O no lo verán importante. El único inconveniente, que vemos, es que sería interesante como aprendizaje de los futuros co-directores (y as, suponemos), que entendieran las complejas relaciones entre un capital técnico-monetario disponible y la producción de la película. Por ese vicio antiguo que existe en el cine de planificar la realización, vamos, que tampoco es por ponernos pesaos.

Relación entre el capital con que cuenta la producción y las posibilidades reales de

hacerla habrá, creemos.

En fin, como nos estamos vaciando de tanto hablar del vacío. Mejor vamos a dedicarle otro rato de risas en otro momento. ¡Nuevas formas de espectacularización del capitalismo audiovisual aplicadas a la red! ¡Qué divertidamente cínico!. Merece un poco de atención más ¿no?.

Vamos al water, hacemos cosas más interesantes que estas y seguimos.

## Parte 2.

Las farsas del entretenimiento masivo. Con incorporación de un o una fan de la Mahou

Mientras volvíamos sobre el tema nos vino una interferencia “anónima” de un o una fan de la mahou enojado/a que transcribimos por lo de simpática y reveladora que tiene dicha interferencia:

*“Para empezar, el masculino se usa como genérico en español. Puede que no estés de acuerdo con ello, pero el que así lo usa no tiene porqué ser machista, idiota o habérsele olvidado.*

*Por otra parte, la Wikipeli no es cine, es una campaña de publicidad de Mahou. Si tú eres quien, con tu larga crítica, le das trato de cine, te desacreditas a ti mismo y a tu blog.*

*Gafapastismo del malo. Vas de guay y te quedas en chachi.”*

Entonces y siguiendo con esta “campaña de publicidad de Mahou” que utiliza como medio palabras cinematográficas como peli, corto, director y co-directores, rodaje, cine, para mercantilizar la “herramienta cine” (vaciar de contenido para trasformarlo en mercancía de venta), queremos agregar que justamente era esto a lo que hacíamos referencia con el nombre del artículo, que ahora vemos acertado, claro: “farsas del entretenimiento masivo”. Farsa porque como el comentario de esta persona desenmasacara (se lo agradecemos mucho, si, si) no es Cine, aunque le llamen peli, no es cine aunque le llamen “corto”, no es Cine, aunque promocióne que “todos” serán “co-directores”. Serán extrañas coincidencias. El comentario revela entonces que en realidad los espectadores-usuarios serán co-directores de algo que “no es cine”. Es decir, “co-directores de un corto-excusa, que no es un corto”, que es simplemente una campaña publicitaria para vender más cerveza. Algo así como “co-directores de la nada”, pero bueno, esto ya es pura chulería.

Si solo es publicidad ¿para qué utilizan lenguaje cinematográfico? ¿O es que los “profesionales del cine” no saben las complejidades del medio y dicen peli como si hubieran dicho berenjenas?

Justamente, con la ayuda de este comentario (gracias de nuevo) podemos percibir mejor el perverso y vaciado funcionamiento de esta publicidad que fagocita la idea de hacer una película participativa para vender sus cositas. No-descubrimos-absolu-tamen-te-na-da.

Y eso es lo que nos da por comentar. La rentabilidad mercantil no conoce fronteras. La estructura jerárquica y vertical que pone siempre a famosos y famosas en la cúspide de su delirio para enganchar masivamente a personas cuya única función es ser colgajos humanos que permitan ampliar el espectro expansivo de ventas de su artículo de consumo. Asqueante por donde lo miremos.

La farsa de divulgar un discurso de “co-autoría”, cuando es evidente que es inviable por más que los infantiles spot publicitarios quieran vender payasísticamente que será una peli participada, es algo a lo que estamos acostumbrados, claro.

Parece que basta con decir “es que es una campaña publicitaria” y que estos procedimientos mercantiles son incuestionables y están exentos de utilizar lo que se les venga en gana como contenido o medio con tal de lograr colocarnos más productos.

Pues, pensamos que no. ¿Se puede tener un pensamiento contra-publicitario, suponemos, en este espectacularizado país y ante toda la patochada corporativa empresarial que nos invade? ¿o no?.

La verdad es que llevamos tiempo estudiando y sobre todo utilizando en la práctica la “herramienta cine” con toda su complejidad, en procesos de autoría colectiva, (lo que llamamos en el Cine sin Autor, Sinautoría) y sabemos (por el trabajo en terreno) de lo complejo y desafiante que es un trabajo de esta naturaleza, que tiene varios antecedentes en la historia poco contada del cine. Justo de eso veníamos comentando a propósito de una película participada que se acaba de estrenar en España como Atanarjuat.

Por eso cuando nos encontramos con la farsa de la co-autoría colectiva lo comentamos respetuosamente de la manera en que comenzamos en el artículo anterior: Ja, Ja, Ja... Sobre todo cuando los listillos “lo venden” como que esta co-autoría es un proceso fácil, instantáneo y posible, desde el arrogante púlpito de las marcas.

Pero no pasa nada por soportar una campaña más en el demencial concierto del corporativismo fagocitador del mercado de consumo.  
¡Cómo cansa habitar el universo vaciante y cínico de la publicidad!. Puf.

## 13

## El cine revolucionario de Jorge Sanjinés. Parada obligada para un Nuevo Cine Político

Para la escritura del segundo Manifiesto del Cine sin Autor, además de estar implementando los trabajos, seguimos interiorizando la propia historia del cine.

Hemos estado repasando algunas películas de Jorge Sanjinés y releído aquel manifiesto que publicara en 1979: “Teoría y práctica de un cine junto al pueblo” donde relata sus experiencias con el grupo Ukamau.

Transcribiríamos con gusto muchísimos de los pasajes para que el lector pudiera entrar en estos textos verdaderamente desafiantes, pero aquí solo hacemos comentarios rápidos y reflejos de nuestras lecturas.

Momentos de radicalidad aquellos, en una coyuntura de enfrentamientos explícitos a nivel político con el imperialismo capitalista de Estados Unidos y el papel que el cine podía desempeñar. Ya sabemos que los tiempos han cambiado. A veces no sabemos distinguir si han cambiado tanto en la profunda estructuración de un orden económico injusto y demencial.

Pero lo que nos cuesta admitir es la evidente falta de memoria, frente a muchos de estos hallazgos realmente importantes a la hora de realizar un cine de transformación social eficaz y seria.

Fue la propia práctica de querer rodar en comunidades indígenas bolivianas que sumergió al equipo de Sanjinés a una maduración de su práctica y la llevó a una realización que integró con su método reconstructivo a los propios y las propias indígenas de las comunidades donde rodaba.

Las narraciones sobre los propios conflictos del equipo de realización revelan cómo fueron encontrando a través de los rodajes las soluciones a muchos problemas y con la propia gente específica. Nos muestran a cineastas con una exigente autocritica, con verdaderos ejercicios de humildad y con una altura moral y política bastante inhabitual incluso en aquellos momentos.

Sus resultados no solo los llevaron a un tipo de realización donde integraron a los y las indígenas en el proceso de realización, a su involucramiento emocional, a su participación en la construcción de los guiones, sino que dieron origen a películas realmente impresionantes como *El Coraje del Pueblo* o *La nación clandestina* entre otras.

Estas experiencias y análisis progresivos les llevaron a romper con el cine de siempre, individualista e imperialista. Los riesgos políticos y económicos que corrieron en cada película y otras tantas claridades que revelan en el manifiesto, siguen siendo hoy, verdaderos caminos por donde necesariamente tiene que pasar cualquier intento cinematográfico que pretenda algún grado de subversión y radicalidad.

No se trata ahora de trasladar recetas de una época a otra como si fueran fórmulas de actuación que aseguren un Cine revolucionario.

A la luz de estos textos, creemos que en la sociedad capitalista-urbana, democrática-occidental en la que estamos tratando de explorar caminos de realización que integre a “personas cualquiera” en todo el proceso de producción de un film, debemos correr, quizá, el camino inverso al de Sanjinés. En ellos, la identidad indígena colectiva acabó reventando el modo burgués de hacer cine, tanto a nivel técnico como a nivel de sus contenidos. En nuestras sociedades, donde la fragmentación y destrucción de los diferentes tejidos sociales son algo más que evidente y nos vemos inmersos en una sociedad enfermizamente individualista, donde también el cine se basa en autores individualistas que no hacen más que mostrarnos sus alquimias mentales y afectivas, sus devaneos formales y estéticos, sus problemáticas e intereses personales, sus poses de autómatas desenganchados de cualquier realidad específica local y colectiva que jamás someten sus obras al veredicto y participación de sus próximos inmediatos, vemos que el camino de un cine subversivo pasa entre otras cosas por una práctica que haga justamente lo contrario: que vacíe al autor individual y le quite su lugar de autómata privilegiado, que abra espacios de relación diferentes y nuevas durante el propio proceso de producción de la película que puedan incidir en las relaciones

extra-cine, que utilice métodos reconstructivos y proyectivos de las vivencias de las personas protagonistas para que puedan gestionar mejor sus experiencias, que se lance en reflexiones estéticas serias dentro y con el colectivo que produce y protagoniza el film para liberar el territorio mental ocupado por el capitalismo audiovisual de la televisión y el cine corporativo, permitiendo crear su propia representación... y tantas cosas más que estamos redescubriendo en nuestra práctica y que intentamos teorizar en nuestros escritos.

Más cosas estamos anotando ya para el 2º Manifiesto de CsA donde intentaremos sentar las bases de lo que solemos llamar el Cine Inmerso, como una nueva propuesta de Cine político para el siglo XXI que hemos comenzado. Pero aún nos falta mucho trabajo. En eso estamos.

## 14

## Rodar y montar para ver . Making ON. Guión Audiovisual en el CsA de Humanes

Hace unos días mirábamos los 15 minutos de making off que ofrece la página sobre la última película del argentino Lisandro Alonso y nos sigue pasando que muchas veces nos entusiasma de igual manera los documentos de los rodajes tanto como la película misma. Cuando vimos hace unos años el documental A week with Kiarostami de Juji Mohara sobre el rodaje de El viento nos llevará del director iraní, encontrábamos una continuidad emocional muy grande con la propia película.

El rodaje, la construcción de películas por pequeñas o grandes que sean, es una de las cosas que deseamos, digamos, democratizar, colectivizar, compartir con esas “personas cualquiera” que deseen o acepten la aventura de la propia representación fílmica.

Justamente, en el making off de Alonso, se ven algunos ensayos grabados y las sugerencias de dirección que le hace el director al protagonista de la escena. Casi (o sin casi) un guión audiovisual que podría luego verse, suponemos, como herramienta de trabajo.

En Humanes hemos llegado a la 9ª sesión y las obligaciones de estudio y de trabajo de los y las jóvenes del lugar, con quienes estamos haciendo la película que aún no tiene nombre, detendrán el proceso hasta mayo. Es el tiempo social del que hablamos en el Cine sin Autor, es decir, los ritmos y tiempos de las personas protagonistas. Tenemos ahora que esperar pacientemente sus momentos. Todo puede pasar. Incluso que no podamos continuar con la película si los y las jóvenes no salieran de sus obligaciones. Algunos están buscando trabajo y, si lo encuentran, podría obstaculizarse el seguimiento. Esperamos que no. Esperamos llegar al verano ya que se eligió ese momento para hacer un intensivo que permita acabar.

De todas maneras, ahora es cuando vamos a aprovechar, el equipo autor para trabajar las más de 20 primeras horas de grabación de sesiones y escenas que hemos venido realizando y escribir sobre esta experiencia que nos ha llenado de alegrías y aprendizajes durante casi 3 meses.

Hay varias cosas que estamos escribiendo ya pero una más general que nos ha enseñado la práctica y queremos compartir, viene de la última sesión donde el debate sobre la trama argumental y los errores detectados por las y los jóvenes en la construcción de las escenas llevó a la conclusión de que una vez que terminemos con ellas, deberíamos volver a rodar todo nuevamente para solucionar una multitud de errores que han ido detectando una vez vieron el montaje de lo hecho.

Es claro que estamos trabajando un guión audiovisual como el que comentábamos arriba.

Resulta muy estimulante ver como desde la primer sesión donde ni nos conocíamos y no teníamos en común más que la intención de hacer una película juntos sobre sus vivencias o visiones de las cosas, en los últimos encuentros hemos llegado naturalmente a un nivel de autocrítica colectiva, de discusión constructiva, de confrontación de ideas, de comprensión y apropiación por la propia experiencia del funcionamiento técnico de las cosas, de sinceridad. Esto ha hecho de la experiencia en Humanes un agradable y rico trabajo.

El Guión Audiovisual o la Pre-película elaborada colectivamente, nos resulta de gran utilidad en la medida de que permite con pocos recursos, ver y oír el film en versión 1.0 para luego, madurar en el grupo y con una visión de conjunto, su duración, sus lógicas de montaje, su coherencia temática, la preparación eficaz de las escenas, lo que sirve y lo que no, etc. pero ya no sobre un guión escrito o ideas abstractas sino sobre un material que nos aproxima eficazmente al film que imaginó y quiso hacer el colectivo.

“Rodar y montar para ver” sería la máxima. La Película Previa permite una representación bastante aproximada de lo acordado por las personas que protagonizan y dirigen el film. Es parte de los Documentos fílmicos, casi su culminación antes de comenzar a definir la Película final. Una película-guión que permite ver con más exactitud las correspondencias entre lo imaginado y lo representado, tomar opciones, desanimarse o alegrarse, cambiar todo o parte.

Al final, nos van a atraer más los rodajes como experiencia social que las propias

películas.

Es una broma, claro. Ya hemos dicho muchas veces que entendemos el cine como un sistema de producción que va más allá y más acá de la película editada. A ver que nos depara todo esto.

# 15

## Cine Inmerso

### Parte 1. La Ley impensable del Cine en un país del puro cachondeo.

Nos cansamos de escuchar el discurso infantil de la crisis del cine español y tenemos que soportar a los acomodados de la industria cultural, los profesionales del pequeño reducto oficial, quejarse como si la producción audiovisual y cinematográfica estuviera en peligro cuando lo único en peligro es su güeto privilegiado vinculado a las productoras e industria cinematográfica del Viejo Orden. ¡Panda de ridículos con sus tertulias televisivas egocéntricas y autocomplacientes!

¡Pero si la producción cinematográfica nunca ha estado más viva y más diversa!

En mitad del estallido de formatos y mutaciones tecnológicas de toda índole, cuando hasta las propias corporaciones están promoviendo festivales de cine hecho con móvil, cuando hay una producción efervescente de películas digitales de todo tipo y tamaño, cuando vivimos en medio de “videos-clicks” de duración y estética cualquiera, repasamos la propia ley del cine del 2007, el texto mental con que el Estado piensa sobre el asunto cine y nos resulta un pesado dinosaurio que no hace más que buscar definir cómo alentar, proteger y subvencionar a la misma industria de siempre con las mismas prácticas de siempre.

No tenemos espacio aquí para explayarnos pero la ley intenta regular y fomentar al “sector” (creadores, productores, personal técnico y artístico, industrias técnicas, distribuidores, exhibidores y empresas videográficas).

Al mismo tiempo que define, creemos que limita y excluye. Si hay un sector definido, hay un afuera del sector que no entra en el amparo de la ley, es decir, que no es considerado por el estado como potencial o efectivo sujeto productor de obras y cultura audiovisual digno de ser apoyado.

Citemos solo un ejemplo. En su Capítulo 1, Disposiciones Generales, artículo 4, en su apartado de Definiciones nos encontramos con una serie de codificaciones de lo que la Ley entiende como formatos: Película Cinematográfica, Otras obras audiovisuales, Largometraje, Cortometraje, Película para televisión, Película española, Serie de Televisión, etc...

Nos hace pensar en una especie de conceptos arcaicos referidos, obviamente a las formas de producción de la industria. Un texto que ya establece, entonces, un dentro y fuera de la Ley. Que si tiene una duración de sesenta minutos o superior, que si formato 70 mm, que si 8 perforaciones por imagen, que si personal creativo, que si operador de televisión, que si sala de exhibición como local o recinto abierto al público mediante precio.... uf...

Los/as afuera de la ley, la gente común, podrían merecer alguna vez un espacio de fomento y aliento para sus producciones.

Vamos a detenernos un momento de una manera propositiva. La definición que se ofrece como Película cinematográfica dice: *Toda obra audiovisual, fijada en cualquier medio o soporte, en cuya elaboración quede definida la labor de creación, producción, montaje y posproducción y que esté destinada, en primer término, a su explotación comercial en salas de cine. Quedan excluidas de esta definición las meras reproducciones de acontecimientos o representaciones de cualquier índole.*

“En primer término destinadas a su explotación comercial”, dice. Es decir que una producción destinada a otra cosa ¿no es amparable para un Estado democrático-delirante - irrepresentativo y de cachondeo capitalista? Sí, ya lo sabemos, no lo es.

Cambiamos el texto de la ley. Por ejemplo. Si la definición de película pasara a ser: Definimos como película a *toda obra audiovisual que provenga de y genere procesos sociales en su forma de producción y siempre que en dicho proceso se fortalezcan las*



*redes sociales, políticas, culturales y emocionales de los lugares específicos donde se pongan en práctica estas experiencias de película.*

Y (ya que estamos) podría decir: *El estado apoyará preferentemente este tipo de obras colectivas nacidas de asociaciones e instituciones locales, grupos organizados para ese fin, escuelas, casas de cultura, etc. gestionadas por vecinos y vecinas de cada localidad que trabajen de forma horizontal con profesionales del cine y la creación audiovisual.* Otro apartado podría dejar una posibilidad de apoyo al Antiguo Cine Individualista, para que no desaparezca:

El texto podría decir *El Estado apoyará solo en menor medida a aquellas creaciones que no generen en su producción procesos sociales y culturales como los mencionados y que solo busquen el comercio rentable y la mercantilización de las obras.*

Podría, incluso, establecer un perfil de lo que es una obra de tipo individualista que solo busca beneficiarse del cine tratándolo como negocio para saber de qué estamos hablando.

Si esto fuera realidad y no ficción, quizá empezaríamos a ver a la gente interesada en la producción audiovisual imaginando proyectos colectivos para obtener los beneficios del apoyo que ofrece el Estado español. Quizá, veríamos a profesionales del “sector” imaginando maneras de trabajar en conexión con grupos de personas, instituciones, asociaciones... diseñando laboratorios y talleres barriales permanentes para producir films que necesitarían siempre de grupos reales para su creación, etc.

¡Sí, claro! Muchos exclamarían: ¡Que el capital nos ampare y la virgen de las hipotecas nos proteja! Pero bueno, no se puede contentar a todo el mundo.

Pero es cierto que no le podemos pedir a un partido socialista que haga estas cosas. Sería absurdo, claro. Al PP tampoco, obviamente. Y al resto de los chiringuitos políticos menos. Así que no nos queda más remedio, a los que buscamos que el Cine genere procesos políticos, redes sociales, vínculos emocionales diferentes, rentabilidad de distribución colectiva y otros etcéteras, que hacerlo fuera del texto de la Ley y del amparo de nuestro glorioso Estado español.

No, si al final terminaremos como el chico de Salvaje Inocencia, de Philippe Garrel, que acabó haciendo su película contra la droga con dinero negro del narcotráfico internacional.

En fin, de todas maneras seguiremos con nuestras pequeñas cámaras haciendo nuestras películas y contribuyendo discretísimamente a que este sistema en descomposición reviente de una vez. Por ahí seguiremos.

Parte 2. Apuntes para un Nuevo Cine Político. Suicidio Sinautor. Ruptura con la creación individualista.

No son pocas las veces que nos preguntamos desde diferentes frentes alternativos ¿qué hacer para cambiar las cosas? Es más, creemos que se gasta esta pregunta de tanto hacerla pero sobre todo de tanto “no hacer” algo más que lo urgente o de tanto esperar las condiciones idóneas para una práctica meditada y prolongada.

No dejamos de comprobar como el hiperactivismo militante audiovisual, al que valoramos, muchas veces se disuelve en su propia premura. Incluso las obras de denuncia y contrainformación audiovisual parecen transformarse en una red de microscópicos fragmentos circulantes sumados a la infinita red virtual, a la deriva y espera de receptores. Receptores que ya sea por la coincidencia o rechazo a sus contenidos, permanecen en la misma situación una vez vista la pieza.

La ineficacia de este hiperactivismo militante en el campo de la creación audiovisual, muchas veces, no es un problema solo de este tipo de creaciones sino también de la función que debería operar pero que se diluye en el sobresaturado y casi ilimitado material virtual circulante.

Creemos que un cine político eficaz hoy no puede quedarse en la solitaria (aunque sea

solitariamente grupal) elaboración de obras puesta a circular o a exhibir.

En nuestras sociedades occidentales, el Fin del Cine y de lo audiovisual como herramienta transformadora resulta bastante obvio ya. No es el fin de su producción, por supuesto. Pero muy pocas veces un film o una pieza audiovisual nos lleva a accionar en nuestro entorno. Agrega información a nuestra postura habitual y a nuestra manera de estar en las cosas. Hablamos, entonces, del Fin del modo en que hemos conocido y vivido el hecho cinematográfico y audiovisual, ya sea como productores o como espectadores, las dos formas con las que lo hemos experimentado durante la mayor parte del siglo pasado.

Emociona, impacta, repele, provoca, informa, irrita, nos hace gozar, estimula, ilusiona y sobre todo entretiene, no importa ya si pasiva o críticamente. Crea opinión, hace pensar. Sí. Es que esta ha sido su función y lo será mientras se produzca de la misma manera. Un cine que muere en la percepción de su expectación. En su acto de verlo. E ahí su muerte súbita. Es el Viejo Orden de lo que llamamos Arte de Exhibición. Obras que se ofrecen terminadas, para que su efecto quede a la espera de lo que pueda producir como tal en personas en general. Luego de expuesta al público, viene el acto de irresponsabilidad sobre la obra. Es decir, cierto desentendimiento sobre su construcción y sus posibilidades en la deriva social. Ya está hecha. ¡Que circule! No nos planteamos pasar del plano individual de lo creado al plano de la re-creación colectiva de la obra. Porque él o la artista individual lo sentirá como una violación de su privacidad creadora. No recogemos los efectos de la obra expuesta para crear otra obra mayor de manera colectiva, de una manera incluyente. Ahí se deja a los espectadores, lectores, receptores que se apañen con sus percepciones. Desperdiciamos, en el Arte de Exhibición antiguo, la posibilidad de crear una red de creación colectiva con quienes entran en contacto con la obra.

Por una razón muy sencilla. Porque la culminación de una obra en la cultura dominante de tipo capitalista, en su forma de hacerse, es el acto individual del o la artista (o del grupo de artistas) y no la generación de un hacer colectivo a través de ella. Es la exaltación del acto particular, el exhibicionismo autoral. Y la medida de eficacia se plantea en términos cuantitativos de público, audiencia, lectores, espectadores y sobre todo de rentabilidad económica para quienes financian la obra y sobre todo de la difusión y distribución de la misma. Pero siempre son formas de producción de lo que estamos hablando.

Un grupo social que piensa y vive colectivamente la vida no va a producir un cine individualista, competitivo y enajenado (los grupos indígenas de los que hemos hablado muchas veces, son un ejemplo de ello, pero no solo ellos). Eso lo producen personas cuyo substrato social es individualista, competitivo y enajenado. Condiciones todas que forman parte del perfil de creación de nuestras sociedades occidentalizadas de producción capitalista.

Pero en estas mismas sociedades que promulgan haber pasado de la era del Espectador (como categoría de recepción pasiva) a la del Usuario (personas que trabajan con las cosas y las utilizan o las reutilizan, que están activas frente a la realidad virtual y la rehacen), pues, sería interesante que nos replanteáramos aspectos profundos de la producción cultural.

Ahora, la ética creadora ya no debería concretarse solamente en actos donde creadores y creadoras exhiban sus obras a personas pasivas que ni siquiera ubican específicamente al momento de hacerlas. Se trataría de preguntarse seriamente. ¿Para quién trabajamos? ¿Para que lo vea quién, cómo y dónde? ¿Para que produzcan qué efectos en quiénes?, ¿Para que usen de qué manera la obra que ofrecemos?

Sí, ¿por qué no? Estamos hablando de la utilidad social, emocional, cultural, política de los objetos culturales que creamos.

Preguntas que son más viejas que el tabaco pero que no dejan de llevarnos a un planteamiento de responsabilidad o irresponsabilidad sobre lo creado y en torno al

lugar social dónde son creadas. De elegir entre el autismo creador o la responsabilidad política y social de un creador o una creadora. Que-siem-pre-la-tie-ne.

¿La respuesta-propuesta? Ofrezcamos las obras como procesos-herramientas para su uso a personas específicas. En nuestro caso. Hagamos piezas audiovisuales y películas para gente concreta que pueda apropiárselas y recrearlas colectivamente. Pasemos a ser cineastas y creadores audiovisuales de nuestro descolgado y solitario laboratorio de privacidad subjetiva al sitio social concreto de las personas y grupos que nos rodean. Funcionemos inmersos en un colectivo al punto de disolvernó en él para crear la obra de este colectivo. Renunciemos a nuestro aburrido subjetivismo de iluminados. Y esto no quita la continuidad de nuestra labor privada. No, para nada. En serio que no. La hace mayor, la hace plena, la confronta críticamente para enriquecerla.

Es el **Cine Inmerso** que decimos en el CsA. Un cine con productores, cineastas, profesionales y activistas audiovisuales en integración horizontal a gente que acepta o decide realizar sus propias representaciones filmicas. Un Cine ofrecido como espacio de creación a habitar y construir donde el Antiguo Autor sea un Sinautor, que hace un película sin imponer al sujeto social sus ideas preconcebidas, guiones, intereses estéticos, condicionamientos políticos o de producción, etc. Un sujeto creador que se involucra con el sujeto con el cual quiere crear, al que ofrece sus saberes y herramientas de trabajo para empezar a trabajar la película. Suicidio del autor individualista, le decimos. Suicidio Sinautoral.

Pero es importante recalcar que no se trata de un ejercicio de creación menor del encumbrado profesional que va a crear sus obras de filantropía artística. Estamos hablando de una búsqueda de calidad artística mayor y diferente (estética, discursiva, política), producida en igualdad de condiciones con las demás personas.

Pero es que esto no es nada nuevo, sino simplemente una práctica perversamente postergada. Los intentos de inclusión en la propia realización vienen, por decir algunos, desde la lejana forma de rodar de Eiseintein en el Acorazado Potemkin cuando incluye pobladores de Odessa, del cine tren de Medvedkin grabando obreros y exhibiéndoles en sus asambleas el cine revelado en el propio laboratorio ambulante, de las prácticas de Sanjinés con sus métodos reconstructivos, de los diversos intentos de cooperativismo en torno al mayo del 68 francés en sus producciones compartidas entre cineastas y obreros, de muchas de las experiencias del nuevo cine indígena de las últimas décadas y cineastas como Pedro Costa que se han sumergido en realidades para realizar su obra... Pero si es que seguimos sin inventar nada.

## 16

**CsA en la Asociación Ventilla del barrio madrileño e Tetúan. Constataciones**

El viernes 25 de abril se organizó en el barrio de Tetuán la Primer Sesión de Cine sin Autor que venía preparando Daniel Goldmann con gente del lugar.

Con dudas, como siempre por lo que supone recorrer nuevos caminos. Alrededor de cuarenta personas de diferentes edades se acercaron a la Asociación para ver el “documental sobre Tetúan”. Esa era su expectativa.

Algunos temíamos defraudar porque lo que Dani presentaría allí no era exactamente un Documental sobre el barrio sino una pieza de Autor de casi 15 minutos, fragmentaria, con cinco capítulos: El Capital, Movimiento, Migraciones, Vida y Natural. Cada uno consistía en una sucesión de imágenes representativas del barrio que Dani ha ido recogiendo y mezclando muy minuciosamente durante los últimos meses. Con una estética muy personal, rozando el videoarte en algunos momentos, algunos pensábamos que defraudaría un poco a las personas menos acostumbradas a este tipo de piezas.

No fue así. Dani planteó en el previo al visionado que no era una exhibición de una obra, sino el comienzo de un trabajo que él quería *sinautorar*, es decir, hacer colectivo y participativo. Creemos que eso predispuso a los y las participantes de manera diferente para ver el Documento y que entendieron que no se trataba de solo ver, sino de intervenir la imagen.

La mayoría de las personas se quedaron al debate de ideas posterior al visionado. Fue una hora de reunión donde pudimos recoger 24 propuestas de guionización.

Algunas Constataciones:

a) Se nos hace cada vez más habitual provocar con los Documentos Fílmicos, debates colectivos, incluso entre gente que no se conocía. Hay un camino de creación de red social posible a través de una práctica como ésta que debemos explorar más.

b) Una pieza de Autor sirve para originar un proceso de creación colectiva si el autor decide el camino de la creación Sinautorar.

c) La estética de la pieza puede ser de cualquier índole porque el rol pasivo del espectador o espectadora habitual, se rompe en el pre-visionado cuando el Documento Fílmico no se presenta como algo a contemplar si no como algo a *intervenir* críticamente y sin limitaciones.

d) Las personas, ante un espacio de Vacío Autoral, reaccionan positiva y propositivamente. Sí. Ofrecen sugerencias y apreciaciones que generalmente parten de su vida, su visión y su experiencia.

e) El Autor o Autora gana riqueza ya que comienza presentando su pieza individual, pero acaba con una cantidad de ideas nuevas porque hay muchas propuestas que jamás las hubiera pensado sola. Gana también la propia película en marcha tanto en protagonistas como en escenarios posibles. La gente invita a veces a grabar sus propios sitios, recorridos, intereses, situaciones. Las personas ganan una posibilidad que se les presenta de repente de ser parte de una película en proceso, habitarla con su vida, integrar sus asuntos.

f) En la Asociación Ventilla Almenara se crearon posibles lazos entre los vecinos y vecinas con las responsables de la asociación, que el Sinautor debe seguir cuidadosamente estimulando como posible red social. Se han colgado en la web <http://sinfoniatetuan.blogspot.com/> del proyecto las distintas sugerencias con la fotografía de quién aportó la idea para que puedan rastrearse y reencontrarse.

g) Se crea una responsabilidad con la palabra dicha en el debate por parte de las personas porque el Sinautor volverá sobre la sugerencia e intentará materializarla pero en co-autoría con ella, tratando de profundizar en lo que esa persona sugirió, en el por qué de su propuesta.

h) El tipo de Sinautoría que va apareciendo en Tetuán obliga a que la obra vaya tomando una estética fragmentaria, de pequeñas piezas en la que cada una de los o las vecinas vayan apareciendo con su intervención y protagonizando (o coordinando) su propuesta. No ha habido, en este caso, ninguna sugerencia de quitar algo del Documento. Todas las propuestas que escuchamos sumaban, completaban carencias.

Ahora nos queda mucho trabajo y exploración por delante con Sinfonía Tetuán. En principio, una pieza autoral de 15 minutos, se ha multiplicado por 24 fragmentos más que hay que filmar, crear e integrar en un nuevo montaje con el que esperamos volver a reunirnos con vecinos y vecinas del barrio.  
Un paso más.

## 17

**¿Cómo hacer un cine colectivo en mitad de una red social en constante descomposición?!**

El domingo por la tarde estuvimos visionando 30 minutos de debates de los y las jóvenes con las que estamos haciendo el proyecto de Cine sin Autor en Humanes y pensando una vez más cómo continuarlo. Justo a la noche, vemos que el viernes pasado, Klaudio, uno de los jóvenes, escribió en el foro que tenemos que ha encontrado un trabajo que por el horario le impedirá seguir y dice con su gramática de foro, “ *en principio me despido de la peli... spero encontrar otro trabajo ya que ste curro no me convence muxo, y aber si consigo mejor horario ... Bueno un saludo pa toda la gente de la PeLi!!!!*”

Y nos quedamos pensando en él. Y también en Mohamed, otro de los chicos que nos llamó aparte hace casi dos meses, para decirnos que contáramos con él, que deseaba seguir pero que el trabajo que había conseguido le impedía continuar. Curiosamente en la sesión siguiente apareció su hermano. Casi lo entendimos como un intento de continuidad, una prolongación de su interés. Pero tampoco su hermano continuó.

Y nos quedamos pensando en él. Y en este estado social de amenaza constante. Los y las jóvenes acogieron el proyecto con gran ilusión, con muchas ganas y entusiasmo. Hemos compartido momentos realmente intensos de trabajo. Con gran alegría además. Siempre decimos que el Cine sin Autor lo entendemos también como una “circunstancia social de creación”. Creamos una crisis de lo normal para iniciar desde ella una creación sin jerarquías y con libertad, algo sencillo pero diferente. Y lo hacemos a través de un proceso de película.

Justamente cuando analizamos el material que hemos ido creando con ell@s, hemos comentado que hay muchos temas de su realidad que no salen en la ficción y las propuestas de guión que han hecho.

Pero a raíz de su problemática social, vemos que una vez más nos equivocamos de mirada. No se trata solamente de que expliciten o no en su ficción, los problemas que atraviesan sus vidas. El encontrar un trabajo precario, sea el que sea, que no ha aparecido como tema de sus propuestas, se hace repentinamente evidente en nuestra película pero no porque el guión lo explicita sino directamente, porque su situación de precariedad les impide seguirla. Los saca de ella. Así, de repente.

El disfrute que les ha proporcionado el proyecto, la ilusión, la explosión de ideas, el sentimiento de estar rodando un film, los encuentros, las risas, la colaboración espontánea, las discusiones acaloradas, los abrazos y besos entre toma y toma, los gritos, la excitación, el descojone ante cada toma fallida, el agarrar las cámaras, el caos, el cargar los trípodes... un universo de detalles que han vivido para crear apenas unos minutos de ficción, se esfuma en esa frase de Klaudio: “en principio me despido de la peli”. Lo normal.

Lo normal: que los espacios sociales gratuitos de creación, se esfumen ante la densidad y crudeza de lo real. Lo normal: que el trabajo inerte llame a sus filas. Lo normal: que tú, chaval, dejes lo que estés haciendo por más excitante que sea, por más ilusionado que estés para disolverte en la gran maquinaria de la nada. Lo normal.

Así que andamos pensando, que a lo mejor no se nos antoja aceptar lo normal. Que a lo mejor agarramos las cámaras y vamos a ver qué pasa con los chavales que se han ido. A lo mejor no se nos antoja aceptar que la ilusión de crear que se ha despertado en el grupo se agote por las incidencias de trabajos de mierda. A lo mejor aparecemos en las casas de quienes nos han tenido que abandonar para que se sigan contando desde su situación. A lo mejor no nos tragamos la frustración con pasividad. A lo mejor el Cine que estamos haciendo tiene esto, que nos permite elaborar la rabia y sublevar las cosas. Es muy posible.

*Klaudio se ha apoderado en las últimas sesiones de una de las cámaras y suele poner orden en la grabación de las escenas. A veces no lo escucha nadie cuando grita: Acción. Pero lentamente logra callarnos. Quizá ahora esa palabra signifique otra cosa. Acción. Acción. Acción... Acción...para ver si tenemos la honestidad de movernos hacia él. Casi seguro.*



## 18

**Apunte sobre Jonathan Rosenbaum. ¿Dónde está el cine?**

Reflexionando sobre este asunto del Fin del Cine, venimos hurgando sobre otros comentarios y críticos que se acercan al tema.

Leemos el libro editado por la editorial Uqbar, Las Guerras del Cine de Jonathan Rosenbaum y encontramos un artículo que se titula: ¿Está verdaderamente muerto el cine ?.

El crítico estadounidense reflexiona a partir de 5 textos (de Susan Sontag, David Thomson, David Denby , J.L. Godard) que hacen referencia a esta posible decadencia del cine.

Rosenbaum desarrolla en el artículo una lúcida relativización o puesta bajo sospecha sobre estas declaraciones , dejando clara la dificultad y las limitaciones que suponen afirmaciones como éstas ya que implicarían siempre un conocimiento serio en calidad y cantidad, de todo el cine hecho, que permitiera declarar su decadencia o su final. Empresa obviamente imposible para cualquier, incluso, estudioso del cine.

Es interesante ver también como el autor desmenuza la trayectoria de alguna de estas declaraciones para ver su gestación y sus variaciones, según las revistas donde eran publicadas y los sutiles condicionamientos de las mismas.

El cine es visto como el conjunto de películas hechas a lo largo de su historia y por tanto es lógico que desemboque en este tipo de pensamientos. La muerte del cine en este caso se responde a través de si hoy existen las grandes obras y los grandes maestros o no, a través de la encarnación del cine que puede suponer una figura como la de Godard, o a través de la crítica a esa autorreferencialidad de ciertos autores que olvidan siempre en sus reflexiones parte del cine que desconocen.

Rosenbaum deja hábilmente la idea de que aún nos queda por ampliar los umbrales de la crítica cinematográfica porque aún queda por descubrir mucho del cine, incluso del más antiguo, que nunca llega a circular lo suficiente para que se le conozca.

Por nuestra parte, sin embargo, creemos que la decadencia del cine tal como lo conocimos no se reactivaría aunque lleguemos a un hipotético caso de conocimiento y análisis de todas sus películas.

Desde nuestra exploración creemos que el Fin de aquel Cine se debe al Fin de su eficacia transformadora por su forma de producirse, gestionarse y exhibirse.

Si dejamos de entenderlo solo como ese conjunto inabordable de las películas hechas a lo largo de su historia, (que no nos libera, de la responsabilidad de estudiar y ver el todo el cine hecho que nos sea posible), quizá nos deje de ser útil preguntarnos si aquel Cine sobre el que se ha elaborado la crítica y la historia escrita, ha muerto o no.

Nos queda siempre la sensación de que el cine se escapa arbitrariamente a todo encorsetamiento u análisis. Nos queda la certeza de que hay un tipo de Cine que por su forma de producirse ya no puede proporcionarnos efectos de transformación social, emocional, cultural y reflexiva efectiva y que ha muerto porque ha caducado su forma de hacerse. Nos queda, del artículo de Rosenbaum, la idea de una crítica que navega, acertando a veces y naufragando otras en las aguas de un cine movido por intereses más complejos, bajos y ocultos.

Un último y curioso apunte. La cita de Godard que Rosenbaum utiliza dice: “*Aún hoy miro las películas del mismo modo en que lo hacía (en los tiempos de la Nouvelle Vague), pero sé que no es exactamente el mismo mundo. Incluso si entramos al cine del mismo modo, no salimos del mismo modo... Pregunta: ¿qué habrá cambiado?*”

30 años antes de esta cita, el personaje Paul (Jean Pierre Laud) del film *Masculino-Femenino* de Godard, reflexionaba frente a la pantalla de cine de esta manera: “*Íbamos a menudo al cine, la pantalla se encendía y nos estremecíamos. Pero casi siempre nos decepcionaba... Estábamos tristes, no era la película de nuestros sueños, no era la película total que cada uno lleva dentro, esa película que queríamos hacer y más secretamente, sin duda, que queríamos vivir*”.

Nos preguntamos como Paul frente a este estado de lo cinematográfico, un poco confundidos frente al escaparate virtual de las imágenes de hoy: ¿cómo hacer esas

películas que vemos necesario hacer y mas secretamente, que queremos vivir?  
Quizá nos debemos contestar como se contestó Godard en los 60: haciéndolas con la mayor libertad y honestidad que podamos... aunque no lo consigamos más que de a ratos...



## 19

## Sobre ¿Qué es el cine moderno? de Adrian Martín. ¿Bazin sin relevo?

### El libro.

Habíamos estado buscando este libro que publicó la editorial Uqbar junto al Festival de Cine de Valdivia de Chile, de uno de los críticos, según dicen, más incisivos de la actualidad, el australiano Adrian Martín. Y fuimos a dar con el último ejemplar que tenían en la distribuidora Tarahumara de Madrid, a los que agradecemos la agradabilísima atención y el detalle de guardarnos ese último ejemplar.

Lo estamos leyendo.

El mismo autor comenta en el principio que este título, de un *“modo algo inmodesto, pero respetuosa y afectuosamente”*... viene a ser como “una secuela del texto clásico de Bazin”, *¿Qué es el cine?*, que fue publicado entre 1958 y 1962 como recopilación de sus escritos y cuyas reediciones actuales no dejan de ser un faro para cualquier amante del cine.

Es oportuna y honesta la apreciación de inmodestia y respeto. Porque es verdad que es un libro interesante sobre autores que han marcado la modernidad y la han innovado. Pero carece de la potencia que aún hoy tienen los textos de Bazin al reflexionar hacia la interioridad del propio medio, sus formas de hacerse y el análisis de autores y películas con que fundamenta sus ideas, lo que provoca siempre una apertura increíble de horizontes al lector y la lectora que se sumerja en sus textos.

El libro de Adrian Martín tiene una estructura sencilla en tres capítulos: historias, donde reflexiona apenas sobre algunos rasgos de la situación actual del cine; pioneros, donde analiza a los autores que según él abren el cine a su modernidad; e innovadores, donde analiza autores y autoras que han ampliado más los horizontes.

Pero ¿su título indica que ya no cabe preguntarse ¿qué es el cine? Así, sin más, como lo hiciera Bazin.

### La crítica.

Para nosotros sigue siendo la pregunta necesaria, sobre todo para poder también ubicar la situación de este oficio, arte y negocio en el alucinatorio mundo virtual de las imágenes y los sonidos actuales.

Demás está decir que la serie de autores y autoras que analiza capítulo a capítulo (Bresson, Marker, Godard, Polanski y Cassavetes en la parte de pioneros y Raúl Ruiz, Kramer, Akerman, Malick, Kiarostami, Hou Hsiao Hsien, Kaurismäki, Pedro Costa (el portugués), Claire Denis, Kawase, Weerasethakul, Tsai Ming-liang y Oliveira en la parte de innovadores), aunque es un amplio espectro que compartimos, supone un recorrido que no deja de ser oficial y que constituye el gusto cultivado del autor del libro. Algo muy baziniano, también, que el crítico elabore sus reflexiones sobre el cine que aprecia. Nada que objetar en la medida de que así lo avisa.

Pero nos seguimos preguntando por todo el cine que estalla tanto en contenido, como en los nuevos formatos de producción e incluso en los numerosísimos festivales y espacios de exhibición que siguen explosionando. ¿A qué llamamos entonces modernidad? ¿O será que tendremos que sospechar también que la modernidad del cine aparecida en los años 50-60 (en la que obviamente estamos inmersos) es una categoría válida pero que ya resulta insuficiente para reflexionar sobre el cine de hoy?

Seguimos necesitando un análisis de las formas de producción actuales del cine dentro del panorama de nueva producción de lo audiovisual en general y en su relación con lo social-político. Buscamos afirmar un nuevo cine para lo político, que reformule también el antiguo cine político y militante. O ¿es que este tipo de cine no entra dentro de la modernidad tampoco?

Nos resulta insuficiente una reflexión como la de Adrián Martín que dice dejar atrás una “política de los autores” para ubicarse en su análisis desde una “poética de los autores”. ¿Este es el paso que hay que dar? ¿El análisis de lo poético en el cine de autor?

### La cita curiosa

La encontramos en el artículo 3 de la primera parte, “Título de propiedad”, que por supuesto la tomamos para reflexionar desde nuestro terreno particular del Cine sin

Autor.

Adrian Martín arriesga algunos interesantes desafíos y dice:

*“la idea de ‘buscar del autor’ es un poco absurda, porque no es necesario buscar muy lejos... La cuestión del ‘auteurismo’ según se lo formuló hace cincuenta años ya no constituye una cuestión importante ni apremiante.*

*...todavía creemos en las poderosas palabras “una película de...”, conocidas en la jerga industrial como el ‘título de propiedad’...*

*Aunque a ciertos directores les resulte psicológicamente traumático enterarse de que nos son el centro del universo, muchos de nosotros, sea en calidad de espectadores, cinéfilos o críticos, tenemos una curiosa y paradójica relación de amor-odio con la idea convencional de autor”*

Y más adelante remata: *“debemos establecer conexiones entre los filmes que no dependan siempre de la presencia de un ‘nombre’ que los legitime. ¡Debemos descubrir las películas sin autor!*

Los pocos que conocen nuestro trabajo de práctica y teorización sobre el Cine sin Autor y la sinautoría cómo método y concepto teórico (qué más que propio es un diagnóstico de lo que vemos ocurrir a nuestro alrededor), entenderán que nos quedemos preguntando: o este tipo de reflexiones sobre el cine se detienen demasiado en el pasado inmediato o nosotros estamos reflexionando demasiado sobre el cine inmediatamente futuro.

Porque las películas sin autor, así dichas, ya las estamos empezando a hacer...

Y juro que no es arrogancia, sino asombro...

Terminaremos de leer el libro.

## 20 E3 (Electronic Entertainment Expo) de los Angeles. ¿Jugar en mitad del desierto? Del espectador al usuario de otros mundos. ¡Viejo y conocido negocio!

*Left4 Dead2, Heavy Rain, Mass Effect 2, Dragon Age, Assasins Creed 2, Boom Blox Bash Party, Wii Fit Plus, Gran Turismo 5, Gran Turismo Mobil, Los Plante 2, Dead Rising 2, Metroid: Other M, Super Mario Galaxy 2, New Super Mario Bros Wii, Wii Sports Resort....*

y podríamos seguir ennumerando las últimas novedades en videojuegos aparecidos en el E3, feria internacional del video juego de los Angeles. Ya nos tomaremos tiempo para entrar en sus contenidos.

Presentado por Steven Spielberg, por ejemplo, el Boom Blox. Es un juego para toda la familia dice él ya que ha ampliado sus posibilidades para diferentes edades y ofrece la posibilidad de un mayor número de personas jugando a la vez. ¿Sustitución de la televisión por algo que ocupa mejor a todo el núcleo neurótico hogareño?

En Assasins Creed2. Dice la voz que narra el trailer. “Nos encontramos en Venecia a finales del siglo XV.. Como podemos ver, ahora puedes usar el entorno para asesinar a tus enemigos... solo tienes que esperar el momento justo y acabar con el.”

La verdad es que no nos interesa demonizar vanalmente el mundo de los videojuegos, entretenimiento de actualidad futura. Creemos que a todos y todas nos encantaría pasar horas jugando y vivir ludicamente la vida, sumergidos en fantásticos mundos virtuales que nos permitan olvidar la densidad, la complejidad de nuestras vidas, interactuando con esos habitat virtuales. Que la vida sea un juego sin consecuencias complejas, desgastantes, terribles a veces, densa y fatigosa, claro que nos gustaría, por qué no. Pero por más que nos guste el fútbol, el ping pong o el monopoli, no creo que alguien en sus cabales pudiera pasarse la vida jugando. La vida y sus rutinas vale mucho más que tal desprecio.

No es casual que la industria del audiovisual invierta millonarias cantidades de dinero, igual o más que las astronómicas que se invierten en superproducciones cinematográficas para ofrecernos espacios de entretenimiento y mantenernos, ya no espectadores como lo hacía y lo hace el viejo cine durante un par de horas, sino ocupados en nuestra propia casa viajando activamente durante prolongados ratos, por una representación programada por grupos de expertos.

La utopía corporativa actual del negocio del entretenimiento parece insinuarse como aquel mundo donde la mayor cantidad posible de gente sean jugadores entretenidos deambulando excitadamente en entornos virtuales y consumiendo sensaciones y experiencias.

Las imágenes y los sonidos son cada vez más envolventes y más espectaculares, más repletas de posibilidades. Las sensaciones de habitar por espacios de tiempo prolongados en otro lugar, otra historia, otros escenarios es sin duda tentadora. No deja de ser un espectáculo ilusorio. No es nuestra vida. A aquel antiguo espectador que miraba oculto y anónimo desde la oscuridad de la sala de cine, al que siempre se intentaba captar me ahora se le dan herramientas para dirigir aquella narratividad, modificarla, actuar sobre el mundo audiovisual lo que la programación del juego le permita.

El usuario de los videojuegos es un ser obligado a hacer avanzar la narrativa. Pero no cuestionará como no lo ha hecho en el viejo cine su sistema de producción. No se le pide opinar ¿por qué ese juego, ese contenido, ese escenario, esos personajes, esa trama, esa carrera de automóviles, ese paisaje de Venecia del siglo XV, esa inversión apabullante de dinero que se le resta a otras formas de cultura?

No se le permitirá apropiarse más que de lo que su diseño de navegación le posibilite. Tampoco hay que engañarse, no salimos de los mismos mecanismos de siempre. La espectacularidad no debe confundirnos. Sacamos algunos datos de una exposición, “Ingrávidos”, que presentara el madrileño Daniel Canogar en el 2003 en Madrid y que pueden ilustrarnos un poco más sobre este itinerario histórico de querer raptar al espectador.

Desde el film de 1902 Voyages dans la lune de Georges Méliès muchos formatos intentaron antes captar a espectadores y espectadoras en la totalidad de sus sentidos.

En 1904 un capitán de bomberos llamado George C. Hale creó el **Hale's Tours** junto con otros dos socios. Un viaje simulado en tren. Aunque hubo varios formatos el más visto fue una sala en forma de vagón que podía sentar hasta 144 personas. La parte delantera de este vagón estaba abierta y daba a una pantalla sobre la que se proyectaba una secuencia de unos diez minutos.

**El Cohete a la Luna** presentado en Disneylandia en 1955 consistía en una sala que imitaba el interior de un cohete y unas butacas que se habían colocado concéntricamente alrededor de dos pantallas circulares.

**El Cinerama, el Cinemascope y el Todd-AO** fueron sistemas cuyas pantallas panorámicas pretendían llenar el campo de visión del espectador para poder envolverle mejor en la fantasía cinematográfica.

Así aparece el **Circarama** presentado en 1958. Proponía nueve pantallas dispuestas en círculo que rodeaban por completo al espectador.

**Los espectáculos IMAX** desde sus orígenes en los años setenta, han tenido un crecimiento enorme y han variado y perfeccionado sus formas. En la actualidad existen doscientas treinta salas afiliadas a su sistema cinematográfico en treinta y dos países diferentes, el 60 por ciento de ellas en Norteamérica. Las pantallas de hasta ocho pisos de altura llenan prácticamente el campo de visión del espectador, el cual siente que su cuerpo ha penetrado el espacio virtual de la pantalla. Para incrementar esta sensación somática, las películas IMAX suelen incorporar secuencias voladoras en sus guiones: planos tomados desde helicópteros volando entre cañones, o apenas superando las cimas de montañas, deleitan al público, que se siente temporalmente liberado de la fuerza de la gravedad. El **Desafío de Atlantis** en Futuroscope en Poitiers es un espectáculo cinematográfico que utiliza **tecnologías de simulador de vuelo** desarrolladas para entrenar a pilotos en la industria militar y la aviación civil.

Desde sus inicios a mediados de los años ochenta, la industria de atracciones cinematográficas con plataformas móviles ha crecido enormemente. Los años noventa han supuesto un boom en la implantación de esta atracción, con un crecimiento medio anual del 15 por ciento. Se estima que en la actualidad hay más de dos mil simuladores operando en el mundo, con más de una docena de empresas que fabrican y venden no sólo las cabinas, sino también el software que las opera.

Es decir, que el mundo del videojuego se apoya en los viejos mecanismos del entretenimiento. Ahora han convertido al espectador pasivo en usuario semiactivo en un entorno virtual programado. Lo novedoso de lo viejo. Nos desean entretenidos, ya niquiera consumiendo objetos, sino ocupados sensorial y perceptivamente en otras latitudes. Para no problematizar ni aquel (que ya está hábilmente programado en sus posibilidades) ni este mundo (que ya está hábilmente programado en sus posibilidades). La diferencia está en que parece más necesario y eficaz dinamitar el mundo real que andar tirando balas de mentira. Así, que, nada, así, por puro vicio, habrá que seguir intentándolo. Lo de encontrar nuevas dinamitas para el mundo real, digo.

## 21

## De la Imagen Política a la Imagen Insurreccional

## Parte 1

Venimos diciendo que buscamos una práctica que dé algunos pasos más en el saturado mundo de las imágenes políticas.

Todo cine es político. Y aunque lo sabemos, por alguna razón aparece hacia los años 60 un cine que decide adjudicarse una exclusividad para denominarse político. Toscamente podríamos resumir que para que se denomine político, un cine debe producirse por fuera de los canales oficiales de financiación del cine de entretenimiento, debe destruir o por lo menos proponer otros cánones formales, estéticos, narrativos, alternativos y casi contrarios al cine industrial hegemónico y debe tener la intencionalidad declarada de hablar en su contenido de asuntos política y socialmente conflictivos. Es decir que divulgan contenidos marginados y ocultados por las fuentes de información masivas, que denuncian situaciones de injusticia social, que revelan esos datos para concienciar a la población que los ignora, que tienen ciertos procedimientos pedagógicos en su forma de exponerse. Estamos simplificando, pero esas podrían ser algunas características, quizá, si queremos caracterizar a los momentos de más visibilidad de un cine manifiestamente político o militante según la cinematografía de los 60 y sus films. Sería más preciso hablar siempre de un cine de los militantes de izquierda más que de un cine militante. No podemos pensar que el viejo cine imperialista no sea militante. Militante en pos de su negocio colonizador. Parece claro. Es cine militante. Milita para colonizar ganando dinero de ello. Vaya si milita.

Lo curioso es el procedimiento de enunciación de este tipo de cine militante o político. Pasa lo mismo con otros apodos que vemos surgir incluso hoy. Cine indígena, cine pobre (surgido en Cuba incluso con un manifiesto que algún día podríamos tratar aquí).

La arqueología de los adjetivos es un asunto pendiente. Jamás decimos Cine capitalista para nombrar al cine-negocio de entretenimiento colonizador. O por lo menos no se ha popularizado y hecho masivo un apodo para el cine vinculado a la industria imperial de las imágenes cinematográficas. Thomas Schatz en su análisis de producción en el Nuevo Hollywood le llama justamente el “cine franquicia”, aludiendo al potencial que se valora en los formatos de grandes éxitos que funcionan como productos en franquicia para quien quiera postularse a ganar dinero con ellos. Pero masivamente no adoptamos este tipo de denominaciones. Parece siempre que el cine que se hace desde la delirante *cinépolis* de las *mayors*, es cine sin más. Cine con mayúsculas. Noel Burch dedica el libro *El tragaluz infinito* a desenmascarar lúcidamente el origen de la forma narrativa de este cine al que denomina Modo de Representación Institucional (MRI), pero no solemos responder cuando nos preguntan de qué va la peli, diciendo: ah no, es que es una peli MRI. Una peli- Negocio, o una peli-Imperialista, o una peli-alienante.

Por eso cuando nos ponemos a buscar un Cine eficazmente subversivo y lo denominamos político, por ejemplo, nos encontramos con este problema: que el Cine es siempre un asunto político, porque es un asunto de producción social. De formas de vida de personas que producen dentro de las condiciones en las que viven. Nuestra forma de vida aquí en el estado español, es capitalista. Producimos así nuestra cultura porque es el modo impuesto para funcionar y todo está estructurado para ese modo.

Parece que decir cine político es más un debilitamiento, un *autoacorralamiento* de partida para decir: es que nosotros hablamos de un solo tipo de contenido, el político. Y ¿este absurdo, que significa?. ¿Qué pasa, que *Matrix* o la serie televisiva *Física o Química* no son una producción política?

Hay algo disonante en la adjetivación de los cines que no son el hegemónico. Algo que los hace sutilmente menores y que parece una marca que ya les envía a los corredores de atrás de antemano.

Al final, no sabemos quién acorrala a quién. Si el hecho de diferenciarnos es el que nos permite existir como cine alternativo o alternativa para el cine hegemónico, o si hay

sutiles mecanismos de enunciación que siempre hacen pensar en el Cine como en el cine del negocio.

Un corto circuito hecho en la semántica habitual al hablar de Cine, debería ser que silenciemos cualquier adjetivación. ¿Porqué tenemos que revelar nuestro contenido en el propio nombre de lo que hacemos?. Bueno. Si. ¡Qué ingenuidad!. No cabe duda; Porque unos tipos de clase social empresarial crearon el invento y el negocio alrededor de él. Privatización desde el origen. Y luego toda producción que no fuera la de “ellos haciendo cine”, pues se convirtió o se vio obligada a definirse siempre como disidencia. Lo normal.

Nosotros mismos hemos estamos eligiendo adjetivar nuestro trabajo como Cine sin Autor y como Cine Inmerso, para describir y proponer otros procedimientos de realización. ¿Acierto, error? Lo seguimos pensando.

Pero ¡vaya! titulamos este artículo con la intención de hablar del paso que vemos necesario dar desde una Imagen Política a una Imagen Insurreccional como arma de combate y no hemos hecho más que el preámbulo...

Pues, para no aburrir. Ya nos queda la deuda para el próximo artículo.

## Parte 2

En el preámbulo anterior nos planteamos algunas características de la imagen política que surgió por ejemplo en torno al mayo francés o en torno al cine latinoamericano de los años 60. Por practicidad, si ponemos la mirada en sus formas de producción y sus efectos sociales queremos analizar tres tipos de imágenes cinematográficas: imagen mercancía, imagen política e imagen insurreccional.

Hemos entrado a describir los procesos que suponen cada una. Aquí solo mencionaremos rasgos generales.

**La imagen mercancía (la imagen como mercancía, la imagen de la mercancía),** responde a los procesos de producción más conocidos: la mecánica de la producción industrial, masiva, colonizadora, pensada para públicos abstractos a conquistar, fundamentalmente es un práctica mercantil que busca el beneficio de sus productores, no tiene red social que la produzca sino una red mercantil movida por las relaciones de negocio que determina el dinero (el dinero junta al grupo productor para la realización del film y la ausencia de él lo hace desaparecer) o a lo sumo un interés de exaltación de la subjetividad de autores o autoras donde el modo monetario de hacer las cosas impregna su realización. No tiene responsabilidad sobre los y las espectadoras porque solo los concibe como terminales individuales de consumo. Su único fin es la exhibición como franquicia (*“exhiba esta película y gane dinero con ella”*) y la exaltación de la subjetividad del grupo creador, (la exhibición es el fin). De esta imagen mercancía deriva la mayor parte del conocimiento teórico, de realización, estético, narrativo del cine.

Por lo tanto, la imagen mercancía no son solo los films que crea el negocio sino todo ese modelo de producción que es en si misma una imagen viviente como conjunto, que se compone de flujos y procesos financieros, de saberes técnicos, estéticos, administrativos, políticos, técnico- empresariales, dramáticos, de modelos de vida y comportamiento dentro y fuera de los rodajes, etc. Y quien se dispone a aprender cine hoy día, se sumergirá en la literatura que todos estos procesos han generado, que en su mayoría provienen de allí, de las pequeñas o grandes polis empresariales que son cada productora, estudio, televisión, corporación, etc. Si se trata de aprender a hacer un guión, por ejemplo, es complicado hacerlo sin asistir a clases de gente que lo ha aprendido a hacer en estas corporaciones, sin leer los libros y manuales que se han generado desde allí, sin ver las películas que se han creado con estos procedimientos. La imagen mercancía es el cine que nos ha educado gran parte de la percepción audiovisual



del siglo pasado, complementada por la imagen televisiva.

**La imagen política (la imagen militante, la imagen de los militantes de izquierda)**, surge entonces (otra vez estamos resumiendo) como una respuesta al modelo de ésta imagen imperialista y sus vertientes más radicales se plantean producir otra fuera de estas mecánicas. De ahí deriva la caracterización que adelantábamos en la introducción a este artículo: una imagen fuera de los canales habituales de gestión empresarial de la imagen mercancía, buscando conectar la imagen a producir con fenómenos ocultos por el cine hegemónico, con contenidos marginados por conveniencias del modelo social. En este caso los productores de la imagen política y militante buscan sobre todo los procedimientos del cine documental, un contacto de realización con la realidad marginada en el modelo político, un contacto con otras ideas, una ruptura con el discurso dominante, una conflictividad en todos los niveles, etc. Los cineastas de los 60, por ejemplo, tanto en Latinoamérica como en Europa detectan perfectamente que hay unas circunstancias totalmente desfavorables en el aspecto de la distribución y tienen claridad de que es un tema crucial ya no solo hacer imágenes distintas sino buscar otras alternativas al modelo global de hacer cine.

**La imagen insurreccional.** Ha pasado más tiempo y nos está pareciendo que el meollo del asunto está en reconocer que: “NO SE TRATA DE PRODUCIR IMÁGENES POLÍTICAS SINO DE PRODUCIR REALIDAD POLÍTICA A PARTIR DE LAS IMÁGENES”.

“NO SE TRATA DE BUSCAR LA ESTÉTICA POLÍTICA DE UN FILM SINO DE ENCONTRAR EL SENTIDO SOCIAL Y POLÍTICO DE LO ESTÉTICO DE UN FILM”

Y nos empezamos a sentir fuera de las imágenes militantes. No porque creamos que se deban dejar de hacer sino porque lo que estas imágenes posibilitan nos parece insuficiente, (por lo menos en nuestra práctica), si no están acompañadas de procedimientos que la sumerjan de manera efectiva en la vida real de personas y grupos. Grupos no pertenientes a los productores habituales de imagen mercancía.

La extensión más conocida hasta ahora del “qué hacer” con una imagen era el foro, el debate luego de la exhibición, la discusión en torno a lo que vimos, la visión crítica de la película expuesta.

Nosotros hemos querido pasar del foro al autorodaje crítico y colectivo. Ya no es una película ajena la que nos congrega, sino los documentos fílmicos de nuestra propia vida tomados de nuestra propia vida; ya no es un foro de discusión lo que nos interesa, sino la intervención activa en la producción de esas imágenes; ya no es la traslación de las ideas descubiertas en un debate lo que nos parece importante sino el hacer la propia representación; ya no es la extracción del símil del film con nuestra situación lo que nos conmueve, sino nuestra propia situación de cara al propio film lo que nos estimula; ya no nos interesa ser espectadores de las películas de otros grupos de gente sino ser protagonistas de nuestros propios films.

He aquí unos breves rasgos de la imagen insurreccional que planteamos. Porque quizá haya que buscar un cine para “La insurrección que viene” (Comité Invisible) y aún estamos en los preparativos.

Pero por si los rasgos son pocos ¿cuáles podrían ser las características de la Imagen Insurreccional :

**1) Es específica.** Se produce entre personas concretas en un lugar concreto que parten de su realidad social como material a cinematografiar. Se produce para beneficio social, político y estético de ese grupo específico de personas sin la estructuración jerárquica del modo-dinero de realización. **2) Replegada** sobre el sujeto social que la produce. El ciclo cinematográfico del viejo cine se cierra siempre y en primera instancia sobre el sujeto social: se produce, se monta, se exhibe entre las personas de la propia realidad. **3) Intervenida.** El sujeto social interviene con sus decisiones y su protagonismo la imagen que se está produciendo.

**4) Multiplicada.** Los Ciclos de producción, montaje y devolución a las personas que son continuamente grabados, no hacen más que producir constantemente más material

fílmico. **5) Autogestionada.** El bucle de la autoproducción lleva, inevitablemente, a la gestión propia del material, de sus usos, de su exhibición, de su utilidad política, de su modificación. **6) Terapéutica.** Los efectos reconstructivos e imaginativos permiten a las personas protagonistas y productoras un ámbito de inmersión en la propia vida por medio de la contemplación y el análisis de las propias imágenes. **7) Subversiva.** La crisis del rodaje es una crisis social de la que parte el hecho creativo. Se suprime cualquier jerarquía y se plantea la tensión constante del vacío autoral (vacío de poder estable -

necesidad del poder circulante) . La Sinautoría obliga a una constante toma de decisiones, al hábito de consenso, a la discusión colectiva, a la obligada escucha y participación de las demás personas en las decisiones personales. A imaginar para la ficción lo que puede impregnar de imaginación la propia realidad. Abre la posibilidad de subvertir, sublevar, insurreccionar cosas. **8) Desconectada** de las autovías de la mercancía. No entra en contacto con el sistema espectacular de circulación y exhibición de la imagen hasta que esto no aparezca como necesidad política, social y cultural del proceso en marcha. Autovías le llamamos a cualquier escaparate de exhibición, desde las pantallas de cine hasta la red. La exhibición sin consecuencia social mínima no es una prioridad en la imagen insurreccional. **9) Colectiva.** En la medida que se hace con otras personas, el proceso de producción de la película obliga a la interdependencia con las y los demás para poder continuar la creación del film. Donde hay colectivo debe sumergirse en sus dinámicas habituales, respetar su situación y funcionamiento, sus tiempos. Donde no hay colectivo, el cine, como situación social viviéndose, debe indefectiblemente crear colectividad.

Por aquí lo dejamos como apunte. Seguiremos.



## 22

**¿Qué significa ver una película?****Asunto cine. Hacia una razón social de uso. El desplazamiento del dinero como centro.**

¿Qué significa ver una película? Básicamente es un hecho social de percepción. Significa establecer durante un corto espacio tiempo una relación con un flujo de imágenes y sonidos que han realizado ciertas personas con el fin de exhibirlo a otras que irán a verlo. Durante ese corto espacio de tiempo, en un lugar determinado y con una forma escénica bien definida se proyecta un film. Una pantalla donde proyectar las imágenes, un equipo con altavoces donde escuchar los sonidos, unos asientos y una película son los elementos indispensables.

Lo único que tienen en común las personas espectadoras, (si no pertenecen a un grupo que se organiza más allá de la película a ver), es su cercanía física y la actividad que han decidido hacer: ver y escuchar un film. Acabada la película volverán a la vida habitual. Hay casos en que luego de la proyección, alguien intenta crear cierta reflexión entre quienes la han presenciado, por medio de un foro de debate. Una manera de prolongación y exploración de lo que aquel flujo de imágenes y sonidos ha causado en los y las espectadoras, creando la posibilidad de elaborar un poco la digestión perceptiva que necesita tal acto.

La conversación espontánea a la salida de la proyección es otra manera habitual del mismo gesto. Clarificar un poco más lo que se ha visto.

He aquí el viejo cine. El cine de exhibición.

Pero no es un hecho social de entretenimiento solamente. Desde la primera sesión que se considera oficial, en el salón Indian de París, hecha por los hermanos Lumière, aparece el negocio. Se pagaba una entrada. Godard conversa en una pequeña ficción con Michel Piccoli sobre los festejos de los cien años del cine en las Histoire(s) y justamente sobre la elección de esa fecha oficial de la primer proyección pública “con espectadores que pagaban (por primera vez) para ver una película” y le comenta: “Es decir, celebráis la explotación”. Y si, el hecho social de ver un film siempre ha tenido que girar en torno a su explotación comercial.

“El dinero es el reverso de todas las imágenes que el cine muestra y monta por el anverso, a tal punto que los films sobre el dinero son ya, aunque implícitamente, films dentro del film o sobre el film...Es la vieja maldición que corroe al cine: el dinero es tiempo.” (G. Delleuze. Imagen-tiempo).

Recién un siglo después nos animamos a pensar en un cine donde el dinero no sea el eje principal de su producción.

Hoy día, cuando la circulación de películas en formato digital es cada vez más incontrolable comercialmente, pensamos en la popularización que está ocurriendo con respecto a lo que significa este asunto de ver una película.

Mucha gente está haciendo del hecho social de ver un film una posibilidad de encuentro y trabajo. Es decir, se le está desmistificando de toda su fanfarria glamourosa, de toda esa aura de evento misterioso ofrecido en una sala de butacas a oscuras donde nadie se conoce, de entretenimiento fantástico sobre el que no podemos incidir. El cine portátil que puede verse en cualquier sitio es algo corriente entre muchos grupos de gente. La supresión de aquella antigua entrada rompe la individualidad de los y las extrañas que se juntan para abstraerse individualmente ante un flujo de imágenes y sonidos y la gratuidad posibilita la experiencia con mayor naturalidad.

El dinero va siendo desplazado de su lugar de privilegio y abandona su función de vínculo y motor en las diferentes fases de la producción ( grabación, producción, exhibición).

Para nuestra práctica, el paso que imaginamos va más allá. Que las personas espectadoras ya no se reúnan en torno a un film extraño, en una sala intermediada por el dinero, para negocio de grupos empresariales y sin intervenir en las imágenes que ven, es un asunto cada vez más habitual.

Cuando hablamos en el Cine sin Autor de la circunstancia social cinematográfica, no solo nos referimos al rodaje sino también a la posibilidad de que el grupo de personas productoras, puedan ver y utilizar el cine hecho, el cine de otros, como Material Estético de Uso. Incluso para incluirlos en sus propia producción. Imaginamos que el proceso

de creación de una película sinautor suponga aprendizajes, discusiones críticas e incorporación de otras películas.

Este disparate de incluir obras protegidas por los derechos de autor en obras populares hechas por gente organizándose, nos parece un justo ejercicio de desmitificación y otra operación necesaria del Cine Inmerso del que hablamos.

Definir toda obra como un Material Estético de Uso Transitorio, para ser usado para procesos sociales de creación de representación, sería un buen arranque para pensar en una nueva ética del uso social del cine. ¿Por qué no? Cada vez aparecen más montajes y películas hechas de retazos de otras películas o de materiales audiovisuales disponibles en la red. Estamos ya pasando de un uso mercantil del negocio del cine a un uso social del asunto cine donde su privatización sea también un asunto del pasado.

No somos ingenuos. Ya sabemos que no es una victoria sino un simple desplazamiento de los flujos de dinero. Este se ha desplazado a los nuevos géneros del espectáculo masivo de la industria del entretenimiento. Las salas especiales, los cines Imax, los videojuegos, los simuladores y entornos virtuales de todo tipo, etc. Si. El dinero ha decidido buscar su multiplicación en otro tipo de ejercicios empresariales. Puede ser que una vez más estemos tratando de utilizar los desechos del capitalismo para buscar salidas que cambien las cosas. Pero también sabemos que las guerrillas muchas veces han ganado con las armas ya usadas que arrebataron al enemigo, o que una colectividad entera se ha revitalizado recuperando una fábrica que el capitalista de turno había dejado como desecho. Seguimos comprobando, pese a quien le pese, que la tecnología espectacular de los imperialistas no terminan de aniquilar nunca a una población confusamente rabiosa. Es que no todo está tan claro como parece. Es que por suerte la vida no es un simple cálculo y siempre nos desgarran la cara o nos ofrece, inesperadamente, su maravilla. No nos queda otra. Estamos en una guerra y nadie se atreve a decir que ya ha vencido. Robemos de una vez el cine y huyamos con él hacia la población anónima.

## 23

## Una cortita sobre el cine español, que se pone al día para entrar en el siglo pasado.

Comenzando a repasar la Historia del Cine Español (varios autores) editada por Cátedra leemos la introducción que hace Román Gubern *“Precariedad y originalidad del modelo cinematográfico español”* donde hace un repaso acelerado de esta historia.

Llama la atención el retraso, el retardo que ha supuesto para nuestro cine ponerse al día con las industrias nacionales más desarrolladas (por decir en un ataque de optimismo que hoy aquí existe una y goza de salud).

*“Inesperadamente, en mayo de 1955, en las controvertidas Conversaciones Cinematográficas de Salamanca”* había coincidencia en pensar *“la nulidad del cine español desde el punto de vista industrial, estético, político e intelectual”*.

1955. Por decir algo, Hollywood llevaba 25 años de su época dorada que acabaría sobre los 60. Diez años antes ya había aparecido *Roma, ciudad abierta* dando origen al neorrealismo italiano. Estamos a solo cuatro años del arranque de la Nouvelle Vague y del estallido de los Nuevos Cines que abrieron la etapa del cine moderno. Es decir, medio siglo después de su nacimiento España seguía enredada en una historia de prejuicios, incendios sospechosos de laboratorios, vandalismo y directamente represión cultural franquista luego de 1936. No fue sino hasta la instauración de la monarquía constitucional donde recién se pudo abolir la censura franquista mediante el Real Decreto del 11 de noviembre de 1977, y pudo comenzar así un período más fructífero.

*... “de la producción española anterior a la Guerra civil se conserva poco más del diez por ciento de su volumen”* - dice el texto de Gubern.

El cine español saltará a la fama internacional en 1982 con el Oscar otorgado a *Volver a empezar* de José Luis Garci, 10 años después con *Belle Époque* de Fernando Trueba y finalmente (ayer digamos) se reafirma a nivel internacional con *Todo sobre mi madre* y *Mar adentro*, de Pedro Almodovar y Alejandro Amenábar en 1999 y 2004 respectivamente. En esta estructura piramidal del negocio, el texto resalta como un punto de consolidación el colocar 4 películas en el rimbombante glamour internacional. Mirando la escalada mediática alrededor de la punta del iceberg actual, “la marca Almodóvar”, el sentir habitual de la promoción nos lo presentan casi como un orgullo nacional. Pero la carrera por crear una industria nacional y un cine propio, digamos que no ha sido un ejemplo de velocidad y perspicacia.

El cine en territorio español comienza a desarrollarse en Barcelona y en menor medida en Valencia. Hay una caracterización de este primer período de apogeo y decadencia del cine barcelonés entre 1911 y 1922 que nos deja pensando. Dice: *“la pertinaz inspiración, cuando no copia casi literal, en temas y asuntos de origen extranjero, puestos a prueba en sus países de origen y de reconocida eficacia entre nuestros públicos, no podía ser una iniciativa estratégica más miope... desaliñada por imperativos presupuestarios y con frecuencia asentada en un star system primitivo y grosero, una fórmula, ya en sus países de origen ... casi agotada...el público español solía conocer con poco retraso los géneros y estilos foráneos a los que nuestros films remitían, las películas nacían avejentadas en relación con el mercado a que se destinaban...Desfase, tanto histórico como cualitativo... Este cúmulo de circunstancias crónica y estructuralmente adversas sólo podía conducir a que nuestro país fuera colonizado con progresiva intensidad por las cinematografías europeas primero y después por la norteamericana...”*

En qué nos quedamos pensando. En que esta descripción del primer apogeo del cine casi podría trasladarse a nuestra época llena de miopía y servidumbre a ideas ajenas salvo muy contadas excepciones. En que la legislación del cine siempre está buscando conformar un modelo de industria cinematográfica cómo lo fue en el siglo pasado aunque a esta la veamos hundirse precipitadamente como forma de producción. En que un siglo después aquí se llega con la lengua afuera a tener dos o tres cineastas de renombre internacional y parece que deberíamos considerarlo un heroísmo. En que si seguimos así, dentro de un siglo, algún historiador quizá escriba que todo el mérito del segundo siglo del Cine español dio como fruto que en vez de cuatro Oscars, el cine español ha obtenido ocho. Y ya que nos hemos puesto, con tanto logro, podemos hasta

imaginar que ante tales objetivos alcanzados, los y las españolas llegarán a un estado de delirio absoluto y que la gente podría salir en un desenfreno de gozo a ocupar las calles para festejar la consolidación de la industria cinematográfica en el siglo veintidós. Y si rizamos el rizo, ya podemos fantasear con el relato del mismo cronista contando que en mitad de la euforia nacional, unos republicanos exaltados se cepillaron a la Monarquía *Borbotónica*. De pura euforia, no más...

Ya, ya... ¡que somos unos exagerados! sí, bueno, sí...

Aunque, la verdad, y que pensándolo fríamente, si el descabezamiento monárquico fuera uno de los resultados del segundo siglo de cine español, pues tampoco estaría mal. Aunque tampoco hay que dejar para el siglo de mañana lo que puedes hacer en el siglo de hoy. Que eso dice el dicho popular eh?, que no lo decimos nosotros.

Vamos a leer el libro.

## 24 Qué significa hablar de cine? El cine sin sus imágenes

Hace un tiempo citábamos los textos de Richard Dyer del libro *“Las estrellas cinematográficas”* y analizamos el funcionamiento del sistema de estrellas y los materiales extra-cine donde se construye, también una película: promoción, publicidad, película, crítica y comentarios, el afuera de la película. Del cine sin sus imágenes.

Decíamos que cada película es fruto de un sistema de producción que le es propio y hablamos de una deriva de la crítica que parece muchas veces estancada en análisis de films obviando sus concretos sistemas de producción, como si el flujo sonoro-visual que vemos en un expositor cualquiera, el film, se hiciera por arte de magia y la magia fuera justo la desaparición del proceso social-cultural-político-económico que origina y hace posible una película.

La palabra sobre *“el cine sin sus imágenes”* siempre ha accionado a éste de una u otra forma. Afirmando y estimulando el negocio y la imagen imperial (hegemónica, colonizadora) o abriendo otros caminos de realización y teorización sobre el cine. Lo que nunca ha sido *“la palabra de cine”* es algo irrelevante y por eso nos parece un territorio al que problematizar para encontrar otros caminos.

Dos ejemplos del cine primitivo.

Noel Burch, analizaba aquel 1907, en El Tragaluz del infinito, el punto de inflexión del cine primitivo hacia su aburguesamiento definitivo, en la figura de Adolph Zukor, fundador y primer presidente de la Paramount, cuando ante la crisis de su negocio decide cambiar su estructura empresarial y orientar su actividad hacia un público burgués que le asegurara estabilidad económica.

El cine inicial no era muy bien visto por las clases acomodadas, al que llamaba *“el teatro de los pobres”*. *“El buen burgués apenas se aventuraba en las salas oscuras antes de 1910”* - dice Burch y sigue-. *“Zukor y su generación de empresarios reciben una preciosa ayuda por parte de los periódicos corporativos, que comienzan a aparecer hacia 1907, y cuyos redactores, muchas veces notablemente perspicaces, están entre los primeros auténticos críticos de cine del mundo. Sus análisis tocan todos los aspectos de la producción y de la exhibición, del contenido de los guiones y de la técnica de puesta en escena hasta la disposición de las salas y la composición de los programas. Y todo lo que se escribe en el New York Dramatic Mirror o el Movin Picture World tiene un solo objetivo: hacer del cine una industria mayor, proporcionándole un público de masas”*.

Otro ejemplo. En el cine español concretamente en el madrileño de la segunda década, que no tenía manera de encontrar capitalistas que arriesgaran en él y permitieran el afianzamiento de la deseada industria que sí gozaba de cierta vida en Barcelona, hubo un pequeño fortalecimiento de la preburguesía cinematográfica madrileña alrededor de 1928 marcada por *“un aumento de prestigio y poder de convocatoria de las secciones críticas de la prensa diaria”*, la aparición de publicaciones como *Popular films* (1926) en Barcelona y *Fotogramas* (1926) y *La Pantalla* (1927); el florecimiento de ensayos y trabajos monográficos y...teóricos sobre la estética del cine como los que cita Julio Pérez Perruchía cuando repasa el período entre 1896 - 1930 de la Historia del Cine Español que citamos en el artículo anterior.

Pero también en el otro sentido, en el de las imágenes disidentes, se han sucedido diferentes manifiestos, artículos, ensayos, que han jugado un rol importante para cambiar lo que hasta ese momento se había pensado sobre el asunto cine.

No es corta la lista. Los de siempre, por poner dos ejemplos. Vertov que desde una práctica explícita en sus manifiestos su repudio frontal contra el cine hegemónico. Un escritor como André Bazin en el cine de postguerra abre a base de textos un terreno de reflexión, funda la revista Cahiers du cinema y desencadena elementos imprescindibles para comprender al teoría del autor de gran influencia en los cineastas de la Nouvelle Vague.

Por otra parte comprobamos permanentemente cómo el hipertexto comercial que rodea

a una película industrial se dedica a convencer con el “discurso previo sin la película” y con medios ajenos al film (promoción, publicidad, película, crítica y comentarios ) a una audiencia difusa.

Pocas veces basta la sola película. Siempre ha habido la “palabra, el discurso, el anticipo condicionador, la promoción, el comentario y la crítica sobre la película” para que ésta se asegure un mínimo de vida social y rentable.

Es importante saber qué nos dice esa palabra previa. Qué planteos nos hace. Por qué nos induce a ver un film y no otro. Por qué la aceptamos y vamos a ver un film y no otro. Quién ha elaborado esa palabra de cine. Por qué mecanismos nos llega.

Cualquier crítica es un asunto parcial y relativo con mayor o menor erudición. Aunque una persona se dedicara todos los días a ver 3 o 4 películas al día durante 40 años (algo bastante imposible de mantener), apenas pasaría las 40000 películas y aún así le quedaría un mínimo de horas para desarrollar una labor seria de crítico o analista cinematográfico. Es decir, no hay crítico que base su análisis en la totalidad del cine. La crítica es más bien un ejercicio de depuración del gusto personal de alguien.

Ahora bien, no estamos hablando de cualquier tipo de palabra o comentario. Tampoco somos tontos. La cantidad de texto sobre el cine (como de cualquier otra cosa) es cuantiosa hoy en día. Lo difícil es encontrar una que nos abra horizontes nuevos en cuanto al cine como producción cultural, que no sea la que se hace desde los mismos procedimientos de siempre y que entienda lo cinematográfico como el oficio o negocio de una casta de privilegiados que hacen cine para captar a un resto fantasmal de posibles espectadores y espectadoras.

Sabemos que no es cualquier comentario de cine el que puede hacer frente a los hábitos standards de este tipo de producción y al siglo de crítica y texto cinematográfico que nos antecede. Creemos indispensable ir levantando lentamente un edificio teórico a base de una realización y una teorización fuera del pensamiento hegemónico sobre el cine y recogiendo también el que nos antecede. Es necesario problematizar lo que decimos que es el cine para sacarlo de quicio y de sitio. Para cortocircuitar una manera de entenderlo que nos inflige una forma de construir nuestro propio imaginario sobre lo que vivimos y que ha sido construido en gran parte sobre la cinematografía oficial y muy poco sobre la disidente.

Una vez más, la inmersión en la realidad (personas concretas en su situación específica con las que nos disponemos a crear un film), creemos que nos da esa posibilidad de ruptura, ya que permite al dispositivo cinematográfico, al entrar en contacto con ella, volverse específico y particular, olvidar sus fundamentos propios y abrirse a contenidos, reflexiones, cuestionamientos, narratividades y estéticas nuevas y diferentes nacidas de

las propias personas que forman *el afuera del cine*. Es en un procesosociocinematográfico específico desde donde creemos que la realidad puede irrumpir y habitar el universo de las imágenes fílmicas, pero también el de las “*palabras de cine*” siempre y cuando los cineastas mantengamos la disciplina de hacer de cada experiencia un trabajo prolongado de teorización crítica. En eso estamos.



# 25

## Imagen Imperial

### Parte 1

Hay un libro (dos pequeños tomos) de Guy Hennebelle, *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood* que cuesta encontrarlo en español, no sabemos si hay reedición desde la del 77, (es un libro del año 75). Una amiga localizó uno por internet con un taxista de Madrid a 13 euros. Otro lo localicé yo, también por internet, en un anticuario de Valencia a 9 euros.. Hace un tiempo atrás decíamos que tampoco se encuentran, por lo menos en España, un libro como *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* de Jorge Sanjinés. Si, si. Será que no hay lectores.

El libro de Hennebelle analiza ciertos aspectos de la década de los 60 donde se sucedieron una explosión de cines, cuando parecían despertarse por lo menos dos intenciones claras en los países más desprovistos: por un lado, fijar su escenario de producción y reflexión en la realidad local, nacional y por otro, hacer una crítica frontal contra el imperialismo cinematográfico de Hollywood.

Dos temas que quizá algún progre de pacotilla (abundan) puede decir que ya están superados. No se trata de trasladar la crítica intacta 30 años después. Pero como en el caso de Sanjinés, en cuya obra cinematográfica y teorización, encontramos asuntos que son fundamentales para aspirar a un nuevo cine político (si es que andamos con ganas, claro), el análisis de Hennebelle sorprende por su sencilla pero innegable eficacia para pensar el cine corporativo aunque el estuviera hablando del cine de esos años.

Hace poco escribimos dos artículos sobre **“la imagen insurreccional”** que empezamos a concebir como un paso más sobre la imagen política que prosperó sobre todo en la década de los 60.

Estábamos comenzando ahora a describir **“la imagen imperial”** para tratar de enumerar sus características cuando reparamos en el texto de Hennebelle. Con **“imagen imperial”** nos referimos a un concepto de Imperio no reducido solamente a las corporaciones multinacionales como grupos determinados de poder en la industria de lo audiovisual sino también a algo más profundo quizá: la imagen imperial es aquella que producida durante un siglo ya, se ha instalado en el funcionamiento perceptivo, cognitivo, imaginario, afectivo, vivencial de una gran cantidad de poblaciones espectadoras. Es decir que no deberíamos entender solamente que la Imagen Imperial es producida para colonizar imaginarios nuevos como si fuéramos espectadores puros sino también para mantener los edificios imaginarios de las poblaciones colonizadas. Llamamos imagen imperial también a los funcionamientos internos que hemos adquirido en nuestra comprensión visual y sonora de la realidad y en la que el cine como negocio ha tenido muchísima labor.

La nomenclatura fílmica y sus manuales de producción han dejado huella tanto en las personas espectadoras como en las realizadoras. Vemos y producimos realidad audiovisual tal como aprendimos a ver y aprendimos a hacer. La memoria audiovisual de la historia del siglo XX tiene que ver mucho con el cine visto y sus formas de mostrárnoslo. ¿De dónde nos vienen si no las imágenes de la guerra de Vietnam o del Oeste americano, si no estábamos allí? . Y el cine visto mayoritaria y masivamente ha sido imperial porque salvo excepciones, ha sido el que contó con la intención y los medios para propagarse.

Volviendo entonces, a los indicios de Hennebelle, si la imagen imperial es también, hoy día, esas formas de percepción, comprensión, conocimiento audiovisuales del mundo incorporadas en nuestra subjetividad, la imagen imperial ya no está solamente fuera de nosotros exhibiéndose para ser vista en las pantallas, sino dentro de nuestra memoria sonoro-visual-afectiva y, por lo tanto, condicionando nuestra visión y vivencia presente. El capitalismo audiovisual ha dejado de tener solamente la función de conquistarnos la atención como espectadores. Una vez instalados sus sistemas de ver y oír, también es capaz de producir subjetividad desde dentro. *“Me pasó como en una película”*...o por el contrario... *“nunca me pasa como en las películas”*. La comparativa casi subconsciente

entre un sistema de imágenes subjetivo y las imágenes reales que podríamos producir (elaborar) sin esa colonización, son procesos complejos que nos habitan, aún a nuestro pesar. Un capitalismo de mantenimiento, lo que fabrica son reproducciones renovadas estéticamente por las posibilidades tecnológicas, seguro de su eficacia y sabiendo que necesita no solo cautivar más personas, sino también mantener, sostener las colonizadas. Por eso creemos que la tarea de un Nuevo Cine Político no puede ser solo la que fue: construir películas donde el sistema fílmico sea contrario o por lo menos ajeno al imperialista hegemónico. Porque nos quedaríamos solo en la reproducción de las antiguas disidencias cinematográficas, y estaríamos en un frente de batalla que aunque hay que mantener, resulta insuficiente *“si al bicho imperial lo tenemos también dentro”*. Nos preguntamos cómo contrarrestar a este capitalismo reproductivo instalado en la subjetividad, que cuenta con una población considerable de colonizados, que siempre aspira a aumentar el número de adeptos y que se ha diseminado en múltiples formatos de entretenimiento para seguir su captura.

La antigua batalla de imaginar otros modelos cinematográficos debe ser acompañada por una desintoxicación profunda de los espectadores y espectadoras ya capturados y por una prevención igualmente profunda de las posibles mutaciones del capitalismo audiovisual instalado.

También es cierto que tanto trabajo asegura que como cualquier máquina muestre síntomas de debilidad y permita lo que ocurre ya. Que comenzamos a crear territorios audiovisuales fuera de su alcance, que tomamos sus herramientas para producir nuestras propias películas, que no puede dar abasto y llegar hasta el último viejo o niña del planeta, que no puede aplastarnos con reproducciones que se vuelven ineficaces, que tiene que inventarse otros círculos y productos de rentabilidad. Vamos, que a lo mejor el capitalismo audiovisual esté dejando libre el edificio del cine y es por eso que hay que estar listos para su okupación.

Disculpas. La verdad es que nos habíamos propuesto al principio caracterizar **“la imagen imperial”** como lo hicimos con la **“imagen insurreccional”** unos artículos atrás. Ibamos a hacer un intento descriptivo para clarificarnos y no hemos hecho más que introducir el tema.

En la próxima entramos en *“los métodos de la fábrica de sueños”* de Hennebelle e intentamos pensar un poco más agudamente sobre la imagen imperial de hoy.

## Parte 2

Mencionábamos en el artículo anterior el rebote de reflexión que nos provocaba el texto de Guy Hennebelle en el libro *“Los cines nacionales contra el imperio de Hollywood”*, cuando analiza (año 1975) los efectos de esta fábrica imperial.

El momento más declaradamente político del cine, en los 60, había focalizado en la cinépolis californiana el principal enemigo a destruir.

Hoy día, posiblemente, una de las características a destacar es que el enemigo colonizador lleva tiempo diseminándose (un poco más quizá que hasta esa época) en diferentes formatos y máquinas de producción audiovisual que no necesariamente provienen de el sino, también, de otras corporaciones que sofistican su manual de instrucciones.

Hace falta profundizar y llegar a definir, así, más prácticamente y con sencillez, de qué manera esos mecanismos de producción y colonización siguen cabalgando por diferentes territorios sociales para saber de qué deberíamos desintoxicarnos y a qué procedimientos debemos entregarnos, ya no solo para contrarrestar sino también para crear otros procedimientos que sirvan a nuestro entrenamiento del ver y oír lo audiovisual.



Siempre nos quejamos de la poca extensión que permite un blog así que vamos directo a salpicar con algunas caracterizaciones del cine de Hollywood según Hennebelle en “Los quince métodos de la fábrica de sueños” que describe, para ver si nos suena de algo en las producciones de hoy y a ver si nos da el espacio para reflexionar un poco más.

1) *El barnizado de la realidad; en los films hollywoodenses el mundo real no es nunca restituído en su autenticidad y su verdad. Es siempre caricaturizado de un modo o de otro...Hollywood frabrica un universo ficticio.* 2) *...esto se ve favorecido por una mecanización de la creatividad que divide abusivamente las diferentes funciones del trabajo artisitico en provecho de una taylorización estética absolutamente obsena.... antagónico al trabajo de creación colectiva que en otros contextos permite al artista disciplinar sus propios fantasmas y ligarse a las masas.* 3) *... el cine hollywoodense se afana por encubrir la realidad construyendo universos de sueño. El ciudadano americano vive en un mundo donde la ilusión es más real que la realidad, donde la imagen tiene más dignidad que el original.* 4) *... sueño... sustentado por la perpetuación del “sueño americano” según el cual todos los hombres gozarían de las misma bazas para triunfar en la vida y solo se repartirían en la escala social de acuerdo con su coraje y su competencia.* 5) *...tiene una ilustración exacerbada del individualismo, del que el culto de la amistad (viril) es sólo la pobre coartada humanista... concepción ideológica eminentemente favorable a la ética capitalista. Ejemplos... westerns y films policíacos.* 6) *... exposición complaciente de las frustraciones engendradas por el capitalismo; este, en lugar de disimularlas - cosa que resultaría inhábil - prefiere exponer con complacencia las conductas de los que son sus víctimas... sus personajes son a menudo psicópatas.* 7) *... ambigüedad ideológica: raros, muy raros los films hollywoodenses que presentan los problemas en una perspectiva justa...* 8) *La manipulación de las emociones: cine de efectos y no de causas...no retiene sistemáticamente de la vida más que sus momentos importantes eliminando los tiempos muertos...El suspense, elemento fundamental del thriller, es el arma favorita de este arsenal formal.* 9) *La falsificación histórica: el engomado de las coordenadas económicas, sociales y políticas reales en la representación de las situaciones lleva a la evacuación (muy cómoda) de la lucha de clases que es reemplazada por antagonismos secundarios de orden personal, incluso metafísico.* 10) *En lugar de adaptar una visión política seria, Hollywood ha creado completamente una falaciosa “estética” de la que el “hitchcock-hawksismo” ha sido una de las manifestaciones más características. Los artículos dedicados a los films hollywoodenses abundan en fórmulas típicas sobre el Bien y el Mal, el humanismo sin clases, la dignidad humana desencarnada y toda una moral de pacotilla sobre falsos problemas de conciencia personal.* 11) *La opresión de la mujer:... es un cine eminentemente falocrático: el hombre tiene casi siempre el primer papel. Es quien toma las decisiones importantes. El quien lleva el juego. La mujer, ramera o madre amante, no es más que la valedora del macho, su perdición o su refugio.... No facilita, ni mucho menos, una alteración del curso de las cosas.* 12) *... es profundamente racista. Exalta la superioridad del hombre blanco, occidental y cristiano y denigra todas las razas: los indios, los negros, los amarillos e incluso los latino-americanos.* 13) *La mitridatización de la violencia... no pudiendo contener las explosiones legítimas (huelgas e insurrecciones), o desviadas (gangsterismo y agresiones diversas) que genera en el interior, esta sociedad experimenta entonces ideológicamente la necesidad de propalar la idea de que la violencia es un elemento natural y formal de la vida colectiva y de la conciencia humana.* 14) *sus films rebosan de situaciones arbitrarias y de intrigas simplistas. La sicología de los personajes es generalmente caprichosa.* 15) *La inadecuación entre los temas tratados y la problemática del pueblo americano: films sicológicos sobre una tela de fondo social o films sociales rebajados a intrigas sicológicas... resolución individual de problemas colectivos, mal planteados por añadidura.*

Es obvio que hemos salpicado un texto más substancioso. Sin hacer de esto un dogma analítico, muchos de estos ingredientes siguen presentes en la producción habitual que vemos y nos da pie para pensar en la intoxicación perceptiva que muchas veces encontramos en nosotros y nosotras mismas a la hora de amar, relacionarnos, accionar políticamente, posicionarnos frente a la realidad o simplemente vivir.

Deberíamos analizarnos hasta hacer un verdadero mapa interior de los contenidos y mecanismos internos que consumimos en los diferentes formatos audiovisuales.

Desde nuestro trabajo, lo que nos interesa ahora es describir a día de hoy la manera en que opera esa imagen imperial que ya no tiene su mayor foco de producción solamente en Hollywood y en sus films pero que es inherente a los modos de producción de las diferentes productoras de ideología burgués-capitalistas.

Nos hemos sentido obligados a describir progresivamente la forma de operar de la imagen insurreccional que estamos empezando a crear en nuestro procesos fílmicos. Por contrapartida, entonces, se ha ido haciendo patente la manera en que opera la imagen imperial ya incrustada en el interior de las personas y nos parece de obligación llegar a una descripción más profunda de sus modos de implantación y su operativa.

Otra vez se nos acaba el espacio para un paso más. Al final parece que estamos utilizando el suspense como forma de enganche a la lectura. Pero no, juramos, que es solo falta de espacio. Es el problema de ir pensando en voz alta. Seguiremos con “la imagen imperial. Parte 3”. A ver si la describimos minimamente de una vez.

### Parte 3

Acabando entonces. Repitiendo que un esfuerzo de síntesis es siempre reductor y que lo hacemos para clarificarnos, éstas características genéricas que planteamos sobre la imagen imperial brevemente definida en los artículos precedentes, hay que saberla ubicar. Los sistemas cinematográficos de producción, por ejemplo en el del Hollywood que mencionamos, tuvo diferentes etapas en su manera de hacer cine por lo que no se puede hablar de un sistema único. De eso hablaremos en otro momento para rastrear de dónde proviene la estructura jerárquica de su forma hegemónica de hacerlo. Aquí lo que hacemos es caracterizar ciertos procedimientos que creemos comunes a mucha de la producción imperial.

*La imagen imperial sobrevuela nuestras sociedades y con ella el equipo que la crea. Profesionales mercenarios o mercenarios profesionales la producen por contrato. Sin posarse en ningún sitio esta imagen sobrevuela, montada en sus distribuidoras, hasta descender temporalmente en los lugares donde encuentra rentabilidad. Una vez extraídos dichos beneficios, levantará su vuelo y marchará a otro lugar que le permita extraer más beneficios económicos. Sus adeptos o aspirantes a poder realizarla aprenden los secretos de su producción, soñando con sobrevolar algún día, tan lejos como ella. Puede volar porque está diseñada sin realidad específica y eso la hace liviana.*

Algunas características.

**1) Se produce para exhibir y rentabilizar** en dinero o por lo menos en audiencia dicha exhibición. En el procedimiento común de la imagen imperial, el motor generalmente no tiene otro fin que la capitalización rentable del proceso de producción. Su máxima aspiración es ser expuesta en las terminales de exhibición más conocidas (más rentables). Su principio de comunicación es unidireccional: del equipo que la crea al resto de las sociedades. Basa su existencia en cálculos de estadística mercantil. Lo cultural, lo estético es sometido a procedimientos empresariales. Su público es abstracto. No proviene ni se desarrollará en realidad social específica alguna. En el caso de que el dinero no sea el capital a obtener como beneficio, el motor es la exaltación de la subjetividad del Autor, Autora con su equipo productor. El beneficio también es generalmente medido en cantidad de público como consumidor pasivo. El éxito en este caso beneficia al o la Artista propietaria de la obra, a su reputación profesional

y ampliación de las posibilidades de trabajo en su campo. No le interesan los públicos locales específicos.

**2) Su habitat es la subjetividad individual y no el ámbito social en su conflictividad política.**

La produce un equipo desde su interioridad creativa y se expone para ser digerida en la subjetividad individual de los y las espectadoras que la consuman. Cuando un film causa conflictividad pública desata mecanismos de control legal, moral y policial.

**3) La Imagen Imperial es de propiedad privada y de beneficio restringido a sus productores.** Se prohíbe al resto de la población a que, sin el consentimiento de sus propietarios, pueda hacerse uso social de ella. Se persigue y sanciona dicho uso con sistemas legales y policiales bien contruidos encargados de dar seguimiento a esa propiedad. El control asegura que su existencia social, su exhibición, produzca los beneficios para la que ha sido creada y no tenga otras derivas. Como mercancía que termina siendo, se vuelven productos que necesitan para su sobrevivencia protección privada, seguridades policiales, una alerta de competitividad casi bélica. Su circulación está restringida a los canales privados de distribución.

**4) Crea diferenciación social y autismo autoral.**

Por un lado establece una diferencia social en la forma de producción. Hay un equipo autoral que se erige como poseedor del oficio y que establece un orden jerárquico con respecto al resto de la sociedad que no realiza la actividad. Su oficio, entonces no es un servicio ni expresa ni surge de proceso social alguno, sino un medio de diferenciación social que coloca a quien no la produce en un único sitio posible: el visionado pasivo de la Imagen. La brecha aparta al equipo productor del resto social, lo desvincula de entornos de personas locales y le permite deambular con sus obras o a partir de ellas por distintas terminales de exhibición, colgado de su obra pero sin tener raíz ni reimplantación en ningún proceso social definido. Autismo cultural que origina creadores desarraigados política y socialmente.

**5) Es Imagen Mercancía e imagen de la mercancía.** Hay un proceso de mercantilización de las imágenes fílmicas sometido a los procesos empresariales que permiten su producción, adoptando desde su concepción características de mercancía. La importancia deja de recaer sobre lo que la obra puede producir como experiencia perceptiva en las personas. Desde que otras industrias se involucraron con la cinematográfica, para los ejecutivos, los films son un producto más de venta que debe acarrear beneficios económicos y cumplir con el ritual comercial de cualquier otro producto (tabaco, discos, alimentación, juegos, etc). Éxito o fracaso de público será el resultado a medir.

**6) Conectada al Tráfico espectacular sin mediación ni intervención social.** Como película viaja directamente de la subjetividades privadas de sus creadores- propietarios a las rutas de consumo comercial y cultural general. La imagen imperial no es re-creable, re-construible críticamente por personas cualquiera que la vean. Solo es reproducible o mutada por otro grupo productor de igual o mayor poder económico empresarial ya que está protegida por controles de propiedad, legales y policiales.

**7) La diferenciación social se da también hacia el interior de sus equipos de producción.** El círculo de sus beneficiarios siempre es minoritario. Son pocos los que obtienen de ella el poder glamouroso de sus efectos (presitigio, fama, dinero, buen vivir,) pero es tal la fascinación que provoca que una gran mayoría se afana en producirla.

**8) No tiene alianza política estable.** Se alía con cualquier instancia social que le reditúe ganancias. Solo le rige la ley del ensayo empresarial y la rentabilidad económica custodiada legal y policialmente tal como el dinero obliga.

**9) La imagen imperial es violenta y destructiva con las demás imágenes fílmicas.** No tiene una convivencia pacífica con otro tipo de producciones ya que ha utilizado y utiliza todos los medios que han estado a su alcance para destruir o someter por lo menos, todas las cinematografías nacionales y locales que han intentado e intentan convivir con ella.

Hemos puesto nueve características. Seguiremos profundizándolas. Seguro que a quien lo lea se le ocurrirán otras. Cada punto merecería sus ejemplos. Lo que intentamos con esta breve descripción es un mínimo catálogo para el abordaje de las imágenes filmicas que vemos y producimos. Para dar pistas de abordaje.

La fantasía habitual de creadores, en una mayoría de casos, está en producir este tipo de imágenes creyendo en la posibilidad de gozar de sus supuestos amplios beneficios. La fantasía habitual de espectadores y espectadoras es que el entorno real que habitamos tenga la limpieza de su fotografía, la simpleza de su narratividad, la ausencia de conflictividad de sus tramas, la rápida resolución de sus finales, la nunca desarreglada estética de sus decorados. Pero, lo aceptemos o no, la vida esta que portamos, no dejará de torpedearnos una y otra vez nuestras fantasías imperiales. Insurreccionarla contra este cine haciendo otro no deja de ser un alzamiento justo.

## 26

**La perdurable disfunción de los profesionales del cine.****Insistiendo ... en un cine realmente popular.**

Miraba hace poco en la televisión un “cómo se rodó” sobre una película española. Director, guión, actores y actrices, habitación-plató y una cantidad de trabajadores de la profesión alrededor de la escena. Me distraje tanto con el entorno que no recuerdo cual era el asunto. El le decía en escena a ella que podían intentarlo de nuevo y tener un hijo, empezar de cero.

Comentaban luego (fuera de toma) que había sido un momento muy duro y que no llegaban a lo que querían. Parece que el actor y la actriz se emocionaban, quizá, demasiado. Fuera de grabación, el actor seguía emocionado, secándose las lágrimas y la actriz lo abrazó y le dio un beso. El director no encontraba lo que quería hasta que al final parece que lo consiguió. Mientras, un batallón de operadores y profesionales miraban aquello. Buenos medios. Buen dinero por lo menos para los medios.

Un bucle profesional y creativo. Un equipo de producción unido por la vocación y por el dinero. Hablaba de problemáticas humanas y luego entre medio, actores, actrices y director hablaban de los personajes que representaban y buscaban. De ahí a veces se extendían a comentarios sobre la moral, la vida, la complejidad de las cosas.

Su edad oscilaría entre veintipocos y casi cuarenta, supongo.

Me preguntaba para qué sirve todo esto. Es decir. ¿Por qué necesitamos aún a esta profesión para que representen una problemática de la que era obvio que no tenían más idea que cualquier persona?. El director decía que quería explorar esas experiencias de relación humana. Lo decía mientras alternaban imágenes de él, con los auriculares puestos y mirando el guión o en otras en las que les hablaba paternalmente al actor y la actriz sobre la escena. Explorar teatralmente la experiencia, supongo que quería decir, porque si lo estuviera explorando él en su vida, pues debería filmarse a sí mismo. Si lo estuviera explorando en otros y otras de la vida real, debería dejar el plató y tratar de filmarlo en la vida real, incluso ficcionándolo, que sería otro tipo de ficción. Así que suponemos que explorando quería decir que estaba tratando de captar de qué manera un actor y una actriz simulaban estar viviendo lo que él les pedía que representaran. Con lo cual, el objeto de su exploración no es la experiencia humana sino “la capacidad de una actriz y un actor de representar fielmente lo que el ya ha imaginado en su cabeza y escrito en un guión”. Digamos que lo que explora realmente es su oficio de director para dirigir actores y actrices.

Por lo menos, creemos que deberíamos problematizar este tipo de intermediación profesional, hoy día, entre un equipo de producción, actores, actrices, directores, guionistas, etc y la representación cinematográfica de nuestra existencia, nuestras cosas, nuestros asuntos. ¿Para qué sirven, qué función política cumplen un montón de profesionales que se interponen entre la vida y las películas que luego circulan como reflejo de nuestra época y nuestra sociedad?

En el programa citado, el actor y la actriz encarnaban a una pareja que hablaba de las dificultades para afrontar tener un hijo. Un argumento filmable en la realidad, si quisiéramos. Bastaría llegar a relaciones de tal confianza con una pareja que quiera elaborar cinematográficamente su situación y podríamos tener una secuencia de conversaciones y hechos reales como el de la película, reconstrucciones vividas de su cotidianeidad, su hacer diario. Y por favor, que estamos hablando de otro tipo de ficción, de elaboración, de revivencia fílmica y no del cliché de siempre. Es que luego vendrá algún caprichosito a decirnos: *“ah, pero eso es documental, eso es documental”*, que ya estamos hasta los meandros de tanta estupidez. Pero no, resulta que un director y sus marionetas, se embarcan en la tarea de hablarnos de ello elaborando una película. Pero, honestamente ¿quién necesita, ha pedido o cree importante que ese joven director y esos jóvenes actores y actrices, financiados o por simple vocación, da lo mismo, pongan en circulación su visión particular, bastante pobre y tópica por los comentarios que hacían, caricaturesca también, sobre un asunto que posiblemente viven muchas parejas?. Pero para el caso da igual. El mismo procedimiento lo hará otro grupo con un triller ambientado en el tema vasco o una comedia rodada en un pueblo rural.



¿Su legitimidad? Bueno, lisa y llanamente su antojo de profesional que puede hacerlo. Y otra vez nos dirán caprichosamente: *“ah, ¿y qué y qué ? ¿ez que no tengo derecho a cazo a hazer lo que se me de la gana?”*.

Y claro, educadamente le responderíamos; *“- Si, niñato, claro, claro. Pero es que ahora estamos hablando sobre la responsabilidad política y social del cine, tratando de hacernos preguntas que nos abran otros caminos y cuestionando al cine de confección capitalista. Anda, vete a jugar con tus camaritas y tu equipito por allí...”* “  
Entonces.

¿Para qué necesitamos intermediarios de este tipo? Lo entendemos como una herencia del pasado, claro. El cine no siempre se hizo ni se hace de esta manera aunque se haya consolidado este modo jerárquico y teatral de hacer las cosas. A veces el espectáculo artístico y cultural se parece a una cantidad de chiringuitos de exhibicionistas. Pero está bien, así es el negocio. Vendemos cocacolas, playstation o gominolas o, para el caso, películas. Metemos una pasta, hacemos trabajar a algunos y algunas y nos vamos a la feria del cine para ver quién nos la compra. Si la compran muchas personas, pues hacemos más de lo mismo y si nadie, pues ha sido un fracaso y nos quedamos silbando. Pero en el campo de la representación cinematográfica, que debería tener una cuota de responsabilidad social, un poco de dignidad política y surgir de elaboraciones menos subjetivas y caprichosas, ésta debería abandonar por lo menos en parte, el pobre espectáculo rentable y los grupitos de listos con sus ideas tópicas y sus técnicas dramáticas de *“ahora largo la lágrima para representar emoción, uy no, que me pasé de emoción, repitamos”* (juro que lo dijo casi así) y deberíamos adentrarnos con las cámaras en la realidad, entregarlas y dejar y dejarnos de tantas historias.

Y otra vez nos dirían enojados: *“-Va tío. Si dejamos de hacerlo así acabaremos con el cine, la escudería profesional, la estética del preciosismo fotográfico, el negocio que nos divide en terminales de consumo y productores de espejismos, la mentira sombría de las salas y, al final va a ser que todavía la minoría del jolgorio cultural nos vamos al paro. Y lo peor, si cabe, es que nos pareceremos cada vez más a un obrero común y corriente... ¡qué desastre!”*

Lo que planteamos y estamos desarrollando desde hace un tiempo es justamente un modo de producir películas, diferente. Honestamente nos da lo mismo si en los barrancos de la cultura quedan una cantidad de hedonistas fílmicos sin poder producir. Para preocuparnos, mejor nos preocupamos por la cantidad de parados o esclavizados de todo tipo de fábricas y empresas. Y es más, creemos que es con estos grupos sociales con los que hay que hacer películas (para ver si de una vez conocemos sus ficciones, sus fantasías, su imaginario, sus preocupaciones, sus temas, las vivencias que quieran llevar a los films). Esa representación sí que nos importa un poco más.

La historia del cine político parece un esfuerzo de parto que no ha terminado de dar a luz a un cine popular real en los territorios occidentales u occidentalizados donde se ha parido el negocio. Ya lo hemos dicho pero lo repetimos como loros: un cine popular real no es el que fabricamos los listillos que tenemos el conocimiento cinematográfico y el gusto desarrollado pensando infelizmente que por popular entendemos a aquel cine que lo va a ver mucha gente. Un cine popular real es el que entrega el saber, el capital y los medios de producción a grupos de gente cualquiera para que se organice y haga su película como se le salga del antojo valiéndose de los profesionales que haya al alcance (ahí volveríamos a tener mucho trabajo los parados del oficio fílmico). Pero que con ello se organice, discuta todo, entienda lo que significa hacer un film propio haciéndolo y que luego se beneficie socialmente de ello y si una vez acabado el ciclo del beneficio social y político tiene la oportunidad de arrancarle dinero al mercado del jolgorio y la vanalidad, pues que se forren y hagan con el dinero un comedor popular, una escuela autogestionada o se armen para degollar en serie a enemigos de la casta política. Pero eso ya será un asunto de responsabilidad social compartida y no un capricho intelectual.

Este cine lleva años existiendo ya en diferentes partes aunque no figure en los prestigiosos anales de la crítica “¿seria?” ni en los residuales circos mediáticos de las minorías culturales.

## 27

## Pistas sobre el poder vertical en el cine. ¿Por qué insistimos en una estructura jerárquica a la hora de producirlo?

Leyendo el libro de Vicente J. Benet. *La cultura del cine*.

Dice el Autor: “Aunque sea afirmar una vez más cosas obvias, el cine es una industria determinada por elementos de mercado, sujeta a planteamientos financieros y a la organización de una gestión empresarial....desde un primer momento... tendió a consolidarse económicamente de acuerdo con unos criterios característicos y constantes prácticamente hasta la actualidad. Los podríamos resumir en un impulso económico constante hacia la concentración y el oligopolio, es decir, la integración de los distintos niveles de la industria y su control por un reducido grupo de empresas.”

El cine tiene una diferencia fundamental con respecto a las demás artes. Benet lo recuerda citando una frase de 1920 de Ricciotto Canudo para iniciar el capítulo: *Todas las artes, antes de convertirse en un comercio y una industria, han sido originalmente expresiones estéticas de un puñado de soñadores. El cine ha tenido una suerte contraria: ha comenzado como una industria y un comercio. Ahora debe convertirse en arte.*

Nos parece importante saber históricamente a que atenarnos a la hora de plantearnos un Nuevo cine político o un Nuevo Cine Popular para nuestro tiempo.

Posiblemente el mejor cine político de los años 60 tuvo claro que el ataque frontal debería ser estético y de contenidos pero evidenciaron con la misma radicalidad también el gran problema de la distribución. Curiosamente, este es el sector menos estudiado y menos conocido del cine pero que sin duda alguna es el que reporta mayores beneficios económicos.

La realización, es decir, el “cómo lo hacemos y el cómo debe hacerlo usted” es el más conocido por el gran público y sobre el que cada vez encontramos más material. No existe la misma difusión de materiales que hablen de “cómo se ha hecho un cine contraimperial y cómo puede emprender usted un camino cinematográfico distinto”... Entonces cuando planteamos la emergencia de un cine en manos de grupos de gente desvinculados del negocio cinematográfico, organizadas, organizándose; colectivos, asociaciones barriales, grupos sociales diversos que tomen las riendas de su propia producción cinematográfica y audiovisual en general estamos planteando un proceso difícil porque supone una ruptura con una forma de producción que es inherente al cine y que ya en las primeras décadas de su existencia se consolidó como la hegemónica: la de la industria del negocio.

Hacia 1907 ya se pueden ubicar -dice Benet- “los primeros síntomas de la batalla mundial por los mercados cinematográficos”.

Hemos heredado, entonces, una práctica fílmica muy definida. Lo hemos conocido y aprendimos a ver a través del cine que hicieron los grupos empresariales desde su origen y en su lucha de conquista mercantil-cultural.

Aún así, las prácticas han sido y son casi tan variadas como la de las y los cineastas que lo han hecho y lo siguen haciendo. Por suerte, asistimos a una producción cada vez más desbordante, tecnología digital mediante, de realizaciones totalmente independientes de la mecánica del mercado.

Pero nos queda este lastre poderoso de realizarlo, distribuirlo y exhibirlo, de una manera ajena a la que siempre se ha hecho. Cada vez más debemos sacarnos esa carga mental que supone la antigua producción, distribución y exhibición del cine.

El sistema industrial ha pasado por diferentes etapas que Benet, tomándolo de Janet Satiger, menciona.

Lo decimos muy brevemente.

El período que va de 1906 a 1907, el trabajo cinematográfico se realiza por el “sistema de operador de cámara” (el cameramen, el operador es responsable absoluto de la producción). Entre 1907-1909, ante una mayor complejidad y extensión de las películas aparece la figura del director, con funciones parecidas a las del director de teatro (actores y actrices, coherencia narrativa, etc) donde el cameramen se dedicará más a funciones técnicas vinculadas a la cámara: este sería el sistema de producción de director.



A partir de 1909 dado el crecimiento de la industria tras la Guerra, se consolida el **“sistema de equipo de director”**. La demanda de películas crece y las compañías potencian la producción autónoma para cubrir la demanda. El director puede explorar y experimentar con cierta independencia. Período de consolidación de la MPPC (Motion Picture Patents Company), poseedora de las patentes y las licencias de la tecnología cinematográfica que entabla su lucha por el control frente a las nacientes compañías independientes, la distribución y comercialización, los films extranjeros, etc. Aparecen la Universal, Warner, Fox, Metro y Paramount.

En 1925 Hollywood ya es el centro de producción y del imaginario del cine. Se consolidan sus vinculaciones a la banca y la bolsa de Nueva York, el dominio del mercado internacional, su negocio paralelo (promoción, estrellas, publicidad, revistas de fans, etc.). Las bases de la gran industria están a tope.

La complejidad del gigantesco negocio lo lleva a la taylorización que afectó a los demás sectores industriales: diversificación, especialización y eficacia en la planificación del trabajo. Aparece la figura del ejecutivo cuya función es hacer cumplir los objetivos de las distintas secciones de la compañía: el **“sistema de producción central”**.

Un **ejecutivo** tomará las decisiones finales de producción y sus prioridades se dirigirán hacia el mercado. Tanto la distribución como la exhibición pasarán a formar parte de a estructura de los grandes estudios.

Hacia 1931, la época ya de los grandes estudios y con las cinco cabezas visibles del negocio (RKO, Metro-Goldwyn Meyer, Twentieth Century Fox, Warner Bros y Paramount) que producían sus películas, tenían sus canales de distribución y propios cines para exhibir en las grandes capitales, aparece el **“sistema de equipo productor”**. Se delega en la responsabilidad en productores asociados que controlarán varios proyectos a la vez sobre un género determinado, con sus equipos, estrellas, etc.

El fin de la estructura monopólica parece ubicarse entre 1947-1957 (estamos redondeando etapas) y ya que la infraestructura de los grandes estudios era insostenible aparece el **“sistema de equipo de conjunto”**, que con variantes se ha mantenido hasta la actualidad. En lugar de que las compañías contaran con todo lo necesario (materiales, infraestructura, plantilla de artistas) se contrata todo para cada proyecto de película y durante un corto plazo.

Luego de este período hacia finales de los 60, Benet menciona la mutación final: la época de los **grandes conglomerados industriales**. La irrupción en la industria cinematográfica a nivel financiero de otros sectores industriales (empresas de tabaco, alimentación, discos, deportes y juegos, constructoras, etc), que se rigen por grandes políticas de mercado y donde las películas no son otra cosa que un producto más. **La era de ejecutivos** que no tienen formación específica en el sector cinematográfico pero que controlarán los procesos de producción de los films pensando en claves ajenas a la propia materia cinematográfica.

Las grandes compañías, dicen, en la actualidad han recuperado el control del negocio pero por el dominio total que tienen a nivel de sus conglomerados financieros más amplios que abarcan el vídeo y el DVD, la televisión de pago por cable y satélite, los videojuegos, los parques temáticos, la informática aplicada a la diversión, el compact Disc, etc. El gran negocio del ocio (valga la repugnancia).

Uno de los asuntos claves en nuestra reflexión es que estos fuertes sistemas de producción son la práctica más difundida del cine tanto a nivel de realizadores y realizadoras como de quién ve el cine.

Lo que decíamos antes. Si nos proponemos hacer o ir a ver una película, las ideas previas que tenemos en ambos casos provendrán, sin duda, de todo este banco imaginario de lo que se ha producido y de cómo se ha producido.

La estructuración jerárquica, las diferentes conformaciones de los equipos de producción vienen de una industria que fue respondiendo a las necesidades de sus empresarios y sus negocios. Produjeron y producen así, porque buscaban rentabilidad. Es en gran

parte de allí que proviene el saber acumulado y difundido del cine que conocemos. Ya en la última etapa que mencionamos, la de los conglomerados financieros en la que vivimos, las películas han sido llevadas por los ejecutivos a un lugar de valorización equivalente a una zapatilla deportiva, un yogurt, o unos condones. El vaciado es tal que la película puede ser simplemente un vehículo para la venta de cualquier artículo, no tanto porque hable de ellos en el propio film, sino porque el flujo financiero que lo posibilita está sostenido por una empresa del sector. El tiempo de planificación, los códigos de mercado, la prisa, la urgencia comercial, el que un film esté inscrito en una campaña mercantil, el público que quiere capturar como consumidor, el tipo de promoción publicitaria, en fin, todos sus condicionamientos extra-film determinan la película.

La tecnología actual nos asegura posiblemente una cierta democratización de la mecánica del proceso cinematográfico: grabar, montar, dar copias y exhibir. El problema aparece cuando a esa tarea no fácil, pero obviamente más sencilla que hace 50 o 100 años, nuestro imaginario colonizado ya somete el proceso particular de creación a una estética de film que proviene de formatos de producción industriales de un negocio condicionado por todo lo que mencionamos antes. Un largo debate que se dio en una de las sesiones de nuestra película en Humanes entre los y las jóvenes, era justamente que unos querían que quedara *“como una película de Hollywood”* y otras decían que no. Ganar dinero, ser famosos con el film, todo temas que fueron surgiendo a lo largo de los encuentros.

Las figuras de director y el resto del equipo y la taylorización de la creación doméstica (el simulacro de planificación empresarial) aparece habitualmente en cualquier proceso artesanal por pequeño e individual que sea. Y una cosa es que el estudio del cine nos aporte el conocimiento de sus procesos a lo largo de la historia para liberar nuestra producción propia y nuestra imaginación, para lograr equilibrios necesarios entre la estética, los medios que tenemos realmente y lo que se quiere representar y otra cosa es que la colonización interior que llevamos nos suponga conflictos de autocensura, apremios y condicionantes absurdos a la hora de lograr un resultado que nos es ajeno en motivación, en objetivos y en intención.

La búsqueda de un cine popular de creación colectiva, horizontal y de beneficios no económicos en que estamos empeñados, es una tarea difícil en nuestras sociedades porque justamente luchamos contra su estructuración política verticalista y jerárquica cuya red social pivota en torno al dinero y en segundo lugar contra una producción de cine, por provenir de éstas, con las mismas características: verticalidad en las relaciones, jerárquica en el uso del poder, de exaltación individual, con el dinero como centro y con objetivos mercantiles.

No es para nada difícil, en sí mismo, un cine políticamente popular como el que describimos (ya está más que demostrado que no lo es). Lo que se nos hace complejo, es desprogramar el pequeño monstruo capitalista y mercantil que todos y todas llevamos dentro, por lo menos desde donde escribimos y al mismo tiempo, desprogramar el terreno de la política y las relaciones sociales como simple territorio de mercancías. Cuanto más avancemos en esta reprogramación de nuestras vidas y del terreno político, se hará evidente por sí solo, el cine del que hablamos.

## 28

## ¿Cine de magnates o cine de aldeas?

Siempre hablamos aquí del viejo cine hecho por minorías que tienen el control de la producción comercial y del cine que circula.

Leía en el último N° de los Cahiers du cinema la entrevista a Quentin Tarantino en la extensísima cobertura que le dedican sobre su última película Malditos Bastardos.

Bueno, no nos interesa la entrevista en sí sino el despliegue de poder que nos salpica al leerla. Es algo que suele pasar cada vez que un director de primer nivel en la industria habla de su cine.

Aquí, como somos monotemáticos, (monos con temas, que se dice) pues este tipo de demostración de saber y poder industrial nos producen siempre las mismas raras vibraciones: seguimos viendo el cine de estos pocos ricos que nos invaden con sus elaboraciones personales. Cuenta que estuvo trabajando en el proyecto dos años aunque la idea la comenzó hace diez, “en medio hizo sus exitosas Kill Bill”, y luego se puso otra vez a escribir esta idea hasta que se plasmó en este “esperadísimo film”. El mundo esperaba esta historia ansiosamente, dicen. Necesitábamos, parece, a nivel mundial, un remake de “Los cañones de Navarone” de J. Lee Thompson, 1961 mezclado con algo de Doce en el patíbulo de R. Aldrich, 1967 entre otras. Era imprescindible ver en cine “el sabotaje de un preestreno nazi en un cine del Paris ocupado durante la guerra”. A partir de su visionado seguramente abordaremos muchas de la problemáticas que acosan nuestra vida de otra manera.

Circulan cifras que dicen que hacia finales de agosto ya había recaudado 40 millones de dólares en los USA y Canadá y otras que hablan de 70 millones de inversión. 70 millones de dólares. Se dice pronto.

No podemos disimular el rechazo de esta exhibición millonaria de un tipo y su equipo de producción delante de nuestras narices al que debemos mirar pasiva y admirativamente mientras hace sus maniobras financieras, sus negocios y especulaciones. Parece que su productora iba mal de pasta y esto podía salvarle. Nos lo imaginamos incluso apremiado por la precariedad en su residencia.

Sí. Es que cansa este apabullamiento de magnates o aspirantes a magnates cinematográficos. Lo mismo pasó aquí con el repugnante despliegue almodovariano de su última película.

Pura censura financiera. Todo lo que no sea potencialmente un éxito comercial, censurado. Y para esto, se requieren unas condiciones específicas planteadas incluso a nivel de la legislación del cine. “No se financiará ningún tipo de cine u obra audiovisual que no de frutos económicos claros y se obviará o se le darán migajas monetarias a cualquier tipo de realización que pretenda quedarse solo en los beneficios sociales, políticos o incluso estéticos”, parece ser la máxima.

El mismo autor que citábamos en el artículo pasado, Benet, comenta que “la censura se refiere a todas aquellas transformaciones que se producen en un filme debido a restricciones derivadas del marco social en el que aparece. Estas limitaciones pueden estar relacionadas con costumbres o comportamientos culturales, o por la influencia política o moral de determinados grupos”.

Hay dos motivos -dice- que han hecho que de todas las artes, el cine haya tenido por sobre todas un control tan absoluto: una, porque (la censura) tiene repercusiones directas en el estilo cinematográfico y dos, porque la censura está estrechamente ligada a la construcción industrial del cine y su establecimiento, depende, en gran medida de sus agentes económicos.

La censura, obviamente, genera siempre un afuera. El sí a un tipo de inversión supone el no a otros.

¿Qué es entonces lo que posibilita un ejercicio financiero como el de Tarantino y sobre todo cuántas otras prácticas cinematográficas, planes de democratización en la enseñanza del cine, planes gubernamentales de documentación audiovisual, de autorepresentación de grupos sociales, etc, quedan fuera de toda posibilidad cuando el dinero privado y muchas veces el público, opta por dar salida a un despliegue

tarantiniano o almodovariano?, ( o del pequeño magnate que sea, vamos, que nos da lo mismo).

Justo hoy, consultábamos por otro asunto, la página web del proyecto [Video en las aldeas](#) de Brasil . Un proyecto de unas repercusiones enormes a nivel de la autorepresentación de diferentes comunidades indígenas de brasil. Nació en el año 1987 con *el propósito el de promover el encuentro del indígena con su imagen, de hacer del video un instrumento de expresión de la identidad de los indígenas, así como un reflejo de la visión que tienen de sí mismos y del mundo.*

Transcribimos uno de los textos explicativos que no necesita comentarios:

- *Video en las aldeas: procesos de apropiación y uso del video por diferentes comunidades.*
- *Encuentros: encuentros e intercambio entre pueblos que se conocieron a través del video.*
- *Rituales: una manera de abordar rituales y tradiciones culturales con la participación indígena. Realizadores indígenas: documentales realizados en el transcurrir de los talleres de capacitación.*
- *“Programa Indígena”: una serie de cuatro programas para la televisión educativa en donde , además de personajes, los indígenas son co-realizadores y presentadores.*
- *Conflictos Amazónicos: conflictos en la Amazonía y experiencias con el desarrollo sustentable en las áreas indígenas.*
- *Indígenas en Brasil: una serie de diez videos realizados para TV Escola (canal de televisión educativa perteneciente al Ministerio de Educación) que presenta un perfil de la realidad indígena contemporánea.*

No sabemos qué presupuesto manejarán, claro, pero no sé por qué nos da por pensar que no son 70 millones de dólares. Ya cuentan en su haber cerca de 70 films. Los beneficios sociales de un proyecto de esta magnitud son evidentes, como evidente es que programas como estos, con un flujo de dinero importante pueden volverse hasta subversivos si los dejamos crecer. Sí, mejor que Tarantino nos entretenga con su historia. Y claro, dirá alguno, *“siempre con ejemplitos de otros sitios y encima de indígenas”*. Nos encantaría citar más ejemplos de nuestra propia sociedad pero nos cuesta encontrarlos y cada vez estamos más convencidos de que procesos de cine no capitalistas se pueden desarrollar entre mentes y redes sociales que funcionen no-capitalísticamente. Y otro dirá: *“pero ez que no se puede eztar al margen del capitalismo”*. Uf. ya ya, chaval... y había una vez un hombre malo que no pagaba hacienda...”

Por supuesto que podemos no ser ingenuos y pensar que lo que pasa es que los magnates no se enteran de proyectos cinematográficos de beneficio social como el que citamos arriba porque si los conocieran, por su carácter altruista, seguramente los apoyarían, pero es que el punto repugnante no es el origen del flujo bancario-cinematográfico solamente sino encima, el ritual comercial de cada país, incluyendo a la refinada crítica que danza al son de estos gigantescos y sofisticados payasos capitalistas de la industria del cine tratando de beneficiarse de sus juegos cinéfilo-financieros. (Lo de payasos nos viene al ver sus patéticas fotos de glamour guay con que aparecen al lado de unas noticias como *“Quentin Tarantino dice que fumó marihuana con Brad Pitt en una fiesta. El hecho ocurrió durante una reunión en la casa del actor, en el 2008. El director de “Kill Bill” hizo esta revelación en una entrevista”*).

No más comentarios Su Señoría.

No podemos menos que sentir repugnancia por este sistema de producción capitalista cuando vemos estos enormes desfases entre los jueguecitos de los magnates o aspirantes a magnates de los negocios del cine y lo que con el cine se podría hacer.

Hemos puesto esa foto a pie de artículo porque expresa un deseo oculto que escondemos (sshhhh...que no podemos revelar): que un suicidio colectivo de magnates fílmicos como

Tarantino nos ahorraría tiempo y disgustos y encima crearía un pequeño y momentáneo vacío autoral aprovechable. Superestructuralmente hablando, claro, el tipo no nos ha hecho personalmente nada. Pero, bueno, basta mirar la falsedad de la foto para saber que no veremos cumplidos nuestros deseos clandestinos.

¿Y aquí qué?. Estamos seguros que iniciativas sobran pero medios y voluntad política oficial que apoye, faltan o sencillamente no existe o sencillamente son muchas veces un verdadero obstáculo para el desarrollo de otras formas de cine. No dejamos de tener el triple muro de la vergüenza en frente de nuestras narices: por un lado la legislación del cine a la que siguen forzándola para que genere una estructura industrial con todos sus rituales; por otro la casta profesional del cine que se desespera por vivir de este modelo y por otro la colonización de los procedimientos que esta industria ha inyectado en nuestras cabezas y que nos hacen soñar poco o nada con otras formas de producción no capitalistas.

Pero se puede hacer *“cine en las aldeas”* de nuestra propia sociedad, claro que se puede. Basta con que algunos cineastas y videocreadores y creadoras bajemos hasta ellas con los medios que tengamos a mano y nos perdamos allí de una vez haciendo películas con otros procedimientos. Lo haremos. Lo haremos. Solo hay que planearlo bien. Pero estamos en ello.

## 29

## ¿Qué significa una cámara? Sobre la “nunca inocente” ética del amateur

Digamos que una ética del filmar, del grabar video en general, parece hoy día impensable o solo exclusiva de una minoría que piensa estas cosas como algo profesional. El asunto que queremos plantearnos, cuando con un móvil o una cámara cualquiera tomamos unas muestras de imágenes y sonidos de nuestra realidad, es saber si no hay ya implícito en ese uso, tanto una ética como una actitud política.

Pongamos un ejemplo. Una joven cualquiera se hace con una pequeña cámara y comienza a grabar su propio entorno, amistades y familia, situaciones cotidianas, anécdotas, cosas que le despiertan interés.

Podemos considerar este gesto, como un acto de inocencia amateur, claro. Aunque quizá lo inocente sea pensar que los actos cotidianos son realmente inocentes.

Si no nos dejamos llevar por la vanalidad reinante, deberíamos pensar que lo que esa joven está haciendo, quizá sin saberlo, es documentar momentos de la vida que nunca más volverán a repetirse pero que podrán ser evocados con cierta fidelidad en lo que deje montado como pieza para compartir en lo inmediato o para que pueda ser vista en el futuro por otras personas. Lo que habrá hecho esta joven, así como cualquier persona que repita este gesto, es un documento histórico que cobrará valor social a medida que pase el tiempo. Por lo menos para las personas implicadas.

*Tren de sombras* de José Luis Guerín, por ejemplo, es justamente una reflexión poética en forma de film a partir de las supuestas películas caseras que un abogado francés de apellido Fleury filmó en la década del 30. Trabajar con material doméstico de este tipo puede ser una tarea realmente fascinante.

Aunque no los hemos podido ver aún, ahí están los *diarios filmicos de David Perlov* hechos entre 1973 y 1983. Construidos a partir de grabaciones personales.

Si tomamos estas premisas y pensamos que el acto de la joven de la que hablamos, aunque haya sido hecho como inocente diversión, genera documentos históricos útiles, que tienen un valor único, que pueden ser utilizados como evocación de un tiempo social, que constituyen una memoria particular de momentos de vida, entonces sí que nos surgen las viejas preguntas del cine a la hora de hacer las tomas: **¿qué filmar, cómo y para qué?**.

¿Será lo mismo hacer unos barridos despreocupados en el cumpleaños de la abuela, que hacer planos que exploren detenidamente su rostro, sus gestos, las relaciones familiares que entabla, grabar su voz, su discurso, etc. con la conciencia de que será un documento único, de ese momento único?

La ideología imperial nos ha acostumbrado a todo ese sistema técnico-estético, del que tanto hablamos, que ha relegado el amateurismo a un lugar y unas formas del ver que se consideran menores, despreciables por la teoría y la crítica a la hora de considerar algo como cine. Debemos replantearnos estas herencias interpretativas reduccionistas. Uno de los giros de la teoría cinematográfica hacia el realismo cinematográfico dados por André Bazin en el mundo de la posguerra, provenía de las lúcidas reflexiones que éste hiciera sobre películas y filmaciones desechadas por la cinematografía hegemónica. Su texto sobre el film de Tor Heryerdahl *Kon-Tiki*, por ejemplo, es una inteligente y bella reflexión sobre la expedición de los jóvenes noruegos y suecos que portaron una cámara durante la travesía que hicieron en 1950. Bazin se fija en fotogramas borrosos donde aparece de pronto un tiburón ballena: *Nuestros hombres tenían una cámara. Pero eran aficionados. Sabían utilizarla más o menos como nosotros. Y además, no habían previsto el posible uso comercial de su película, como lo prueban algunos detalles desastrosos.....las condiciones de la toma de vistas no podían ser peores...la cámara no podía tener otro punto de vista que el del operador ocasional, situado en un extremo de la balsa, a ras del agua. Ningún travelling, ningún ángulo en picado, ni casi la posibilidad de hacer planos de conjunto de la embarcación...si algo importante sucedía (una tempestad, por ejemplo) el equipo tenía otras cosas que hacer antes de preocuparse por filmar...Y sin embargo...Kon-Tiki es admirable y sobrecogedor: ¿Por*



*qué? Porque su realización se identifica plenamente con la acción que relata de manera tan imperfecta... Ese tiburón ballena entrevistado en los reflejos del agua, ¿nos interesa por la rareza del animal o del espectáculo -no se le ve apenas-, o porque la imagen se ha tomado en el mismo instante en que un capricho del monstruo podía aniquilar la embarcación y enviar la cámara y el operador a siete u ocho mil metros de profundidad? La respuesta es fácil: no se trata de fotografiar un tiburón, sino su peligro.*

Cuando hemos visto una película como la de los Sarayaku de Ecuador, donde activistas indígenas graban el enfrentamiento entre el ejército y la gente de la población a causa de la defensa de sus tierras contra la empresa petrolera argentina, no nos ha conmovido la estética del cuadro ni la sabiduría del cámara. Un enfrentamiento así no permite regodeos estéticos. Lo que retratan ciertas escenas es la indignación, la rabia y la violencia empresarial materializada por el ejército. Es difícil que la grabación por sí sola no sea efectiva y no nos golpee directamente. Pero el motivo es claro: se está retratando una injusticia estructural y eso jamás deja indiferente.

Plantearnos hoy el realismo ya no es un asunto solamente estético sino más bien político y social sobre los procesos donde sumergimos las, cada vez más, abundantes cámaras.

**¿Qué filmar, cómo y para qué?** Sigue siendo una pregunta que atraviesa cualquier gesto de captura audiovisual por pequeño que sea si queremos planteárnoslo en su verdadera magnitud. ¿Qué, de todo lo que nos rodea, es digno de ser filmado, es necesario de ser conservado, de ser re-creado en un montaje, de ser exhibido? Todo no se puede grabar, la elección, por anecdótica que parezca, está cargada de ética y política. No importa la edad de quien porte la cámara. Un niño podría grabar, si le hemos dado las posibilidades y las ideas necesarias, a un amiguito en su cumpleaños o la entrada violenta de unos soldados en su casa. Lo que tiene que saber es el verdadero valor que tiene el contar con una cámara que no se reduce, en ningún caso, a un divertimento sin consecuencias. La **estética de un amateur** está plagada de las mismas preguntas y problemáticas del cine pero no suele plantearse así. La elección del cuadro, la duración del plano, las vinculaciones, las tomas, el seguimiento de una situación cotidiana con fines documentales, la repetición de una vivencia para grabarla mejor, la escucha de lo que dicen, la búsqueda de conexiones, son todos asuntos que asaltan permanentemente a quien graba.

Decimos que grabamos lo que se nos antoja y como se nos antoja sin saber que ese antojo está condicionado por unos procedimientos adquiridos. Eso que tú grabas no es cine y por tanto no merece las reflexiones del cine.

“*El aficionado*” de Krzysztof Kieslowski (1979) es un ejemplo interesante de la evolución de un cámara amateur que comienza a grabar a su bebé en su entorno familiar y que llevado por la obsesión por filmar comienza a documentar su ambiente asociado al mundo de la fábrica y del trabajo, en medio de un pequeño pueblo de Polonia a finales de los años 70. Todos estaban contentos con el aficionado hasta que su cámara comienza a registrar asuntos que entran en conflicto con la visión moral y política de quienes le rodean. Entonces surgen las viejas preguntas **¿qué grabar, cómo y para qué?**

La educación no repara en ello. El pensamiento y la realización cinematográfica es un asunto de expertos. Así vamos. Sí, sí. “*Deje a los cineastas hacer su trabajo, a los políticos el suyo, a los intelectuales el suyo, a los médicos el suyo, a los artistas el suyo. Usted aguante, sea fan, pague la entrada y vote cada cuatro años. Solo le pedimos que sea parte de la población de paralíticos mentales que necesitamos*”.

Imaginemos, si no, a niños y niñas cuya educación les haga crecer con una conciencia y un manejo de sus pequeñas cámaras tal que, con el tiempo, muchos y muchas de ellas le cojan el gusto y se conviertan en lúcidos y lúcidas cronistas familiares y barriales.

¿Cuales son los mecanismos que impiden la democratización real del conocimiento y la práctica cinematográfica? ¿Cuál es el miedo? ¿Qué empieza a haber demasiados y demasiadas cineastas por manzana? Pero si es justamente eso lo que haría cada vez más

popular la realización cinematográfica y al cine en su conjunto. Hacer del amateurismo un campo de cultivo para programas de educación barrial, proyectos de creación de films colectivos con diferentes grupos sociales, programas de realización de películas en las escuelas, son todas iniciativas perfectamente realizables. Ya sabemos que la carroñera gestión de burócratas públicos y privados nos pondrán mil obstáculos. Pero hay muchas cosas que se pueden demostrar sin ellos. Y sería bueno que nos animáramos cada vez más a hacerlas, claro.



## 30

## Una idea de cine no es una idea de cine

Ya hemos comentado haber dejado atrás la figura de los/las cineastas como aquellas personas o grupos aislados que conciben su obra en la soledad de sus alquimias personales para luego ofrecerla a un público que debe reaccionar ante ella: el arte en su esquema de exhibición.

Hemos planteado, también, que un o una cineasta (o un colectivo) es una persona que decide hacer entrar en crisis su sistema de producción artística individual y migrar hacia una manera colectiva de realización: quien se suicida autoralmente, que hace de su realidad como creador un vacío político, estético, cultural, que mata sus intereses personales, somete su ego y se desinteresa por su propio mundo subjetivo.

Por eso cuando hablamos, dentro de este realismo extremo que estamos desarrollando, de **“tener una idea de cine”**, no estamos hablando de la vieja concepción: *“soy cineasta, tengo una idea, es decir un tema y una forma de realización para abordarlo... escribiré el guión o las ideas de guión, estudiaré la manera de realización de acuerdo a mis conocimientos y los del equipo de producción, buscaré los medios y cuando los tenga haré la película que exhibiré para ver si le gusta a alguien, o para que les guste a determinado sector de la población con el que quiero comunicarme...bla bla bla”*

En nuestro caso, **tener una idea de cine** no es tener una idea sino **“tener la necesidad de un encuentro social que produzca una película”** y para el caso de los/las cineastas el encuentro parte del gesto concreto de su “suicidio autoral” del que hemos hablado en anteriores ocasiones. Se trata de un criterio metodológico de realización de carácter político, que nada tiene que ver con algún tipo de humildad, falso altruismo o alguna otra práctica afectiva o moral. Una actitud de migración individual en un doble sentido: por un lado la migración desde el sistema habitual de creación individual, un movimiento interior de desposesión en la manera de concebirse como autor o autora. El/la cineasta sinautoral parte de una voluntaria desautorización de su propio saber, formación estética, cultural e incluso de sus posturas ideológicas. Por la práctica sabemos que esta desautorización no significa para nada una especie de pérdida de identidad individual sino una mutación de lo individual en relación de lo colectivo. Algún día hablaremos más de este asunto porque el ego autoral es uno de los pilares desde donde se sostiene el edificio burgués-capitalista de la producción cultural oficial.

A la vez de esta migración hay otra no menos importante: la desterritorialización de los/ las cineastas y la ruptura de fronteras sociales. La búsqueda de un encuentro con personas concretas para la realización de un film, provoca movimiento social: alguien decide dejar su entorno habitual para sumergirse en otro con una intención política, cultural a través de la realización cinematográfica. A su vez, un grupo social determinado, metido en su rutina habitual debe abrirse o rechazar una propuesta tan inhabitual como inédita: autoproducir, dirigir, protagonizar el propio film..

Imaginemos toda la complejidad que tienen encuentros de este tipo entre un grupo de video-creadores y unas personas cualquiera sumergidas en algún tipo de conflictividad vital, social y política.

Ahora bien, justamente en el artículo pasado hablábamos de las preguntas fundamentales del cine: ¿qué filmar, cómo y para qué?.

Y solo analizando el punto de arranque de un realismo extremo como el que definimos, se puede ver la complejidad del gesto inicial que supone en los/las cineastas: **“tengo una idea de cine// tengo una idea de encuentro social”**. Su elección es evidentemente política en extremo porque las preguntas desde el arranque, son, cuanto menos, removedoras: ¿con qué grupo social siento deseos de vincularme cinematográficamente, por qué y qué sentido tiene hacer un film con estas personas concretas?.

Quizá podrá obtener una respuesta parcial de las tres preguntas, pero lo más seguro es que su respuestas verdaderas solo se descubrirán con el tiempo y durante el proceso socio-cinematográfico mismo del film.

Definamos nuestro sitio social, que un poco de honestidad nunca viene mal: quien escribe es integrante activo de la burguesía progre intelectualilla que programamos varias

revoluciones a la semana en ensordecedores cafés de Madrid algunos días a la noche, pero que nunca llevamos a cabo. En nuestra práctica, nos hemos visto varias veces ya en la dificultad que supuso migrar de nuestro lugar social, hacia sectores que nos eran ajenos y con los que nos interesaba relacionarnos: en un caso, las trabas administrativas nos impidieron directamente llegar al grupo objetivo con el que queríamos entrar en relación (jóvenes de un hogar de menores de Madrid); en otro intento logramos una convivencia que dejó logros y documentos fílmicos parciales y una riqueza humana muy grande (el caso del centro okupado Patio Maravillas y experiencias derivadas de ésta) pero cuyo proceso tampoco llegó a término como hubiéramos querido. El año pasado pusimos en marcha las experiencias que mencionamos en este blog, Tetuán, por ejemplo, que aún está abierta y nos ofrece desafíos de continuidad complejos, y en Humanes con el grupo de jóvenes del que hemos hablado en más de una ocasión, que quizá pueda ser la primer experiencia que recorra el proceso deseado.

Por eso cuando hablamos de una idea de cine como un deseo político de encuentro de cineastas o videoactivistas sinautorales con un grupo de personas o viceversa, planteamos gestos tan concretos como difíciles de desarrollar cinematográficamente ya que, además, nuestro deseo sería que toda esta complejidad social pudiera ser registrable para integrar este material como parte misma de la película.

Una idea de cine, entonces, en nuestra concepción, puede nacer, también, a la inversa: que un grupo determinado de personas demande a un/una cineasta o equipo sus servicios cinematográficos. Incluso sería la condición ideal. Aquí en España es bien conocido el caso de la película que dio origen a “20 años no es nada” de Joaquín Jordá, dónde un grupo de obreros y obreras en huelga de la fábrica Numax llaman al director para hacer su película y lo financian con su propia caja de resistencia. Este doble gesto de Jordá tanto en el acto de acudir la primera vez en los 80 como en el de retomar las vidas más de 20 años después, es digna de elogio por exigirle a ese tirano, muchas veces maldito y déspota tiempo del cine que se someta al tiempo de la vida y sus espesores.

Una idea de cine como concepción de un espacio social, encuentro político provocado por la necesidad de autorepresentación propia, puede estar en cualquier parte. Pero una

vez más nos topamos con la colonización mercantil que todos y todas llevamos dentro. El cine es algo que no nos pertenece más que como espectadores pasivos y consumidores activos, parece ser la costumbre asumida.

No han sido pocas las veces que, en diversas partes, que hemos preguntado a personas cualquiera: ¿crees que tu vida puede ser motivo de una película? ¿La harías?. Las respuestas son muy diferentes cuando las hay, pero siempre encontramos una dificultad para responderla: es una pregunta inhabitual porque parece desubicada, no creíble como posibilidad, una pregunta de broma. Parece que no se hace una película de cualquiera, parece que es un proceso especial y privilegiado para “esa gente del cine, algún personaje conocido, famosos de la alta clase acomodada”.

Cuanto más el cine se haga natural con la vida, la vida lo tomará como algo natural a ella. Nadie se sorprende de que una persona diga hoy día: te voy a sacar una foto. Pero imaginemos en 1888 cuando George Eatsman lanza al mercado la primer cámara fotográfica llamándola Kodak, fundando con ello la casa del mismo nombre. Cualquier persona no estaba en condiciones de decir: “te voy a sacar una foto”. En aquel momento, tanto las cámaras como el conocimiento de su utilización estaban disponibles solo para una minoría.

Hoy, de manera individual, sobre todo las nuevas generaciones ya disponen y conocen la tecnología para capturar, montar y exhibir una película. Pero seguimos careciendo de programas y políticas educativas y socio-culturales que estimulen el desarrollo de procedimientos colectivos de realización que no sigan los procedimientos mercantiles, competitivos e individualistas de las prácticas capitalistas. En nuestro deseo de un Nuevo Cine Popular, nos gustaría que cualquier grupo de personas considere habitual,

natural y necesario hacer su propia filmografía local, barrial, familiar, asociativa, etc. Nos gustaría que fuera tan natural como hacerse la foto de familia. Nos gustaría que los y las profesionales del cine entendieran que lo cinematográfico es un servicio para la gente y no solamente un negocio.

## 31

## ¿Qué significa ser cineasta?

Avanzando en la confección de nuestro Manifiesto, seguimos estableciendo las bases de un Nuevo Cine Político y Popular al que llamamos Cine Inmerso Insurreccional.

Ya hemos salpicado con algunas ideas sobre el film, el realismo, la autoría, la exhibición, la producción, etc. Pero ¿qué pasa con la figura de un/una cineasta?

Dejando atrás ese perfil glamuroso de la figura de los y las cineastas, muchas veces plagada de patetismo hedonista, redefinimos a ese oficio de lo cinematográfico respondiéndonos a la pregunta: en un cine como el que planteamos ¿qué rol debe jugar un o una cineasta entonces?

No tiene mucho misterio la respuesta; el mismo que juega el mecánico, el panadero, la autobusera o la carnicera en cualquier círculo social: ofrece un servicio para los demás. Está claro que en nuestra sociedad no existe casi oficio alguno que no esté intermediado por el dinero. La privatización de lo humano por lo capitalista llega hasta la monetarización de la vida íntima: *“te doy 100000 euros si vendes lo peor de tu intimidad en nuestro programa y la conviertes en espectáculo televisivo”*. Eso es el programa de televisión *El Juego de tu vida*, por ejemplo. O *“Te compro tus problemas psicológicos si espectacularizas tus traumas en directo”*. Eso es *La Caja* (ambos emitidos por Telecinco).

En nuestra vida diaria trabajamos por un puñado de dígitos ingresados en nuestra cuenta bancaria porque *“de algo hay que vivir”*, decimos.

Así que si el oficio de cineasta es un servicio público ofrecido para la fabricación de la representación fílmica de colectivos sociales, no vamos a recurrir a viejos altruismos militantes, vocaciones heroicas o activismos confusos que duren lo que la corta juventud que rápidamente nos privatiza el sistema económico y el manicomio de lo social cuando apenas ¿maduramos?

El/la cineasta debería ser un oficio pagado, claro. Quizá incluso como a una enseñante o un trabajador social más.

Pero el problema de cómo se debe financiar una figura así, no debería distraernos del problema de lo que debe ser aunque haya que imaginar luego una forma económicamente efectiva de que exista.

Un/una cineasta en el cine que estamos desarrollando es un/una trabajadora de la representación fílmica que ayuda a construir filmografías colectivas. Porque piensa que todo grupo de personas de una localidad específica tiene que ejercer el derecho a elaborar tanto la propia historia y sus imaginaciones fílmicas. Es alguien que trabaja con una materia prima particular: imágenes y sonidos de la realidad de unas personas concretas, sea dónde vive o donde hace su inmersión social. Cuando tenemos que hacer una casa recurrimos a un arquitecto (que entendemos que no se convertirá en el dueño de la casa que construyamos). Cuando tenemos un problema de salud recurrimos al personal médico (que no se convertirán en los propietarios de nuestra salud). El Estado nos pone maestros, trabajadores sociales, psicólogos para atender cierto tipo de necesidades. ¿Pero cuando tenemos un problema de representación fílmica? No hablamos de un antojo de hacer una película, si no que nos referimos a una necesidad de documentación y creación audiovisual, que haga trabajar colectivamente la imaginación, que facilite soñarnos, imaginarnos, asumirnos, descubrirnos audiovisualmente como lo que somos; en ese caso ¿recurrimos a profesionales de la materia? ¿Nos pone el Estado algún tipo de servicio para atender a una necesidad social como ésta?

¿No sucede acaso que incluso los más osados documentalistas, se apropian parcial o totalmente de la representación que logran en un sitio específico? ¿No termina siendo siempre un film de fulanito de tal? ¿Acaso devolvemos a los representados nuestros montajes y películas, una y otra vez, para la reflexión crítica buscando la conformidad del sujeto con su film, al que le hemos vampirizado su apariencia audiovisual, que es suya? Pero sí que luego aceptamos en el jolgorio cultural que los payasos televisivos o cinematográficos reclamen sus derechos de imagen. Nos parece natural, claro. *“Es que ellos viven de eso, sí”*. Una vez más parece que el derecho al uso de la propia imagen la

tienen unos o unas pocas listillas que han hecho de su apariencia un negocio. Otra vez el puto negocio como variable ética.

El año pasado, estando en Senegal, mientras grabamos en el mercado central de Dakar un documental, nos vimos interpelados por algunos transeúntes que nos prohibían agresivamente sacarles imágenes. Nos parecía absolutamente digno. Durante todo el tiempo tuvimos que o esconder la cámara o hacer evidente que ceñíamos el plano en plena calle a las entrevistadas. Nos pareció ilustrativo el gesto que tenían algunas personas anónimas, aunque no todas. Y es un conflicto interesante que nos pone directamente frente a una ética de cómo filmar. Para grabarlos, tendríamos que haber iniciado un proceso de relación con ellos y ellas.

Ese derecho a la gestión de la propia imagen debería ser un punto de partida para edificar una pedagogía sobre la autogestión de la producción audiovisual. Pero no lo es. Vivimos en el cachondeo de lo audiovisual.

Esto tiene como mínimo dos asuntos que atender. Uno es que no nos nace esa necesidad, no aparece naturalmente la responsabilidad de construir la propia memoria y fantasía audiovisual. El funcionamiento social entrena para una obsesiva responsabilidad sobre unas cosas pero no dice nada sobre otras. La práctica del cine sería un espléndido entrenamiento de la imaginación, de reflexión crítica, ya que pasa por la corporeidad de procesos escénicos, por la documentación audiovisual del entorno, por el saber mirar, saber escuchar, por un ejercicio de lucidez sobre nuestra percepción auditiva y visual, por procesos de narratividad a partir de la propia vida, etc. Pero no, no hay pronunciamiento sobre esto. No se nos crea ni despierta ni la necesidad ni la responsabilidad sobre este tipo de procesos.

Y en segundo lugar, si este milagro ocurriera y nos naciera la necesidad, tampoco podemos acceder con naturalidad a profesionales cinematográficos cercanos que nos ayuden a crear nuestra propia filmografía local. A ver, si no, qué ayuntamiento promueve la necesidad de crear su propia filmografía, en sus calles, sus rincones, sus hábitos, sus gentes, sus conflictos y exhibir esos films en un local del propio lugar, como acontecimiento social.

El/la cineasta de un Nuevo Cine Popular, serían figuras de referencia que tendría labores muy precisas. Imaginemos algunas (no se necesita mucho):

- *Promovería en sitios específicos, entre personas concretas la confección de películas.*
- *Transmitiría de manera constante y horizontal, inmerso en la realidad local, sus conocimientos técnicos y saberes teóricos para hacerlas.*
- *Capacitaría en la labor audiovisual por entrega directa de medios de producción para los films concretos que se desarrollen in situ.*
- *Crearía espacios nuevos de relación humana a partir de la creación de los films.*
- *Provocaría prácticas sociales inhabituales: escucha, procesos colectivo de decisiones sobre qué grabar, cómo, dónde, a quién, por qué, ejercitamiento de la memoria, la fantasía compartida.*
- *Sus propias creaciones devolverían partes de la vida local de las personas ofreciendo el estimulante espejo de la representación filmica.*
- *Ayudaría a desarrollar capacidades latentes de narración.*
- *Fomentaría la recuperación y debates sobre historias y relatos propios que se podrían transmitir entre grupos y generaciones diferentes.*
- *Contribuiría a la existencia de una memoria audiovisual local que permitiría a generaciones futuras conocer su pasado viendo a sus protagonistas y escuchándolos en su realidad, sus imaginaciones, sus preocupaciones de otras épocas.*

Y así podríamos seguir, claro. Ya lo desarrollaremos con mayor precisión.

Pero nos preguntamos: ¿Tan difícil sería el desarrollo de una figura así? ¿Acaso estamos planteando algo tan descabellado? ¿O lo descabellado es vivir en una sociedad que no solo no lo permite si no que es su verdadero obstáculo?

Mientras, por nuestra parte, lo iremos haciendo.

## 32 ¿Qué significa una industria de cine? Pistas no tan utópicas para la creación de una Industria Popular Cinematográfica.

Hemos hablado aquí de un Nuevo Cine Popular sobre el que estamos trabajando y formulando. Pero ¿cuál sería la infraestructura que necesitaría un modelo de cine como éste?

Conocemos más o menos, porque la historia del cine contada siempre se refiere a ella como al Cine sin más, lo que supone la industria cinematográfica en su modelo hegemónico. Luego, la mayoría de las cinematografías nacionales han desarrollado o intentan desarrollar las propias bajo esos parámetros.

En España se sigue intentando afirmar y legislar justamente una industria del cine.

Sería bueno aclarar que la industria del cine, es exactamente la industria de la minoría de poder del cine. Unos cuantos centenares de personas, posiblemente, (productores, distribuidores, directores, personal técnico, etc) que proponen y buscan financiar un modelo empresarial de gestión para la producción audiovisual dirigida a la población en general.

Hacia los años 90 se estimaba, según Joël Augros (El dinero de Hollywood), que había unas 380.000 personas empleadas en esa industria, cerca de trescientas agencias y alrededor de trescientas empresas censadas de las cuales siete, las majors companies (Walt Disney, Columbia, Metro Goldwyn Mayer, Paramount, Twentieth Century Fox, Warner Bros. y Universal) ejercían un auténtico control sobre la economía del cine norteamericano. Una media de cuarenta equipos por día rodando sus películas.

Una verdadera cinépolis de colonizadores y negociantes de lo audiovisual. Una minoría imperialista comparada con la población mundial.

Las industrias de cine en su nivel nacional, no es otra cosa que la pequeña red empresarial que tiene el oligopolio de la producción audiovisual en los medios masivos.

Es decir que cuando se habla de la industria cinematográfica estamos hablando de legislar y crearles las condiciones a un puñado de empresas productoras, unas pocas cabezas que con sus equipos acapararán el capital de dinero disponible para hacer sus proyectos. Aquí en España, entre 1996 y 2004, por ejemplo, 15 empresas participaron en la producción de la mayor parte de la producción, 507 de los principales títulos: Sogetel con 83 films (Sogecable, Sogetel, Plural y Produce+); Tornasol (Gerardo Herrero) con 69, Andrés Vicente Gómez con 47 (Lolafilms, Iberoamericana y Rocabrúno); Julio Fernández con 44 (Sogedasa y Castelao) son las tres que encabezan la lista a las que siguen E. Cerezo, E. Campoy, J.M. Morales, Alta Films, Grupo Z, M. Cantero, Tele 5, Elías Querejeta, C. Benítez, El Deseo (Almodovar) y Alquimia.

A estos se les deben sumar otras empresas de producción para armar el rompecabezas total. De esta manera obtendríamos un grupo de directivos que conforman una red no muy grande de empresarios, productores y profesionales que son los que crean, a la larga, nuestro imaginario cinematográfico.

Cuando hablamos de industria entonces, estamos hablando de nombres y apellidos concretos con sus diversos equipos de trabajo cuya función cultural parecería ser que se encargan de nutrirnos de películas, es decir, de sus películas. No lo haremos aquí, pero tenemos ganas de saciar la curiosidad de saber cuánto es el capital que mueve esa "industria del cine", a quién y cómo le dan ese dinero y sobre todo del dinero público. Nada que objetar, de todas maneras, si no fuera porque nosotros estamos imaginando un Nuevo Cine Popular al que creemos que le correspondería una Industria Cinematográfica Popular.

La primera objeción es que el volumen mayor de dinero va a parar constantemente a unas decenas de cabezas que controlan los mecanismos de recaudación pública y privada para sus películas según la estructuración de la producción del Viejo Cine.

El asunto no es tanto acusar a un grupo de negociantes que hacen sus maniobras financieras creando películas.

El tema es que se fulminen ese dinero público para hacer sus negocios y que éste sea gestionado con las mismas variables mercantiles que se gestiona el privado y alimenten así la barriga de estos pequeños grupos de negociantes que nos crean el imaginario



social, la fantasía social, la imaginación colectiva.

Cuando planteamos la *joh*, alocada! y posible existencia de una industria cinematográfica popular, estamos hablando de la legislación y la infraestructura que pudieran contribuir a crear una plataforma cinematográfica fuera de los mecanismos empresariales del negocio.

Imaginemos, ya que tenemos unos minutos, unas cosillas aunque aquí solo las mencionemos. Imaginemos un Plan Nacional de Cine Popular. Imaginemos que este plan constaría de Unidades de Producción y Acción Cinematográfica (UPAC) financiadas por los fondos públicos provenientes de las subvenciones que les podrían quitar a los grupitos de listos de la industria que siguen haciendo su negocio a través de crear películas para un público cualquiera. Imaginemos que estas UPAC se instalan en centros culturales, escuelas, institutos y asociaciones barriales de muchas localidades, aprovechando la infraestructura formal e informal organizada ya existente.

La gran inversión del gobierno para una infraestructura como ésta consistiría en financiar la dotación técnica del equipo inicial de las UPAC: una buena cámara, un buen equipo informático de edición, proyector y pantalla, más la contratación de los y las nuevas Cineastas del Cine Popular, que desarrollarían allí sus prácticas sinautorales. Es decir, que la función de las UPAC sería congregar a grupos pequeños de personas que quieran o acepten realizar una película propia y a partir de esa primera experiencia, continuar con una filmografía propia y constante siguiendo las prácticas e ideas de un tipo de Cine como el que proponemos. La función de los y las cineastas es desarrollar las tareas que hablábamos en el artículo anterior. Estas UPAC no impartirían directamente talleres de realización, guión, montaje, etc como el método antiguo de enseñanza del cine, si no que se convertirían en espacios sociales de creación de películas y de desarrollo de filmografía local y documentación audiovisual en video digital. Trabajos horizontales entre profesionales y personas cualquiera, colectivos sociales de todo tipo, etc.

Cuando hablamos de una Industria de Cine Popular, tal como nos parece que sería social, cultural y políticamente eficaz, hablamos de una infraestructura tecnológica liviana puesta al servicio de grupos locales, una financiación de personal de realización que

practiquen procedimientos no mercantiles de producción y apoyo para las iniciativas organizativas que vayan prosperando.

Ya sabemos que ideas tan complejas de realizar no pueden expresarse en un simple folio. Pero a veces las ideas pueden simplificarse para por lo menos empezar a pensar algo diferente. Dos gestos que vemos imprescindibles: uno, crear una legislación que permita quitarle toda subvención pública a los que practican el viejo negocio del cine, que deberían conformarse con los flujos de dinero privado y dos, crear un Plan Nacional Estratégico para el desarrollo de un Nuevo Cine Popular cuyo objetivo principal es la producción de films locales desde cualquier tipo de organización social.

Un llamamiento serio del gobierno a la puesta en marcha de un Plan Nacional Cinematográfico de este tipo, creemos que provocaría realmente un interés progresivo por la creación de películas con otros procedimientos distintos a los mercantiles e imperialistas de la “industria del cine” de los caducados productores del Viejo Cine.

Claro, claro, cualquiera dirá que somos utópicos y delirantes. Si, si. Nosotros pensaríamos lo mismo si no fuera porque una idea así es realidad desde el año 1996 en Bolivia con un programa nacional que creara el [CEFREC](#) y para más contradicción, en parte financiado por la Agencia Española de Cooperación (que son fondos públicos del gobierno español, no?). Quizá parezca impensable para mentes políticamente cortas y cínicas pero para nosotros no.

## 33

## ¿Qué significa la ficción? Pistas para un desarrollo de la ficción popular. Filmar la micropolítica.

Lo básico.

En el lenguaje corriente, cuando hablamos de ficción solemos pensar en una invención que se origina en personas relacionadas con el cine. Ideas de películas, que surgen de un texto a modo de sinopsis, en la mayoría de los casos de un guión parcial o perfectamente finalizado de una o varias personas que conocen el oficio cinematográfico y que lo desarrollan como propuesta escrita para una película.

También en el lenguaje corriente (aunque cierta crítica sigue estancada allí) se ha querido diferenciar entre documental y ficción para referirse con el primero a un film que está hecho con material directamente capturado de situaciones reales, no teatrales. Sabemos que los límites entre la ficción y el documental nunca han estado claros y sabemos también que si nos atenemos al significado de ficción como simulación de una realidad, invención, cosa fingida; todo el cine sería ficción, porque finge sustituir con imágenes y sonidos lo que ha ocurrido en otro tiempo y en otro espacio como si estuviera ocurriendo al momento de ver el film..

En esa zona de opacidad donde las definiciones quedan ineficaces para poder reconocer los límites entre la vida y su representación fílmica, hay un territorio que no puede ser reducido en su explicación a la sola combinación de cantidades en una docu-ficción u otro tipo de definiciones insuficientes que se empleen para tratar de caracterizarlo.

En el Cine sin Autor, ya que partimos de unos presupuestos de realismo diferentes, vislumbramos también la posibilidad de un tipo diferente de ficción a nivel estético y formal. El film también es su proceso de construcción y si éste cambia, cambian también sus cualidades formales y estéticas.

Nuestro realismo extremo.

Para empezar no partimos de cabezas que manejan el oficio cinematográfico, de la minoría del oficio que controla los formatos para desarrollar una idea de cine. Luego, no seguimos la guía de ninguna idea escrita de antemano. Ya hemos explicado en este blog, que una idea de film en el Cine sin Autor, es un deseo o una necesidad de encuentro social desde donde producir una película. El origen es un encuentro registrado entre personas o incluso las grabaciones previas a ese encuentro. El origen también puede ser una pieza de autor que por algún motivo tiene que ver con los protagonistas, una cinta grabada por alguien del lugar o por las o los cineastas, etc.. El disparador inicial, por lo tanto, puede ser variado pero generalmente comenzamos con una pieza de viejo formato documental, con la crónica de un encuentro entre cineastas y personas y sería de desear que se diera solo entre personas sin cineastas. Todo material audiovisual originado en el Cine sin Autor es potencialmente incluíble en la película, pero no quiere decir que esta crónica sea su principio argumental siempre.

Lo que sigue a esto es la generación de lo que llamamos Documentos Fílmicos, montajes que devuelven los materiales registrados hasta el momento, con sentidos narrativos provisionales para que el colectivo comience el proceso de elaboración de su película. Esto quiere decir que vamos lentamente creando una relación creativa y crítica entre las personas protagonistas (incluyendo al grupo autoral) y las imágenes que se originan en estos encuentros.

En la práctica hemos visto que a partir de un primer visionado, ante la sencilla pregunta de qué grabar, empieza un estallido de propuestas. Cada persona propone desde sus intereses, posibles asuntos a grabar que considera importante de incluir en la película. Este estallido autoral progresivo origina diversidad de planes (desde historias personales hasta simples sitios u objetos con algún significado), un mosaico de situaciones registrables que deben ser debatidas y planificadas. Aparecen tantos autores y autoras como integrantes del colectivo hay. La potencialidad estética y formal del material se amplifica, hacia una multiplicidad de posibilidades aún inciertas. Va apareciendo, así,



un film que ya está en marcha, que ya tiene protagonistas registrados por las cámaras, que empieza a tener fragmentos de montajes, secuencias de vida, materiales diversos aportados por los protagonistas (cintas, fotos, documentos, etc) pero que no tiene ni guión, ni estructura ni estética preconcebida. En ocasiones hemos sido testigos de como algunas personas proponen representar cosas de su vida cotidiana, otras han propuesto una escena de ficción convencional, una escena inventada, otras un lugar que les interesa por algún motivo, otras su casa, una pared con graffitis, un sitio de valor histórico, una fiesta del barrio, anécdotas de un parque, etc.

Una gama tan amplia de posibilidades a incluir produce una incertidumbre estética, narrativa y formal que es imposible saber antes del encuentro social que origina el film y que solo puede ir siendo revelado a lo largo de más encuentros, debates, relación social y visionados colectivos.

El cine, el film, se convierte así en un espacio vacío, un gran contenedor de asuntos en el que las personas van volcando sus fragmentos de vida, objetos, memoria, etc y al que la película deberá ir digiriendo y ordenando audiovisualmente, encontrándole sentido social a la secuencia y alejados del sentido narrativo que pudiera otorgar un guionista o un cineasta.

Dentro de estos ofrecimientos de historias o situaciones privadas es que aparece un nuevo campo de ficción. Solemos hacer la distinción entre el personaje, un perfil concebido literariamente para ser representado por un actor o actriz y la persona cinematográfica. Con la segunda concepción es con la que trabajamos. Y solemos valernos de la vivencia y la revivencia fílmica para sustituir la representación actoral.

La grabación de hechos cotidianos, siempre supone la revivencia de esos hechos para ser filmados: una situación colectivamente analizada para poderla registrar con criterios fílmicos. La reproducción planificada de hechos vividos habitualmente es un terreno perteneciente a la ficción convencional ofrecida generalmente a actores y actrices. Pero en un cine popular donde se prescinde de este oficio, las personas mismas son las que ofrecen fragmentos de su vida al colectivo y luego de debatido deberá revivirlo frente a los demás para la grabación. Esta situación abre un campo de comunicación, intimidad,

apertura del mundo particular realmente enorme, ya que el rodaje de la escena supone una presencia, colaboración y opinión de todo el grupo.

Pero aún cuando lo que se plantea es una escena inventada, los y las protagonistas entran en un proceso conflictivo entre la representación y la vivencia. No poseen el oficio dramático, por tanto a priori no tienen las herramientas para construir un personaje. Por otro lado acceden a ocupar un rol que no es el propio que desarrollan cada día. A primera vista esto daría como resultado simplemente una mala actuación, algo amateur muy poco digno. Pero las cámaras siempre están encendidas. Todo ese material que el cine convencional llama making off, para nosotros es un making on, porque puede ser perfectamente parte de la película. Todo lo que suceda en el grupo social productor de la película, si ha sido grabado, puede ser incluido en el film.

Las zonas entre la vida y la representación, cuando las miramos con ojos simplistas y dicotómicos de “documental o ficción” pueden parecernos claras si nuestra lectura es tópica y corta. Pero la potencialidad de un territorio de conexiones y reacciones sociales cuando es registrado de forma continua, se convierte en un laboratorio de formas y estéticas que deben analizarse con una lupa mayor para encontrar su riqueza. Cuanto más se aumenta la lupa y se amplían los términos posibles del análisis del material, más nos acercamos a grabar el descuidado y despreciado vitalismo de lo minúsculo que vivimos minuto a minuto. Grabar de continuo guiados por la inalcanzable intención de registrarlo todo termina acercándonos a la obtención de fragmentos de la micropolítica de lo social. Luego, las propias personas sabrán escoger y analizar de aquel espejo audiovisual lo que más les interese, les ayude, les dignifique, les emocione, les alegre,

les desafíe o les subleve.

Cuando hablamos de un desarrollo de la ficción popular, hablamos, entonces, no de las películas que crean unos cineastas o guionistas de oficio que llegan a hacerse conocidas por un público amplio, sino de una ficción emergida de personas concretas que reaccionan y viven dentro de la circunstancia socio-cinematográfica que plantea un film de Cine sin Autor. . .

Para esto proponemos un dispositivo que defina los pasos de realización claramente. La emergencia de lo popular proviene indefectiblemente de procesos de confianza en que las personas involucradas vuelquen, generen y acerquen los materiales que representan sus vidas, sus fotos, sus lugares, sus ruidos, sus sonidos, sus grabaciones, sus memorias, sus ficciones, sus fantasías, sus rabias.

La ficción popular que se genera en un grupo cualquiera, poco tiene que ver con la ficción comercial masiva, si en un colectivo se permite un tiempo social suficiente para que la vida rompa los tópicos y le de a un film, un rostro original y único.

# 34

## Sobre esa confusa transnacionalidad del cine. Los raptos de la industria

La entrevista que hace los Cahiers de España en el N° 27 a dos directores conocidos Isaki Lacuesta y Javier Rebollo comienza así:

*En Cahiers du cinéma. España queríamos hablar con vosotros sobre tres aspectos: por una parte, las cuestiones palpitantes en torno a la política cinematográfica; por otra, los aspectos industriales y, en definitiva, los elementos estéticos que resultan afectados por todo esto...*

*Isaki Lacuesta: Creo que deberíamos comenzar hablando de estética, pues lo político e industrial tal vez ya cansa... Además, ¿no creéis que eso del cine nacional está ya superado?*

*Javier Rebollo: Yo también creo que el concepto de cine nacional está superado. Seguramente mis películas pueden parecerse más a algunas del cine francés, finlandés o italiano que algunas hechas aquí.*

Desde la revista insisten:

*Lo cierto es que un director español se tiene que acoger a ciertas medidas propias del cine español y no del francés. Quizás más que hablar de "cine español" deberíamos hacerlo del cine que se hace en la industria española.*

*Javier Rebollo vuelve: Hablando de estética, posiblemente me siento más cerca de un taiwanés o de un chino que de tres españoles que viven en mi barrio...El mundo se ha hecho pequeño...*

Nos ha sorprendido la lógica de las respuestas.

La primera pregunta plantea tres puntos claros para fijar el escenario de la discusión por parte del entrevistador:

Tema 1) la política cinematográfica

Tema 2) los aspectos industriales

Tema 3) los elementos estéticos pero en cuanto a afectados por la política y la industria.

Las respuestas establecen otra jerarquía de temas:

Lacuesta propone:

Tema 1: lo estético.

Tema 2: descartar lo político e industrial porque cansa

Tema 3: intenta confirmar que lo nacional está superado.

Rebollo comenta:

1) si, el concepto de cine nacional está superado

2) mis películas pueden parecerse más a algunas del cine francés, finlandés o italiano que algunas hechas aquí.

A primera impresión parecen tener muchas ganas de pertenecer al mundo sin territorio del cine.

Es curioso, en primer lugar, que contesten "Lo nacional está superado" sin que se les hubiera preguntado por ello. Podemos pensar que lo consideran vinculado a lo político y lo industrial y que no querían hablar de la situación porque es un tema reiterado en el pequeñísimo círculo de lo cinematográfico.

La propuesta que hace Lacuesta y asiente Rebollo es hablar solo de lo estético, es decir, desvinculándolo tanto de la política cinematográfica como de los aspectos industriales del cine.

Rebollo afirma como queriendo rematar este cambio de tema en la discusión: "*mis películas pueden etc etc....*"... Mis películas.

Estos dos autores parecen estar convencidos de pertenecer a un territorio cinematográfico despojado de lo nacional. Ningún problema y podemos tomarlo como cierto. También dijo una vez John Ford en la BBC citado por Bordwell: *Hollywood es un lugar que no se puede definir geográficamente. En realidad no sabemos dónde está.* O aquella otra de David MacClintock citado por Joël Augros en "El dinero de Hollywood": *Hollywood es más que una localidad, es un estado del espíritu*". Si, siempre ha sido así. El cine

industrial o hecho a la manera industrial no repara casi en localismos o nacionalidades, trabaja para un público de cualquier sitio... su patria es el dinero.

El territorio del cine es el territorio subjetivo de quienes lo producen. Por lo menos del cine tal cual fue. Esta huida de lo nacional que plantean los jóvenes directores españoles no es nueva. No hay que obviar que las palabras “*cines nacionales*” son una reivindicación del cine político de los años 60 y 70, usado, sobre todo, como término de combate frente a la perversidad colonialista de Hollywood. Podríamos estar de acuerdo con que el significado del cine nacional no se ajusta exactamente a una reclamación precisa en la situación actual ya que aquellos estados que parecían proteger cierta identidad nacional, se han diluido en las últimas décadas en el movimiento agitado del capital multinacional y su deshumanizante sinsentido.

Lo que pasa es que hasta hace poco, en términos meramente económicos y políticos, la intervención estatal, estructura identificada siempre con los asuntos nacionales, era una cuestión de izquierdas y cuánta más intervención más extrema e intolerable aparecía a los ojos liberales. Hoy día, el clamor de los gobiernillos democráticos y del capitalismo en general ha arrancado extraños gritos: *¡Por favor, Estado, intervenga e inyecte dinero en el sistema financiero... es que hemos robado demasiado y los números se nos van al carajo!* Y entonces la intervención del lacayo Estado se convierte en un gesto de alta democracia. A los capitalistas esquizoides les da exactamente igual la conformación ideológica de aquellas personas a las que vampiriza, les basta con que puedan morderles la yugular y si su grito de desesperación dice viva el rey, viva Marx o viva el cacique Pitadonga, les da exactamente igual.

Así que el Cine éste del que permanentemente habla la gente de cine, no va a estar ajeno a esto.

La noción del Cine Nacional, de la que huyen estos dos autores y mucha de la población que habita “ese territorio sin tierra del cine”, habrá que ver cómo evoluciona. A lo mejor el miércoles que viene da prestigio y dinero hablar de un cine nacional y entonces le llamaremos cine postnacionalista y nos quedaremos tan felices porque con ello conseguimos financiar nuestras películas. Porque en la industria parece ser, que la ideología de un cineasta sin ideología, es aquella que le permite conseguir el dinero para sus películas.

Pero este carácter esquizoide del que hablamos mantiene sus contradicciones. En muchos de los festivales más prestigiosos, al lado de cada película y director, se sigue insistiendo en su país de origen. Tan claro no debe estar esta eliminación de lo nacional, entonces.

La respuesta de estos dos directores nos ubica en el lugar común: la noción de un cine sin tierra, transnacional, acorde a un mundo global.

Quizá es bueno reconocer que aquella oposición entre un cine nacional en confrontación directa con un cine industrial imperialista como el de Hollywood, aunque ha sufrido desplazamientos importantes no deja de ser una contradicción presente.

Lo hemos dicho en otros artículos: el modelo de imperialismo audiovisual sigue vigente pero diseminado, multiplicado quizá, amplificado incluso. Por un lado en los colonizados audiovisualmente y por otro en los enclaves corporativos, grupales o individuales que lo siguen produciendo siguiendo su manual.

Pero el cine nacional ¿dónde ha ido a parar en medio de esta disolución de la identidad asociada a los estados?

¿Realmente se han disuelto los estados como para que estos directores pregunten con autosuficiencia - siguiendo una opinión generalizada además - ¿no creéis que eso del cine nacional está ya superado?

“Eso”. ¿Qué es “eso”? ¿Esa vieja idea? ¿Esa postura política que construyó un tipo de cine? ¿“eso” que les permite a los directores usar como trampolín para luego dejar “eso”? ¿A qué estado se refieren, señores sin territorio?. Pero aún así. Si han sido superados realmente, ¿lo único que nos queda es tener un cine hecho por la minoría

industrial, sin localización, transnacional, que da lo mismo donde se haga porque da lo mismo el público que lo va a ver, que responda a la pura subjetividad caprichosa de los cineastas y productores de turno?

El conflicto está ubicado en el mismo lugar pero recodificado. No se deja de hablar de Hollywood aunque éste se haya transformado en las corporaciones industriales de lo audiovisual, pero sí se deja de hablar de cines nacionales. Quizá no esté tan mal. El asunto es que la producción resistente local ahora no tiene nombre. Antes se llamaba nacional, pero como ¡oh, magia! desapareció el término, quieren pensar que desapareció la realidad. El conflicto que tiene un cine transnacional, mercantil, flotante y sin localización, que aterriza cual platillo volador desde sus distribuidoras, lo tiene ahora con un tipo de producción que ya no es identificable fácilmente y cuya realidad inmediata puede ser registrada y editada por cualquiera que le ponga un poco de empeño. Sumado a eso, la circulación fácil, inmediata e incontrolable del material audiovisual incluyendo el de la propia industria hace estallar la distribución. Más vale negarlo, sí. La negación sobre todo es la ceguera. Cómo no está organizado como un *frente nacional de liberación audiovisual*, pues desde la industria decidimos que no existe ni como realidad ni como amenaza.

¿Dónde graban estos cineastas sin territorio ni identidad local? Porque si es en exteriores, una cosa es hacer historias transportables (para eso haberse dedicado a la literatura) y otra es que de lo mismo grabar en una calle de Taiwán que en una de Bogotá o Madrid o un pueblo de la costa asturiana.

En realidad, ese cine transnacional tan guay, es el cine de la minoría que va siendo raptada por los procesos industriales de producción. Su estatus les permite viajar y rodar donde a su antojadiza subjetividad se le ocurra.

Estamos asistiendo, por ejemplo, a la consumación del raptado español *Alejandro Amenábar* cuyo último capricho romano *Agora*, es una especie de Master final en “Superproducción”, que nos invadirá como virus los próximos meses. Según las cifras circulantes (nunca se saben con certeza), para su último capricho gastó 50 millones de euros. “Ya tenía ganas”, decía en una profunda entrevista de 2 o 3 minutos que le hacían entre flashes de fotos. El examen final para diplomarse en Magnate cinematográfico, fue aprobado con matrícula de honor porque estiman que solo España podría recuperar 20 millones. Ya se va pareciendo a Tarantino y otros. La industria (ese puñado corporativo) le dirá seguramente: *Bien, sabemos que te podemos dar una millonada, que serás rentable y no joderás a nadie. Estás dentro...chaval*

**50 millones** de euros dividido 100 equivalen a **100 proyectos de medio millón** o a **200 proyectos de un cuarto de millón de euros cada uno**. Imaginemos 200 colectivos españoles de producción audiovisual con la posibilidad de gastar un cuarto millón de euros para iniciativas locales de producción audiovisual. ¡Cuánta organización alrededor del audiovisual se puede generar con un cuarto millón de euros!. Pero no, debe ser más útil socialmente financiarle el Master final de Superproducción al estudiante de magnate Amenábar. Nos encantaría pensar que no ha recibido ni un euro del dinero público. Nos encantaría. Parece que telecinco ha aportado cerca del 80% para la *cinemaniobra* financiera.

La desaparición de las fronteras en beneficio de un cine transnacional, sin especificidad geográfica, política, temporal, escénica e incluso estética, es un asunto que ocurre en las cabezas de estos mutantes que comienzan a ver la posibilidad de rodar en cualquier sitio y, con grandes presupuestos, desarrollar sus hilos imaginarios particulares dónde la inspiración mande y el flujo de dinero permita. El resto de los y las mortales sabe muy bien donde vive. Y cuánto más precaria es la vida más se entiende sin tanta metáfora lo que es vivir en España, en Senegal o en la frontera de EEUU con México. Nos alegra que estos y estas cineastas progresen en su vida profesional. Nos alegraría más si tuvieran alguna utilidad social. Y nos alegraría más aún si para sus películas realizadas en el más allá de ese cine sin fronteras, utilizaran el dinero del más allá y no el del más acá. Pero

sin ingenuidades que ya sabemos que en el más allá es donde habitan las empresas y los bancos.

## 35

## ¿Qué significa un espectador?

*“Un espectador participante no puede ser un consumidor y al ser participante deja de ser espectador para convertirse en parte viva del proceso dialéctico obra-destinatario. La obra, si consigue la integración, modifica al destinatario, y éste modifica a su vez a la obra aportando su experiencia humana y social. Las observaciones y críticas que recibimos en las proyecciones populares nos hicieron cambiar el cine que hacíamos.... Hemos resultado más modificados nosotros de lo que pretendíamos modificar a los demás.”*

Luego diremos de quién es la cita.

El consumidor, ese ser pasivo que parece destinado a indigestarse con aquello que se le presenta como alimento cultural, decíamos, en el artículo *“E3 (Electronic entertainment Expo) de los Angeles”*, que ha ido ha ido mutando con las nuevas tecnologías a la forma de “usuario”, a persona que hace uso, que utiliza la representación virtual, que la hace propia, que la modifica, que se beneficia con ese uso.

El cambio no es menor aunque está controlado. En estos entornos virtuales de interfases, programas, videojuegos, simuladores, la mayoría de la población sigue siendo usuaria medianamente pasiva. Puede interactuar pero siempre dentro de las posibilidades de las máquinas y sus programas. Una minoría de expertos programadores son los únicos que pueden realmente hacerse con el uso crítico y creativo capaz de modificar el funcionamiento de estas representaciones virtuales interactivas.

Nos movemos entre minorías que saben a conciencia el funcionamiento de algo (en nuestro caso de una representación y los aspectos de su fabricación) y que por lo tanto son capaces de reparar o cambiarle su funcionamiento; y una masa social, que desconoce cómo hacerlo y que queda reducida a la expectación ante aquello que se le presenta o, como mucho, que solo puede interactuar con la representación dentro de las posibilidades programadas.

El espectador de cine supone un tipo de ser humano. En su origen suponía justamente una actitud de fascinación y expectación pasiva frente a la pantalla, justificada porque la aparición de un fenómeno nuevo como el cinematógrafo, implicaba que muy pocos sabían como funcionaba realmente y al resto solo quedaba asombrarse. Lo ridículo es que el cine de más presupuesto pretenda seguir con el negocio aprovechando esa actitud basada en un desconocimiento.

Pero el ser espectador también es una actitud de vida. Nos movemos entre minorías productoras y mayorías espectadoras. Somos una mayoría espectadora de la política, la economía, la cultura, el cine, la deslocalización de una empresa, la persecución ideológica solapada, la situación de 4 millones de parados en aumento, la ridiculez de un debate televisivo, la fabricación de un zapato, la producción de una zanahoria y muchas veces somos meros espectadores y espectadoras de nuestra propia situación de vida. Quizá porque si dejamos de contemplarla pasivamente, actuaríamos sobre ella y se nos rompería en las manos. Y para eso, exactamente, para no ser meros espectadores sino productores activos de nuestra vida, no nos educa nadie. Nos viene a la cabeza aquel texto de Guy Debord en la película *Crítica de la separación*: *“Todo equilibrio existente*

*es cuestionado cada vez que hombres anónimos intentan vivir de otra manera. Pero eso siempre sucedió lejos. Lo sabemos por los periódicos y las noticias. Permanecemos al margen como a un espectáculo más. Nos apartamos de ello por nuestra no intervención. Es bastante decepcionante por nuestra parte. ¿En qué momento se retrasó la elección? ¿Cuándo perdimos nuestra oportunidad? No hemos encontrado las armas que necesitábamos. Hemos dejado que las cosas pasen. Yo he dejado pasar el tiempo y perder lo que debí defender.”*

El cine que conocemos ha utilizado esta actitud. Nos ha acomodado en el asiento de una sala, en un rato de ocio de la vida para que nos sumerjamos audio y sonoramente en una creación que han hecho otras personas dedicadas a ese oficio. Por sus costos, la historia oficial del cine nace la primera vez que se pagó una entrada para ver aquel fenómeno



de la fotografía en movimiento. Atracción de feria. Invento. También pagamos de otras maneras por ser espectadores de nuestro presente social.

El cine más digno, nos propone, aunque dentro de la misma actitud espectadora, otros fines un poco más honestos: nos proyecta el material para sensibilizarnos, elevarnos, informarnos, cuestionarnos, provocarnos, descubrirnos sensaciones, etc. y no para la mera fascinación pasiva. Bien. No está mal, aunque no termina de romper ese viejo y caduco juego de la exhibición programada para esos espectadores definidos por estrategias de marketing.

A ciertos niveles, la inmovilidad del sistema es tal que la maquinaria debe seguir como está para no desmoronarse.

Cabe preguntarse ¿Exhibimos para qué, para quién e incluso dónde? Son preguntas sabidas y contestadas respondiendo a los códigos aprendidos. Sí. Hacemos dos tipos de películas. O las hacemos pensando en esa categoría llamada público en general con criterio mercantil para ver si se vende y se obtienen ganancias. O hacemos películas subjetivas de autor que buscan la ruleta del éxito estético y temático para ver si conecta con la gente.

En los dos casos, los beneficios y efectos sociales de las obras parecen ser dejados al azar del “*nunca libre mercado*”. Asistimos a un vacío de relación entre quien produce cultura y quien la recibe, que, por ser corriente, nos parece normal. Y así vamos los creadores y creadoras sacando a luz nuestros tormentos para ver si aquello de allí afuera llamado gente, público, espectadores, o lo que sea esa masa abstracta, reaccione ante nuestra obra. O allí van los equipos corporativos con su marketing delirante lanzando ovnis fílmicos sobre la población a la que le revienta los tímpanos y los ojos bombardeándole con mensajes que le inciten al consumo de su producto (promoción publicitaria, que le dicen). ¿A ver si hay suerte y conectamos con la gente! ¿A ver si hay suerte?. ¿La producción cultural de una sociedad debe basarse en el azar de francotiradores y expertos de alto o pringado standing que prueban con sus objetos culturales a ver dónde cae y crece? ¿Qué pasa, que tanta mentalidad de guerra nos ha acostumbrado a tener una política de producción cultural de puro misil? Sí, sí. Desde lejos y arriesgando lo mínimo posible nuestros cuerpecitos creativos.

El problema del espectador, es un problema del tipo de sociedad y del tipo de producción cultural de esa sociedad que lo ha inventado. Y ¿cuál es la alternativa?

La frase con la que abrimos el artículo es del manifiesto *Teoría y Práctica de un cine junto al pueblo* de Jorge San Jinés de los años 70 del que hemos hablado en algún otro texto. Uno de los quiebres que dio su cinematografía, sobre todo en las primeras películas, no fue solo un accidente de la práctica de un cineasta. Lo entendemos como una ruptura fundamental, que, aunque imperceptible como siempre para la crítica oficial, se nos antoja una ruptura en toda regla en la historia del cine. Sin vivir allí, es difícil evaluar los efectos de sus hallazgos con veracidad, pero Bolivia hoy tiene una fuerte producción de video y cine indígena que está directamente ligada con aquellos procesos que emprendiera este cineasta boliviano.

La frase refleja lo que el manifiesto desarrolla en otras partes: la entrada en crisis detectada justamente en la categoría del espectador como consumidor, al mismo tiempo que resaltaba la crisis experimentada por el equipo técnico: por un lado se transforma el “*sujeto pasivo espectador*” al ser involucrado activamente en un proceso fílmico y por otro supuso también un desafío y una transformación para los profesionales, la crisis de su rol y los beneficios amplificados que supuso este gesto de dejar de ver a la gente como meros espectadores poniendo en marcha procesos que los involucren como productores de representación.

Un creador o una creadora de un nuevo cine político insurrecto deben dejar de ser esos autómatas sin referencia social, sin personas desde donde crear y con quienes seguir trabajando sus obras, modificándolas conjuntamente, haciendo partícipes de su obra a gente concreta. Realismo extremo que planteamos.



Para hablar de realismo, preferimos dejarnos de definiciones que contrarresten definiciones y vamos a meter nuestro cuerpecito creador entre personas de carne y hueso, en situaciones sociales específicas, permitiendo que se apropien de lo que hacemos de tal manera que nos desdibujen nuestra propia caligrafía hasta que sea irreconocible. Y entonces sí, entonces no nos van a quedar ganas de estampar nuestra elegante firma, como propietarios. Cuando el colectivo se apropia del proceso, resulta infame una firma individual. Eso no es teoría, esto comienza a ser nuestra propia experiencia.

En un Cine Popular para este siglo, antes debemos hablar de una población productora de representación que de espectadora de la representación de unos pocos, que encima hacen negocio con ello. Y solo después podremos ser espectadores de la representación de los demás. Luego nos asaltará el grillito capitalista que nos vendrá a decir: *“ah, oh, uh, pero eso es imposible, eso es imposible, todo el mundo no se va a poner a hacer cine, jo jo jo, ja ja ja.. Y habrá que meterle otra vez un trapo en la boca y decirle: “tú tío!, ¿eres así de corto o has hecho masters des estupidez?. En el modelo de producción capitalista ya se sabe que es imposible, aunque luego nos digan las marcas: hazlo tú mismo. Estamos hablando de un mo-de-lo- NO- ca-pi-ta-lis-ta- de producción cultural. Y de un modelo a otro, uno no se traslada teorizando solamente, uno pasa pasando, hace haciéndolo, realiza realizando”*. El cambio del modelo no vendrá por un real decreto de la monarquía irresoluta, viene porque nos pongamos a realizar las cosas dentro de otro modelo y a tener la seriedad de hacer su teorización.

Una estrategia social cinematográfica pasa por planes más profundos que el de una película. Se trata de sumergir desde las primeras etapas educativas a la población en un tipo de aprendizaje que lleve a la naturalización de la producción audiovisual como se ha naturalizado la lecto-escritura, a base de planes que llevan tiempo de arraigo. Pues, además de protestar porque la nueva ley del cine pretenda financiar a sus veinte privilegiados para que compitan en el mercado del circo internacional cinematográfico, lo que más tenemos que hacer es inventemos programas, planes, estrategias locales de cinematografía popular y ponerlas en marcha para cambiar el entorno inmediato. Está muy bien la crítica lúcida al sistema que nos intenta regir, pero de un tren en marcha, aunque sea de alta velocidad, siempre nos podemos bajar. Basta con elegir una parada y ¡hacerlo!. Aunque parezca un desvío de nuestro destino, aunque nos quedemos solos en mitad de un pueblo desconocido al que tendremos que explorar, aunque caminemos en mitad de una estación sin el equipaje de nuestras seguridades, ¡siempre podemos bajarnos de un tren que detestamos!

## 36

## ¿Qué significa lo popular en el cine? Sobre ese sutil y cultivado desprecio de lo popular.

Un amigo cineasta que sigue nuestro trabajo críticamente desde el principio, me comentó en un correo de la semana pasada un asunto que nos permite ahondar un poco más en un tema escabroso.

La frase que escribió es la siguiente: *“un Nuevo Cine Político es para mí mucho más preciso y profundo que lo de “Popular”, que huele a política rancia y sospechoso populismo”...*

No deja de ser interesante esta apreciación.

Más allá de que lo Político nos resulta tan rancio y ambiguo como el término popular, creemos que no es una reacción casual.

Lo hemos explicado en otro artículo hace ya algún tiempo. Si vamos a buscar el significado de “popular” en el cimiterio de la RAE (a veces es bueno devolverle la vida a los muertos), encontramos este significado: 1. *adj. Perteneciente o relativo al pueblo.* 2. *adj. Que es peculiar del pueblo o procede de él.* 3. *adj. Propio de las clases sociales menos favorecidas.* 4. *adj. Que está al alcance de los menos dotados económica o culturalmente.* 5. *adj. Que es estimado o, al menos, conocido por el público en general.* 6. *adj. Dicho de una forma de cultura: Considerada por el pueblo propia y constitutiva de su tradición.*

Hacemos hincapié en los significados: Que le pertenece. Considerada por el pueblo propia, refiriéndonos a la producción de cine.

Nuestra cultura refinada de cineastas, creadores o incluso de intelectuales, tiene a veces prejuicios muy básicos como cualquier hijo de vecino.

El tema de que lo popular suene a “rancio o a sospechoso populismo”, es un jugoso prejuicio.

Vamos a ser prácticos. Para no asustar con “pueblo” que también tiene su carga significativa, hablemos en su lugar de “gente común” y definámosla como *“aquellas personas no cultivadas intelectual y culturalmente. No cultivadas en el sistema cultural e ideológico de quienes se han considerado a ellos y ellas mismas como cultivados y que han decidido utilizar este juicio como forma de diferenciación social, para dividir personas y saberes”*.

Los cultivados y los no cultivados, quienes saben de cine y el populacho que no sabe, prejuicio venido del Viejo cine, como de la vieja política, como de la vieja cultura. Del “concepto reaccionario de cultura” como diría Guattari, de la cultura como valor: *“un juicio de valor que determina quién tiene cultura y quién no la tiene; o si pertenece a medios cultos o si pertenece a medios incultos”*.

“Sospechosamente populista” dice el compañero que citamos arriba. Curiosamente, “populista” también quiere decir *“perteneciente o relativo al pueblo”*. Es decir que mi amigo dice que un nuevo cine popular como concepto es *“sospechosamente perteneciente o relativo al pueblo”*. Yo sé que este compañero no piensa esto pero no sé que pasa con las palabras que parece que nos las han inoculado con uno sentidos que hacen que alguien que no piensa así, llega a enunciarlo así: *ese cine que estás diseñando es sospechosamente perteneciente al pueblo*. La sospecha suponemos que es que pueda llegar a pertenecer al pueblo (a esa gente común que definimos arriba). Vaya. Vaya. Solo decir que estamos fabricando un dispositivo para que la gente común ajena a la producción de cine, o meramente espectadora del cine de minorías, haga su propio cine, se vuelve sospechoso. ¿Sospechoso de qué? Preguntaríamos. Un prejuicio contundente, sí.

Sobre todo en el cine, eso de que lo popular suene a rancio y quede bajo sospecha de populismo, es una deformación de origen. Quizá es que heredamos este desprecio porque el pensamiento cultivado nos ha inyectado un significado preciso: *“lo popular es aquello que le damos al pueblo”*. Ese pueblo rancio no cultivado.

Noel Burch analizando los orígenes del cine francés decía: *“durante el primer decenio el cine fue el “teatro de los pobres” que atraía casi exclusivamente al bajo pueblo (artesanos, obreros) de los centros urbanos”*.

Luego enumera una serie de razones por las cuales se justifica que las clases acomodadas no acudieran al cine en la Francia que le dio origen: la brevedad de las primeras películas, las diferencias comparativas con el teatro, el ambiente donde se exhibían (circo, music-hall, café concierto, feria) e incluso, escribe, un *“célebre incendio del Bazar de la Caridad, en el que pereció un bonito ramillete del Gran Mundo Parisino”*, eran factores que intimidaban a la burguesía y les impedía vincularse con éstos ambientes del bajo pueblo donde se exhibían las primeras películas. Viejo y conocido tema. Invariable también. Que a las clases acomodadas les acojonan los bajos fondos. Ninguna novedad y toda la actualidad.

En los periódicos corporativos franceses, el punto de vista, sigue Burch, estaba claro: *“Al pueblo obrero que ha sufrido durante todo un día, el cinematógrafo le da, por pocas perras, incluso a veces en la cervecería, las formas más imprevistas de la ilusión que necesita”*. Se trataba de ocupar rentablemente el ocio de estas clases, ocupadas todo el día en su trabajo para la sobrevivencia.

*Lo popular* es lo que los burgueses, oh, perdón, hoy, las minorías cultivadas que poseen el saber y los medios para hacer y difundir su cultura -su cine- ) le daban como cultura al populacho.

Bien. Tenemos clarísimo lo que es lo popular para las clases cultivadas: *aquello que fabrican para los no cultivados y con lo cual rentabilizan su actividad cultural*.

El cine de autor hace su quiebre y refugio en la subjetividad de lo individual y el alejamiento de los parámetros masivos del comercio audiovisual contraponen desde mitad de siglo otro sistema de producción autoral que ofrezca piezas fílmicas diferentes en forma y contenido.

Fenomenal. Preferimos este cine al otro porque basado en una honestidad individual busca otro tipo de aportes. También, no nos engañemos, porque satisface nuestras necesidades de cultivados y sofisticados de clase media intelectual. Sabemos, igualmente, que el cine de autor es minoritario por defecto, monetarizado en su intención de hacerse rentable y que muy poco de este cine ve el pueblo, la gente común.

Lo popular... Lo popular... A ver, por ejemplo ¿qué pasa con la representación, la ficción que no se realiza ni con el modelo de los negociantes de la industria, ni con el de autores y autoras? La ficción que podrían realizar colectivamente esa gente común que definimos.

¿Qué pasa? Que no tenemos ni puñetera idea. Es un territorio inexplorado. No tenemos métodos ni planes de realización para una tarea de esta envergadura. Es un espacio imaginario desconocido. Una zona de oscuridad muy bien anquilosada.

No conocemos ni los contenidos ni la estética que esta “gente común” pueda producir, funcionando en colectivo. Hablamos de un tipo de producción que no se hace. Constituye un territorio desconocido de producción o acontecido solo en situaciones muy específicas y puntuales que no conforman una cultura producida ni de forma sistemática ni con una infraestructura sostenida. La creación artística, intelectual y cultural ya sabemos quien la produce desde siempre.

Devolvamos o resignifiquemos las palabras. Un cine popular es el que es producido de forma permanente por esa gente común llamada pueblo. Una gente común que se apropie de la responsabilidad, los saberes, los medios y los derechos de uso y beneficio para fabricar una cinematografía propia. Nuestro reclamo es remarcar que

no encontramos voluntad política, como mentalidad social colectiva, en crear las condiciones para desarrollar cinematografías locales que naturalicen el cine, que lo hagan cercano y habitual. Y nuestra apuesta es tomarnos la justicia por nuestra cuenta y fabrica discretamente esta práctica y la correspondiente teoría de realización que abra estas posibilidades de producir cultura de otra manera.

¿Qué pasaría si se naturalizara de tal forma el saber y hacer cinematográfico entre “la gente común”, que, por propia educación panificada y sostenida con medios constantes de producción como los que insinuábamos hablando de una Industria Popular Cinematográfica, hiciera sus películas familiares, barriales, de amigos, del ambiente de trabajo, de la muerte de un ser querido, de una huelga, de los últimos meses de una amiga hospitalizada con cáncer terminal, de una juerga, de un chaval que estudia para salvar un examen, de una historia de amor adolescente. Que hiciera películas, no videos caseros al uso y con los parametros de siempre. Películas.

*“Uy, dirán los cultivados, seguro que son supercutres. Si es que no saben nada de cine.*

*- ¿De qué cine?*

*- Del nuestro, claro, del cine de siempre.*

*- Ah, si, si.*

Basta entrar en internet para ver el delirio exhibicionista que nos invade. Técnicamente se está haciendo pero como atomizados burros individuales. Mientras aumentan los espacios virtuales llamados “ redes sociales”, se secan los espacios reales de su tejido social. La persona y su máquina conectados a más personas con máquinas en el ciberespacio. No decimos que no sea atractivo o interesante. Pero nos interesa aprovechar esa capacidad tecnológica de producción para volverla capacidad social de creación y reacción en el precarizado entorno real. Sacar la representación de la pantalla para que circule entre los cuerpos y las vidas en sus situaciones.

Un nuevo cine popular es también, entre otras cosas, el aprovechamiento de la capacidad tecnológica actual de producción (que irá en aumento) para hacerla reaccionar con la capacidad social latente de reacción en cualquier colectividad social, de tal manera que genere capacidad organizativa, creación colectiva crítica, terapéutica social de reacción y acción y, en definitiva, realidad política, valiéndonos de la creación de una filmografía local y propia.

¿Rancio un Nuevo Cine Popular? ¡Por favor! Rancio es quedarse pensando en el cine del siglo pasado. Nosotros seguimos el calendario con muchísima urgencia porque nos interesa, sobre todo y políticamente, reaccionar.

## 37

**Historia para reaccionar.****Contar el cine en tres etapas. Apuntes para una historia sobre la democratización del cine.**

Godard, siempre tan antojadizo como inteligente, para su obra que repasa el primer siglo de cine eligió el título *Histoire(s) du cinéma*. Historias. Se escapa de hacer un manual didáctico de historicidad y didactismo para formular simplemente su visión personal de la historia del cine. Es, en realidad, la Historia del cine de Godard.

Los que no somos historiadores vamos a buscar en los libros y documentos las huellas del pasado que nos permitan entender el presente para saber vivir y reaccionar mejor. Pero topamos con los problemas que siempre tiene esta historicidad de las cosas. Que son historias subjetivas y parciales acordes a los intereses de quien las escribe. Eso no les quita valor. Solo lo acota.

En el fondo de cualquier conocimiento organizado hay una ideología personal que elige demostrar una serie de cosas y siempre se encuentran argumentos para demostrar lo que uno o una quiere. Por lo cual, no queda otra que asumir que hagamos lo que hagamos en el campo de la producción de discurso, siempre tenemos una posición y tomamos partido por una serie de intereses. El asunto es elegir los intereses. Solo un enfermo de teoría mercantil puede pensar en que realmente, hay gente sin ideología que actúa y piensa neutralmente, vaya a saber en que limbo monetario.

En nuestro caso, las elaboraciones críticas que atendemos y elegimos elaborar son las que nos hacen reaccionar ante los desajustes sociales de un sistema audiovisual de minorías, que hegemoniza como representación aquella que inmovilice más.

Se puede tejer una historia del cine en tres etapas si nos fijamos en quienes han tenido los medios para producirlo y la manera en que el devenir de las cosas se los ha ido arrebatando progresivamente. Una historia de la accidentada democratización de una actividad que surgió como negocio empresarial y que ha ido progresivamente poniéndose en manos de una mayor cantidad de gente.

Mencionamos muy brevemente las tres etapas con las que se nos antoja contar el cine:

- 1) El cine imperialista de sus inventores y de la industria.
- 2) Los cines nacionales por la vía de lo individual.
- 3) Los cines colectivos por la vía de la organización y la reacción social.

**Primera etapa. El cine imperialista de sus inventores y de la industria.**

Escriben Ella Shohat y Robert Stam (Multiculturalismo, cine y medios de comunicación), en el capítulo que justamente se llama El Imaginario Imperial: *“los principios del cine coinciden con la culminación del proyecto imperial, con una época en la que Europa ejercía el dominio sobre enormes extensiones de territorios ajenos y gran cantidad de pueblos subyugados....Las primeras proyecciones de los Lumière y Edison de la última década del siglo XIX siguieron de cerca el “reparto de África” que empezó a finales de 1870; la batalla de Rorke’s Drift (1879) que enfrentó a británicos y zulúes (rememorada en la película Zulú, 1964); la ocupación británica de Egipto en 1882; la conferencia de Berlín que dividió África en “zonas de influencia”; la masacre de sioux en Wounded Knee en 1890; e innumerables desventuras imperiales... Para las clases trabajadoras de Europa y Euroamérica, las fotogénicas guerras en remotas partes del imperio se convirtieron en amenos entretenimientos....La fantasía de las regiones lejanas ofrecía “espacios carismáticos de aventura”...que proporcionaban una experiencia indirecta de fraternidad exacerbada, un campo de juego para la autorrealización de la masculinidad europea”*.

Una etapa ligada profundamente a las casas matrices del invento que se dedicaban a abrir sus negocios allí donde fuera posible.

Según *La Historia del cine Español* que citamos hace algún tiempo atrás, el arribo del cinematógrafo en territorio español por ejemplo, tiene que ver con la venida de enviados de la casa Lumière. Parece que en los primeros días de 1896 (meses después de su presentación (ahora mítica) en París) en un primer viaje de exploración, un tal

Francis Doublier, podría haber filmado una corrida de toros. En mayo, el experto óptico Boulade, de la misma casa, llega a España para preparar la presentación del invento. Otro enviado de los Lumière, Alexandre Promio, filma durante las primeras semanas de junio escenas locales que iban a parar al Catálogo de Vistas de los Lumière: esas primeras películas de “escenas españolas” eran ocasionales panoramas portuarios barceloneses, vistas urbanas madrileñas, ejercicios militares protocolarios y ritos taurinos. Así que, si somos sinceros, las primeras imágenes del cine español las hicieron los franceses, mirando este territorio con “acentuados rasgos tercermundistas” según comentan los autores del libro con respecto al panorama que se encontró Boulade en su primer visita a España que contrariaría sus expectativas. Recogerían “lo más visible y pintoresco” de lo que se encontraban.

La centralización del medio de producción en esta etapa es total, ya que hablamos de muy pocas casas matrices que exhibían diferentes sistemas que recién comenzaban su expansión comercial: *Gaumont-Demeny (cronofotógrafo)*, *Méliès-Reulos (kinetógrafo)*, *Pathé (Ecnetógrafo)*, *Edison (Vitascopio)*, *Paul (Animatógrafo)*, *Lumière (Cinematógrafo)* y que implantaban su negocio.

El problema de hablar de etapas, es que parece que nos llevaran a una especie de cronología tramposa que da la impresión de que por ser la primera, fue una etapa pasada. En realidad nos referimos a su etapa de implantación, de puesta en funcionamiento de la maquinaria. La actitud y el modelo de producción no parará de mutar prolongándose en el tiempo y sigue vigente hoy en la multiplicidad de puntos y mentes corporativas de producción.

Por ir rápido, luego de su implantación el cine cobra todo su esplendor anclado en la gran cinépolis norteamericana de Hollywood y la afirmación del modelo de los grandes estudios. Esta minoría llega ya en 1925 a ocupar un 95% del tiempo de proyección en Inglaterra, un 70 % en Francia y un 68% en Italia al mismo tiempo que abastecían las colonias británicas y francesas. La afirmación de la industria y todo el bla bla, ya más o menos lo conocemos.

Digamos, por redondear, que medio siglo y ya nos habían conquistado.

### **La segunda etapa. Los cines nacionales por la vía de lo individual.**

La historia oficial habla de la explosión del cine moderno en la década de los 60 y en relativa relación al neorrealismo italiano de postguerra. Estallido de los cines nacionales y de los autores individuales como enunciación política: la corta pero eficaz “política de los autores” francesa de la Nouvelle Vague. Es una época de reacción al monopolio imperial industrial que llevaba medio siglo de tiranía tecnológica, ideológica, económica, narrativa y estética.

El cine de autor aparece como alternativa. También sabemos que autores siempre hubieron pero parece que es la etapa de su enunciación. Luego perderá eficacia esta noción y el capitalismo audiovisual la absorberá para crear la aberración que es hoy un autor comercial. No entramos en detalles.

En esta época aparece la denominación de “cine político” (sabiendo que todo cine lo es) sobre todo en Europa y América Latina. También se pone de relieve la enunciación de los “cines nacionales”. Una rara mezcla surge entonces ya que “el aspecto nacional” del cine estaba ligado a cineastas particulares que lo reivindicaban expresando en su cine rasgos y situaciones de su país. En los casos más comprometidos, se une a esto la denuncia focalizada contra el imperialismo norteamericano.

Podríamos ubicar aquí un leve desplazamiento en la propiedad de los medios de producción que pasará del modelo industrial al modelo individual o de equipo reducido: muchos cineastas (muchos porque es una apabullante mayoría de hombres) ven más posible la realización de una película con un grupo reducido de personas del oficio y menores presupuestos.



Se podría interpretar como un leve intento de nacionalización en el campo de producción de las imágenes (la distribución siempre fue el gran problema irresuelto hasta la era digital), un manejo propio de la narración por parte de cineastas locales como ruptura a los estereotipos del cine hegemónico.

La lucha por la representación cinematográfica era parte de esa guerra entablada en el terreno de lo real entendido como lo nacional. Las intervenciones militares y de otras índoles en América Latina y la guerra del Vietnam eran los hechos más aberrantes que desatarán fuertes reacciones en los cineastas con más conciencia sobre lo político.

El estallido social del mayo francés, por ejemplo, llevó a intentos de colectivización en la forma de producir el cine tomándolo como arma de lucha política y en contra de un modelo de creación jerárquico y tirano como es el del cine imperialista. Sanjinés en Bolivia había comenzado a colectivizar el proceso de creación en sus primeras películas haciendo partícipes a las comunidades indígenas en su producción.

Podríamos decir que la urgencia política y la conciencia sobre los desajustes sociales que generaba el capitalismo fuerzan tanto los límites del cine, que finalmente logran, en algunos casos, romperlo. Los grupos cooperativos Medvedkin en Francia en sus prácticas de colaboración entre cineastas y obreros son ejemplo de ello.

Todas estas rupturas y prácticas, salvo contadas excepciones que no podemos desarrollar aquí, no alcanzan, ni una formulación teórica ni una constancia práctica tal que puedan mantenerse en el tiempo como formas de producción de un cine no hegemónico, no capitalista, no vinculado a la mentalidad mercantil, no individualista, no competitivo. Por resumir. Simplificando mucho queremos decir que el cine pasó a más cantidad de manos en los cineastas que se lanzan a realizar sus películas. Al principio unas cuantas minorías empresariales. Ahora se expande a las manos de personas concretas con atisbos de colectivizarse pero sin llegar a generarse formas permanentes de realización colectiva.

### **Tercera etapa. Los cines colectivos por la vía de la organización y reacción social. Las chabolas cinematográficas invadiendo el cine imperial.**

Decíamos que la década de los 60 supuso un intento de colectivización en los procesos cinematográficos que no se mantuvieron en el tiempo. Pero la mutación tecnológica digital y las nuevas coyunturas sociales nos han dejado en una situación mucho más favorable para desarrollar una colectivización y popularización de los procesos de producción cinematográficos.

Existen cines colectivos, hechos de manera colectiva y reacciones cinematográficas populares que muy posiblemente sean los que tengan que ver más con el futuro.

El gusto cinematográfico del viejo cine, prefiere discriminar las producciones emergentes de carácter popular. Bueno, a no ser que se vuelvan rentables, claro.

Por poner un caso. La explosión de la industria nigeriana “Nollywood”, tercera industria de cine del mundo a partir de los años 90, es un ejemplo, de ciertas cosas. Si bien no es exactamente la forma de producción cultural que defendemos, no dejan de ser impresionante los logros de esta verdadera maquinaria cinematográfica.

Rastreamos en Internet. Según el periódico nigeriano The Guardian, este fenómeno ha surgido a causa de la inseguridad y la debilidad de la moneda local, la naira, frente al dólar, que imposibilita una producción para grandes salas de cine.

Dice Madu Chikwendu, director y productor cinematográfico que preside la Asociación

de Productores Cinematográficos de Nigeria

*“El modelo de Nollywood es muy fácil de entender. Se trata de un sistema de producción basado en el uso de equipos digitales de video. Las películas van directamente al formato DVD para la venta y alquiler. Es muy dinámico y muy eficiente. El sistema de distribución está también muy poco estructurado. Los DVD se copian por miles y luego se distribuyen un lunes cada dos semanas en grandes mercados mayoristas de Lagos, Kanu y Onitsha. Cada mes se publican unas 90 películas nuevas, es decir más de 1000 al año”.*

*“Su descripción franca de temas populares, como la religión, la brujería, la moralidad o la venganza, no hace concesiones a los gustos y expectativas de los Estados Unidos o de Europa.”*

Son películas baratísimas, se ruedan en plazos de una semana, en la calle, apenas se utilizan platos o estudios. Equipamientos de bajo coste, guiones muy simples, actores elegidos el mismo día de la grabación y localizaciones de la vida real.

El cine nigeriano parece más, según dicen, una reacción en un momento de necesidad de entretenimiento. Es una industria que ha generado, dicen, 300000 puestos de trabajo y entre 250 y 500 millones de beneficio anual con un público local que se desespera por ver las películas propias. Ha devuelto una vitalidad al cine por la inmediatez de su sistema: hacen películas como la panadera el pan. Se hace en una semana y se vende en el mercado del pueblo. Necesitan hacer películas cada semana para mantener sus ingresos. Fue una industria comenzada sin inversiones ni subvenciones. Han creado un público que consume historias de nigerianos hecho por nigerianos, y dice Peace Anyiam-Fiberesima, fundadora de la Academia de Cine Africano, que Nollywood “ha dado la vuelta al concepto tradicional de película buena” del cine occidental, ha permitido que “películas para África hechas por África” vean la luz y que una película occidental, considerada buena, podría ante el público nigeriano sufrir un cambio de perspectiva.

Hemos hablado aquí en varias ocasiones de otros modelos de producción colectiva indígena que seguimos de cerca, aunque menores en magnitud cuantitativa y diferentes en planteamiento de fondo que el nigeriano: *Vídeo en las aldeas* de Brasil, el CEFREC boliviano o la productora independiente ISUMA de los indígenas inuit que ya dan clarísimas muestras de eficacia social, cultural, política e incluso financiera.

Por supuesto que hay que analizar más a fondo todas estas hipótesis. En eso estamos. Ya. Terminamos abruptamente. Nos contábamos esta historia para reaccionar.

**La reacción:** Dejar de ir a remolque de ese Viejo cine industrial, todavía anclado en las apolilladas alfombrillas rojas, en sus goyitas y oscarcitos de rancios magnates, de encumbramientos autorales y cinismo presupuestario que mantiene la refinada cutrez estética de los cultivados.

Dejarnos desarmar por lo acertado de otros modelos de producción que nos lanzen a la naturalización del cine, a la inmersión callejera de rodajes, a la creación de modelos digitalmente artesanales, de creación colectiva de películas, a imaginar planes y estrategias de emergencia de un Cine popular que no quede sepultado bajo el prejuicio de unas minorías decadentes. A hacer y vender el cine como se hace con el pan ecológico de un artesano del oficio, con nobleza, dignidad y constancia.



## 38

## Modelo para armar. Cine posible para las periferias próximas.

La semana pasada nos contamos una historia para reaccionar. Y decíamos muy brevemente cual era la reacción.

Leyendo el lúcido libro de Alberto Elena *Los cines periféricos*, nos damos cuenta que, por lo menos a los occidentales que hemos crecido bajo el influjo de este imperialismo audiovisual euronorteamericano, nos vale la pena seguir recorridos que nos alejen definitivamente de su modelo de representación, no tanto para salir a la caza desesperada de otros modos de hacer cine y enrolarnos en experiencias lejanas que nunca conoceremos en profundidad sin estar en ellas pero sí para estudiar desde la distancia aquellos cines no hegemónicos que nos provoquen los sanos conflictos que puedan llevarnos a la deserción definitiva de las caducas formas de la industria de siempre.

Cuando hablabamos de Nollywood, en el artículo anterior, no lo decíamos por sumarnos a una especie de tópico de que allí hay un cine popular que se levanta como industria contra el cine imperial y bla bla bla, aunque desde el punto de vista del negocio puede haber una lectura que se aproxime a esto. Solo que resulta estimulante extraer de su mediano análisis las líneas de fuga que nos permitan escaparnos de nuestro laberinto postmoderno de autores y marcas amparados por una crítica promocional que ya raya en una especie de prensa rosa cinematográfica por momentos patética: *que fulanito ha escrito un guión maravilloso y ha viajado a hacer una película con el (otro) famoso y millonario pintor no sé quien, que el otro fenomenal cineasta ha hecho un film formidable y ahora está pensando en rodar otro film formidable de no sé qué con una inversión de tanto ya que ha recaudado tanto en la primer semana de estreno...*

A Nollywood lo mencionábamos sabiendo que esa industria nigeriana puede parecerse a una caricatura de Hollywood pero en versión pobre y tipo maquila audiovisual, dónde no creemos que haya santos y puros negociantes que salvaguardan con su cine a millones de pobres. Pero sí encontramos síntomas que nos despiertan la imaginación para reaccionar. Mirando un documental emitido por la televisión francesa sobre este fenómeno, algunos de sus responsables remarcan que con la mutación tecnológica, el haberse apropiado de las cámaras y los ordenadores y contar sus propias historias con bajísimos presupuestos les ha permitido crear esa industria del cine que los cultivados llamarían “casera y cutre”. Este cine nigeriano podría bien ser una caricatura de la caricatura de la realidad que es el cine comercial. Que la caricatura hegemónica de la realidad se sienta agredida por la caricatura de sí misma que otros han decidido hacer no deja de ser curioso. A los occidentalizados, la estética del panfletismo comercial nos parece tolerable porque nacemos y vivimos inmersos en ella. Si fuera al revés y viniéramos de algún territorio alejado de la influencia audiovisual occidental y con solo los referentes de la vida que vivimos, de lo que vemos y oímos en la realidad, mucha de esta macarrería comercial que hacemos en occidente, nos resultaría inverosímil, ridícula y absurda. Pero no, la costumbre domestica, y lo criticamos sin que nos repugne, que quizá sería lo más noble. Toda esa producción comercial que plantea simplificada y grotescamente la vida de policías, la vida en un hospital central, la vida familiar, las relaciones humanas o la defensa del mundo por parte de un anormal que él solo tiene el poder de detener una catástrofe o que en medio de una explosión salta por el aire salvando al mismo tiempo a su chica y diciéndole “I love you, baby” y otro montón de sandeces que como dijera Kiarostami “no solo es que no te dan nada, es que encima te quitan”, nos parecen normales. Una estética por otra. Hollywood ridiculiza la realidad desde siempre. Así que, que ahora monten una industria los nigerianos copiándoles sus géneros pero protagonizándolos ellos y ellas mismas logrando una conexión masiva de sus films, por qué habría de molestarnos.

No deja de ser cómico que lo que a Hollywood le ha costado casi un siglo en construir, a base de una sangrante guerra comercial contra todos los mercados del audiovisual, a los nigerianos, aprovechando la coyuntura tecnológica actual y una situación social complicada de pobreza, les haya costado menos de 20 años una industria que le supera

en cifras de películas y les reporta, al parecer, cuantiosas ganancias. Habrá que saber cómo se estructura ese negocio. Un poder de tal magnitud nunca es inocente en sus efectos sociales. Pero mientras los anquilosados cineastas independientes andan desesperados por financiaciones enormes de su cine unipersonal de rodajes sofisticados que luego no hace más que provocarles postmodernas angustias dada la escasez de público que generan con su creaciones perfectas, los nigerianos parecen vender sus videos como churros a la propia población local. Habrá que analizar más, como siempre y estudiarlo más detenidamente. Pero hasta en este sentido preferimos fijarnos en un fenómeno como éste que seguir estudiando (quien dice estudiando dice reforzando) al cine de siempre: *que John Ford y el cine clásico y que Cassavettes que revolucionan el cine y que luego Godard que es un fenómeno y rompe con todo, y que la pureza de Bresson pero además la influencia de Ozú en Wenders pero que fíjate que el cine político deja su huella pero el 68 al final es absorbido como pura iconografía pero que ¡no! ¡no! yo es que estoy más con el cine asiático, tienes que ver a Kim ki duk?, ¡ah, no! es que estoy con Jia Zhangke pero recuerda que el cine independiente norteamericano luego decae... porque Jarmuch, uy si pero es que un festival como Sundance y puf....* es que ya cansa, así nos pasamos los que algo decimos entender de cine... Parecemos un apartado de pintura de la Casa del Libro que cada año sacan los mismo libros de Picasso, Van gogh o Miró pero con diferente maqueta para recordarnos que eso es la pintura.

No hay problema, eso fue la pintura, tenemos que estudiar esa historia, pero también saber que el Guernica de Picasso ya ha pasado a la sala “cementerio” del Reina Sofía... por algo estará en el cementerio ¿no?... es que a lo mejor es ya un cadáver y parece que lo queremos ver como si estuviera andando por las calles provocando al personal como icono activo. O si no, pues probemos a sacarlo otra vez a la calle, que en una de esas resucita. O simplemente crucemos la línea trazada en el piso delante del cuadro en el museo y toquemos la tela. A ver si no salta el control policial.

*Las Guerras del cine* se titula el libro del crítico norteamericano Jonathan Rosenbaum que citamos hace ya tiempo. Sabe de lo que habla. El cine ha sido siempre una actividad inmersa en una guerra política y comercial e incluso en muchos momentos custodiada disimuladamente de manera policiaca. Una guerra por modelos de representación.

Sostiene Alberto Elena en el libro que mencionamos arriba, que los Estados Unidos “solo a raíz de la Gran Guerra Mundial conocerán un auténtico despegue”. ¡Qué raro!, algo norteamericano que crezca a raíz de una guerra. Dice el autor que en 1908, “el 45% de los filmes exhibidos (en EEUU) eran extranjeros”.

Sigue diciendo que los cines nacionales hicieron su primer impulso de establecimiento ya en los años 30 con la aparición del cine sonoro. Cita el caso de Brasil, por ejemplo, que “tras haber conocido una asombrosa bella época... se vería abruptamente sumido en una profunda crisis a raíz de la fundación de la Companhia Cinematográfica Basileira en 1911, toda vez que ésta operó como un virtual monopolio de la distribución y exhibición... al servicio de intereses extranjeros”. 1911. Pone más ejemplos de lo mismo en otros continentes.

Con lo cual, la “la enunciación de cines nacionales” será tardía a la realidad y aparecerá cuando la crítica euronorteamericana descubre que “hay otros mundos cinematográficos”, a partir de la presentación y premiación en 1951 en la Mostra de Venecia de *Rashomon* de Akira Kurosawa, una película narrativamente apta para el público cultivado.

Agrega Alberto Elena: “la todavía pendiente reconstrucción de una auténtica historiografía mundial del cine, pasa, pues, necesariamente por devolver su visibilidad a estas importantes tradiciones cinematográficas eclipsadas durante largo tiempo por nuestra (auto) complaciente historiografía”.

Pero aquí, en España, como nosotros no somos historiadores para aportar algo a este

vacío, lo que nos ocupa es la formulación de un Cine Popular para la periferia propia. La periferia que vive en las afueras del limbo de los responsables de la producción cinematográfica hegemónica. Un modelo que estamos formulando valiéndonos de todas estas reflexiones y poniéndolo en práctica, no sin muchas dificultades. Para hacer cine con la gente común que definíamos en otro artículo, con la gente que no produce películas pero que deberían apropiarse ya no solo de las herramientas sino del saber para poder hacerlo, así, como otros modelos nos demuestran que está siendo posible. Nuestro modelo se va aclarando. Lo que buscamos escribir en el *Manifiesto 2 del Cine sin Autor* es justamente algo que aclarándonos arroje un poco de luz a otros y otras. Un modelo de hacer películas planteando una realización en ruptura frontal con el hegemónico que lleve a un modelo posible de Industria Popular Cinematográfica. El término es también una estrategia. No buscamos crear un negocio que se llame así para dirigirlo. Estamos formulando una industria sin jefes, sin cedes centrales, no mercantil, quizá nómada, mutante, escurridiza. Una industria de producción social diseminada, quizá, llamar industria a “una actitud social de producción”. Queremos hacernos consciente de que se puede producir realidad social y política usando lo cinematográfico como herramienta.

Y tampoco tenemos pretensión alguna de crear un aparato dogmático para seguir como si fuera un recetario, sino para quebrar todos los conceptos aprendidos del cine proponiendo otros que permitan desprogramar nuestra viciada forma de ver y oír a través de lo cinematográfico y que nos permita reaccionar políticamente tanto a los y las cineastas como a la gente que no lo es. Otras personas lo harán mejor que nosotros, seguro.

Un boceto de ese modelo que estamos armando podría ser, brevísimamente expuesto:

*Parte 1: Para hacer una película de Cine sin Autor, de Cine Popular, en ruptura con el modelo mercantil de hacer cine:*

*Criterios metodológicos por razones políticas:*

a) *Reventar progresivamente la propiedad de productores, autores y autoras en el propio proceso de realización de las películas ofreciendo una forma de suicidio cultural voluntario de este dispositivo autoral o en su defecto dejar clara la posibilidad metodológica de un homicidio autoral para que la gente, un grupo de personas cualquiera, haga efectivo el crimen cultural. Cada película debe ser una experiencia social de ruptura, particular, original.*

b) *Criterios de realización: Redefinición de los términos cinematográficos y creación de una nueva significación de la nomenclatura fílmica: cine, guión, rodaje, montaje, posproducción, exhibición, distribución, cineasta, personajes, etc, etc.*

c) *Un film de Cine sin Autor paso a paso. Nuevas Funciones. Para cambiar un funcionamiento hay que definir nuevas funciones en sus piezas: qué hacen en un film de Cine sin Autor: los/las cineastas, la gente participante, cual es la función de las cámaras, de los montadores con sus montajes, de la postproducción, la exhibición, la distribución, etc.*

*Parte 2. Para desarrollar una Industria Popular Cinematográfica de naturaleza no mercantil que desarrolle filmografías locales populares en una sociedad como la nuestra.*

a) *Resignificar el concepto de industria cinematográfica. Proponer uno ajeno al modelo empresarial mercantil. Esa “actitud social de producción” que acabamos de mencionar.*

b) *Como y con qué crear una Unidad de Acción Cinematográfica en un sitio cualquiera. Un grupo de cinematografía popular.*

c) *Resignificar los conceptos de valoración de lo industrial en el cine, para romper con los*

*condicionamientos mentales-mercantiles de la forma y la estética heredados del Viejo cine. Ofrecer otra conceptualización que abra la imaginación a un cine insurreccional con prioridad en los beneficios sociales, políticos y culturales. Resignificar la estética y el uso del cine.*

*e) Explicitar cómo creemos que debe funcionar una Unidad de Acción cinematográfica en relación a su entorno social. Nuevas funciones de los cineastas y activistas audiovisuales con el entorno social de lo real. Nuevas funciones de la gente que no lo es y con respecto al dispositivo cinematográfico. ¿Qué aporta un grupo de personas cualquiera en una filmografía popular? La función social de las tecnologías digitales actuales. Condiciones para la apropiación socialmente eficaz de los medios de producción en el nuevo cine. Etc, etc.*

Son algunas de las bases que estamos desarrollando. Nos queda mucho trabajo aún. Todo o toda el que quiera unirse, pues será bienvenid@. Estamos abiertos a todo aunque reconocemos que andamos dialécticamente armados.

## 39

## Industria Popular Cinematográfica. Más pistas para un levantamiento audiovisual.

El término *industria* nos lleva instantáneamente a una especie de estructura empresarial que en nuestro caso nos remite a las del cine tal cual las conocemos. *Industria*: una serie de procesos y procedimientos por los cuales una materia prima es transformada en ciertos productos determinados. En el caso de la industria del cine imperial, la de su modelo hegemónico, es discutible la materia prima que es transformada en película, pero generalmente se trata de un cruce entre la subjetividad creadora de personas de la minoría productora con un flujo de capital que otras personas de esa minoría aportan para la realización, distribución y exhibición de sus films. La materia prima de esta industria es el dinero que busca su rentabilización en el oficio de producir películas. En el cine más honesto (por menos mercantil), el móvil es la necesidad de una subjetividad autoral que quiere expresar una percepción privada en el campo de lo público valiéndose del cine. Aunque, en este cine, la pretensión de rentabilidad siempre está latente y activa.

La industria remite también a una infraestructura que contiene una diversidad de funciones que conforman su cadena de montaje. Dicho de forma simple, en el cine se dan: una infraestructura material de espacios, maquinaria y tecnología más un personal estructurado jerárquicamente según unas tres categorías de oficios o funciones: 1) funciones de producción (la logística material, territorio de inversores y productores, gestores, administrativos, etc); 2) un equipo de realización (territorio de directores, guionistas, profesionales de la fotografía, iluminación, montadores, ingenieros de imagen, de sonido, de cámara, actores y actrices, maquilladores, etc) y 3) un equipo de marketing (territorio de expertos en venta, comunicación, publicidad, promoción, etc). Cuando agregamos el término popular, es posible que el imaginario nos lleve a pensar en un modelo similar en infraestructura y procedimientos que contraponga otro tipo de contenidos y formas a la industria hegemónica. Una especie de contra industria que al estilo del viejo cine político, ofrezca un tipo de películas críticas.

Pero no, para empezar, en términos generales, con **Industria Popular Cinematográfica** nos referimos a una *“actitud social de producción filmica”* que supone una serie de procesos y procedimientos socio-cinematográficos a asumir por parte de un sujeto social (colectivos de personas con sus vidas, materia prima de nuestra industria si hacemos un forzado símil) para generar su propia cinematografía. No estamos planteando como prioridad una infraestructura física, ni una maquinaria pesada, ni un personal profesional estructurado jerárquicamente a la cabeza del cual ponernos quienes formulamos este tipo de cine. No estamos buscando hacer nuestro chiringuito particular.

Siguiendo con el forzado símil, en lugar de un edificio como infraestructura industrial, hablamos de una *“infraestructura en el carácter social de grupos de personas, un edificio de saberes, convicciones y prácticas que sustenten una percepción y una reacción ante el mundo cinematográfico y audiovisual tal como lo heredamos”*

La *“actitud social de producción filmica”* consiste en que un colectivo de personas llegue a la conciencia de que apropiándose de los medios cinematográficos a su alcance (cámaras de video, fotográficas, grabadoras y cualquier herramienta capaz de crear imagen y sonido propios) puede embarcarse en la producción de su filmografía.

Una serie de prácticas, saberes y conocimientos que puestos a funcionar en un sujeto social, en las vidas y las circunstancias de ese colectivo pueda originar realidad filmica, películas, representación audiovisual.

Muchas veces, el tópico habitual es decir que se ha llegado a una autonomía tecnológica y que cualquiera puede hacer una película. Pero no llegamos a formular con precisión los pasos a seguir, sobre todo en el terreno de la producción colectiva. Porque un grupo de personas cualquiera puede hacer una película y desarrollar su filmografía, pero no puede hacerlas bajo los procedimientos de la industria imperial, más que como malas copias.

Quienes creemos necesario montar las bases para una **Industria Popular Cinematográfica**, lo que deseamos es implantar las bases conceptuales de una actitud en la gente

común y demostrar que se puede realizar cine trabajando conjuntamente y bajo los procedimientos que estamos desarrollando, con una metodología precisa que en nuestro caso definimos como Cine sin Autor, pero que otras experiencias de cine colectivo están desarrollando con sus propios nombres.

Si bien parecen evidentes las nuevas condiciones tecnológicas que permiten una autonomía en la producción audiovisual, no nos parecen tan evidentes las condiciones de nuestra conciencia social y colectiva de reacción para su uso. Un uso que en nuestras sociedades, por el contrario, se ha disparado justamente hacia el extremo del aislamiento individual en el terreno de lo real y el desmantelamiento de toda red organizativa que permita la reacción y la acción. Nuestro trabajo como cineactivistas pasa por asumir este desajuste y trabajar para demostrar social y cinematográficamente que un nuevo cine popular supone una tarea insurreccional necesaria y posible en el terreno del capitalismo cognitivo e imaginario.

El compromiso de un nuevo cine político, tal como lo entendemos, consiste en que asumamos como realizadores y realizadoras la responsabilidad de trabajar por alimentar este cambio de percepción social sobre la representación cinematográfica a la que el colonialismo audiovisual corporativo intenta mantener en los viejos esquemas del cine imperial: *“nosotros (las minorías empresariales y artísticas) hacemos el cine y ustedes, el resto de la población,*

Un cambio así, solo ha sido posible, en las experiencias que estamos estudiando, con trabajo constante de muchos, muchos años. Y en un trabajo de largo aliento es en el que nos hemos empeñado en transitar.

Un colectivo que se dispone a hacer cine popular conforma una *Unidad de Producción y Acción Cinematográfica* (UPAC - por darle el nombre que mencionamos en otro artículo-). El edificio se levanta sobre la convicción colectiva de que pueden hacer el propio cine con la tecnología que tengan a mano y metodologías colectivas de realización precisas. Muchas UPACs, muchos colectivos anclados en su realidad conformarán la industria que proponemos. No necesitamos ninguna sede central, ningún órgano que la centralice.

Esa *“tecnología inmediata y a la mano”* es popular, justamente porque se trata de medios de producción en manos de gente cualquiera que decide utilizarlos para la fabricación de sus películas, rompiendo con los fantasmas de que el cine es un campo de privilegiados expertos con altísimos presupuestos. La historiografía oficial del cine cuenta en su haber con películas hechas con las más diversas formas estéticas y con mínimos costes. El cine es la posibilidad de dotar de sentido a una gran variedad de materiales para ordenarlos en el transcurrir de una película. La batalla cinematográfica ya no es solamente estética sino sobre todo política y ubicada en el campo de la producción.

Esto no establece la condena de un Nuevo Cine Popular a los medios artesanales y domésticos de los que parte. No ha ocurrido así en las experiencias que estamos estudiando y que lo están consiguiendo hacer. Partir de una elaboración más artesanal con medios propio de bajísimo coste, supone siempre una progresiva maduración a base de hacer las propias películas. Lo que asegura este arranque dentro de un colectivo, es una sana relación entre la tecnología posible y las posibilidades formales, narrativas y estéticas que abrirán campos originales de creación.

Así que la industria para la que trabajamos si no recibe ningún apoyo puede edificarse incluso sin capital de inversión y solo con capital organizativo. Organización social y organización de los propios medios de que se dispone.

Pero siempre que hablamos de esto nos vemos obligados a aclarar que no estamos haciendo un *“Manifiesto del cine pobre”* como el que planteara hace algunos años el cubano Humberto Solás. Coincidimos con el diagnóstico pero creemos que no basta con “dogmatizar” la producción de bajo coste como una bandera de reclamo para que



este cine se “*inserte*” y consiga su lugar en la distribución o un lugar en el mercado del cine. En todo caso, que estos efectos solo sean efectos añadidos a un trabajo profundo. No se trata solo de un cambio de “*desalienación del público*” si esto refiere al viejo espectador, como dice el texto, sino de una desalienación de su estado de producción (o su estado de improducción, si somos más precisos).

Cualquier grupo social tiene derecho a contar con recursos suficientes para su propia producción audiovisual. Si hablamos de un cine hecho con “*los medios que existen al alcance de las personas que no producen cine*” es, por no postergar la reacción y poder demostrar que aún así, es posible hacer el propio cine. La **Industria Popular Cinematográfica** necesita, en primer lugar, como sostén, esa infraestructura de carácter que mencionamos y que sustenta la reacción social con respecto a la producción de cine. Necesita esa convicción de que desde el punto de vista socio-cinematográfico es posible un cine popular como está demostrado, pero, en segundo lugar, no traicionaríamos ninguna de nuestras convicciones si a la reacción siguiera el apoyo por ejemplo de un gobierno decente que la sustentara en el tiempo y diera continuidad al trabajo promoviendo un cine popular. No somos idiotas ni militantes filantrópicos o heroicos. Estamos tratando de ofrecer seriamente caminos de reacción tanto para la gente no productora de cine, como para cineastas y videoactivistas y también para los inversores y las instancias oficiales que controlan los flujos de dinero.

Seguiremos hablando y desarrollando este tema.

Queremos llegar a ofrecer una teoría y una práctica coherente desde las cuales se pueda evolucionar y mejorar cuando, una vez formuladas enteramente, otros grupos ayuden a mejorarla y a mejorarnos. Sabemos que la tarea es compleja y larga. Pero por algún motivo, hemos tirado los perversos relojes del tiempo capitalista. No nos mueve la prisa. Eso nos asegura una buena reacción.



## 40

## Ja ja ja. Griterío en el gallinero de la Vieja Industria Cinematográfica. La monarquía fílmica y su canibalismo comercial.

En aquel limbo de creadores financiados por el estado, de productores de películas para una sociedad que tiene la vida en otra parte, en ese gallinero creativo de la minoría autoralmente descolgada de las problemáticas reales y que en una gran mayoría hacen sus producciones bajo el manual de rentabilidad que puedan sacar de sus peli-franquicias o movidos por una subjetividad hedonista, en ese irreal mundo de la película como negocio, hay movimientos y griteríos.

Por un lado, parece que el “Misterio” de Cultura *“publica en el BOE una nueva orden derogando la anterior ley antes de que Europa diera el visto bueno a la nueva orden”* aunque alguno lo desmiente.

Por otro, los medianos y pequeños productores y sus colegas levantan la voz ( los bolsillos) con un manifiesto *Cineastas contra la Orden*, creando la duda -dicen- en Bruselas, que empieza a desconfiar del texto y posterga su aprobación. No está la anterior pero tampoco la nueva y esto lleva a que el cine entre en un vacío legal momentáneo: no hay ley que lo regule y la pasta se posterga. Otros lo desmienten.

Según las informaciones del otro gallinero, el mediático, algunos de los reclamos son que:

- *“por primera vez, las ayudas del ICAA se concederán en función de si una película es cara o barata, y no según su contenido o su interés para el público”.*

- *“pretende desterrar el cine que se hace por menos de dos millones de euros de inversión”*

- *“sólo recibirá dinero quien ya lo tiene o quien está seguro de generarlo”.*

- *“eso provocará la eliminación de facto de alrededor de un 60% de las producciones anuales “que son, de hecho, las que producen un cine de diversidad cultural, de una mirada en gran medida diferente e innovadora”.*

- Alex de la Iglesia, desde la Academia de Cine, intenta mediar: *“Que haya paz. La Ley del Cine es lo mejor que tenemos para que nuestra cinematografía crezca y se desarrolle la industria. Posiblemente mi rodaje -y el de muchos otros- se va a ver afectado por esta decisión. Todos los proyectos se van a resentir, pero yo soy optimista, creo que se va a solucionar en breve y que estamos en el mejor año del cine español”.*

Gerardo Herrero declaró que: *“Esta decisión de Bruselas ha sido producida por la idiotez de algunos de los Cineastas contra la Orden que no tienen ni idea de lo que hacen y tiran piedras contra su propio tejado. Muchos de esos firmantes lo único que saben es chupar del bote y hacer películas que no interesan a nadie”.*

Por un momento, los medios alarmistas lanzan la posibilidad de la paralización del cine español. Otro director dice que *“Todo esto está traspasando a toda la sociedad. Se está hablando de un cisma en el cine español que no es tal...”*

Y así siguen.

Parecería que al salir a la calle no habrá otro comentario que “la gran incertidumbre cinematográfica”. Oohhhh! En los mercados, en la calle, el vagabundo, la taxista, maestros, obreros de la construcción, enfermeras y oficinistas... toda la gente estará preocupada porque la industria del cine, en un caso extremo que por supuesto no sucederá, podría llegar a dejar de hacer un número importante de películas.

En realidad solo se trata de un sector más dentro del gran concierto de los millones de parados. Y si el paro no es agradable, no lo es para ningún colectivo. Pero este gallinero de lo cultural que chupa dinero público para hacer algo que debe y puede producirse de otras maneras, no tiene tanta importancia cultural, es más, no tiene ninguna importancia más que como un mal espejo de lo que somos. La ley del cine no es la ley del cine sino la ley de *“los del cine”*. No nos atañe al resto de la sociedad. Es un acto de irresponsabilidad legalizado que favorece al minoritario sector de las empresas productoras del cine y el audiovisual y sus allegados. Los demás somos espectadores y espectadoras. ¿No es lo que buscan? Espectadores. Pues somos lo que han querido que seamos. Ojalá seamos un día los espectadores de su ruina como industria. Entonces ya no sería un vacío legal sino un vacío de producción que permitiría la emergencia de otros

cines en el ámbito nacional. Si no participamos en su producción más que como inversores anónimos e involuntarios de un dinero público que les deja vivir. Si no participamos en la exhibición más que como burros compradores de entrada de sus películas. ¿Por qué ahora deberíamos hacernos partícipes del quiebre de su chiringuito?. Muchas empresas quiebran. Y vemos salir a poquísimos cineastas y productores a documentar las ruinas humanas que dejan las miserables condiciones del mercado capitalista y que cuando lo hacen, apenas tienen alguna incidencia en la población afectada

Que ahora descubran los pequeños y medianos productores cinematográficos que los procesos del capitalismo democrático y su lógica del mercado se reduce a un canibalismo comercial donde el más fuerte se va devorando a los más pequeños, es como descubrir que todos tenemos mierda dentro y que cagamos. ¿Por qué quejarse ahora de que huele?.

Es exactamente el mismo canibalismo cultural que ejercen las minorías con respecto al resto de la sociedad a la que se le obstaculiza su potencial organizativo y productor. Les gusta jugar a crear “nuestras” películas pudiendo vivir muchos cómodamente de ello, pasando completamente de generar espacios democráticos y participados de producción en el campo de la representación audiovisual. Pues ahora no se escandalicen porque la misma ley de canibalismo capitalista puede dejar fuera a una parte que antes estaba dentro. Son “*Las Reglas del Juego*”. Pero no, ahora se comenta que el griterío privado del cine “*se está traspasando a la sociedad*”.

La ley del cine es la regulación del reparto de las empresas y productores de cine y sus equipos. Denle una ojeada si no. Es todo un privilegio que una minoría tenga una ley de reparto propia para una actividad que no beneficia a la sociedad, sino que le ofrece anualmente algunas horas de ocio. En el año 2008, según la información del propio “*Misterio*” de Cultura, se produjo la cifra más alta de películas de los últimos 26 años, 173 películas. Tenemos que entender que la mayor parte del dinero público destinado al cine y el audiovisual se legisla para ofrecernos a la sociedad, redondeando a hora y media por film, unas 300 horas de ocio, entretenimiento y alguna que otra reflexión. ¿Nos vamos a preocupar por perder 300 horas de ocio producidas por unos comerciantes de la imagen?

¿El gallinero del cine y su chiringuito democrático cofinanciado con fondos públicos se piensan que su bienestar le va a acarrear a la gente cualquiera alguna preocupación?

*¡Vengan a ver nuestras películas hechas con parte de vuestros propios fondos públicos, nos dicen!* Pero si deberían ser gratis vuestras películas porque ya les hemos pagado una parte de la producción. ¿No es suficiente?. La representación y documentación fílmica de una sociedad debería ser producida por las personas organizadas para tal fin. Debería haber un tribunal popular para juzgar críticamente si la representación de personas, situaciones, problemáticas, ficciones, imaginaciones y fantasías que estos productores y autores hacen reflejan la manera en como la gente es, vive o crea sus propias fantasías. El cine es el derecho de colectivos a producir su propia imagen y no un privilegio de unas minorías para que lo realicen a su antojo. El viejo cine nunca ha pensado en esto.

A quienes nos empecinamos en teorizar y practicar otra forma de producción social de la cultura y específicamente del cine, en realidad, lo que nos daría satisfacción es que los participantes de la industria del cine, la del glamour imitativamente cutre y de creación hedonista, se terminen de canibalizar entre ellos, y se dediquen a algo más que pasarse años haciendo subjetivismos estéticos de minoría acomodada. Nos agradaría que su extinción liberara así los fondos públicos para una seria producción cinematográfica de una naturaleza totalmente diferente. ¿Creen que no es posible?

A este país no le basta con mantener constitucionalmente una Monarquía con Familia Irreal que le represente, sino que también sostiene legalmente a una minoría de la producción cinematográfica que crea contenidos tan irreales como la Familia monárquica.

¿Y si desapareciera esa industria del cine? ¿y si este sector se fuera íntegramente al paro? ¿Cuál es la enorme gravedad?. Lo primero sería una liberación de la producción cultural. Lo segundo es un efecto colateral de una crisis de un sector, tan lamentable como la que permanentemente se da en otros sectores y aún así, seguimos tragando. La diferencia es que la representación cinematográfica de una sociedad no debería equipararse a la de una producción de zapatos.

Pero el cine, el cine, ¿se piensan que porque uno o dos centenares de creadores desaparezcan va desaparecer la producción cinematográfica de este país? Pero ¡por favor! Lo que pasaría sería una explosión de creatividad si el gobierno, con la *González Que Se Extingue* a la cabeza tuvieran la decencia política de hacer de esta actividad una verdadera plataforma de producción social de la cultura. Y si no, que prueben a hacer una convocatoria a todas las personas y grupos de videoactivistas y cineastas que andan organizándose y que inicien una prolongada consulta organizativa de todos y todas aquellas que no sean empresas, productores y profesionales de la industria, a todo aquel que no pertenezca al chiringuito inscripto en el Registro Administrativo de Empresas Cinematográficas y Audiovisuales, integrado en el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. ¿Por qué no inician un proceso serio de democratización del cine y el audiovisual?. Nos sobran ideas, ganas y capacidad a quienes estamos fuera de la Cinematografía Irreal de este país. Si mucha gente lo intenta diariamente sin apoyos, ¡cuánto cine producirían con ellos! Por favor, que no somos idiotas. Solo reclamamos una política decente y un planteo serio que democratice el saber y el dinero con que se producen año a año el centenar de películas de una pequeña minoría afincada en los procesos del viejo cine del negocio industrial.

## 41

## Del cine directo al cine inmerso. Mutaciones técnico-políticas. Operador cualquiera en el siglo XXII

Hemos hablado aquí en algunas ocasiones de la mutación tecnológica y lo que esto ha significado en la historia del cine.

También hemos recordado el sismo estético y narrativo que supusieron los años 60. Leyendo el libro de María Luisa Ortega y Noemí García “Cine Directo” comentan de la época: “*Las ligeras cámaras de los dotados filmmakers (no todas ellas incorporaban los nuevos desarrollos en el registro sincrónico del sonido) seguían a los personajes como verdaderos hombres-cámaras (quizá haciendo realidad el sueño vertoviano o descubriendo una nueva “living camera”)*”.

En diferentes ámbitos y con cierta simultaneidad, sobre todo en EEUU, Canadá, Francia, autores como Robert Drew, Richard Leacock, Albert Maysles, Pennebaker, Wiseman, Jean Rouch, Morin, etc...abrieron nuevos caminos a partir de avances tecnológicos que combinaron con sus intereses sociales y políticos

En las diferentes experiencias se pusieron énfasis y nombres distintos: *Cinéma vérité* (verdad) , *Cinéma du réel* (de lo real), *Cinéma de vécu* (de lo vivido), *Cinéma de la parole* (de la palabra), hasta que ante las polémicas surgidas para poder englobar todas estas experiencias, en marzo de 1963 y en el marco del *I Marché international des programmes et équipement de télévision* celebrado en Lyon se pudieron reunir a varios de los directores involucrados llegando a un relativo consenso de que “cine directo” podría englobar a todas estas experiencias.

Una caracterización del historiador Eric Barnouw, remarca ciertas diferencias que pueden ilustrar los matices:

“El documentalista del *direct cinema* colocaba su cámara ante una situación de tensión y esperaba a que se produjese una crisis; en su versión del *cinéma vérité*, Rouch trataba de precipitarla. El artista del *direct cinema* aspiraba a la invisibilidad; el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo un participante confeso... El *direct cinema* extraía su verdad de los hechos que se presentaban a la cámara; el *cinéma vérité* se consagraba a una paradoja: las circunstancias artificiales podían sacar la verdad oculta a la superficie.”

El artículo de Rafael R. Tranche que se recoge en este mismo libro, menciona rápidamente la evolución que tuvieron las cámaras ligeras desde el año 1917 citando las más importantes “la Pancke Akeley”, Kinarri 35 (1924), la Eyermo (1926) “la favorita de los reporteros desde los años 30 a 60”; la evolución de la película Kodak;

la grabación magnética del sonido desarrollada en Alemania en los 40, hallazgos todos que van a ir gestando una mutación tecnológica que se consolidaría con cámaras como las que diseñarán y utilizarán muchos de estos mismos cineastas de cine directo.

El punto que queremos remarcar es que lo que abre esta “segunda era del documental” que “*registraban con incesantes y azarosos movimientos gestos y acciones, enfocaban y reenfoocaban guiados por la respuesta inmediata de lo que les rodeaba... liberados de las supuestas reglas de la puesta en escena cinematográfica (poniendo) la escala de planos al servicio de la experiencia vivida...con el zoom como poderoso aliado... vulnerando los parámetros del punto de vista del cine clásico*”...es verdaderamente una ruptura para el momento en que aparece.

Pero desde una mirada actual, toda la problemática de producción era un debate hacia dentro de cada realizador y hacia dentro del propio gremio. Podríamos decir que el sismo cinematográfico se dio en la capa media de la jerarquía productora, del organigrama vertical cinematográfico: operadores, realizadores, directores.

En 1966 bajo el amparo de la universidad de Harvard, un profesor de comunicación Sol Whort y el antropólogo John Adair, realizan con los indígenas navajo de Estados Unidos una experiencia comparativa al darles cámaras y enseñarles las técnicas cinematográficas para que realizaran su película sobre la fabricación de artesanía en plata y compararla con una película que hiciera un antropólogo occidental sobre el

mismo tema. En el libro *Through Navajo Eyes* recogen los aspectos más interesantes. El hecho de dar la cámara o el protagonismo más activo a las personas documentadas, como se va a hacer frecuente en el cine de Jean Rouch al dar el protagonismo visual y narrativo a personas cualquiera, nos permite contemplar los aún tímidos traslados de propiedad de los medios de producción que para las circunstancias del momento eran posibles y que los realizadores más comprometidos se animaron a llevar a cabo.

Cuarenta años después vemos surgir las experiencias donde los indígenas de diferentes regiones se han organizado con eficacia para la producción de su propia representación y que conduce, sobre todo, en las experiencias más desarrolladas, hacia la total autonomía en la producción audiovisual.

En Africa, sería difícil hoy que un Rouch pudiera irrumpir llanamente en un territorio como el nigeriano, del que hemos hablado, para ofrecer una mirada de características antropológicas. No hablamos de continentes enteros, obviamente, si no de puntos fuertes de emergencia autorganizativa de las últimas dos o tres décadas, que creemos son la dirección futura de lo político del cine.

Ahora que se habla tanto de la explosión del documental a partir de la tecnología digital, vemos el peligro de encerrar la discusión de nuestros días con los debates, ya superados, de los cambios ocurridos a partir de los años 60.

Para nosotros tanto **el cine como la cámara están inmersos** en los sujetos sociales. El debate de cómo, qué, con qué libertad o proximidad, con cuánta distancia filmar, son asuntos abordados en las décadas precedentes que se manifestaron como preocupaciones de operadores y realizadores, pero que a veces no sabemos bien si es que la crítica de cine más generalizada no ha salido de ahí, o le interesa diseminar viejos debates para controlar las nuevas emergencias filmicas que, obviamente, traen otro tipo de conflictividades.

La **cámara inmersa** significa, en las sociedades del siglo XXI, miles y miles de cámaras con sonido e imagen perfectamente sincronizados que ya no supone novedad, en película digital fácilmente procesable con un ordenador para su montaje y edición y en mano de operadores cualquiera. En nuestra experiencia, durante la realización de una película de Cine sin Autor, las cámaras disponibles circulan de mano entre los propios protagonistas productores, cambiando de puntos de vista, puntos de encuadre, perspectiva de captura del sonido, registro constante desde el interior y el exterior de una situación, movilidad emocional de las tomas, familiaridad con el dispositivo de registro, ruptura permanente de cualquier predeterminación estética.

**Cine inmerso** quiere decir también que el cine y el audiovisual en que éste se ha diseminado, nos ha construido nuestra mecánica perceptiva. Que lo tenemos dentro, inmerso y operando. Que lo peligroso es creerlo como un fenómeno fuera de nosotros solamente. Y que nuestra subjetividad es territorio de disputas y batallas perceptivas de modelos heredados. El cine imperial lo llevamos activo en nuestro interior. Al igual que otros cines que hayamos visto.

Desde nuestra perspectiva, los desafíos son justamente otros. Lo urgente es asumir que lo político del cine, en la situación en la que estamos hoy, en su carácter más revolucionario, tendrá que encontrar modelos que abran caminos para la organización de personas y colectivos en torno a la producción de representación filmica propia, modelos que permitan una actitud de levantamiento socio-audiovisual. Pero ya sabemos que la aceleración tecnológica es proporcional a la desaceleración social. Esto, en nuestras sociedades de consumo, nos ha sumergido en un individualismo feroz. No deberíamos atomizarnos en millones de productores individuales sin conexión social entre nosotros. La vida está siempre inmersa en una red humana más compleja y más amplia. El cine también.

Nos han inoculado un cine hecho por otros, los que lo producen según sus intereses, sean

estos nobles o perversos. Ahora tenemos masivamente en las manos las herramientas con las que se realiza: una cámara y un sistema portátil de edición y proyección. La estética del cine imperial acosa con imponer una franja demoledora sobre cualquier producción que no cumpla sus rituales y ya no solo en su literatura técnica, si no en las propias conciencias. Tenemos inculcado un rumor imperial que inactiva: *Tú, persona cualquiera, no puedes hacer cine. Eso es privilegio de los que se han preparado para ello.* De la vieja producción no saldrá ningún cine revolucionario, no se autodestruirá por una labor liberadora. Un cine revolucionario germinará de los nuevos modelos de producción que acaben por reventar la caducada y paralizante mentalidad imperial del viejo cine. Podemos organizarnos en torno a la producción de nuestras películas. Eso está demostrado. Solo hay que decidirlo, encontrarle el sentido social y político y tener un modelo preciso para que eso se pueda producir. En eso estamos trabajando.



# 42 El cine, esa guerra.

- Entonces, ¿cómo se definiría?

- Soy un artíficiero. Fabrico algo que sirve, en definitiva, para un cerco, una guerra o una destrucción. No estoy a favor de la destrucción, sino de que se pueda seguir adelante y avanzar, de que los muros se puedan derribar”.

Entrevista a Michael Foucault, 1975

Con el tiempo, a medida que reflexionamos y colocamos progresivamente las piezas de nuestra máquina particular de cine, nos damos cuenta de que hemos ido adquiriendo una nomenclatura de guerra.

*Cine inmerso insurreccional, cine imperial, levantamiento social-audiovisual, suicidio autoral, kamikaze cultural, batallas de minorías autorales, reacción y organización social alrededor de un film, terapéutica social de reacción...*, para finalmente hablar de un Nuevo Cine Popular.

El proceso que nos llevó hasta aquí no ha sido lineal. Cuando hace algunos años comenzamos, queríamos armarnos de herramientas para crear un modelo de realización de películas fuera del orden impuesto por el Viejo Cine Industrial-Autoral. Entonces solo pensábamos desarrollar textos de cine sin intención alguna de hacer de nuestro Manifiesto, un texto casi bélico.

Pero a medida que fuimos avanzando en la historia del cine, internándonos en la del cine disidente y a partir de nuestra propia práctica, hemos tenido que abandonar progresivamente la ambigüedad.

Concebir un cine revolucionario seriamente, para nosotros, urbanitas progres del siglo XXI residiendo en una ciudad como Madrid, en un estado español como el que tenemos, comenzó a hacerse duro y complejo cuando fuimos encontrando un cine que más que una sucesión de películas aparece como una historia de guerra comercial y no solo comercial.

Comenzamos a hacernos eco de los manifiestos y las posturas disidentes y a comprobar que aquellas no eran un mero enfrentamiento estético, sino una virulenta confrontación entre formas de producción que han buscado existir en medio de estrategias de exterminio por parte de la producción imperial.

El tema de la ruptura con el modelo hegemónico sobrepasaba nuestra actitud política. Muchos ya habían gritado antes que nosotros todo y más de lo que podíamos imaginar en la tibieza de nuestra ingenuidad crítica. El tema del imperialismo audiovisual se convirtió en un asunto fundamental al que enfrentar con armas precisas si queríamos preparar una reacción eficaz.

No es cualquier cine el que se puede enfrentar al colonialismo audiovisual. ¡Qué va! O sentamos las bases de otra práctica con lucidez y poniéndonos a trabajar ya o caemos en ese sitio común de repetir viejas prácticas y antiguos modelos de cine que aún siendo críticos para su época creemos que han dejado de ser efectivos para la nuestra. Aunque llevamos varios años de estudio, reflexión y práctica, vemos que un cine revolucionario, nos llevará un larguísimo trayecto.

El cine imperial concebido como forma de propagación de estilos de vida de minorías, es una guerra por la conquista de territorios perceptivos e imaginarios que son los que colaboran luego con la conquista de los territorios reales, físicos.

Posiblemente no ha habido otro arte tan mezclado con la política, la economía y el control policial e incluso mafioso como el cine.

Ahí tenemos aquella guerra de origen entablada por el gangsterismo de Edison quien alguna vez dijo: “*quien controle la industria cinematográfica, controlará el medio más potente de influencia sobre el público*”.

Román Gubern cuenta en su historia del cine -aún siendo muy correcta y oficialista- que: “*Brigadas de policías, al servicio de los intereses de Edison, se dedicaban a la*



*clausura de music-halls y de estudios de rodaje y a la confiscación de aparatos y de películas. Quienes se atrevían a desafiar la persecución de Edison rodaban protegidos por hombres armados"... y así se repetían "los sabotajes y asaltos a productoras como el organizado por la Universal contra la sociedad rival NYMP o el ataque en toda regla, con hombres armados y hasta un viejo cañón de la guerra civil contra los estudios de Kessel y Bauman..."*.

En este contexto nace Hollywood: como una acción de escape independentista a un monopolio dictatorial defendido policialmente. ¡Qué ironía! *"La historia de formación de Hollywood recuerda, en bastantes aspectos, la epopeya de colonización del Oeste"* dice el autor.

La creación de la MPAA (Motion Picture Association of America) en 1946 reagrupó a todas las compañías americanas de distribución y dependía directamente de la Casa Blanca a través de sus dirigentes, todos los cuales solían ser colaboradores próximos al presidente y fue, durante tiempo, el único sector de la economía de los Estados Unidos habilitados para tratar directamente con gobiernos extranjeros.

El esplendor del cine egipcio como lo cuenta Alberto Elena en *Los cines periféricos*, hacia los años 40 (donde una película que costaba cinco o diez mil libras recaudaba más de cien mil), se transformó en un negocio fácil que llegó a convertirse en esos años en la segunda fuente de riquezas para el país después del algodón. Esta decantación por un cine escapista tuvo que ver con el código de censura de 1947 inspirado explícitamente en el cine norteamericano: *"quedaba terminantemente prohibida la presentación negativa de los barrios populares y la vida del campesinado... el cine egipcio clásico se caracterizará por una manifiesta irrealidad social, eludiendo consciente y decididamente el tratamiento de cuanto el público encontraba de hecho fuera de las paredes de las salas de exhibición. Ambientes sofisticados, lujosos decorados, personajes de alta sociedad intercambiando saludos en francés... el proletariado urbano sencillamente no existía para los cineastas egipcios"*.

El cine en el mundo árabe tendrá que esperar hasta la guerra de liberación argelina para que aparezcan el "cinema de guerra" o "cinema mudjahid" llevando a la pantalla los hechos más destacados del levantamiento o el "cinema djidid" (cinema nuevo) más vinculado a proporcionar a los espectadores elementos que les permitieran participar en la revolución agraria que se ponía en funcionamiento. Una vez más un proceso de guerra y revolución social otorgaba las condiciones para romper los contenidos, la estética y la narrativa del cine imperial en el mundo árabe.

Lo hemos dicho otras veces, el neorrealismo italiano abre un sismo en la realización del cine a partir de fijar la cámara en las ruinas de la guerra en Italia.

Aquí queda también la figura de Jorge Sanjinés y su equipo luego de rodar "El Coraje del Pueblo" donde denuncian con fotografía, cargos y nombre, a los militares implicados en la masacre que narra. Para evitar la inspección constante de la RAI que le había encargado la película, hicieron una versión rosa para la televisión italiana y otra versión apabullantemente crítica -la que conocemos- presentada en Festival de Pesaro, causando una confusión brutal en los directivos de la RAI porque la película que habían promocionado en su propaganda no era la que acababan de ver exhibida. El equipo de Sanjinés no pudo volver a Bolivia y comenzarían así su exilio. Años más tarde mientras recogían las memorias de la lucha popular en "Las banderas del amanecer", saldrían otra vez perseguidos por la policía boliviana cuando el proceso democrático de Banzer es interrumpido por la dictadura de García Meza.

Más conocida es la manera en que las movilizaciones del mayo del 68 francés terminan rompiendo la forma de producción del cine y aparece en los cineastas la necesidad de disolver todo el viejo aparato del cine industrial e inaugurar un corto tiempo de cooperativismo cinematográfico.

Bruno Muel, participante de los grupos cooperativos Medvedkin, nos contaba hace poco

en Barcelona, la manera en que viajaron camuflados como reporteros de la BBC para filmar la crónica de los días posteriores al golpe de estado de Pinochet en Chile. Una apuesta que fue financiada por los mismos colectivos franceses comprometidos con el pueblo chileno. Su relato, más que el de un cineasta, era el de un cronista de guerra. Son muchas las veces en que el cine se ha cruzado y se cruza con un levantamiento social, con una época convulsa, con unos jóvenes airados (así se hizo llamar el Manifiesto del Free Cinema inglés).

Alguna vez quizá tendríamos que escribir la historia de violencia que el cine imperial necesita como dosis para poder mantener su hegemonía. Entre tanto, el panorama en que vivimos aquí, en los plácidos brazos de los Almodóvar y los Amenabar no estimula tales rupturas. Parece que falta aún para que alguna sublevación nos salve de los somníferos de la vieja industria así como de la vieja política.

Por eso fuimos adquiriendo un lenguaje de guerra. Porque intentamos hacer películas en mitad del desierto, esperando que algún tiempo convulso nos salve y preferimos que ese tiempo nos pille preparados. Mientras, para el 2010, por ser coherentes con tanta palabrería, nos instalaremos en el barrio donde comenzamos este año un proceso de Cine sin Autor. Vamos a intentarlo. Seguimos prefiriendo la reacción en mitad del desierto.

## 43

**Nota: Antropólogos allí, cineastas aquí, donde sea, el asunto es romper con la cultura de dominación.**

El cine, esa guerra...

*En 1985, el indigenista Marcelo Santos denuncia una masacre de indios cometida por hacendados en la Gleba Columbiara de Brasil y Vincent Carelli filma lo que queda de las evidencias. Tratándose de un caso extremadamente bárbaro, el cineasta fue firmemente desacreditado y la historia cayó en el olvido.*

*Diez años más tarde, Carelli regresó a la región de Rondônia, en la línea fronteriza del Mato Grosso y Bolivia, encontrando una aldea abandonada e indios aislados. El director está convencido de que "sólo el cine podía rescatar una historia como esa, un crimen de genocidio que el país simplemente ignoró. Es una historia emblemática, una faz oculta de la historia de Brasil".*

*Vincent Carelli, documentalista, antropólogo visual, ha sido el gestor del proyecto "Video nas aldeias" de Brasil desde 1987, desarrollando un método de enseñanza y talleres de formación que se proponen dar las condiciones necesarias para que las poblaciones indígenas se apropien del lenguaje audiovisual, relaten sus propias historias y dirijan su mirada sobre la realidad y la experiencia que viven.*

Este fin de semana no publicamos artículo ya que nos desplazamos a París para conversar unas horas con Amandine Goisbault, una de las integrantes de este proyecto, al que hemos seguido de lejos y del que hemos hablado en varias ocasiones.

*Video nas Aldeias*, solo cuenta con un equipo pequeñísimo de personas que se saben siempre superados por el abundantísimo trabajo, tiene alrededor de unas 60 películas disponibles aunque son más las hechas, ha desarrollado talleres que les supone que una o dos personas hagan una inmersión de vida de un mes en una comunidad para compartir las herramientas y los saberes con indígenas interesados en desarrollarse como realizadores locales. Pero en el testimonio de esta compañera parecía resumirse en: trabajo, trabajo y trabajo.

El tratamiento habitual del indígena responde, como en otras partes de Latinoamérica, a un indigenismo de Estado donde el discurso sobre lo que son los grupos sociales diferentes, lo que deben ser y cuál debe ser su representación, siempre los hacen esa clase determinada, esos intelectuales determinados, esa minoría política determinada que domina y define las circunstancias sociales, políticas, económicas.

Contaba Amandine, (cuando el proyecto ya tiene más de 20 años de existencia), que lo que más asegura un trabajo como éste, es la resistencia. La penetración del capitalismo cultural "blanco", occidental, corporativo, en todos los niveles, es constante, una provocación constante. Y cada vez que preguntábamos por sus métodos de trabajo, por los efectos del video, por las reacciones ante las películas propias y ajenas por parte de los indígenas, la respuesta que nos daba era la misma: depende de cada caso, situación, características comunitarias. No hay recetarios de acción social ni formularios standards de lectura de efectos. La originalidad de las experiencias es la que abre las posibilidades de transformaciones en cualquier terreno. Pero esto también hace más difícil la resistencia a un poder agresivamente uniformizador.

Al comienzo, la ruptura de este grupo vinculado al *Centro de Trabajo Indigenista*, la realizaron los activistas y antropólogos, proponiendo una "Antropología compartida", alternativa, participada y en el caso de su fundador, Carelli, permitiendo la intervención de los indígenas en la dirección de la cámara y la construcción de los films, haciendo del video un arma de lucha y comunicación intercomunitaria. A veces no importa quiénes son los que, en un momento dado, sienten la necesidad y tienen la capacidad de reaccionar frente al estado de las cosas que se presentan.

Allí, para que hoy exista un proyecto como *Video nas Aldeias* reaccionaron algunos

antropólogos militantes.

Aquí no tenemos poblaciones indígenas a las cuales identificar fácilmente con mirada despreciativa, no tenemos esa especie de Otro fantasmal sobre el que conjeturar académica, política, culturalmente. No tenemos un Otro que nos haga afirmar nuestra débil identidad a través de la invención distorsionada de lo extraño . O eso parece. Porque, en realidad, no nos escapamos del agotador juego de las minorías que nos cuentan, nos analizan, nos revelan sus elucubraciones sobre quienes somos, nos vuelven estadística, dato, informe, gráfica o nos fabrican a su antojo en el cine.

Video en las Aldeas ha conseguido, luego de dos décadas de trabajo, la apropiación de la herramienta audiovisual por parte de indígenas que se van convirtiendo progresivamente en los y las realizadores de sus comunidades, mantener talleres a lo largo del tiempo, colocar su filmografía en escuelas como materiales didácticos para el alumnado y formativos para el profesorado, crear materiales divulgativos sobre temas específicos, utilizar los films como arma de confrontación, documentación política y de rescate de la propia cultura, provocando debates intergeneracionales interesantes, según narraba Amandine. Pero este resumen del proyecto sin sus dificultades solo es válido para estimular lo que más debemos animarnos a hacer: trabajar, trabajar y trabajar.

En todos lados hay reacciones sociales. En todas partes hay personas organizándose. Verlas depende a veces de nuestra sinceridad de lectura. Allí y para este proyecto en el que trabaja Amandine fueron, en su origen unos activistas-antropólogos. Aquí, en nuestro caso, somos cineactivistas que intentamos crear unas circunstancias de crisis para hacer emerger otras sensibilidades, otras razones, otras posibilidades de ser. Reaccionamos para favorecer la acción organizativa a través del cine.

## 44

**Política y discurso. ¿Hay posibilidades de un guión colectivo?****Desubjetivizando a Frederick Wiseman**

Wiseman es uno de los documentalistas más vistos y prolíficos de la historia según comentan algunos. Su filmografía aunque varió según algunas etapas que se marcan, tienen cierto denominador común por haber trabajado en sus films con visiones colectivas, en la mayoría de los casos de instituciones sociales: *penitenciaría psiquiátrica* (*Titicut Follies*, 1967), *la escuela* (*High School I y II*, 1968 y 1994), *el ejército* (*Basic Training*, 1971, *Manoeuvre*, 1979; *Missile*, 1987), *la asistencia social* (*Welfare*, 1975), *una agencia de moda* (*Model*, 1980), *un gran almacén* (*The Store*, 1983), *una estación de deportes de invierno* (*Aspen*, 1991), etc.

Su método de trabajo no reparaba en lo individual sino fundamentalmente en las personas determinadas por un rol, inmersos en un funcionamiento institucional al que retrataba como conjunto y con un estilo muy personal.

Él mismo afirma no hacer investigación preliminar alguna sino que más bien que la propia grabación del material podía constituir el período de investigación que cualquier otro cineasta o escritor vería como trabajo necesario. La inmersión en la realidad que buscaba retratar, la relación física durante un período intenso de contacto con un lugar escénicamente muy definido es el punto de arranque de muchas de sus películas.

Su técnica parece haber variado poco durante toda su vida como cineasta: *equipo mínimo* (un ayudante, un cámara y el propio Wiseman ocupándose del sonido, y dirigiendo al resto mediante el manejo del micrófono, cámara en mano, grabadora portátil, y una vez conseguido los permisos, sumergirse durante más o menos un mes, obtener todo el material (entre 75 y 120 horas) para luego encerrarse entre cinco meses y un año, para dar finalmente a luz una película de 2 a 6 horas).

Wiseman “encontraba el guión” en la sala de montaje y al parecer es uno de sus aportes más importantes. Con el material obtenido, se encerraba para comenzar un ardua tarea de darle a todo aquello diferentes sentidos. Por un lado un sentido estructural que sostiene toda la película y en la cual sumerge al espectador y espectadora en una especie de isla social dentro de la cual se encontraran una sucesión de islas menores, las escenas, que funcionan en sí mismas con cierta independencia pero que no tienen relación narrativa de continuidad sino una relación de pertenencia con el todo, ese islote institucional donde todo ocurre. Catalogado como documentalista, posiblemente es uno de los creadores más originales de ficción a partir de un material grabado con técnicas de cine directo.

Un trabajo así solo es posible con un gran esfuerzo de subjetivización del material. Un largo tiempo de montaje donde una persona se sumerge en las imágenes y los sonidos, a escuchar y ver lo que tiene registrado.

Sabemos que un trabajo de estas características supone una prolongada vinculación visual y sonora con el material. Escuchar, ver y encontrar (a la vez que crear) conexiones entre las diferentes secuencias y planos de tal manera que vaya apareciendo un “guión”, una lógica de sentidos que hagan de aquello algo entendible, digerible para un/una espectadora cualquiera.

A lo que queremos apuntar es justamente a ese largo período de subjetivación, de “hacer propio” el material, aprenderlo, poseerlo, disfrutarlo también, batallar con él. Un período de subjetivización individual, del autor.

Una de las claves de discusión entre los trabajadores del audiovisual, es que muchos intentan materializar lo colectivo, colectivizando todas las acciones del proceso de producción una por una. Con un material así, todas las personas implicadas en la película deberían visionarlo. En el método de trabajo de Wiseman se trata de una sola subjetividad que hará todo ese trabajo. Apropiarse del material y darle sentido.

Elegimos para hablar de este tema a Wiseman porque es uno de los pocos autores que ha decidido estética y narrativamente, retratos colectivos bien definidos, renunciando en principio a la narrativa basada en personajes individuales.

El proceso autoral, en este caso, lleva a que una realidad tomada como colectiva en cuanto a su funcionamiento social, termina siendo procesado durante largo tiempo en la sala de montaje de un cineasta y más precisamente, en la sala privada de su subjetividad. Y esto no es ni bueno ni malo. Es así, según la implacable política del autor.

Desde nuestra perspectiva sinautoral, con desubjetivizar a Frederick Wiseman queremos decir que lo tomamos como un ejemplo de camino insuficiente a la hora de hacer un cine de intervención transformadora. Curiosamente, Wiseman no creía para nada en el poder transformador del cine: *"No creo que haya una relación directa entre una película y el cambio social"*. Buscaba más bien ofrecer informaciones de realidades a las cuales el público no podía acceder, buscaba un público más informado, plural y activo.

Nos surge una pregunta obligada: ¿y si Wiseman hubiera abierto el proceso, hubiera "desubjetivado su labor" (sacando fuera de sí las decisiones del montaje, abriéndolo a las subjetividades de quienes son protagonistas del material), si hubiera comenzado un trabajo de colectivización de lo que en su soledad fue montando en cada película? A lo mejor lo hizo en alguna ocasión pero no parece ser un hábito de realización.

De todas maneras, queremos reflexionar a partir de su método de trabajo, utilizarlo para plantear una conexión entre la actitud política, militante también y la creación del discurso cinematográfico. ¿Individual o colectivo?

La elaboración colectiva de discurso es una zona de iluminación difusa en las prácticas de creación y en el arte, sobre todo cuando se trata de mezclar creadores con personas no creadoras de audiovisual. Es posible que no haya grupo social organizado que pueda dedicarle horas aparte a la elaboración "asamblearia" de su "discurso". La vida siempre es más urgente de vivirse, cuando no es ella la que, en realidad, nos vive.

El cine, en cambio, rescatando incluso esa metodología Wisemaniana de investigar filmando, tiene la facultad de captarnos la atención de nuestra visión y escucha y podemos ir insertándole a una película, como film en construcción que se nos devuelve, parte de nuestra vida, de nuestras cosas, de nuestros intereses.

Solo hay que saber como representarlo audiovisualmente y que nos dejen el tiempo social suficiente para que lo podamos elaborar.

El cine, como herramienta y arte, siempre políticos, ofrece esas posibilidades para crear en torno a su producción, procesos participados de creación y expresión. Pero hace falta encontrar razones de beneficio, razones políticas para recorrer caminos de desindividualización en nuestras prácticas y hasta en nuestros deseos. Hacen falta, también, procedimientos precisos de cómo hacerlo. Alguien nos deberá contar qué pasa en ese más allá de la muerte autoral. Nosotros empezamos a ver luces pero todas en terreno. Aunque está claro que no hemos visto ninguna luz resplandeciente venida del más allá creador, sino una colección de gestos diferentes que han quedado impregnados en nuestra experiencia y que nos descubre otra manera de hacer las cosas.

El 10 de enero, luego de varios meses de montaje subjetivo de la que ha salido una propuesta de película, nos reunimos por fin con los y las jóvenes de Humanes para empezar el proceso de finalización de la película. Sobre un poco más de treinta cintas grabadas en este año que ya termina, hicimos lo de Wiseman, encontrar sentido en todo aquello vivido y registrado para buscar con los y las chavales que lo han protagonizado sentidos más participados.

El 29 de enero retomamos en La Ventilla del barrio Tetuán de Madrid, un proceso abierto con las personas de la Asociación de esa localidad en abril de este año. Nos costó desprogramar nuestro individualismo, claro que sí. En el 2010 esperamos que sea el barrio donde habitemos y trabajemos de manera constante, en ese reducto barrial que se esconde al ladito de las indiferentes Torres Kío.

Pensándolo bien, en realidad, no vamos a desubjetivizar a Fredrerick Wiseman, no. Preferimos seguir desubjetivizándonos a nosotros y nosotras mismas, hacerlo por razones políticas y sentirlo como impulso de reacción que se hace acto. Es mejor no andar tirando balones fuera.

Así que...

que tenga usted un buen día, que descanse en la noche y gracias por todo... Sr. Wiseman.





como el cine  
es registrar lo  
vivido en plena  
huida, cosificar  
su **rastro**,  
empaquetar su  
huella, almacenar  
sus ecos.

## 1

**Reacción cinematográfica insuficiente. Sobre ese desgastad lugar común de la rebeldía. ¿Qué hacer entonces?**

Uno largo para empezar el año.

Semanas atrás, repasamos algunas razones por las que hemos ido adquiriendo un lenguaje casi bélico y afirmamos que no es cualquier cine el que puede hacerse lugar frente a las estrategias imperiales de la producción audiovisual.

Dejándonos motivar, incluso, por ciertos momentos del cine, podríamos imaginar que nos juntamos unos y unas cuantas para escribir un corto manifiesto ¿radical? en contra del estado general del cine.

Podríamos escribir un texto que dijera algo así como:

*“Se encuentran representadas distintas ramas de la creación y el negocio del cine... constituimos “una organización libre y abierta para el Nuevo Cine...El cine oficial de todo el mundo está perdiendo fuerza. Es moralmente corrupto, estéticamente decadente, temáticamente superficial y temperamentalmente aburrido. Aún los films aparentemente válidos, que pretenden tener altos niveles morales y estéticos y que han sido aceptados como tales, tanto por los críticos como por el público, revelan la decadencia del film de producción... Si el Nuevo Cine... ha sido hasta ahora una manifestación inconsciente y esporádica, creemos que ha llegado el momento de reunirnos. Somos muchos y sabemos qué debe ser destruido y qué preservado.*

*Nuestra rebelión contra lo viejo, oficial, corrupto y pretencioso es fundamentalmente ética, lo mismo que en las otras artes... No somos una escuela estética que encierra el realizador dentro de un molde de principios muertos. Creemos que no podemos confiar en los principios clásicos, ya sea en el arte o en la vida.*

*Creemos que el cine es una expresión personal indivisible. Por tanto, rechazamos la interferencia de productores, distribuidores e inversores hasta que nuestro trabajo esté listo para ser proyectado en la pantalla... El cine de ayer y el de hoy siguen siendo únicamente un asunto comercial. El desarrollo de la cinematografía está dictado únicamente por unas consideraciones de beneficio.*

*Estamos estableciendo las bases de una industria fílmica libre...*

*Tomaremos una posición contraria al sistema de distribución actual, a la política de exhibición. Hay algo que está decididamente mal en todo el sistema de distribución de films y ya es hora de destruirlo.*

*No nos hemos reunido para hacer dinero: nos hemos reunido para hacer films y crear el Nuevo Cine...No queremos films falsos, pulidos y bonitos: los preferimos toscos, sin pulir, pero vivos; no queremos films rosas, los queremos del color de la sangre...*

*Declaramos que los viejos films novelados, teatralizados y demás tienen la lepra...*

*Lo poquísimo que hemos realizado en la práctica es mucho más que vuestro nada producido en tantos años... unos films quizá torpes, palurdos, poco brillantes, unos films quizá un poco defectuosos, pero en todo caso unos films necesarios, indispensables, unos films dirigidos hacia la vida y exigidos por la vida.*

*Afirmamos que el futuro del arte cinematográfico es la negación de su presente... La muerte de la “cinematografía” es indispensable para que viva el arte cinematográfico. Nosotros llamamos a acelerar su muerte”.*

Así es. Podríamos seguir confeccionando un manifiesto en este tono plagiando y mezclando los textos de dos épocas muy diferentes: los de la Declaración del New American Cinema Group de septiembre de 1960 y los escritos de Dziga Vertov y formularíamos un texto que sonara contundente. Pero, quizá, solo comprobaríamos que las palabras de rebeldía ya han sido dichas, que siempre encienden el ánimo y que nos ponen en una posición aparentemente subversiva. Sí. Pero no dejaría de ser un plagio vacío. A quienes escribimos sobre cine nos gusta citar a nuestros antecesores para legitimar los procesos históricos en los que estamos inmersos. Para demostrar que no estamos colgados de la experiencia presente solamente. Sí, no está mal. Pero hay algo que olería a putrefacto incluso en nuestra postura si solo fuera una “declaración

de principios”.

Hoy es otro tiempo.

Y entonces nos miramos al espejo y nos preguntamos ¿por qué hoy, otra vez, nos entusiasma conversar “airadamente” entre colegas críticos, pasando de una reunión conspirativa a otra, en los mismos términos que lo hicieron en diferentes décadas atrás y quedándonos con una sutil satisfacción de que al decir este tipo de palabras estamos ya al borde de una acción subversiva? ¿Por qué no lo sabemos? Si lo común es que no inventamos nada y en realidad (y en la realidad) parece que no hacemos acciones que realmente transformen algo del hacer del cine en referencia al ser social.

¿Nos vamos a rebelar otra vez contra lo mismo que se revelaron otros hace 40 u 80 años y lo vamos a hacer con las mismas palabras? Aquí hay un desajuste claro. O nada ha cambiado para que sirvan hoy las mismas reclamaciones o nosotros no estamos sabiendo leer la historia que nos toca. La primera posibilidad obviamente no es cierta. Las cosas han cambiado. La segunda parece más clara, no llegamos a leer con precisión estratégica nuestro presente. ¿Cuánto se necesita saber para reaccionar? En nuestro caso, cuánto de cine. Porque es cierto que no es cualquier reacción la que vale y es cierto que no podemos vivir en esa amnesia que favorece los procesos de dominación. Pero habrá que pensar seriamente cuánta dosis de saber y cuánta de acto se necesita para reaccionar. No son pocas las veces en que nos encontramos en ese lugar común de la protesta con el cine comercial, el dinero, el corporativismo, el capitalismo audiovisual y bla bla bla ...

Si somos honestos, también nos aburre y cansa todo este murmullo conspirativo que no establece estrategias precisas de reacción, actitudes definidamente contrarias con aquello que denunciamos. El asunto no crece de forma evidente. El asunto es ese nervio social que nos conecta para la reacción y la organización, guiados por nuestro profundo descontento al comprobar que nuestra vida, por algún motivo, se torna injustamente insoportable de vivir bajo el diseño que heredamos y que no parece posible cambiar.

Nosotros hemos emprendido la apuesta por un camino cinematográfico con varias rupturas específicas. En la práctica todo se torna más lento que al enunciarlas, pero hay dos que nos parecen centrales: una consiste en definir un camino preciso para reventar el individualismo en la manera en que creamos cultura, cine en nuestro caso y la otra, es definir con precisión la función social y política de otro tipo de creador o de creadora, de cineasta, cuya característica principal creemos que es su condición de arraigo, pertenencia e inmersión en una realidad específica de personas, en una realidad social, para producir y devolver en ella su obra como forma de una producción mayor. Mayor en todos los sentidos, estéticos y narrativos, también. Una obra colectiva hecha con métodos precisos es más interesante que una obra individual por el solo hecho de que una subjetividad es menos interesante que la interacción de muchas subjetividades. El campo social es otro territorio tanto estético como narrativo, de experiencias como de imaginación. Pero nos empeñamos o nos enseñan a empeñarnos con el heroísmo individual, la brillantez individual, la genialidad individual, la habilidad individual... no salimos del territorio “superman”. Concentrar las virtudes de los flujos sociales en un solo personaje. ¡Qué empecinamiento más enfermizo, por dios!. Pero ahí seguimos.

***“ Dime a cuanto individualismo estás dispuesto a renunciar al hacer tu obra y te diré que alcance revolucionario tendrás a nivel social”.***

No tenemos ninguna vara mágica para saber si nuestras opciones son las vías más acertadas. ¿Cómo se puede vencer en una guerra sin desgastarse en el campo de batalla? Eso solo lo pueden hacer los héroes individuales de la ficción, de la ficción de dominación. Esta nomenclatura nos ha enfermado con una sutil sensación de que “pase lo que pase con el individuo, no morirá, porque se acabaría la serie, o la saga y que los

héroes no mueren y son lo único permanente en el mundo de unos films”. Pero la vida es otra cosa.

Los textos que hemos plagiado, son textos de personas y grupos concretos que en su momento eligieron un modo y unas palabras para reaccionar. Identificaron una situación, se vieron con una herramienta en las manos y actuaron. Podríamos quedarnos a reprocharle a Jonas Mekas si en realidad no se labró un oficio y una reputación personal a través de su disidencia cinematográfica, a Godard por qué terminó refugiado en su monasterio suizo luego de hacer estallar la estética de un cine burgués, a Peanbeaker por qué prefirió el documental-rock en lugar de ocuparse de temas políticamente más conflictivos o a Wiseman por qué no colectivizó su proceso de montaje... si, claro que podríamos. Pero preferimos pensar que ellos hicieron lo que creyeron que tenían que hacer por lo menos (por ello seguimos hablando de ellos) y que es muy difícil hacer una crítica a otra época que no suene anacrónica y hasta superficial. Lo que sabemos mejor es lo que vivimos en presente. Donde podemos reaccionar es en nuestra propia circunstancia.

Romper con el individualismo, es una roca dura. No han sido pocas veces las que nos cuestionan o incluso nos han escrito al blog para manifestarnos un temor en forma de pregunta: *“pero todo este rollo que llevan del cine sin autor, el suicidio autoral, etc. ¿no lo plantean como un dogma no? ¿No tenéis nada contra los autores?”*.

Y decimos que no, claro, que no pasa nada, que estamos hablando de formas de producción y no de personas. Pero nos hace pensar este temor. Porque incluso en posturas muy progresistas, el hecho de que estemos estableciendo un método que destruye al autor no en la teoría sino en el propio momento de producir obra y que lo hagamos por criterios políticos, a veces irrita y confunde, creemos que demasiado.

Y seguidamente nos dicen: *¡pero, a ver, un autor es importante, hombre!*, y enseguida viene un obligado repaso de nombres ilustres de nuestra cultura, incluso de los más disidentes. Y sale un rezo complicado de leer. *¿Qué haríamos sin la literatura de, el cine de, la música de...?* Pero en lugar de arreglarlo nos dan más elementos para desconfiar. Parece que si quitamos la producción individualizada de cultura, si la relativizamos como “la” expresión de nuestra sociedad, nos quedamos sin cultura. ¿Realmente nos quedamos sin cultura si lo hacemos? ¿Somos culturalmente lo que hacen individuos que conviven con nosotros en el momento histórico? Somos cultural y cinematográficamente hoy en el estado español solamente Almodovar, Aménabar, Alex de la Iglesia, Isaki Lacuesta y un no tan largo etc. Suponemos que no, porque si fuera así sería francamente pobre, corto y triste cuando sabemos que identificarlos como productores de nuestra cultura supone fundamentalmente estrategias promocionales de crítica y mercado.

No tenemos mucha confianza ya en ese, esa artista, (nos da igual lo brillante y crítico que sea), que haciendo su obra en su laboratorio privado, pensando (o no pensando, mejor) en un público, afirma la certidumbre heredada de que un autor o autora puede expresar a un colectivo. Reconocemos que esto puede llegar a ser medianamente posible por identificación de un público con una obra. Pero nos resulta evidente que no estamos hablando de un creador o una creadora revolucionaria tal como lo pretendemos y deseamos. ¿Desde quién y con quienes hacemos nuestro cine, nuestras obras? nos preguntamos.

Ese lugar común de la rebeldía se basa en su poca memoria. ¿Cuántas veces vamos a inventar el cine!? Aquí mismo estamos buscando estrategias de recodificación: Nuevo Cine Popular, decimos. No sirve más que como llamada de atención para abordar la realidad. Pero luego, en terreno, el cine es cine sin más. En ella, lo que hagamos tendrá que hacer entrar en crisis la realidad para abrir caminos. Esa es la prueba de su eficacia. Pongamos bajo sospecha lo obvio de nuestra forma de producir las obras culturales. La manera individual no es más que una deformación limitada de crearla. Los primeros resentidos seremos los creadores y artistas y nuestro maniático ego.

Por algún lado hay que romper la cadena de certidumbres que heredamos. Para tirar abajo un edificio no basta con apedrear las ventanas. Hay que estudiar muy bien la estructura en la cual se fundamenta. Luego vendrá el cálculo de los explosivos y los lugares estratégicos donde ponerla. Luego, que no nos tiemble la mano a la hora de apretar el botón para la destrucción. Una explosión justa, provoca el desmoronamiento íntegro de un edificio en breves instantes. Pero eso solo lo saben los expertos en demolición. No descubrimos nada cuando decimos que uno de los pilares del edificio cultural es la exaltación de personas individuales como iconos de producción y adoración y no importa a qué confección ideológica respondan. También construimos nuestros héroes individuales de izquierda y muchas veces bajo los mismos métodos que los del delirio mercantil. Sabemos que tenemos una larga cola de antecesores dinamiteros. Pero lo único que nos desafía y nos anima es que en nuestro presente y en nuestra realidad, nadie vendrá a dinamitar la cultura de dominación por nosotros. Estamos solos con respecto al pasado, pero nos late que muy acompañados con respecto al presente. No podemos desatar desde nuestra subjetividad un alzamiento social. Como mucho, podemos como individuos alzarnos contra nuestro estado particular de cosas para encontrarnos a otros y otras que están en la misma actitud. No creemos eficaz la producción de un *startsystem* de lo revolucionario, aunque sigamos fabricándolo e incluso nos pueda parecer atractivo. El futuro de un o una cineasta revolucionaria, su existencia como tal, pasa por el hecho político de definir con precisión la estrategia de su propia desaparición, de su propia destrucción como creador individual, en cada obra, en cada film que hace y en beneficio de la creación intervenida y participada por las personas con y desde donde trabaja. Que el 2010 nos pille desapareciendo.

## 2

## ¿Qué significa lo profesional en el cine? Mientras marchamos a la guerra... ¿qué?

En un borrador de artículo de Richard Leacock (uno de los padres del Cine Directo) que citan María Luisa Ortega y Noemí García en el libro del que hablamos hace algunas semanas, menciona que *“se le atribuye a Robert Flaherty la afirmación de que las películas las acabarían haciendo aficionados”*.

Por otra parte, hace poco leímos en otro texto una frase del año 1979 que atribuyen a Jean Rouch que dice:

*“Mañana será el momento del video colorido autónomo, el video-montaje, la recuperación instantánea de la imagen grabada, es decir, el sueño de Vertov y Flaherty, una cámara tan participante que pasará automáticamente a manos de quienes estaban antes delante de ella. Así, el antropólogo ya no tiene el monopolio de la observación, se observará, grabado, él y su cultura”*.

No es extraño que estas largas intuiciones de dos cineastas que forzaron el dispositivo cinematográfico de forma eficaz, terminaran intuyendo que el futuro del cine pasaría por su liberación del monopolio con el que lo han desarrollado sus minorías.

Mañana, por suerte, es hoy.

El artículo de Leacock se llama: *“El arte de las películas caseras o ‘Al infierno con el profesionalismo de los productores de cine y televisión’* “.

Luego, este autor, tratando de buscar el significado de esta expresión de Flaherty define la palabra “profesional” diciendo que: *“profesional designa a alguien avalado como experto por una institución. Nuestra industria (cinematográfica documental) está dominada por tales personas, que manejan complicados equipos profesionales con desenvuelta competencia; soldados marchando a la guerra”*, dice.

Leacock habla en otro artículo donde repasa su experiencia a través de sus trabajos en términos de: *“El siguiente paso en mi des-profesionalización fue...”*. Una historia donde va optando por renunciar a esa carga de la tiranía técnico-ideológica “profesional” en busca de otro tipo de relación fílmica con la realidad.

La sensación de Leacock “soldados marchando a la guerra” nos viene oportuna para describir la actitud del imperialismo audiovisual y sus “profesionales de combate”. No nos interesa, una vez más, calificar con una moral de pacotilla a los y las profesionales del cine o la televisión como personas individuales: *“uy, qué malos, qué vendidos, etc, etc.”* A una guerra se va por infinitas razones y muchas veces en absoluta discrepancia con lo que dicta la obediencia a sus diseñadores.

Ese profesionalismo, esa cadena de personas con sus *“complicados equipos profesionales”*, para seguir con la expresión de Leacock, no vamos a medirla con un barómetro de responsabilidades personales solamente. Para subjetivismos de psicología barata ya tenemos bastante con la sociedad tal cual es. Nuestro problema no es ese turbio universo de dónde se originan los mecanismos colonizadores de un sistema imperial. No se trata de descubrir si el origen está en el huevo de algunos maquinadores que quieren comernos monetariamente vivos o la gallina de nuestra ineficacia que no acaba nunca de encontrar cómo inutilizarlos. Nuestro asunto es que su colonialismo paralizante lo tenemos metido dentro y funciona muy bien. No vamos a seguir analizando el imperialismo, queremos de destruirlo, al menos en nosotros y nosotras mismas.

El tópico es que profesional hace alusión al dominio de una tecnología y unos saberes específicos: la tecnología y el saber de los enclaves de producción dominantes. Si trabajas en una televisión, debes manejar su maquinaria y sus procedimientos. Por eso te pagarán, (no lo que pactes, sino lo que decidan). Si no los sabes manejar, tendrás que aprenderlos. Si no los aprendes, pues te irás a la calle a no ser que seas el primo del director de la televisión o su novia.

Y tarda un becario en enterarse que aquel oficio que eligió con ilusión, en realidad es una máquina de conquista audiovisual que tiene dueños concretos, con número de puerta, familia y water. Que eructan, follan y se ponen los calcetines por la mañana.



Nadie trabaja en “el cine” o en la “televisión” como si fueran entidades abstractas. Se trabaja en el cine y en la televisión de fulano y mengano. Y esos tipos y sus colegas, son los dueños de un negocio. Y esos tipos y sus colegas tienen una ideología particular y relativa. Tan particular y relativa como la del asalariado. Y sus decisiones no responden a los “intereses del cine o la televisión”, responden a los intereses “de esos tipos y sus colegas” que han concebido así su cine y su televisión y que no están unidos por una amistad sublime sino por “porcentajes de acciones y reparto de beneficios”. El día que alguien realiza movimientos que perjudican el negocio, todo se transforma en “el tipo, sus colegas y ése que está perjudicando el negocio”. Y el día que alguien cuestiona su ideología directiva, su parrilla de contenido o su sistema de maquila audiovisual, todo se transforma “en el tipo, sus colegas y esos revoltosos que están tocando los cojones”. Esta maquinaria de producción profesional imperial, genera una estética precisa en sus contenidos. Por el poder monetario de su máquina logra más y mejores lugares de exposición. Si te llenan la plaza del pueblo con pinturas de Picasso, eso es una exposición de la pintura de Picasso. Si te la llenan con la misma cantidad de cuadros, cada uno de un pintor o pintora diferente, eso se parece más a una exposición de pintura.

El acostumbramiento al profesionalismo imperial, no nos permite pensar en otro planeta que no sea el de los “*soldados marchando a la guerra*”, el cine que se hace así, la televisión concebida así. Lo queramos o no, no consumimos solo la representación: contenidos y estética. Consumimos también modos de gestión e ideología empresarial. La representación es todo lo que se pone en juego para construirla.

Ser profesional, entonces, es ser ese “*soldado marchando a la guerra*”.

El campo de batalla parece bien definido en el terreno audiovisual. Nuestra vida se desarrolla entre tres posibles territorios de actividad: el profesionalismo imperial (asalariado corporativo de un negocio audiovisual), el militantismo subvencionado (cuando conseguimos algunos fondos para nuestro propio proyecto) y el militantismo no remunerado (activismo financiado por uno mismo).

El problema que encontramos es que no se trata de tres territorios de actividad que ofrezcan tres formas de producción diferentes, sino que el modo imperial de realizar lo audiovisual y lo cinematográfico, ha minado las otras formas de realización del militantismo que pretende subvertir el modo de hacer de aquellos tipos y sus colegas. Y entonces resulta que en la mayoría de los casos, nuestros proyectos alternativos solo varían de contenidos y están contruidos con los formatos imperiales que ha creado el modo único de hacer las cosas. En el fondo, tenemos como una aspiración a ser “profesionales” sin poseer los elementos mínimos de la maquinaria imperial donde se desarrollan y utilizando su misma biblia técnico-ideológica. Queremos que nuestras pelis digan otra cosa pero con su misma nomenclatura de cámara, de narrativa, de concepto estético, su modo de hacer guión, de dirigir o incluso de hacer documentales. Nuestra subversión audiovisual en muchos casos, más que romper el lenguaje de la dominación parece difundirlo.

¿Es que acaso funcionando como “*soldados marchando a la guerra*” vamos a dejar de serlo?

# 3

## Cine para tiempos revueltos y cine para tiempos de calma? No esperaremos más a Godot.

Podrían ser extractos de una conversación en un bar madrileño sobre el cambio social pero es la obra de Samuel Beckett:

VLADIMIRO. - *Juntos, hubiéramos sido los primeros en arrojarnos desde la Torre Eiffel. Entonces sí que lo pasábamos bien. Ahora ya es demasiado tarde. Ni siquiera nos dejarían subir.*

VLADIMIRO. - *A veces me digo que, a pesar de todo, llegará. Entonces todo me parece extraño.*

VLADIMIRO. - *¿Y si nos arrepintiéramos?*

ESTRAGÍN. - *¿Y de qué?*

VLADIMIRO. - *Pues... No hace falta entrar en detalles.*

ESTRAGÍN. - *¿De haber nacido?*

.....

ESTRAGÍN. - *Es verdad. ¿Estás seguro de que es aquí?*

VLADIMIRO. - *¿El qué?*

ESTRAGÍN. - *Donde hay que esperar.*

VLADIMIRO. - *Dijo delante del árbol. ¿Ves algún otro?*

....

VLADIMIRO. - *Así, pues, ¿qué hacemos?*

ESTRAGÍN. - *No hagamos nada. Es más prudente.*

VLADIMIRO. - *Esperemos a ver qué nos dice.*

ESTRAGÍN. - *¿Quién?*

VLADIMIRO. - *Godot.*

ESTRAGÍN. - *¡Vaya!*

VLADIMIRO. - *Esperemos, ante todo, para estar seguros.*

ESTRAGÍN. - *Por otra parte, más vale hacer las cosas en caliente*

VLADIMIRO. - *Tengo curiosidad por saber lo que nos va a decir. Eso no nos compromete a nada.*

ESTRAGÍN. - *Pero, exactamente, ¿qué es lo que se le ha pedido?*

VLADIMIRO. - *¿No estabas allí?*

ESTRAGÍN. - *No presté atención.*

VLADIMIRO. - *Pues... Nada en concreto.*

ESTRAGÍN. - *Una especie de súplica.*

VLADIMIRO. - *Eso es.*

ESTRAGÍN. - *Una súplica vaga.*

....

ESTRAGÍN. - *¿Y nosotros?*

VLADIMIRO. - *¿Cómo?*

ESTRAGÍN. - *Decía: ¿y nosotros?*

VLADIMIRO. - *No entiendo.*

ESTRAGÍN. - *¿Y qué representamos nosotros en todo esto?*

VLADIMIRO. - *¿Que qué representamos?*

ESTRAGÍN. - *Cógelos con tiempo.*

VLADIMIRO. - *¿Nuestro papel? Es el del suplicante.*

ESTRAGÍN. - *¿Hasta ese extremo?*

.....

ESTRAGÍN. - *¿Y si no le hiciéramos caso? ... ¿Si no le hiciéramos caso?*

VLADIMIRO. - *Nos castigaría.*

VLADIMIRO. - *Eso*

¿Qué esperar?

A veces, como unos obedientes mendigos del cambio, nos ubicamos a las puertas de la sociedad, esperando el hecho, ese Godot desconocido que nos traería quién sabe qué

respuestas y qué acontecimientos que sacudan nuestras vidas.

La espera, si no es activa, se vuelve duda contra nosotros mismos. Los mendigos de Beckett, inmersos en sus debates llegan a dudar luego de un rato, del sitio y hasta del propio día en el que dicen haber sido convocados llegando a preguntarse si no sería mejor ahorcarse.

\*\*\*

En los momentos convulsos del 68, el tercer llamamiento de los Estados Generales del Cine, decía: “*Cineastas ¿qué hacéis por la revolución?*” cómo si aquello fuera un grito entre el ruido ambiental, como exigencia, en medio de la revuelta, de un poco de claridad sobre el qué hacer.

Aquella revuelta y el estado postraumático (o el enganche adrenalínico) de unos sucesos como esos llevaron directamente al planteamiento, quizá por primera vez, en el cine, de forma consciente, a una forma de cooperativismo cinematográfico que se concretó en la formación de los *grupos SLON*, los *Medvedkin*, la realización de los *CinéTracts*, con la consecuente supresión de la firma autoral. Un gesto con intención de diseminar y disolver lo individualista del dispositivo cinematográfico hecho para tiempos estables y monetariamente jerarquizados, para exhibición a personas pasivas y no para la acción política, para la sociedad burguesa y no para la burguesía estallando.

Aquel período de producción cinematográfico compartida entre cineastas y obreros, dejó una filmografía. Luego se diluyó y poco se nos cuenta de estos procesos a no ser que nos pongamos a profundizar en el tema.

Fue un cine en tiempos de revuelta, un cine al que un proceso social que parecía hacer estallar la estructura estable de la sociedad francesa, no podía menos que hacer estallar también las estructuras de su cine dominante.

Algunos indicios tenemos entonces para saber qué puede pasar cuando el cine de dominación se queda mudo ante los sucesos, porque pierde todo el poder de su aparato de conquista. No se puede preparar la realidad de un proceso social que empieza a reventar ni con los más brillantes guionistas. Menos aún, preparar el escenario para una mejor fotografía. Menos, hacer una buena promoción que asegure determinados beneficios. El cine hegemónico, ante hechos así, queda sencillamente en ridículo.

Otros ejemplos, para nada abundantes, nos llevarían a la incidencia del cine en tiempos de no-revuelta, en tiempos de aparente calma, o de anestesia social (para incluir nuestro particular estado de cosas).

Hoy, precisamente, cuarenta años después, no nos queda muy claro si de aquellas y otras experiencias hemos aprendido mucho más que la rapidez del proceso facilitado por la nueva tecnología: salimos con nuestras pequeñas cámaras a involucrarnos en alguna movilización, montamos con tremenda rapidez una pieza con lo grabado y lo subimos con urgencia a Internet: videoactivismo informativo. Nada que objetar. Lo hemos hecho y lo hacemos si las circunstancias lo piden.

Pero eso es el video y el cine detrás de los acontecimientos, intentando documentarlos, para que la memoria no se desmorone al segundo o para que no nos la arrasen con videobanalidades.

Ahora bien, cuando los hechos no se nos presentan en forma de movilización visible, cuando no tenemos la revuelta delante sino una parte de la población metida “en sus cosas”, cuando vivimos una aparente calma aunque sintamos la inquietud de que algo de fondo no va nada bien, ¿qué pasa con la relación entre el cine y los hilos latentes de la disconformidad, de la rabia, de ese inquietante malestar que no emerge?

El terreno da pistas, por lo menos a nosotros.

Este viernes nos invitó a su casa un joven arquitecto, Daniel del Olmo, que vive en el barrio de Tetuán, en la zona próxima a la avenida de Asturias y al lado de la Ventilla donde este 29 de enero retomaremos el proyecto de Cine sin Autor. Instalado allí hace

un año y medio, Daniel nos ofreció con amabilidad lo que ha venido investigando y recogiendo fotográficamente en sus tiempos libres sobre el barrio y su gente, sobre la evolución urbanística del sitio y sobre la actuación que el Ayuntamiento de Madrid está comenzando a hacer como proyecto de urbanización del Paseo de la Dirección para los próximos 6 años, lo que supondrá la demolición de parte del entorno. Mientras nos llevaba por sitios y calles recitaba su airado asombro frente lo que se avecina, señalando asuntos cotidianos que seguramente se perderán. No llevábamos cámara pero volveremos con ella. Por esas milagrosas conexiones de la vida, el cine popular que deseamos hacer en nuestros próximos años, tendrá lugar en este barrio particular donde al parecer el ayuntamiento invertirá más de 176 millones de euros para transformarlo de manera substancial, en el que se anuncia una incidencia de un total de 166.157 metros cuadrados, que en su nueva configuración tendrá 74.891 metros cuadrados de red viaria, 35.010 de zonas verdes, y otros 24.036 de nuevos equipamientos, además de construirse 1.700 viviendas.

Mientras tanto, Daniel sigue retratando los tendederos de ropa, las fachadas típicas de la zona, el cartonero, la gente, las pequeñas cosas cotidianas, por un anónimo acto de rebeldía.

Mientras, su visita y sus comentarios serán posiblemente un documento fílmico que llevaremos a debate del vecindario. No buscamos nada inmediato, ni hacer una pieza documental que hable de la nostalgia de lo cotidiano contra el urbanismo delirante del ayuntamiento de Madrid. No vamos a hacer rápidamente un documental sensibilizador para subirlo a la red. No nos interesan nuestras tesis. El cine que concebimos supone que el grabar un testimonio como el de Daniel lo hagamos para elaborar un documento que emerja entre el vecindario y permita un espacio de diálogo y debate, que refleje su trabajo anónimo, sus preocupaciones, su rabia,, para que se confronte y confronte, para que se vean las imágenes de aquello que está pasando en su entorno.

Este gesto de Daniel nos empieza a dar pistas sobre las posibilidades de un cine haciéndose en las casas de gente, en las esquinas, en sus locales comerciales, en sus plazas, en su centro de salud. Nos empieza a dar indicios de las posibilidades y la utilidad que puede llegar a tener una filmografía que nazca de una población específica, que sea intervenida por ella y que termine siendo de su propiedad colectiva en la gestión de su uso. Pero aún no son más que sueños. Solo el trabajo duradero nos asegurará que nuestra reacción de cineastas se transforme, aunque sea en una pequeña escala, en algo de conciencia social.

El cine debe conectar realidades y personas. No puede darse el lujo de no detenerse en cosas como las que escribió Daniel en su [blog](#) debajo de dos ventanas fotografiadas donde una está tapiada:

*Nuevas ventanas se abren, mientras otras se condenan.*

*Es el preparatorio fúnebre para las pequeñas y ancianas construcciones que aún resisten, incrustadas dentro del entramado urbano de parcelas, de pequeños terruños. Parece como si les taparan los ojos, antes de ejecutarlas, de demolerlas.*

*Son rostros amordazados, que transmiten al paseante la triste agonía de un modo de vida en vías de extinción.*

*La sociedad ha decidido; esto es lo que queremos, esto es lo que ya no queremos.*

*Y yo realmente desconozco eso que rechazamos, pero no puedo evitar sentir una especie de nostalgia ajena...*

Parece claro, que lo que la realidad, muchas veces nos exige, es que ya no esperemos más a Godot bajo ese puto árbol del adormecimiento.

## 4

## El cine de los vendedores de films. Tiranía de la seducción y muerte del “espectador indistinto”

Menciona Vincent Benet en el libro *La Cultura del Cine*, que unos historiadores estaban realizando un estudio, donde *“intentan reconstruir de manera minuciosa la experiencia de ir al cine en su país durante los años treinta. Para ello entrevistan a ancianos que rememoran su juventud y encadenan la afición por el cine con los recuerdos de su propia vida.... analizan cómo los fans de una determinada estrella cinematográfica modelan el pasado cuando se reúnen para hablar de ella, explicando acontecimientos de su juventud mezclados con los recuerdos de películas concretas.... Pretenden demostrar la importancia en la creación de unos lazos sociales, de relaciones con los demás individuos a partir de los cuales configuramos nuestra identidad social...”*

Hace apenas unas semanas, mientras viajaba en el Metro de Madrid subieron dos jóvenes cuyo tema de conversación era sobre una chica desconocida, que apareció en su fiesta y no pudo entrar en conversación con ellos porque estaban hablando de cine. - Comprensible, explicaba uno de ellos, porque imagina que hablábamos de la importancia de John Wayne en el Western, de la actuación de John Gavin en la Psicosis de Hitchcock y claro, era lógico que se aburriera, pobre.

Y uno se pregunta, cuánto de nuestro imaginario está ocupado por la producción dominante y cuánto queda libre. Esta pertenencia a un cine que nunca hicimos y que nunca habla de nuestra realidad ni siquiera de una manera cercana, pero que tampoco sueña nuestros propios sueños, ni imagina como imaginamos tiene un fuerte componente de enajenación. Nos lanzan esos mundos imaginarios con los que buscan rentabilizar su negocio. Y han desarrollado para conseguirlo, técnicas muy sofisticadas de seducción audiovisual.

Una de las obsesiones de realizadores y productores del viejo cine es encontrar para cada película o en el propio estilo, la eficacia seductora en su obra, ese ¡cómo mantener atento al espectador!, “técnica de la retención expectante”. Problema generalizado en toda creación que adopte tintes narrativos: mantener la expectación de un hipotético perceptor futuro.

Parece lógico, que un negocio cuya subsistencia, desde su origen, pasa fundamentalmente por la capacidad de retener, (luego de haber pagado), a la mayor cantidad de gente posible “atenta” frente a una pantalla, desarrolle un fabuloso instinto y unas técnicas bien definidas de seducción retentiva por medios narrativos y de espectacularización ( aumento de la agresión perceptiva en un film).

Habrà que distinguir en este viejo modelo cinematográfico lo que se esconde detrás de este sofisticado acto de seducción, es decir, cuánto hay de necesaria comunicación, cuánto de elaboración para una transmisión de experiencia estética y cuánto de los manuales del negocio que en su fondo recitan: *lo que debes aprender, es cómo atrapar al público ajeno a tu obra, al que queremos convencer para que pague, se detenga durante unas horas frente a nuestra atracción y se vaya con sensaciones y pensamientos tales que la próxima vez que le ofrezcamos algo similar, pague otra vez por un rato como éste y nos permita rentabilizar nuestro negocio.*

¿Sin seducción y suspense narrativo no hay cine? ¿O en realidad nadie se ha preocupado de crear “el espectador” para el cine no envolvente?

En manos de minorías, instaurado desde el primer negocio de los Lumière y Edison, dividió, ya por entonces, a la humanidad, en dos categorías: quienes producían cine y el resto que no lo producía: “las personas espectadoras”. A partir de ahí se desarrolló toda su “profesionalidad y sus técnicas” sobre el negocio de vender films.

Imaginemos que gran parte del desarrollo técnico-industrial-estético-formal del cine nace del instinto de venta. Gran parte de lo que fue imaginando la casta cinematográfica como el saber de este oficio, gira en torno a una creatividad que pretende aguantar

en su butaca un comprador de entretenimiento. Si no retenía espectadores, no había financiación.

Hemos dicho en otras ocasiones que algunas mutaciones que nombran los historiadores estaban causadas por ese peligro de quiebra ocasionado por la falta de “pagadores de entrada”, que no de espectadores.

También hemos dicho que este cine imperial cabalga por las distribuidoras y los espacios mediáticos de prensa y crítica gritando sus discursos, a la vez que arrincona a los cines diferentes y disidentes a los rincones de las filmotecas o bibliotecas especializadas o a la propia desaparición.

Hacer un buen cine parece exigir conocer y controlar todas esas técnicas de retención del espectador. Hacer un buen cine, significa hacerlo cumpliendo con toda la sabiduría del vendedor de films.

Pero ¿y si quitamos a ese “viejo espectador del viejo cine” de su funcionalidad pasiva y no tenemos a nadie para seducir con nuestras técnicas? ¿Y si no hubiera nadie a quien hacer pagar para retenerlo en nuestro espectáculo? ¿Dejaría de tener sentido hacer cine?. Los autores más osados dirían, *¡nooooo, qué va!, yo en mis películas solo busco la excelencia experimental de mi arte y no pienso en toda esa macarrería comercial.* “Autismo autoral” experimental, válido como elemento expresivo de una subjetividad individual pero deficiente como acto político de creación dada su irresponsabilidad.

Imaginamos que el panorama no se reduce a estas dos posturas distantes: o estás alistado como realizador a las filas del corporativismo industrial ya sea porque te ata una nómina o mentalmente porque produces como ellos, o ya estás en el terreno de lo autoral subjetivo. Las variantes parecen moverse entre estos dos extremos.

En realidad y en la realidad, la práctica arroja luces si uno se desplaza por “zonas de seguridad variable”. Si desprogramamos el “pequeño imperialista” que todos y todas llevamos dentro, comienzan a moverse cosas.

Cuando en la realización de un film de Cine sin Autor, no pensamos en espectador abstracto a conquistar, si no que proponemos a personas cualquiera desplazarse de su sitio de espectadoras (pasivas) a comportarse como coproductoras activas nos acercamos a un crimen de doble eficacia: por un lado matamos a ese dispositivo autoral que nos habita y al mismo tiempo matamos al espectador pasivo que nos han inoculado. Muere el viejo cine que debería hacerse con sus actores, actrices, director, guionistas, iluminadores, productores, escenarios, etc) y aparece la gente proponiendo y protagonizando sus historias, debatiendo lo que debe tratar en ella, con sus casas y sitios habituales como platós al natural, sus vidas convirtiéndose en escenas registrables, etc. Todo esto es lo que nos hace pensar en la posibilidad de otro cine emergiendo de la crisis del viejo modelo.

Nuevo cine nada fácil y al que abrirse minuto a minuto, discusión a discusión, fantasma a fantasma, inseguridad a inseguridad, disgusto a disgusto. Nadie dice que sea sencillo. Pero es verdad que en todo este camino de creación, no encontramos ninguna necesidad de seducción a espectador alguno.

Abandonar la tiranía de la seducción narrativa tan vinculada al instinto hipnótico de entretener para vender, abre otros territorios pocos recorridos que no necesariamente nos llevan a un cine aburrido y sin interés.

Pero lo que creamos, dirá alguno, es un grupo productor de cine que porque sea colectivo, no deja de ser un grupo productor que a su vez genera otros espectadores: los que no han participado de ese film. El paso primero solo asegura dos cosas: la desaparición del dispositivo autoral que se disuelve en un dispositivo colectivo y la incorporación de quienes estando destinados a ser meros espectadores comienzan a ser parte activa e interviniente de un proceso cinematográfico. El cine puede seguir su



expansión natural por acción directa, el contagio de interés con los próximos inmediatos que se acercan “al lugar de los hechos” (cinematográficos). No olvidemos que hemos suprimido al espectador indistinto como consumidor a conquistar. Nos basamos en técnicas de expansión naturales antes que en técnicas promocionales venidas del cine de conquista comercial.

Cuando se trata de una realidad específica, una localidad con sus habitantes, la ampliación de los círculos de espectadores convertidos en productores-protagonistas, es solo una cuestión de tiempo.

El cine que pensamos, como hecho local, justamente se debe insertar en una localidad definida para enraizarse como dispositivo perdurable, cuya principal búsqueda no es de espectadores abstractos, sino de coproductores protagonistas que vayan llenándolo, con el pasar del tiempo, de su propia realidad.

Como la escuela de un sitio por dónde empiezan a pasar sus generaciones, el dispositivo de cine por el que trabajamos es un artefacto, una máquina de posibilidades instalada en el seno de un entorno social, que para existir debe llenarse continuamente de realidades, de personas, de vidas.



## 5

## Espectador ausente. Del tiempo del cine y el tiempo de la vida.

*“Normalmente, el hombre va al cine por el tiempo perdido...¿Acaso no es como si, al comprar una entrada para acceder a la sala, el espectador buscara llenar las lagunas de su propia existencia, atrapar un tiempo perdido?”.*

Jaques Aumont trae esta cita de Tarkovski en su libro *La teoría de los cineastas* a la que agrega: *“el tiempo perdido, o lo que es lo mismo, el pasado y su rastro en la memoria; así pues, el tiempo recuperado por el espectador es a la vez ese tiempo pasado que se precipita en el olvido...”*

El tema del tiempo en el cine es uno de sus asuntos fundamentales. Digamos que en la microscopía cinematográfica, cuando se capta algo de la realidad sabemos que el cine solo podrá simularla mediante fotografías fijas ya que el movimiento en sí, jamás podrá capturarlo. La sucesión de fotos fijas nos crean la ilusión de ese movimiento que ocurrió delante del objetivo de la cámara, ese instante de vida, pero lo que pasó entre las dos posiciones fijas fotografiadas, esos segundos de ausencia de captura, nunca los podrá registrar y quedarán sumergidos en el misterio. Por más que se amplíe la velocidad de la sucesión fotográfica, siempre habrá intervalo y siempre habrá misterio.

Si nos salimos del ámbito microscópico todo parece funcionar a la inversa. Un documento audiovisual de la índole que sea, se convierte en una feroz herramienta contra el paso del tiempo, contra el olvido, contra la pérdida de la memoria.

Son dos caras del cine. Tanto la frase de Tarkovski como el comentario de Jaques Aumont se refieren a la experiencia social del cine y nos llevan a pensar otra vez en “el viejo espectador del viejo cine” porque ponen en evidencia la ideología de fondo del sistema dominante de productores y autores.

Ya hemos hablado justamente de la supresión del “espectador” como posibilidad de un nuevo cine.

Hace apenas unos días, reunidos con varias personas de la Asociación Ventilla de Tetuán, discutíamos entre muchas situaciones cuáles deberíamos elegir para comenzar a rodarlas en las semanas que siguen y preguntábamos concretamente lo siguiente: nos hemos transformado en grupo productor y director, la pantalla está en blanco. Cuando vengamos a la próxima sesión, de todos estos asuntos ¿qué quisiéramos ver, como espectadores de la película que empezamos a crear juntos?

Cuando se propusieron las situaciones, quien lo proponía se tuvo que comprometer también a coordinar la secuencia, ya que era su idea y solo él o ella podía transmitirla con exactitud el día mismo del rodaje.

Cuando nos veamos dentro de un mes, habrán sido rodadas unas 4 o 5 escenas elegidas por el grupo, cada una de ellas las habrá pensado y dirigido una persona diferente que será grabada desde su vida cotidiana hasta el lugar donde se rodará la secuencia y montaremos esos trozos de vida capturados para que en la próxima sesión seamos espectadores y espectadoras del trabajo que habremos hecho entre varias personas. Luego, posiblemente se acerquen más vecinos y vecinas del barrio.

¿Qué verán estas personas en la próxima sesión? Su barrio, sus calles, a quienes han elegido grabar en las situaciones que han decidido vivir, revivir o ficcionar. Uno de los temas reiterados, por ejemplo, fue el rescate de oficios muy antiguos que se dan en el barrio y que se están perdiendo aceleradamente: un relojero en su pequeño taller, otro que hace sillas para caballos, tapiceros, etc. que la gente no quiere perder y llegado el caso de que la pérdida sea inevitable, pues quieren utilizar el cine para conservarlo en el tiempo, para dejar memoria, para resistir al olvido.

Pero también han propuesto, lugares significativos, acontecimientos, esquinas, personajes del barrio.

Los espectadores y espectadoras de la próxima reunión verán lo que han deseado ver y lo que ellos mismos habrán decidido y dirigido hacer en cada caso. Cuando pensamos en el desarrollo del proyecto y por la cantidad de propuestas que han surgido de los y las vecinas, la vida de la gente comenzará a aparecer mes a mes en la pantalla de la

Asociación.

Y entonces nos acordamos otra vez del viejo cine y la frase del tiempo. Siempre insistimos que la eficacia de la ruptura con este cine la estamos haciendo en la práctica y como utilidad teórica en la reflexión, pero fundamentalmente en la práctica, en el terreno, en la vida.

Decir que aquel espectador que paga su entrada va a recuperar el tiempo perdido y va a llenar lagunas de su existencia, nos hace cuestionar profundamente ese antiguo cine donde un autor o un productor le ofrecía al espectador ajeno, su película, su versión de algún asunto... su tiempo recuperado. En este antiguo esquema, donde la producción estaba desconectada de sus perceptores, no se recuperaba esencialmente más que el tiempo subjetivo del director y su equipo. El espectador se inoculaba dos horas de imágenes producidas en otro lugar y en otro tiempo, por otras personas que nunca conocería. El aparato de producción, la manera de hacerlo, con su tecnología y sus saberes, era ese proceso desconocido, oculto.

Es verdad que alguien ofrecía (y ofrece si mantiene estos viejos sistemas fílmicos) la recuperación de un tiempo y unos asuntos y unos lugares pero insistimos en que son los tiempos, asuntos y lugares de los productores y vendedores de films o los de los autores. Y por supuesto que ha habido muchos cruces donde la participación del sujeto documentado, en la historia contada del cine, permitió esa intervención relativa en las películas. Esta es la tradición histórica en que nos ubicamos. Pero es verdad también que no se ha hecho forma habitual de producción.

El tiempo del cine, tiranizado, limitado por el tiempo de la producción siempre termina por aplastar el tiempo social de la vida. Si se trata de filmar la vida, es ridículo mantenerse en ese enfermo tiempo de lo profesional del cine y de la producción audiovisual. El extremo de esa enfermedad nos lo da el tiempo televisivo, el tiempo informativo, los nuevos (¿nuevos?) formatos de reportajes a cámara en mano, que más que informarnos, más que mostrarnos, solo ponen en evidencia la enajenación de la producción con respecto a la vida. Allí podemos ver a las claras de qué tiempo hablamos cuando la urgencia de los seudo reporteros o los seudodirectores se asoman a los mundos que extraños, en los cuales jamás durarán, a los cuales desconocen en sus ritmos y aconteceres vitales, cotidianos.

Filmar la vida, al menos para nosotros, significa montar el dispositivo de cine para saber esperarla y saber verse esperando. Es un acto de estar y de permitir hacer, posibilitar hacer...cine. Es un prolongado acto de escuchar, de escucharnos los sonidos, las propias voces. Hacer cine es sentarnos juntos a ver qué hemos grabado, qué hemos montado. ¿Qué tiempo posibilita esa oportunidad? ¿El tiempo de producción de los cineastas, de las productoras, incluso, de los autores?.

Los conflictos entre el tiempo de producción y el tiempo de la vida son intrínsecos al cine. No es un tema nuevo. Los avances tecnológicos, lo que han hecho, solamente, es haber facilitado esa "*sensación de estar ahí*" que dice Leacock. Pero una vez que se aprende a estar ahí, el paso que ahora nos parece posible y urgente, es que el cineasta se vacíe de su protagonismo para pasar a provocar y contemplar como "*esos y esas que están en el ahí*", hacen su cine.

Pero estas certezas no surgen ni surgirán jamás del estudio o la lectura, son liberaciones que se dan en terreno. Hasta lamentamos no poder mostrar lo que esto significa, lo creativo que es que la gente comience a apoderarse de las decisiones, de las cámaras, de la secuencia, del documento que se muestra. Ver como unas personas que llegan a ver un supuesto documental pasan de concebirse público a sentirse productores de una escena al cabo de una reunión.

El individualismo en el que estamos sumergidos como burros, no nos deja intuir lo que

una cámara inmersa entre gente no productora de cine puede darnos de riqueza, de ruptura, de posibilidades narrativas, de conocimiento de la realidad. Un, una cineasta que no trabaja en una realidad concreta, es una persona con conocimientos de cine. Pero ese mismo, esa misma realizadora disuelto en un grupo, es un muñeco de sal que se lanza al mar y se descubre mar al disolverse.

El tiempo del cine se ha ido acercando increíblemente, tecnología mediante, al tiempo social de la vida. Pero el respeto, la contemplación, la mirada, el silencio activo y provocador, la reacción de un o una cineasta, siguen teniendo que ver exclusivamente con su actitud humana y política. Ahí sí que llevamos retraso. ¡Vaya si llevamos retraso enredados en la subjetividad perversa del individualismo! ¿Cuándo nos sobrevendrá el coraje de matar a ese viejo creador? A nosotros, ahora.

## 6

**Conexiones y cortocircuitos entre el pensamiento y la acción... cinematográfica.**

*“Cuando uno pretende fundar algo que no existe, por fuerza tiene que experimentar; además, si la experiencia debe conducir a una fundación, es preciso asentarla sobre una sólida concepción teórica”.*

*Jeaques Aumont (refiriéndose a Vertov)*

Luego de haber retomado, este año, los dos proyectos en los que estamos inmersos, recuperamos la frescura del terreno dejada por unos meses y reubicamos cosas.

En nuestro caso, se ha ido diferenciando de forma notoria una separación casi esquizoide entre lo que desarrollamos como cuerpo conceptual y teórico, de aquello otro que ocurre en la práctica, con las personas en concreto, al hacer cine.

Hemos dicho que solo queríamos aclarar nuestras ideas para realizar una práctica eficaz, que pensamos y escribimos el cine que queremos hacer para poder hacerlo mejor.

Pero la dificultad mayor la encontramos cuando lo que queremos hacer bien, es una ruptura frontal con el sistema de producción audiovisual que heredamos y que nos viene impuesto. Pero enunciar que uno quiere romper no es lo mismo que romper.

Las teorías del cine son para los cineastas, críticos e historiadores y en ellos queda y entre ellos se transmite, como el conocimiento médico entre médicos o la mecánica automotriz entre mecánicos. Lo cual no impide que una, un médico sea un servicio que produce bien social, debe hacerlo.

Al Arte en general, pero al cine fundamentalmente, le cuesta siempre comprenderse a sí mismo como un servicio que puede producir bien social y no por eso dejaría de perder su esencia creadora, ni sus capacidades de entretenimiento, ni su impacto estético.

El cine lleva un siglo siendo un mosaico de sistemas de producción que en muchos casos llegan a configurarse como sistemas personales para cada cineasta. En la guerra por la representación, que el sistema imperial haya desarrollado su belicismo comercial para imponerse no significa que no se hayan desarrollado las más diversas formas de hacer películas. El problema, como siempre, es esa guerra que hiere criminalmente la diversidad.

En mucha menor variedad, podemos hablar de una gama de teorías cinematográficas escritas, que han ido respondiendo a diferentes estudios y realizadores.

Bresson recogerá en sus notas una delicia de fragmentos prácticos-poéticos sobre su original manera de hacer cine, Eisenstein desarrollará un edificio mayor sobre el montaje, Passolini interrogará lo cinematográfico como poeta, dramaturgo, periodista, ensayista, actor, etc. Algunos se han preocupado más de la representación y otros como los Straub, Marguerite Duras, los cineastas del cine político alrededor de los 60, etc, por transparentar lo que se escondía detrás de esa representación, sus costes, sus maneras de producirse, su sistema, sus implicaciones sociales.

La lista es tan larga como la de realizadores y realizadoras, directores y equipos, estudios y productoras que se han dedicado a producir, comercializar o simplemente hacer circular películas.

En nuestro caso, a medida que avanzamos y que nos enfrentamos a problemas que resolver, vamos necesitando más precisión en lo que pensamos que queremos hacer.

La sensación que vivimos es fácil de explicar: mientras el pensamiento y la escritura sobre este cine se va conformando como un camino extremadamente ordenado, nuestra práctica, por muchos momentos, nos sumerge en procesos de absoluto caos y desconcierto.

Tardamos en darnos cuenta que enunciar una cosa y producirla en la realidad pueden provocar efectos extrañamente contrarios a nivel de la experiencia creadora. ¿Ejemplos?. Enunciar el camino del suicidio autoral, la desaparición del “autor” para provocar una crisis socio-cinematográfica (matando a ese alguien que ordena la circunstancia con su propio sentido) provoca un placer de crecimiento racional, de clarificación, de avance enunciativo al formularlo. ¡Qué placer da la lógica de la razón cuando se desarrolla e innova! Pero cuando este concepto se materializa y ocurre esa crisis enunciada en

el grupo de personas, lo que también origina es desconcierto, caos, pesadumbre, inseguridades, discusiones acaloradas, ciertos malestares. Cuando el Autor decide perder efectivamente su poder delante de un grupo de personas que esperan que él lo ejerza porque “así son las cosas”, lo que sucede es que se des-autoriza a si mismo, pierde poder y el proceso entra en cortocircuito: *Si tú, que eres el que sabes, no vas a dirigir... nosotros ¿qué hacemos?*

No siempre hemos tenido claro que para quitar la pieza principal de la vieja máquina que vemos estropeada, había que haber pensado antes en la pieza de recambio y en toda la máquina a la vez, para hacerla funcionar diferente.

En un momento dejamos de creer en esa vieja máquina y nos dispusimos a encontrar argumentos fuertes para, sencillamente, destruirla. En eso estamos en el Manifiesto 2. Hemos tenido que ser por lo menos ingeniosos y minimamente honestos, a la hora de enunciar una teoría de intervención porque luego tenemos que estar a la altura de vivirlo. Esta tensión entre lo deseado-enunciado y lo vivible, es un sano ejercicio que cuando alcanza su equilibrio, potencia el poder transformador de lo que hacemos. Esto también hay que decirlo.

Es verdad que sin la enunciación previa, sólida y fuerte sobre lo que deberíamos hacer y cómo, creemos que resulta muy dificultoso abordar una realidad social con la que tenemos la intención de construir largos procesos fílmicos que aporten o allanen el camino para otras transformaciones.

En nuestros primeros embates con situaciones y personas concretas la batería teórica que teníamos formulada era arrasada por la realidad como si fuera una casucha de cartón frente a un tornado. Ese río de la vida siempre es desbordante pero lo es más si uno no sabe cómo estarse de pie frente a él.

Así que cada vez que nos arrastró tuvimos que volver a juntar las piezas de nuestro artefacto para ver si esta dichosa máquina era una barca de juncos mal armados o realmente podía convertirse en un medio de navegación posible que nos transportara a otro lugar.

El camino para una práctica social cinematográfica de ruptura con el viejo cine está plagada de accidentes, de cortocircuitos y estallidos de fusibles pero también de conexiones que se funden por precisa racionalización, acertada improvisación o buena gestión del azar. Pero sobre todo porque lo colectivo humano reacciona, y reacciona bien. No hablamos de ¡viva las comunas, la vida juntos y abracémonos todos!... Decimos que los pasos que hemos dado en la provocación de lo colectivo por nuestros medios cinematográficos, han tenido reacciones positivas. ¿Qué significa esto? Que la gente acude, se apropia, se lo toma en serio, te cree si trabajas con honestidad, agarra la cámara, te discute las ideas, te propone otras, se abre al colectivo, se deja grabar, se graba a si misma, quieren seguir en el proceso, no abandona por aburrimiento. Que la gente no está irreversiblemente idiotizada con el imperialismo publicitario. Y si lo está, que también lo vemos, puede abrir territorios nuevos.

No nos cabe duda que la teoría y la práctica, como el pensamiento y la vida, como la conspiración y la reacción, están tremendamente unidas. Tampoco nos cabe duda de que muchas veces desconocemos la ingeniería interna de cómo funciona y que hay que experimentar, pensar y escribir con la misma intensidad para no quedar cojos. Tampoco nos cabe duda de que aquí, dónde vivimos y desde dónde intentamos reaccionar, lo colectivo como reacción política organizada, es ese territorio en el que nos cuesta mucho habitar...creándolo, haciéndolo cine. Pero desertar de uno, de una misma en su mala versión adquirida, tampoco es un mal plan.

## 7

**NO-Fin. Hacia un cine filmográfico por razones sociales.**

La duración de una película, del corte final del film que se hará circular, a pesar de que la necesidad comercial logró standarizarla en algo cercano a hora y media, en corto, medio y largo metraje siempre ha tenido cualquier duración.

El cine comenzó su andadura con fragmentos de la realidad grabada. Los primeros films de los catálogos de los Lumière tenían una duración de menos de 1 minuto. La tendencia narrativa del cine, no solo fue un capricho de literaturización del hecho filmico, sino una conjunción de factores vinculados a la continuidad de espacio y tiempo al grabar las escenas que fueron haciendo necesario y posible, mayores extensiones.

Cuentan que la versión de *Avaricia* de Erich Von Stroheim de 1924, por su meticulosidad reconstructiva alcanzó un montaje de más de 9 horas, que los límites estéticos e industriales del sistema de Hollywood, no permitieron existir de esa manera, impidiéndonos conocer la versión original. Autores actuales como Pedro Costa que renuncian a las prerrogativas del “tiempo de producción”, del que hablábamos semanas pasadas, se mueven con la libertad en 3 horas de duración de película; otros como Wang Bing plantean documentales de observación de 14 horas, como el caso del film *Crude Oil* de 2008.

Por otro lado, podríamos considerar la filmografía de cualquier director o de cualquier gran estudio cinematográfico, como un largo film que se va construyendo a lo largo de muchos años según sus propias necesidades o la de productores y directivos correspondientes. Las sagas cinematográficas con sus una, dos, tres o más partes consecutivas se presentan al público como resultado del trabajo de algunos creadores en sus esfuerzos de ir haciendo emerger por etapas sus propias fantasías narrativas, desarrollando una misma temática.

En los orígenes, cuando la Vitagraph era la productora más activa de EEUU, alrededor de 1908, inició la producción de la serie naturalista Escenas de la vida real que contribuyó a un primer florecimiento del cine norteamericano. La estructura episódica siempre tuvo su lugar en el cine, desde los films de Louis Feuillade basados en la figura de Fantomas, en 1913, hasta cualquiera de las sagas comerciales que vemos en la actualidad.

Esta posibilidad de “filmografiar” temáticas o personajes, siempre ha estado vinculado a dos asuntos: continuidad temática por un contenido, unas tramas o unos personajes que generaron buena recaudación para estimular a sus inversores a continuar con la producción; o la necesidad expresiva de algún director que requiere de más de un film para desarrollar sus ideas cinematográficas. Siempre, la rentabilidad, la creación de espectadores propios, para un contenido establecido, determina en gran parte la posibilidad de continuidad de un film a otro.

La filmografía como conocimiento de la realidad parece ser hoy, dada la facilidad tecnológica actual de producción, la mejor manera de acompañar un tiempo social de personas y grupos. Uno suele fotografiar la realidad para abordarla en una imagen estática. Suele cinematografiarla cuando graba secuencias con las que armará una película. Y se nos hará habitual “filmografiarla” para abordar períodos más largos de tiempos de vida mediante una serie de films.

En nuestro caso, las razones de continuidad filmica que vamos encontrando son estrictamente sociales. Llegados al corte final de la película, en producción con los y las jóvenes de Humanes, por ejemplo, nos encontramos con un material hecho por un grupo de los cuales la mayoría estaba acabando su bachillerato. La película que vivieron e intentaron crear en el medio año de trabajo, estuvo marcada por un caótico aire festivo, de juego permanente, exhibicionismos de todo tipo, discusiones sobre temas más bien anecdóticos con respecto a una trama que nunca terminó de cerrarse. Es una película que refleja lo que eran sus vidas del año pasado. Hoy, luego de medio año, cuando miran aquello para intervenirlo y alcanzar el corte final, sus vidas han pegado un giro notable: dos trabajan en supermercados a la espera de traspasar un número clausus universitario, otra vendiendo móviles, otro en una agencia de seguros mientras termina el instituto, uno entró en la Universidad, otro recorre los alcantarillados de



Madrid a veces a 20 metros por debajo del suelo... Entre tanto varios se han comprado coche, desearían irse de casa de sus padres pero no tienen dinero y están apretados por los gastos con los que se han comprometido. En las últimas reuniones, sus temas han variado dado el cambio de circunstancias que han sufrido sus vidas.

Entonces, nos empezamos a preguntar si esta película les refleja o no en lo que son. Ellos, ellas dicen que sí y están contentos con lo que ven. Pero a pesar del poco tiempo que ha pasado desde que dejamos de grabar, comienzan a verlo como otro momento de sus vidas. Las otras preguntas que nos surgieron son muy sencillas: ¿de qué hablarían en su próxima película? y ¿por qué no hay una segunda película?

La primera pregunta solo la pueden responder ellos y es una curiosidad que está latente. ¿Hablarán de sus trabajos de mierda -como suelen mencionarlos-, de la precariedad, de la frustración por no independizarse, del coche que quieren comprarse, de sus novios y novias?... ¿De qué?, es su título para la primera película que estamos terminando.

La respuesta no la sabemos, no está clara. Todos estos temas están insinuados en este primer film... ahora les preocupa si estrenarlo en Humanes por la autocensura, el pudor que les supone ante los conocidos del barrio, su grado de espontaneidad en lo que se ve en la película. No sabemos realmente de qué hablaríamos en un segundo film.

La segunda pregunta va dirigida a nosotros, el colectivo que nos planteamos este proceso: ¿por qué decidimos arbitrariamente que haríamos una sola película? Primordialmente por nuestras agendas, la lejanía del lugar, nuestra pereza, nuestros intereses de realización, etc, etc. Si dejamos de lado todo esto e intentamos que el dispositivo perdure y asumimos que podemos entablar una relación filmográfica de respeto a la relación que hemos entablado con estos jóvenes, este cine podría acompañarles por un periodo más largo de sus vidas y convertirse en un refugio de expresión y reflexión sobre sus circunstancias, su sentir, su pensar, su derroteros futuros.

Ahora han dejado el instituto pero el pequeño grupo sigue yendo a la Casa de la Juventud cuando organizamos sesiones, porque algo les sigue enganchando a esto. De la misma manera, nosotros también seguimos enganchados a unos y unas jóvenes que hace apenas un año ni siquiera conocíamos y que sin tener nada que ver en nuestra forma de ver la vida, se van haciendo una parte curiosa de nosotros mismos. No volveremos a ver igual a unos jóvenes parecidos a ellos. Algo ha pasado, solemos decir, que no sabemos definir, pero que indudablemente tiene que ver con el cine que nos ha reunido. Todo pende de un hilo en mitad de la precariedad de nuestras vidas, es cierto. Pero no importa. Hemos tenido que sincerarnos y preguntarnos: ¿y si continuamos? Y lo preguntamos en la última reunión: y ¿si hacemos otra peli?

Sin demasiada planificación, parece, empezamos a gestar otro film. A la sombra de esto también hay un profesor de matemáticas que les vio crecer a todos, en ese mismo pueblo de Humanes y durante largos años. El también ha decidido seguir en este extraño asunto fílmico que nos une. Su labor docente duró mucho tiempo allí. Justo al finalizar la película se trasladó a otro instituto de Madrid. Quizá la continuidad de su presencia tiene mucho que ver con la posibilidad de haber hecho esta primera película.

La durabilidad de las cosas sociales, de los vínculos sociales es un asunto despreciado por la cultura capitalista y nuestras relaciones siempre parecen a punto de desaparecer, de ser arrastradas, revolcadas, destruidas por el ritmo vertiginoso de nuestras vidas. Nosotros, el colectivo que llegamos hace un año al Instituto Humanes para hacer nuestra experiencia de Cine sin Autor, éramos tan ingenuos como aquellos jóvenes que aceptaban el mismo desafío. Siendo honestos, decimos que fuimos a probar nuestros métodos de realización para comprobar si servían para algo, que pensábamos hacer una película y terminar la experiencia y quedarnos con nuestros logros. Era nuestro tiempo de producción.

Pero el cine nos ha pasado por encima, ha desafiado nuestras agendas y roto nuestros intereses.

Igual que el primer día cuando conocimos a los y las jóvenes de Humanes en que no



sabíamos qué pasaría con aquella experiencia de cine. Luego de un año, a punto de terminar una película, tampoco sabemos qué pasara con la continuidad del proceso. Sólo podemos recitar con total certidumbre, aquello mismo con lo que Jean Rouch terminaba *La pyramide humaine*, una película improvisada entre jóvenes africanos y franceses en el año 1961:

*“¡Qué más da una historia verosímil o copiada! ¡Qué más da la cámara o el micro! ¡Qué más da el director! ¡Qué más da si durante estas semanas ha nacido una película o si esta película no existe!*

*Lo que ha ocurrido alrededor de la cámara es más importante. Ha ocurrido algo entre esas clases de cartón...esos amores poéticos e infantiles, esos simulacros de catástrofes. Han aprendido a amarse, a enfadarse, a reconciliarse, a conocerse. Lo que muchos años yendo juntos a clase no consiguieron...lo ha conseguido una simple película con su improvisación cotidiana...La película acaba aquí...Pero la historia aún no se ha terminado...”*

Y sí. Solo el viejo cine podía ejercer esa soberbia actitud de creer que acababa una historia rubricándola caprichosamente con su: FIN. Alguien nos dijo una vez que una película se acaba solamente cuando es de un cine muerto. A lo mejor no estaba tan equivocado. Al final de una película de Cine sin Autor, un día comenzamos a poner, caprichosamente **NO-Fin**. Por algo sería.

## 8

**El Cine, esa práctica... en el espesor de la realidad.**

En estas últimas semanas, en el cine que estamos desarrollando en Tetuán hemos salido tres veces a grabar diferentes secuencias que la gente propuso en la reunión de enero. Acompañamos a un joven que nos mostró su recorrido diario, mostrándonos las calles y sitios que ha querido representar como “su parcela particular del barrio”; acompañamos el Carnaval para niños que organizaron varias asociaciones y acompañamos a dos fotógrafos, uno de los cuales, y ya que vive en el barrio, nos permitió amablemente grabarle desde su vida cotidiana con su mujer y su pequeña hija, siguiéndolo en el recorrido que se disponía hacer durante la tarde del sábado para sacar fotos.

En una de las salidas, nos encontramos a una mujer que lleva viviendo en la calle, víctima de varias palizas y agresiones, seis años. Seis. En mitad de los cartones y nylons que cubren sus pertenencias e inmersa en una quijotesca confrontación con las autoridades, que en su día la desalojaron de su casa, con tanta reticencia como lucidez, nos contó su caso.

En el otro recorrido, los jóvenes fotógrafos se fueron metiendo por diferentes sitios y rincones en los alrededores del Paseo de la Dirección para hacer sus retratos, y su labor nos llevó a entrar en dos viviendas. Una, la casa de un matrimonio mayor que llevan viviendo allí toda la vida y con amenaza de expropiación. Nos la mostraron amablemente.

La otra de un hombre, que también nos relató su situación de pleito con el Ayuntamiento de Madrid por motivos similares de expropiación de la vivienda, que lleva habitando desde hace varias décadas.

Nada de esto había sido planeado. Llevada por meras sugerencias de los intereses de los vecinos, nuestra cámara se ha activado en busca de la realidad que nos sugieren retratar.

Si uno se pasea por los mismos lugares sin retener nada, posiblemente la realidad nos parecería una superficie apenas percibida por nuestros ojos y nuestros oídos. La cámara tiene esa capacidad de retener el carácter audiovisual de las cosas que posiblemente no vemos.

Luego, podemos en la memoria de sus sonidos y sus imágenes verlas una y otra vez para empezar a organizar conexiones y sucesiones en el montaje. Montar para ver. Y a medida que vemos es cuando empezamos a penetrar la superficie, la realidad lentamente y a partir de las imágenes y sonidos que hemos retenido.

Hace algunas semanas hablamos de que eso era lo que hacía Wiseman, por ejemplo, luego de captar durante un tiempo aquella realidad donde se sumergía. De ese creativo estado de contemplación y montaje surgían sus películas. Pero es que así, también se hacen las películas en general.

A nosotros nos ocurren cosas totalmente diferentes.

Decía Jorge Sanjinés en sus textos que *“la labor de un cineasta revolucionario no concluye con la terminación de la obra y que los problemas de la difusión son los problemas de la realización”*.

En nuestro caso, no hablamos de la difusión en sus mismos términos, pero sí encontramos fuertes conexiones sobre este más allá de la obra que consideraríamos terminada.

Los registros que mencionamos arriba nos han sumergido en una serie de cuestionamientos sobre la función de exhibir. Nuestros métodos de realización nos llevan a que, a partir de estas horas de grabación creamos documentos fílmicos, películas transitorias que exhibiremos a consideración de vecinos y vecinas del barrio en la próxima sesión de visionado y debate. Este acto es el que nos sumerge de nuevo en la conflictiva utilidad social que puede tener lo que contemos y mostremos en esos films transitorios. La mujer que vive en la calle nos prohibió grabarla, a pesar de eso, dejamos la cámara encendida. Al final, le confesamos cuál era el objetivo al registrarla, nuestra intención: devolverla a los y las vecinos que se habían interesado por su caso. Ella arremetió duramente, por ejemplo, contra la misma asociación en la que nosotros haremos el visionado colectivo. En la segunda vivienda que mencionamos, la del hombre solo, tuvimos otra vez una

fuerte reticencia y una incredulidad explícita a que nuestro registro pudiera servir para algo.

Con todo el material estamos construyendo un documento de una hora aproximada de duración. Pero sabemos de antemano que este material nos sumergirá en la realidad de una manera conflictiva, cuando lo expongamos. Exhibirlo problematiza nuestra ética en el uso social de estos registros y de la propia narrativa de nuestros documentos. Mostrarlo puede acarrear consecuencias más conflictivas aún para los implicados en el material como protagonistas o espectadores interventores del material.

Siempre decimos que buscamos que en torno al cine, por lo menos al de este Cine sin Autor que formulamos, se genere organización social, creativa y crítica. Y ese más allá de la obra, esa función social que descubrimos intensa y fascinante, tiene también este lado espeso de que la realidad (unas personas concretas, en un sitio y tiempo concreto) no es manipulable si se le da la entidad que merece. Nos referimos, con entidad, al respeto de estar inmersos en ella durante largos tiempos y de manera activa.

Nuestra cámara y nuestras películas no nos permiten estar afuera de ese espesor. Nos meten en la centrífuga de la dinámica social en la que decidimos hacer el cine que deseamos.

¿Para qué grabamos y para qué mostramos, en el barrio de Tetuán, en la Asociación Ventilla nuestros documentos cinematográficos salidos del interés de algunos vecinos? ¿Para qué nos metemos en la vida de otros y les registramos?

Empezamos a ver que cualquier reportero televisivo se frotaría las manos con algunos de nuestros materiales. Es ahí donde cuestionamos nuestros intereses de voyeuristas y reencaminamos la práctica para llevarla a una situación donde el cine conecte socialmente realidades, las haga interactuar, provoque otras imágenes, amplíe el ámbito de intereses al proponer otras secuencias, retrate para relacionar realidades de vidas cotidianas que no se encuentran pero que habitan en el mismo barrio.

Es posible que en unas semanas volvamos con un ordenador portátil a intentar mostrar esas imágenes a quienes se las hemos expropiado momentáneamente.

Si nuestra labor fuera de simple difusión, saldríamos corriendo con nuestro material a hacerlo circular como joyas que nos ha permitido la inmersión barrial.

Las casas, la intimidad, los conflictos vecinales, la fantasía, las anécdotas, se empiezan a abrir delante nuestro con admirable facilidad. Pero penetrar su espesor no es todo fiesta, también nos hace temblar la ética. ¡Qué fácil puede llegar a ser grabar y montar material original! ¡Qué difícil deviene la responsabilidad de exhibirlos para que eso sea debatido colectivamente cuando hacerlo supone consecuencias inmanejables! ¡Qué grato, sin embargo, saber que la realidad nos sobrepasa y que las imágenes por fin pesan, conflictúan, desenmascaran nuestra perversidad de fáciles mirones mientras alguien nos abre la intimidad de su hogar para grabarle!

Es el dispositivo que se mueve como una barcaza en el oleaje. Lo preferimos así. Nos hace recordar aquellas apreciaciones de André Bazin sobre el Cine y la exploración, hablando de las imperfecciones de las imágenes del Kon-Tiki en comparación con los films de Flaherty: *"esta clase de films solo pueden surgir de un compromiso más o menos eficaz entre las exigencias de la acción y las del reportaje. El testimonio cinematográfico es el que el hombre ha podido arrancar al acontecimiento que reclamaba al mismo tiempo su participación"*.

No nos importa grabar agitados en mitad del acontecimiento. Cuando tiembla la cámara es porque antes ha temblado el cuerpo de quien la sostiene. ¿O es que acaso la vida no tiembla?

## 9

## Teoría y práctica suficiente. Hacia un cine popular de gran presupuesto. Otra función política para cineastas.

Generalmente cuando pensamos en un cine militante, alternativo, fuera de las convenciones, político, experimental en lo social pensamos en cierto concepto de cine pobre, cine sin recursos. Esto resulta obvio como circunstancia inicial de producción pero no nos parece tan obvio como circunstancia permanente y obligada de producir.

Si queremos marcar la transformación urbanística de una zona como la que empezamos a retratar en el Paseo de la Dirección de Madrid, no es lo mismo grabar un plano de barrido del lugar con nuestras sony de video de mano desde una esquina, que disponer de una tecnología apropiada que incluya un helicóptero desde donde hacer la toma. Y estamos hablando del mismo lugar, de la misma problemática a registrar. Por ejemplo, un plano aéreo, con una música apropiada, recorriendo lentamente la zona, registrando con sensibilidad esa incidencia de las máquinas en la vida de la gente que está a punto de ser desalojada, para luego pasar a un plano del interior de una de las casas, como los que hemos obtenido la semana pasada, no es lo mismo que una simple toma de la calle, que se sigue de otra del interior de la vivienda. No es necesariamente mejor, solo que en la segunda no tenemos opción de pensar por falta de medios. El discurso que podríamos elegir está obviamente condicionado por ellos. Tenerlos o no responde siempre a los desajustes de la ideología de producción. La certidumbre de fondo aceptada es que no tenemos ni por asomo derecho a pensar en más medios que los artesanales. Pero en realidad se trata más bien de que esa ideología de la producción, que hemos integrado como inherente al cine, esconde y justifica otra circunstancia más profunda a nivel social: que solo las minorías con los medios de producción deciden quien tiene derecho o no a utilizarlos y crear con ellos.

Decía Joël Agros, que: *“las majors son, sobre todo, formidables máquinas de producción de películas. Su capacidad de producción es doble: para empezar, una capacidad física (los estudios), y luego un saber hacer”* (sus películas, decimos nosotros).

Pero no solo las majors sino que cualquier estudio de mediana producción, o estudio de televisión posee ese arsenal técnico, esos almacenes de vestuario, de accesorios y esa capacidad para producir decorados estables donde rodar y fabricar un micro espacio social de ficción y habitarlos durante breves períodos por profesionales del cine vinculados fundamentalmente por un presupuesto de producción aprobado por alguna mano inversora. Desaparecido el dinero desaparece todo aquel escenario a la espera de que el dinero permita otra serie, otra película, otro encuentro de profesionales, etc. El dinero crea ficción, nunca mejor dicho.

Para que el dinero se conceda debe haber seguridades. Un director, una directora de probada trayectoria asegura en primer lugar que tiene conocimiento del dispositivo cinematográfico como para que la inversión no se pierda y produzca finalmente una película. Y si esa trayectoria garantiza público en salas, pues ya complementa la confianza. Este segundo factor es más determinante que el primero en el viejo cine de sola exhibición.

De lo contrario todo es una gran odisea. Si repasamos los relatos de Peter Bisking sobre el rodaje de *Tiburón* de Steven Spielberg puede resultar hasta cómico ver la tensión que supuso. Era difícil para la época grabar en el océano, los tiburones mecánicos de Spielberg no terminaban de funcionar. Habían comenzado sin guión. La montadora Verna Fields preguntaba: *“Steven, ¿dónde está la acción?”* Y él contestaba: *“Ya lo sé, falta poco”*. Uno de los productores, Richard Zanuck decía que sería mucho más rápido y barato filmar en un estanque y que “lo más real” de grabar en el océano que decía Spielberg les estaba costando ya mucho dinero. De los cincuenta y cinco días calculados de rodaje se pasó a ciento cincuenta y nueve en mitad de vacíos de rodaje donde nadie sabía qué hacer. El presupuesto final fue de diez millones de dólares y triplicó al inicial. Todo una serie de complejidades generadas alrededor de un tipo que fue resolviendo problemas en la marcha.

Hablábamos de helicópteros, y admiramos la realización del bombardeo a la aldea filipina, que fingía ser una aldea vietnamita ocupada, en *Apocalypse Now* de Francis

Coppola sabiendo que aquellos helicópteros fueron prestados por el ejército filipino que dos por tres interrumpían el rodaje para atacar (en la realidad) a la facción disidente del presidente Ferdinand Marcos. Tecnología de guerra al servicio de las fantasías de otro tipo, aunque se llame Francis Ford Coppola. Un rodaje que fue un verdadero infierno según cuenta el anecdotario.

De estos ejemplos está plagado el cine que sigue demostrando la complicidad entre los flujos de dinero, los aparatos de poder y el poder de ciertos sectores minoritarios o simplemente personas de la industria.

La realización de una película siempre supone una odisea llena de problemas a resolver. Biskind cita una frase de Truffaut que decía: *“hacer una película es como subirse a una diligencia. Al principio uno espera un viaje agradable; al cabo de un rato sólo rezas para llegar a destino”*.

Al final, siempre se trata de qué tipo de imaginación se quiere financiar, si la de cineastas y guionistas en sus elucubraciones personales u otro tipo de manifestaciones.

Cuando hemos mostrado en nuestro trabajo una secuencia rápida de Tetuán que mezcla varias imágenes simulando el movimiento urbano y un joven nos dice que está bien representar así el movimiento del tráfico y la gente, pero que *“tenemos también atascos y colapsos y que a veces, en Madrid, ese afán de movimiento se reduce a un no-movimiento... a que todo vaya más despacio y a que esos atascos producen que el barrio tenga una contaminación bastante notable”*. A continuación, nos preguntamos *¿cómo se puede representar eso?*, se está planteando una idea de cine desde la reflexión de un no-cineasta.

Una idea que habría que madurar y discutir colectivamente para saber si es una sensación grupal. Pero si al final se eligiera como secuencia nos podríamos preguntar perfectamente: *y ¿si reproducimos un atasco?* Sería una posibilidad. Habría que estudiarla, planificarla para ver cómo podría representarse ese no-movimiento que produce la ansiedad de tráfico. Otra es esperar pacientemente en las calles hasta que se produzca el atasco en la realidad y grabarlo. Una supone una inversión mayor en medios. La segunda una inversión de tiempo. Ambas secuencias son diferentes. Una no es mejor que la otra.

Es habitual encontrar, por lo menos en Madrid, un set de rodaje en plena calle. La semana pasada había uno en la plaza Olavide. Un grupo de gente supermodernilla, orgullosos de su status, interrumpiendo el tráfico incluso peatonal con la soberbia de quien cree que está haciendo una cosa tan importante como para desviar el tránsito habitual de las personas. Luego descubres que están creando dos planos para un anuncio publicitario de una compresa, un helado o un automóvil. ¡Importantisimo motivo, sí!

Pero imaginar que un grupo de un vecindario se ha puesto de acuerdo para reconstruir un atasco de los que padecen habitualmente, al igual que lo hace cualquier director y suponiendo que ha habido una maduración profunda de la idea, no es común. Nos encantaría ver como una veintena o más de vecinos y vecinas cualquiera, han llegado a la decisión de rodar una escena como la que propuso el joven en la reunión sabiendo que eso ha supuesto la reflexión profunda grupal sobre el movimiento y el no-movimiento, sobre la aceleración y el delirio urbano, sobre la polución y la locura de urbanización que está agrediendo cada vez más a este barrio donde trabajamos. Y que querer hacerlo supuso pedir los permisos correspondientes de la policía y el ayuntamiento con la seguridad de que dispondríamos de los medios de producción para llevarlo a cabo. Nos gustaría provocar una interrupción en la circulación urbana llevados por la reflexión de unos vecinos y no, de un ingenioso cineasta. Tendríamos todo menos los medios (carros, grúas, vías, profesionales, etc) para simular una aglomeración de carros reviviendo la realidad al pie de las torres Kio. Es solo un ejemplo.

El sistema habitual de producción cuando financia la imaginación prefiere la de directores y guionistas de las minorías cinematográficas y les dota de lo necesario para materializar sus subjetivismos individuales, mientras que para la imaginación colectiva

de gente cualquiera que tiene ideas de cine, resulta impensable que suceda.

La respuesta la sabemos. No se anda financiando así nomás la fantasía de Doña Rosa, el chaval de la esquina o el tipo del bar. Es lógico. No tenemos los mecanismos de validación. Es un problema también del modelo de producción artístico.

Justo en esa ubicación intermedia entre el flujo de dinero y la población no productora de cine o video, ubicamos una función política indispensable y urgente para el tipo de cineastas que imaginamos.

Alguien debe garantizar que cinematográficamente un proceso colectivo, popular, de creación social, no solo es viable sino interesante. Porque pongamos que un día se equivoca por fin este país y forma un gobierno decente que quiere invertir en una cinematografía social (luego de haber invertido en otros asuntos sociales más importantes), o algún otro productor se equivoca también y cree que vale la pena construir desde una imaginación colectiva y no solo desde la individual. Para ese caso debemos tener esa **“teorización y práctica suficiente”** como para poder demostrar que el ámbito de la creación social colectiva, a nivel cinematográfico, tiene toda la potencialidad o más que la que tiene cualquier director o estudio reconocido.

Esta semana tuvimos un encuentro con el claustro de profesores del Centro de Adultos de Tetuán, que nos invitó para que contáramos nuestra forma de trabajo. Les preguntamos: *¿cómo se contaría a si mismo en una película vuestro centro?* Se quedaron pensándolo durante toda la reunión. Es muy posible, que este centro, en los próximos meses, se convierta en un plató vivo en el que poder filmar. Y entonces ¿qué? Entre tanta macarrería televisiva con las infantiles series sobre amoríos de instituto (en que se gastan miles y miles de euros en producir ideas simplistas de unos guionistas y unos directores -y unos ejecutivos- morbosos), a nosotros la práctica nos abre territorios inéditos donde hacer cine. Pero posiblemente cuando repitamos la pregunta al alumnado (*¿cómo se contarían o qué película harían?*), no podrán llevar a cabo ni la mitad de lo que imaginen aunque colectivamente lleguen a acuerdos. Porque no tenemos los medios de un estudio cinematográfico o una productora, ni inversores que nos garanticen llevar a cabo cualquier idea. Somos cineastas como diría Glaubert Rocha, con “una idea en la cabeza y una cámara en la mano”. Nada más. Pero esto nos resulta suficiente para echar a andar el cine que deseamos. Algún día tendremos la teoría y la práctica suficiente para demostrar que la fantasía y la imaginación común también es digna de financiarse. Y aunque sabemos que servirá de poco para las perversas formas de producción en las que vivimos; las tendremos igual por respeto a la gente con las que nos vamos encontrando y que se van incorporando al cine que hacemos.



## 10

**La emoción en el mercado audiovisual y la creación del campo emocional en el montaje popular cinematográfico.**

Alguna vez decíamos que nuestra manera de ver y oír ha sido colonizada progresivamente por un imperialismo audiovisual que primero se desarrolló externo a nosotros, conquistando a un espectador que estuvo fascinado por años con el invento cine, con unas imágenes que le envolvían pero seguían estando fuera de él y a las que solo, pagando, podía acceder.

Luego, ese imperialismo audiovisual fue conquistando ya no el terreno de los sentidos audiovisuales sino el terreno de los afectos y sentimientos, de nuestra propia percepción del mundo, instalándonos su propia manera de sentir, de amar, de relacionarnos, de estar en la sociedad de la que somos parte.

Y siempre haciéndolo en la vieja dinámica de unos grupos minoritarios productores y una mayoría perceptora pasiva de la que el arte en general y el cine en particular no terminan de escapar ni parecen buscarlo.

Da la impresión de que nada cambia más allá de la impresionante tecnología.

Hace unas semanas los responsables de la Sony presentaron en España *Heavy Rain*, el primer video juego, dicen, con una fuerte connotación cinematográfica, un drama emocional con actores y actrices virtuales provenientes de otros reales a quienes les fueron capturadas sus expresiones y movimientos con tecnología “motion capture” que al parecer solo ha sido utilizada en *Avatar*.

*“La única diferencia con una película es que el jugador tomará las decisiones por los personajes (casi todas: desde las más serias a lo más cotidiano, como abrir una puerta o ducharse) y, con ello, el desenlace final”.*

El cambio, que dicen sustancial, consiste en la introducción de la posibilidad para el usuario de determinar con el mando de su consola, ya no solamente el territorio de lo físico (saltar, correr, pelear, disparar) sino, ahora el territorio de las emociones, reacciones, la interioridad de los personajes.

Suponemos que los programadores del videojuego-film habrán tomado las precauciones suficientes como para impedir que el usuario modifique los sentimientos de los personajes hasta tal punto que pueda convertirlos en miembros rabiosos de alguna banda terrorista y convertir el suspenso del crimen (es un thriller) en una conspiración contra el gobierno socialista español. No lo sabemos, la verdad. No tenemos tiempo para jugar y comprobar si esto puede ser posible en un juego de suspense.

Lo cierto es que tanta novedad nos trae a la memoria giros que no hacen más que repetirse cada vez que avanza la tecnología. La historia oficial cuenta que el cine, que pivotaba en sus primeras décadas sobre la acción, la épica, las praderas y las cabalgatas de los westerns; en un momento dado, bajo la tutela de Cecil B. de Mille (uno de los más importantes constructores del imperio comercial de Hollywood), comenzó a bucear un nuevo campo de acción: el de los sentimientos y las motivaciones internas. De Mille también puso en práctica elementos como el uso de la luz artificial, iluminación angulada, siluetas, sombras no meramente naturalistas sino simbólicas que por primera vez se veían empleadas en el cine. La aceptación de su ciclo de “comedias matrimoniales”, dicen que reveló la mutación del público norteamericano desde 1918, formado sobre todo por la burguesía de las ciudades.

Que el territorio de los videojuegos luego de pasarse años permitiendo al usuario solamente tirar tiros, correr carreras, matar enemigos, saltar y ametrallar delirantemente a cuanto personaje se le plante en el escenario virtual, de repente se detenga y compruebe que tecnológicamente ya le es posible permitir al usuario-jugador interactuar con lo emocional, con el interior de los personajes virtuales, pues es un hallazgo magnífico a nivel del potencial comercial. A la caza de un público adulto, como dicen, ya pueden enganchar más población al autismo (autismo compartido vale igual) de las consolas. No hemos buscado las cifras del *Heavy Rain* pero sabemos que los presupuestos más elevados en videojuegos rondan entre los 45 y 100 millones de euros. Y así va el viejo cine que parece fundirse con las técnicas virtuales de los videojuegos y buscar su refugio (rentabilidad) a años luz de la realidad. Si había un contacto con la



realidad humana en los cuerpos de los actores, este desprendimiento de su alma actoral al universo de lo virtual manipulable, significa también la fuga de las cámaras al más allá digital y de los escenarios de ordenador.

Mientras tanto, en este territorio de la “nada cinematográfica” en que decidimos desterrarnos (la realidad social), y en el intento de llevar el montaje al terreno de lo público, también comprobamos tanto el campo de colonización como el de las emociones de las que hablamos. Hemos grabado, llevados por las sugerencias que nos hicieran las personas de Tetuán, unas cuantas secuencias impregnadas de muchos estilos: ficción doméstica, cine directo, reportaje robado, reportaje admitido, retratos de todo tipo, voces para utilizarlas en off. Una de las cuestiones relevantes del ejercicio de inmersión de un cineasta parece ser el desnudar y tener que revelar toda su intimidad fílmica, sus gustos heredados de cómo filmar la realidad y como montar el material luego. Registramos según el cine que hemos visto y analizado, y lo liberador ocurre cuando sometemos nuestros montajes transitorios al terreno de la opinión grupal de no-cineastas, de personas cualquiera. La pregunta ante tantas formas de grabar y de montar, se hace evidente ¿por qué grabamos así y por qué montamos así? La respuesta es sencilla: porque son los gustos autorales con los que nos regocijamos, cosa perfectamente lícita por otra parte. Pero el paso de estas preferencias individuales al terreno de lo común, tiene también un componente afectivo, emocional. Uno de los criterios es que debemos explicar por qué preferimos grabar en un carnaval a unas personas y no a otras. Por qué elegimos tantos primeros planos y menos colectivos o a la inversa. Por qué suspendemos una foto y le dejamos música con una clara intención de conmover. Por qué mezclamos secuencias que en principio no tienen nada que ver. Por qué hemos retocado el color de la imagen... Todas esas decisiones que un profesional del cine toma por sus propios gustos sin más disputa que consigo mismo, de repente, a nosotros (sometidos a la opinión abierta de quienes no solo han sugerido la secuencia sino que en algunos casos la han protagonizado) nos vuelve positivamente vulnerables. Damos las razones de nuestras decisiones y al tiempo de debate planteamos ¿cómo lo haríamos según otros gustos y otras preferencias? Y este suspenso es también el territorio de lo emocional, de la relación en busca de una representación, del juego de poder en la opinión, de los sentimientos y confesiones.

Quienes hacen cine saben muy bien que una película es una experiencia emocional fuerte para el equipo que la realiza, que el campo fílmico de producción es un terreno colmado de tensiones, amores, luchas, empujes, competiciones, protagonismos.

El montaje popular, colectivizado, compartido críticamente, cuando el gesto del suicidio autoral es eficaz, es justamente lo que trae como efecto: la creación de otro campo emocional distinto que hace estallar la dinámica del cineasta que exhibe y el público que contempla pasivamente. El viejo cine, estalla ahí, justamente, en el terreno de los gestos, de la confrontación, de la vida, en su práctica. Estalla cuando se rompe esa falsa diferenciación social del cineasta y el público y se despierta la actitud creativa común.

Así que, en eso andamos en nuestra “nada cinematográfica”. A muchísimos años luz del terreno espectacular y virtual de las aparentes nuevas posibilidades de un video-juego de millones de euros donde al entretenimiento de siempre se le agrega unas migas de interactividad emocional.

El gesto es familiar: había un oficio dramático. El capitalismo audiovisual consigue extraerles limpiamente, como si de un traje se tratara, la esencia de su trabajo: sus gestos y su apariencia. Y no para algún alto fin sino para seguir enganchándonos a sus mismos cuentos de siempre. Esperemos que este vicio no se extienda a la sociedad en general y de repente veamos succionados nuestros gestos y comercializados en algún videojuego. Pero no vamos a escandalizarnos tampoco, después de todo, el capitalismo es el juego más macabro que jamás hayamos podido inventar.

## 11

## El rodaje como causa organizativa. De como nos nace la necesidad de asaltar, cinematográficamente, un barrio.

En el reportaje a Alexander Medvedkin del film *El tren en marcha* que realizó Chris Marker en 1971, el director ruso cuenta en qué consistió y cuáles fueron muchos de los hallazgos de aquella casi única experiencia en la historia del cine del llamado “*cine tren*”. No sabemos si los historiadores ubican otros casos como este y que no tengan que ver con él, pero evidentemente, Medvedkin, marcó un hito cinematográfico al que siempre volvemos cuando se trata de encontrar una práctica ya no solo a contra corriente de la cinematografía hegemónica, sino también, la de un cine como servicio social y político. Es posible que sus películas no nos impacten demasiado hoy, pero lo curioso es que su experiencia posiblemente haya trascendido a sus films como piezas aisladas.

En dicho monólogo, luego de narrar la manera en que un grupo de trabajadores logró cambiar unas malas prácticas en la fabricación de vagones frente a un grupo de ingenieros, gracias a que algunos films de Medvedkin evidenciaban aquellas malas prácticas, dice:

*“El cine no era solo un medio de entretenimiento, un medio para despertar emociones artísticas sino que también era un arma poderosa que podría reconstruir fábricas. No solo fábricas sino que podía ayudar a reconstruir el mundo. Las películas en manos del pueblo eran una arma fantástica que nos llenaban de energía renovadora y gracias a aquella experiencia supimos que podíamos seguir adelante”.*

El cine tren fue una experiencia de 1932, cuando apenas comenzaba a existir el cine sonoro. Y si bien hoy, obviamente no nos sorprende un material que muestre con cierto didactismo unos problemas de producción, parece increíble, que el cine, en muy pocas ocasiones, provoque, por su manera de producirse y exhibirse, organización social aparte de la de sus profesionales o la de las redes de espectadores creadas a base de estrategias de marketing. Cuando se trata de rodajes de mediana o gran producción en un lugar específico, el arribo del equipo de profesionales provoca conmoción en la gente del lugar, pero raras veces organización social que no se esfume con el rodaje.

Con el tiempo se nos ha hecho evidente que para la utilización del cine como provocación y causa de organización social es necesaria una meditada y precisa desactivación del cine tal cual lo conocemos pero a medida que avanzamos vamos viendo las dificultades que supone tal desprogramación de sus piezas en busca de hacerle producir otros frutos. Hemos hablado otras veces, por ejemplo, de quitar la pieza “espectador”, darle muerte y abrir la posibilidad de que se transforme en coproductor y que lo haga colectivamente. Justo este último viernes, tuvimos una segunda sesión de visionado sobre tres secuencias que grabamos en nuestro barrio de Tetuán. El grupo espectador-productor que interviene los documentos que exponemos lo sigue haciendo con entusiasmo. Pero una de las cosas que preocupaban en la sesión era esa indiferencia social que existe siempre sobre las actividades culturales y en nuestro caso sobre los visionados. Lo normal. La apatía.

Nosotros hemos disuelto al espectador y nos hemos constituido como cineastas sin público aunque exhibimos fragmentos transitorios de la realidad en forma de documentos fílmicos para quien quiera verlos. Como hormigas con cámaras nos hemos empezado a meter por casas, calles, mercados, para registrar pequeños trozos de la realidad de la mano de sus protagonistas. Nos llevan o nos invitan a grabar lo que viven diariamente, o un episodio excepcional, o unos sitios significativos.

Todavía estamos en los tímidos inicios de involucrarnos con un barrio inmenso y muy variopinto. Lentamente, el hecho de haber anunciado un proceso cinematográfico provoca conexiones de gente y grupos, aunque aún con la timidez de una actividad más que se desarrolla en mitad de la saturación de eventos de una ciudad como Madrid.

Pero en el fondo, aunque por mucho tiempo sigamos esta aproximación de grabar rasgos de cotidianidad con los que armamos las secuencias, buscamos un nervio social mayor. Tenemos delante el desafío de cualquier acción social que no despierta interés en el entorno. No lo buscamos en nuestra estrategia actual. Las secuencias que creamos nos van dando un conocimiento inicial, un acercamiento, una aproximación progresiva,

a personas, escenarios y situaciones. Sin embargo, nos empieza a latir un palpito: posiblemente será necesario que dentro de un tiempo haya que hacer un asalto al barrio en toda regla.

Creemos que hay que intentar acciones con las estrategias del Viejo Cine cuando llega con sus despliegues técnico-espectaculares a un lugar y causa conmoción, curiosidad y admiración. Solo que nuestro despliegue queremos que sea más estratégico-organizativo que espectacular y más que causar conmoción admirativa deseáramos causar reacción organizativa. Planificar un “rodaje” de varias semanas intensivas como interrupción barrial en varios lugares, en diferentes casas, centros, mercados e instituciones; trabajarlo meticulosamente casi puerta a puerta entrando progresivamente al vecindario, desplegar afiches, información, material previo editado con las secuencias editadas. Utilizar el Rodaje como estrategia de intervención social que provoque un poco más de organización en torno a lo cinematográfico, es una oportunidad que debemos explorar. Si un barrio puede organizarse para sus fiestas populares por qué no podría hacerlo para el rodaje de su propio film, como una “fiesta en pos de su propia representación”. Estamos aún lejos, lo sabemos, pero la propia inmersión nos pone exigencias que es bueno aceptar como desafíos.

Sabemos de todos estos asuntos que corroen permanentemente las actividades culturales y militantes, que desgastan y queman, que desaniman y frustran pero tenemos antecedentes más actuales que nos hacen pensar que la llama de un cine medvedkiano es más posible hoy.

Edgar Morin, uno de los fundadores del Cinéma Verité, hablaba así en una entrevista de 1966 sobre la aparición de ese *tercer cine* con cuyas palabras nos sentimos identificados: *“Le cinéma verité es medio de interrogación, es por eso que avanza con el micro en la mano, es un medio de comunicación y por eso busca el diálogo. Por supuesto, hay miles de problemas, miles de dificultades...”*

*Rossellini tiene una fórmula admirable -seguía Morin- cuando habla de realizador en búsqueda de autor. Es verdad, en el mundo cotidiano cada vida sufre coacciones, rutinas, sufre el peso de las costumbres y, entonces, el cinéma verité busca seres humanos que, por lo menos un instante, fuesen delante de la cámara los autores de su propia existencia”.*

Nosotros estamos haciendo un camino lleno de interrogantes. También somos realizadores y realizadoras en busca de autor, pero en nuestro caso, de un autor colectivo. Y somos conscientes de haber tomado una especie de atajo por suicidio autoral, por nuestra desaparición planificada dentro de un proceso de realización y esto nos abre a un campo de actuación algo inédito. Tan conscientes como de que de un acto semejante a veces no se vuelve, ni se sale exitosamente. Pero hemos elegido correr el riesgo por simple instinto político. No debe ser tan difícil asaltar cinematográficamente un barrio. La única dificultad es que posiblemente nos lleve unos cuantos años de conspiración. Habrá que romper el tiempo de nuestra ansiedad. Veremos. Después de todo, si hay algo que sabe hacer el cine desde siempre, es justamente inventarse el tiempo.

## 12

**Notas sobre la ambigüedad política y las trampas del montaje cinematográfico.**

La semana pasada mencionábamos la entrevista donde Alexander Medvedkin comentaba asuntos del cine tren.

La frase que seguía a la que citamos en esa ocasión es la siguiente: *“A menudo usábamos la sátira en nuestro trabajo. Encontrábamos la cara divertida de una mala organización, de la incompetencia y el alcoholismo. A la larga, la risa se convirtió en una de nuestras mejores armas”*.

Nos gustaría compartir algo significativo que nos ha ocurrido con el montaje de una secuencia sobre la grabación del Carnaval que organizaron varias asociaciones de Tetuán y que nosotros acudimos a grabar.

Dada una serie de dificultades de organización, el Carnaval se llevó a cabo con algunos momentos muertos, con confusión sobre las cosas planificadas, con algunas pérdidas de tiempo y descontrol, típicos de este tipo de eventos. A la vez se vivió con mucho entusiasmo y algarabía.

Cuando montamos la escena para devolverla al grupo de la Asociación, utilizamos casi automáticamente ciertos elementos de montaje que nos son habituales. Dado que trabajamos con una sola cámara tuvimos que forzar el material para obtener algunos resultados. Comenzamos a buscar determinados hilos de acción, rompimos el tiempo para encadenar gestos y actitudes desplazándolos de un sitio a otro buscando mayor efectividad, intercambiamos planos ocurridos en momentos diferentes para enlazar o acelerar acciones, colocamos fundidos que dieran otra noción de tiempo y así transformamos aquellos brutos, en una secuencia continua de 15 minutos de unos hechos que se desarrollaron en poco más de dos horas.

Queríamos reflejar el entusiasmo que los y las protagonistas parecían haber vivido haciendo una especie de resumen efectivo de lo que teníamos grabado. Como montadores nos quedamos satisfechos después de batallar con un material caótico porque habíamos obtenido sobre todo continuidad y dinamismo en la secuencia.

Al ver el trabajo con otros dos compañeros que ya conocen este tipo de eventos, vimos que podía ser una oportunidad para plantear un poco de debate sobre el contenido de lo popular de este tipo de manifestaciones y de ciertos eslóganes, intenciones, discursos y lugares comunes que se originaron allí, en un acontecimiento que pretendía ser una alternativa al carnaval oficial del Ayuntamiento de Madrid.

Al final, cuando otra compañera que no había participado en el Carnaval lo vio, la tarde anterior al visionado, se quedó con la impresión de que aquello había sido una buenísima y animada fiesta donde todo había salido muy bien y dónde lamentaba no haber estado.

Nos dimos cuenta de que las operaciones del montaje nos habían jugado una mala pasada. Si realmente teníamos intenciones de llevar a debate algunos asuntos, las imágenes que construimos, no solo no conflictuaban ese tipo de asuntos como para facilitar la discusión, sino que crearon una falsa imagen de lo que ocurrió. Mientras en la realidad hubo desconcierto organizativo, en nuestro montaje había orden y eficacia; mientras en la realidad habían tiempos de dispersión y confusión, en nuestro montaje había continuidad; mientras en la realidad había habido cierto ausentismo y temores dado que no había permiso para realizar la marcha, en nuestro montaje todo era fluidez y algarabía; mientras en la realidad era la hora y nadie había llegado aún al lugar y se temía que no se hiciera, en nuestro montaje había un arranque calmo, lleno de primeros planos de máscaras, caras pintadas, saltos, gritos y un montón de personas ya agrupadas para partir con plena seguridad hacia los puntos fijados.

¿Qué diablos habíamos montado entonces como reflejo del “Carnaval Popular” al que habíamos asistido? Nos preguntamos.

El montaje es siempre la manipulación de bloques de tiempo, de espacio y de acciones. No cabe duda. Puede contar lo que queramos. Partimos de este hecho. Pero en nuestro caso, el fallo consistió en la pasividad tanto del registro como del montaje. Fuimos y montamos si una postura clara de para qué elaborar esa secuencia. Si queríamos

aproximarnos a la realidad para discutir sobre ella, deberíamos haber montado también los conflictos, la desazón, las esperas, los momentos en que no funcionaba la música y muchas otras cosas que también ocurrieron. Nos faltó honestidad y claridad política a la hora de grabar y de montar.

La microscopía del lenguaje cinematográfico nos enseña una ingeniería peligrosa que puede traicionarnos y puede hacer funcionar un material por sí mismo utilizándonos como intermediarios técnicos de una ideología que no es la nuestra si no tenemos una postura política clara.

Ocultamos una parte de la realidad conflictiva llevados por las técnicas habituales de manipulación de un material audiovisual, pensado posiblemente para un espectador tipo al que se debe mantener atento, expectante, entretenido.

Días después fue que nos encontramos con la frase de Medvedkin que citábamos al principio sobre el uso de la sátira en sus trabajos del cine tren. Nos llamó la atención porque veíamos en aquel comentario, la autoridad de quien tiene una intención política clara y no la oculta. Según su testimonio querían poner de manifiesto ciertos asuntos para crear la discusión y no titubeaban en mostrarlos. Nosotros, en cambio, buscábamos efectividad temporal y continuidad de acción cayendo en la ideología de la seducción del espectador.

Esa ingeniería, aplicada sin una actitud o una intencionalidad política, parece que puede funcionar sola y dinamizar un material de una manera, quizá hasta contraria a nuestras pretensiones. Son los hábitos aprendidos de la ideología del montaje cuando se pierde la función política, esa cosa que en el cine y en el arte en general da tanto nervio postmoderno nombrar: la postura política del creador.

Todo el cine tiene intencionalidad política. Cuando se pierde aquella vieja pregunta que comenzó a minar el trabajo de Jorge Sanjinés en 1960: *¿para quiénes íbamos a hacer cine?*, que también supuso luego *¿cómo lo hacemos?* el Relato que sigue en sus textos nos sigue desafiando: *“Cuando salíamos a las calles de la ciudad o a recorrer los caminos polvorientos del altiplano en busca de imágenes, y con la mirada abierta... chocábamos con una verdad despiadada e innegable: el dolor del pueblo, las diferencias, los terribles contrastes. En fin, era la verdadera Bolivia que nos comenzaba a doler y a mirar ella a través de nuestros propios ojos. Pero veíamos también la decisión de nuestro pueblo de liberarse, su capacidad de organización, su experiencia combativa, su coraje y dignidad. Por lo tanto la respuesta a esa pregunta capital no se hizo esperar y decidimos hacer un cine dirigido al pueblo boliviano, un cine que le fuera útil, que le sirviera. Así nació el Grupo Ukamau con un propósito claro de cumplir una tarea social que a medida que se fue profundizando tuvo que adquirir los contornos de una tarea política.”*

Obviamente que no nos vamos a inventar ahora, anacrónicamente, un pueblo sufriente en mitad de Madrid como el boliviano, pero sí nos cuestiona la fibra de la actitud política. ¿Para quién y cómo estamos trabajando? ¿Para qué devolvemos las imágenes? ¿Cuál es nuestra posición política en cada momento? Para desaparecer como autores, hay que tener claro qué discurso y postura tenemos frente a los hechos.

Siempre que adjuntamos lo político a la palabra cine, o hablamos de función social, o función política, parece invadirnos un no sé qué fantasma venido del más allá del capital y el más acá de la historiografía y la crítica cinematográfica dominante que se han empeñado en ubicar lo político del cine en un casillero aparte como si gastar 50 millones de euros en financiar las neurosis narrativas de un director no fuera un asunto escandalosamente político y no cumpliera una función social precisa y estratégica de distracción política.

Por eso nuestro error de montaje nos hace pensar en nuestra actitud de atención permanente a lo político, nos pone alerta. No estamos haciendo cine para contar ambigua y decorativamente los hechos. La postura política tiene que ver con la voluntad de incidencia y de intervención en lo social y es la que determina el hecho narrativo,

formal y estético de un montaje. Para desaparecer como dispositivo autoral primero tenemos que manifestarnos como tal, exponiéndonos en nuestras intenciones en el material que presentamos a la gente, para transformarlo colectivamente en otra cosa que nos represente mejor y nos conmueva una vez más para la reacción y la organización social en torno al hecho cinematográfico.



## 13

## Otras notas sobre política y estética cinematográfica.

### A la búsqueda del sitio justo de lo político.

Nos gustaría contestarle a la persona que nos sigue desde Buenos Aires (y de paso agradecerle su interés). Se identifica como E y que plantea una pregunta sobre el último artículo: *Notas sobre la ambigüedad política y las trampas del montaje cinematográfico*. Traemos el comentario: “...cómo se presentarían estos problemas en la gestación de cine de ficción, cómo hacer un cine político sin hacer realismo socialista, tal vez a la manera de Pedro Costa, como quiere Rancière...” -pregunta-.

Aprovechamos para contestar porque son asuntos que nos hemos planteado. A algunos creemos que vamos dando respuesta y otros siguen abiertos como las incertidumbres propias de un camino no hecho.

“Cómo hacer un cine político sin hacer realismo socialista...” (en el siguiente comentario aclaraba nuestro interlocutor lo que entendiéndolo por tal: *un realismo social ingenuo, pedagógico, de una supuesta minoría iluminada que le “conduce” de algún modo al pueblo...*)

Para comenzar a responder, podemos aclarar que en nuestro caso, hemos ubicado lo político fuera de la representación para que luego repercuta en ella y la impregne. Lo político, así entendido, tiene que ver con el dispositivo que crea lo cinematográfico, sean secuencias, documentos transitorios, películas o, hacia el largo plazo, una filmografía. Lo político y lo real del cine que buscamos tiene que ver estrictamente con la desaparición de la propiedad productiva de “los cineastas y profesionales con su saber técnico-estético” (que siempre termina siendo político y económico) en favor de la aparición de un sujeto colectivo que se apropia de todo el proceso. Lo político entendido como la intervención de las personas que empiezan a ser parte del proceso fílmico participando en la toma de decisiones, sean éstas de la índole que sean. Lo político como la apropiación del cine por parte de *esas personas cualquiera*, las personas “no cineastas” con las que elegimos trabajar.

Eso es en principio el “criterio metodológico por razones políticas” del que hablamos a veces, la intención primera, el motor con el que arrancamos. Por tanto, no partimos de una postura frente a la representación a alcanzar en su materialidad como imágenes y sonidos, sino al hecho que le antecede: ¿quiénes y cómo fabrican esas imágenes?.

El camino que siguió Pedro Costa, por ejemplo, y que el o la lectora menciona, desde nuestro punto de vista, abre cuestiones fundamentales pero desatiende otras que son, a nuestro entender, también fundamentales para un cine crítico acorde a nuestro tiempo. Abre, con una valentía enorme, los procesos habituales de rodaje porque rompe con la realización industrial (de la que Costa venía), arrastrado por el interés humano (a la vez que cinematográfico) que le despiertan algunas personas del barrio *Fontainha* en destrucción. Eso lo lleva a la reducción de su equipo eligiendo su sola y pequeña *panasonic* como medio para el rodaje. Con ello comienza un camino obstinado de inmersión e involucramiento personal con Vanda (su personaje), su cuarto como escenario y, a la vez, con otras personas de su entorno.

No podemos explayarnos aquí, pero ese gesto, nada simple, llevado por un interés de cineasta que tiene una intuición de cine, abre mucha reflexión porque logra acercar lo cinematográfico al punto de una convivencia humana, lo cotidianiza hasta convertirlo en una especie de cámara testigo que va registrando cosas de la vida, para luego reflexionar sobre ellas en el montaje. En definitiva, lo interesante es: un realizador, una cámara pequeña, la voluntad y el coraje de abordar un trabajo de grabación de muchas horas diarias durante largo tiempo, la demostración de que es posible un cine de calidad formal y estética con tan pocos medios, mucho trabajo en terreno y mucho trabajo de postproducción. Habría mucho más que decir, por supuesto.

Pero, al mismo tiempo, el asunto fundamental que deja fuera Costa es toda la potencia de la dimensión colectiva en su forma de producir que se reduce a su interacción con esas personas que protagonizarán progresivamente su película. No es poco... Pero



siempre es “la película de Pedro Costa”. Lo social colectivo, sencillamente, no le interesa (así lo manifestaba el año pasado en una charla que le escuchamos en Madrid ), no cree en “*eso colectivo*”, decía, como sospechando del término con cierta razón pero sin explicitar más nada. Sigue siendo, entonces, un realizador que a la vez que libera a su cine de varios procesos, como la guionización directiva, el control del dispositivo fílmico, la tiranía de los medios de más presupuesto, el sometimiento de unas vidas a las directrices de un o unos profesionales, etc, pues se mantiene al margen de cualquier motivación política más amplia, aunque su gesto esté plagado de “lo político”.

Entonces, para nosotros, el problema político del cine, no pasa, justamente por un cine de contenidos explícitamente de conflictividad social, etc, como es el caso del cine militante, ni de realismo socialista tal como lo entiende la o el lector que nos escribe: un cine hecho por un aparato de poder que financia a sus cineastas para *concientizar* a la población sobre su visión del mundo (dicho burdamente). Pero tampoco pasa el asunto político por la eficacia de una representación que se aleja de la narratividad y los discursos dominantes hecho por cineastas o aparatos corporativos, sean estos comerciales o altamente críticos, da lo mismo. Lo político no pasa solamente por que “los profesionales” logren una obra perturbadora que conmueva la conciencia y el estado emocional de los espectadores por romper con la narrativa dominante. No sabemos si a esto se refería el o la lectora al mencionar la postura crítica de Rancière que reivindica para el cine la verdad de lo sensible como lugar de subversión por encima de la racionalidad de la intriga de lo narrativo. (Tampoco conocemos la obra de Rancière en profundidad).

Lo hemos dicho en otras ocasiones, lo político del cine es que cree y provoque organización social crítica a través de su construcción y para su creación. Una vez ubicados en este camino, la estética dominante se vuelve interrogante a explorar y salta por los aires, porque ya no se trata de un grupo de profesionales con sus saberes aprendidos y sus técnicas de producción quienes hacen cine, sino personas cualquiera, (personas “sin parte, con capacidades cualquiera”, que le leíamos alguna vez al mismo Rancière en una entrevista). Justamente, es lo formal del cine hecho por cineastas lo que se pone en crisis al trabajar de esta manera. Y este es el territorio de lo imaginario-político en donde nos interesa trabajar.

Por ser prácticos y plantear un ejemplo. Estamos planificando una próxima secuencia en la casa de una señora mayor que se ofreció en una reunión para ser grabada. La pregunta con la que queremos abordar el trabajo no es ¿qué y cómo grabaremos a la señora?, el asunto es abordar el imaginario de la señora sobre sí misma, posiblemente colonizado por formatos hegemónicos televisivos y cinematográficos que ha visto y preguntarle ¿cómo quiere ser grabada?, ¿qué asuntos de su vida quiere que representemos?, ¿qué rincones de su casa, de su vida cotidiana quiere mostrar y representar?, ¿desde dónde y por qué quisiera mostrarlos a otros y otras vecinas?. Y si tenemos disposición suficiente de tiempo, preferiríamos mostrarle lo grabado y sentarnos a debatir con ella las secuencias que considere más oportunas para su representación. Todo esto, en la práctica, se puede volver muy complejo o muy simple. Nos han pasado las dos cosas. Pero son procedimientos que marcan una diferencia de operatividad sustancial. Hemos desplazado voluntariamente el origen de una secuencia o un film, desde la cabeza de los cineastas (con sus saberes y su imaginario) a la cabeza de las personas cualquiera (con sus saberes y su imaginario).

Lo político es también el gesto de usar el cine como servicio a personas y grupos y no como imposición de quienes dominan su hacer.

Finalmente, quien nos hizo los comentarios preguntaba acerca de ...*cómo se presentarían estos problemas en la gestación de cine de ficción*.

Pues, creemos que nos acercamos a la respuesta si decimos que para nosotros, la pregunta clave es ¿la ficción de quién?. Si hablamos de ficción (si lo planteamos en términos de un cine planificado, de mayor premeditación en su construcción), la ficción que nos

interesa planificar si se da el caso, no es la que nosotros, como cineastas podemos imaginar sino la que las “personas cualquiera” elijan imaginar y quieran realizar. Todos tenemos imágenes, sonidos e historias en la cabeza. Los problemas de la ficción de un director que planifica su película sobre sus propias ideas desarrolladas en un guión o una sinopsis de película, son los mismos que podemos llegar a tener nosotros una vez obtenemos la respuesta de las “personas cualquiera” que nos dicen lo que imaginarían para una película, de ellas o de asuntos de su entorno. El criterio político de realización sinautor, de desaparición de los profesionales como propietarios totales del film, es lo que nos libera de la esclavitud y el eterno debate de cómo plantearnos (nosotros, los cineastas) lo político en un film como punto de arranque.

Si la necesidad de este asunto de “lo político” en el cine lo trasladamos de la representación a la forma de producción, quizá sea, para la crítica acostumbrada a debatir sobre films y no sobre el sistema de producción de una película, desconcertante aunque a nosotros nos está dando una clave de lectura diferente incluso en el análisis de los films. Haciendo este gesto de desaparición autoral de la propiedad particular de cineastas a la propiedad colectiva-crítica de “personas no cineastas” creemos que nos acercamos a crear un vacío de *lo político* en la producción de un film, para impregnar todo el film de lo político.

## 14

**Sobre aquel viejo extra del cine que ha devenido por fin protagonista.****Una nota sobre el Festival de Toulouse. NO-suficiente.**

Por posibilidades y azares de la vida, aparecimos en el *Festival de Toulouse* de la última semana de marzo, donde anualmente se exhiben una cantidad de películas latinoamericanas.

De las películas que vimos nos quedó un eco, una sensación general que nos interesa resaltar: un denominador común a muchas de ellas fue el hecho de estar protagonizadas gente común, no actores. Ya no en el territorio del documental, que es lo que toca, sino en el terreno de la ficción.

No entraña novedad en la historia del cine la participación de personas no actores o actrices, solo que su misma evolución parece que ha permitido la aparición de personas cualquiera en el centro de sus propias historias. Aquel viejo extra de las películas se ha convertido en habitual protagonista también de la ficción.

Sobre todo las grandes producciones que narraban epopeyas que suponían una considerable cantidad de personas en una escena (hoy aún se hace en el viejo cine industrial) siempre fueron ocupadas por personas paisaje, personas de relleno que solo servían para formar ciertos cuadros necesarios de la historia.

Los primeros films de los Lumière de corte netamente documental estaban protagonizados por anónimos que aparecían como protagonistas de las tomas hechas por los primeros dueños del cinematógrafo o sus operarios. Pero aquellos anónimos protagonistas no eran más que personajes sin espesor ni trama, más parecidos a la planicie de la fotografía estática que a la vida.

Nos encontramos extras, lugareños que participaban en las películas en *El nacimiento de una nación*, de Griffith, en *La caravana de Oregón* de James Cruze, como en *El Acorazado Potemkin* de Eisenstein como en innumerables films que siempre han incluido extras que aparecían a la deriva de los intereses de sus directores.

Se suele adjudicar al neorrealismo italiano de postguerra, aunque no es exclusivo, una voluntad ya más intencionada de trabajar con personas cuyo oficio no fuera la actuación, buscando, justamente, evitar la carga simbólica que supone el oficio y para acercar la mirada del cine a personas y problemáticas despojadas de los vicios teatrales de los que siempre se vale el cine industrial.

Herbert Biberman comenzaba a grabar en 1953 *La sal de la tierra*, sobre una huelga que en 1951 paralizó el trabajo en una mina de zinc de Nuevo México, Estados Unidos. Fue una de las primeras películas independientes del cine norteamericano donde la mayoría de personajes fueron gente del propio lugar que habían participado de la huelga. Biberman fue una de las víctimas más contestatarias de la célebre “Caza de Brujas” y del “Maccarthysmo”.

Jorge Sanjinés comenzaba a involucrar en 1971 en *El coraje del pueblo* a muchos de los sobrevivientes de la masacre de San Juan para hacerlos protagonistas y guionistas de su propias vivencias, comenzando así una de las prácticas y reflexiones más interesantes de la que ya hemos hablado en este blog.

En el otro polo de la conflictividad, Robert Bresson trabajó muchas veces con personajes “no actores” a los que llamaba modelos y a los que en sus peculiares “Notas sobre el cinematógrafo” hizo referencia de manera peculiar: “Actores. Cuanto más se acercan (en la pantalla) con su expresividad, más se alejan. Las casas, los árboles se acercan; los actores se alejan ... Actuación. El actor: ‘no es a mí a quién veis, a quien oís, es al otro’. Pero como no puede ser del todo el otro, no es ese otro ... Modelo. Preservado de toda obligación para con el arte dramático...”

Los cambios sociales de los años 60 de los que hemos hablado en varias ocasiones refiriéndonos al cine directo, acercaron la cámara a la vida cotidiana, al acontecer diario de personas.

Que los, las cineastas opten por utilizar gente sin el oficio dramático casi no merece mención aunque la ignorancia haga resaltar el hecho como un gesto de realización interesante. Deberíamos entender que es casi el gesto obligado de un cine que en su realización se compromete con la vida y sus circunstancias, dadas las condiciones

actuales de producción que lo hacen altamente posible.

Podríamos decir que la mentalidad cinematográfica a lo largo del tiempo ha madurado lo suficiente como para abordar de manera habitual el hecho de que las personas sustituyan a posibles actores y actrices en la representación de sus propias historias. Quizá porque muchos realizadores y realizadoras ya no encuentran tanta motivación en quedarse en ese universo arcaico de la actuación. Se ha desplazado por fin ese viejo oficio de la impostación. Es como si a aquella vocación primera del cine de los Lumière, de llenar sus films de personas cercanas, un ventarrón le hubiera inclinado las cámaras a los confusos escenarios de mentira y fábula de los grandes estudios del sistema industrial y que solo a partir de los años 50 dicho ventarrón hubiera podido redirigir lentamente la cámara de su ficción hasta resituarse a personas comunes en el centro de su interés.

¿Acaso el *Nanook* de Flaherty no era una impresionante ficción poética protagonizada por aquella familia de esquimales? Pero sin embargo se le codificó como documental, caprichosamente, quizá porque *“la mentalidad cinematográfica”* no era capaz, ni le era conveniente, admitir en ese momento que cualquier persona podría ser dirigida para una ficción sin necesidad de dominar la carga del oficio dramático.

Flaherty lo decía: *“Si se trata de filmar a gente distinta a uno, es imposible que actores o actrices pueda reflejar con todo su histrionismo profesional la vida al natural de los moradores, que pueden interpretar sus propias vidas sin interés comercial”*.

*Todo el mundo sabe* -dice Rancière en *La fábula cinematográfica-* (nosotros no lo sabíamos), *que ‘hipócrita’ proviene de una palabra griega, ‘hypokrites’, que significa actor, hombre que habla oculto bajo la máscara.*

Pero aún no nos conformó lo que vimos en el festival. Varios de estos films tenían en su estructura esa manía autoral de abortar caprichosamente las historias de vida para llevarlas a sus propias conexiones, sus propios montajes, sus antojadizos desenlaces.

Nos rondaba la permanente sensación de tener que mirar aquellas realidades y aquellas vidas, moviendo la cabeza como quien quiere esquivar a una figura molesta que se interpone, para ver si podíamos adivinar la deriva de la realidad que era mutilada por los antojos autorales. Las explicaciones eran claras si uno hablaba con sus directores. Las inmersiones en la vida de los personajes y sus circunstancias eran en varios casos de 5 días, tres semanas, dos meses interrumpidos, como mucho. ¿Quién puede captar el espesor de la vida en tan poco tiempo?

¿Pero si es que la inmersión la inventó el propio Flaherty cuando se impuso como método la convivencia con sus documentados por largos periodos. ¿Por qué aprendemos tan rápido lo fácil y tanto nos cuesta lo complejo y comprometido de lo cinematográfico?

Un festival como este se parece a un revuelo de vampiros que han succionado con sus colmillos cinematográficos un poco de vidas de allí y de aquí de las que rápidamente salen volando en sus aviones para contarlo y venderlo en los mercados internacionales. Por suerte hay excepciones, claro, por allí andaba Vincent Carelli con su película *Corumbiara*, una tierra rematada durante el gobierno militar de Brasil en 1985, donde ocurrió una masacre de indios aislados de la cual, diez años después, a partir del encuentro de dos indios desconocidos en una hacienda, tuvo la oportunidad (Carelli) de retomar el hilo de esta historia que revela la continuidad de los crímenes contra los pueblos indígenas. Una película que tardó 20 años en realizar y que en medio dio origen a uno de los proyectos cinematográficos más interesantes de la actualidad: *Video nas Aldeias*, del que hemos hablado en más de una ocasión. Sí, por suerte hay excepciones. Si el cine, como se dice, es el manejo de bloques de espacio y tiempo capturados por cámaras, preferimos, buscamos e intentamos hacer, un cine que se quede durante largos tiempos en un mismo espacio social para poder sacar de allí algo que se parezca más a la complejidad de la vida que a la planicie de la fotografía.

Es cierto que en estos festivales uno come bien, se la pasa bien, si anda con suerte hormonal hasta liga bien y se divierte bien. Claro que sí. Se puede incluso vender

bien suponemos. No planteamos que desaparezcan los festivales (la verdad es que nos da un poco igual). Solo quisiéramos que el cine se quede por más tiempo en el lugar donde se origina, que fermente socialmente en esos específicos y remotos sitios y vidas donde anidó por un brevísimo tiempo como película, porque así hecho, es obvio que se muere en el mismo momento en que los vampiros salen a las extrañas órbitas de los escaparates mercantiles del audiovisual, a celebrar, con sus films-fotografía, su triunfo personal de cineastas. Se muere enseguida, sí. Y esto, la verdad, no deja de ser un poco patético.

## 15

**Guión inmerso. Del cine como vehículo de historias. Anonimato al primer plano.**

Pongamos que una película comienza con el plano de una señora española mayor de nombre Angelines, a punto de embarcar en el aeropuerto de Barajas mientras se anuncia la salida del vuelo con destino al aeropuerto de Amman, Reina Alia, Jordania, en el verano del 2010.

Digamos que el siguiente es un primer plano de esa señora en el avión mientras suena una voz de mujer, la de ella, que dice : ¿Es que estaré soñando? No me puedo creer lo que me está pasando... no me puedo creer que mi marido haya decidido casarse ahora con otra mujer?...

Pongamos que la segunda escena nos ubica en otro avión que transporta un envío de medicamentos, en tiempos de Felipe González, en los preparativos de la Guerra del Golfo, en el mismo aeropuerto de la capital jordana mientras una mujer joven (una actriz que se parece a esta señora con menos edad) sube de prisa a ese avión con sus dos hijos de la mano en un vuelo que significa su regreso a España luego de 10 años de vida en Jordania.

Digamos que escapa.

Digamos que esa mujer estuvo casada más de 20 años con un palestino con el que vivió una década en Montreal y otra en Jordania.

Digamos que la mujer joven que sube al avión, se escapa de Jordania porque su marido, influenciado por su familia y entorno musulmano, decidió adoptar las costumbres de allí, tener más de una mujer y casarse con otra, manteniendo su matrimonio con Angelines. Digamos que además le prohibía salir con sus hijos y le escondió los pasaportes hasta que un día ella los encontró y sin decir nada esperó largamente el momento oportuno para poder utilizarlos en su huida.

Pongamos que el primer plano con que abríamos el film es el viaje que luego de muchos años, hace Angelines con una amiga y dos tipos más para volver a ver Amman y Petra y visitar a aquel marido del que escapó.

Agreguemos que toda la tensión de la película va dirigida al increíble y postergado momento del encuentro entre este marido palestino y ella, que dejaron de hablarse por años hasta el día en que él comenzó a llamarla de nuevo interesado por su situación y con quien habla ahora todas las semanas.

Terminemos diciendo que la historia acaba con el encuentro de ambos, que carece de toda carga emocional, que se encuentran con toda calma, que la escena ni siquiera es tensa porque por lo menos para Angelines, aquel reencuentro no significa ya nada.

Pongamos que de alguna de estas cosas tenemos fotografías y algunos videos que un hijo de Angelines recogió de ciertos lugares en una visita reciente que hizo con su novia para conocer a su padre.

¿Qué nos falta? Ah, sí. ¿Quiénes eran esos tipos que acompañaban a Angelines en el primer plano de la película?

Ah, es que no dijimos que de repente hay otras escenas en donde Angelines conversa con uno de los acompañantes, mientras el otro graba con una cámara como si fuera un documentalista de su viaje. Bueno, tampoco habíamos dicho que hay otros pasajes de la película en donde Angelines oficia como directora de escena dándole instrucciones a la actriz joven y a estos dos realizadores (bueno, si, son realizadores de cine) de cómo deben representar las situaciones, cuales son los recorridos reales que hacía, los gestos, los sentimientos, los lugares significativos que deberían capturar para acercarse a sus recuerdos.

En fin, sí, seamos honestos y digamos que el jueves pasado estuvimos, los dos realizadores que aparecerían en esta hipotética película, en casa de Angelines, una vecina que vive desde hace dos años en nuestro barrio de Tetuán. Que estuvimos conversando y grabando su historia para ver como el domingo rodamos material para reconstruir al menos una parte de ella y compartirla el 16 en una sesión de visionado más de Cine sin Autor con otras personas.

No viajaremos a Jordania, en principio, aunque nos salta la duda y nos queda el ímpetu

de acompañarla en ese viaje que posiblemente haga este verano, o más adelante. Porque todo lo que contamos es el propio relato de esta vecina de Tetuán con la que ingenuamente fuimos a preparar lo que grabar el domingo, pensando en su casa, sus recorridos por el barrio o lo que quisiera mostrar, hasta que le hicimos la pregunta: *¿qué debería aparecer en un film que representara tu vida?*

Y entonces apareció este extenso y fascinante relato sobre su historia. Después de ver sus fotos, de conversar, de escucharle leer un relato con un texto sencillo e impecable sobre aquel momento de la huida para un taller de escritura donde acude, salimos de su casa imaginando esta película que hemos boceteado.

Quienes la vean pasar por las calles del barrio, no sabrán su historia. Solo es una persona más de las tantas anónimas que vemos y que somos. Pero también sabemos que cualquier persona tiene historias interesantes por más que creamos que esas historias solo las puede contar el cine o la literatura de los creadores. Sabemos que eso es también la mentira hegemónica.

No tenemos presupuesto para hacer el viaje a Jordania por ahora, pero esta mujer, la primera con la que nos sentamos a profundizar un poco más para crear su representación con mayor precisión, para compartirla más gente en la asociación, nos plantea, una vez más, desafíos cinematográficos en principio inalcanzables dadas nuestras condiciones de presupuesto y producción. Nos gustaría reproducir su vida de allí incluso con gente que represente aquella vida que tuvo y convertirla por unas semanas en directora de cine, directora de nuestro trabajo. Serían unas semanas exitantes en que le permitiríamos revivir cosas, reacomodarlas en su memoria, conocer sus lugares, conocerla más. Sabemos que es difícil pero no nos privamos de pensar que el cine que pensamos debería permitirlo.

Buscaremos, por ahora, otras maneras más artesanales que sean efectivas para realizar el trabajo. Claro.

La sinopsis que planteamos son ideas sueltas y algunas, incluso, se las comentamos a Angelines misma la tarde del jueves y hasta le parecían abordables. Nos ofreció incluso sitio en Jordania para quedarnos si fuésemos allí.

Nos contaba además que conocía a muy poca gente del edificio y del barrio. Su vida está en un segundo plano en lo social como la mayoría de nuestras vidas. El cine que hacemos nos ofrece la posibilidad no solo de registrar este momento de su vida, de grabar su voz y su relato, de recuperar esos álbumes de fotos de los que le pedimos que extrajera aquellas que le supongan más carga de historia e intensidad emocional, sino que nos ofrece la posibilidad de elaborar un retrato sobre ella que podremos llevar a una reunión con otros vecinos que podrán conocer su historia y compartirla.

Callarnos la boca y escuchar, poner nuestro saber cinematográfico al servicio de historias cualquiera, colectivizar el montaje y debatirlo, romper con el *automatismo autoral*, nos sigue abriendo posibilidades y caminos. Quién sabe si en un futuro próximo, dos tipos del Cine sin Autor de Tetuán, no estén bajando en el aeropuerto jordano de Amman con Angelines para grabar asuntos surgidos de la memoria de su vida. ¿Quién sabe? El cine siempre nos ha dado la posibilidad de soñar y de inventarnos. ¿Cuánto es que cuesta un pasaje a Jordania....?



## 16

**El cine, esa práctica.  
De las relaciones que vamos encontrando  
en la operativa autor-sinautor. Apuntes para  
desaparecer.**

Hemos hablado muchas veces aquí de que vamos formulando pistas, hallazgos e incertidumbres sobre la desaparición del autor, del cineasta, en una creación colectiva. O de su disolución como subjetividad propietaria en beneficio de una apropiación del hacer cinematográfico por parte de personas cualquiera.

Una de las cosas que nos ha hecho reflexionar bastante en las últimas semanas, viene de las reacciones ante las piezas que hemos venido creando y visionando con el grupo de personas de Tetuán. Ante alguna hemos visto surgir un debate inmediato y en otras ha costado más. Los documentos fílmicos (las secuencias sobre lo grabado que montamos transitoriamente para el debate), nos permiten observar juntos lo que hemos hecho para rodar la secuencia, la relación realizadores-no realizadores, si supimos captar la idea de los, las protagonistas, si estos se ven en lo que montamos luego, etc.

Ante esa diferencia de reacciones, y dado que las piezas las montamos sobre todo dos personas, cada una con su gusto cinematográfico, su sello de autor (porque ya el montaje, por más elemental que sea tiene carácter autoral), decidimos explotar esa diferencia autoral y hacerla más evidente. Es decir, que vamos a probar piezas diferentes que tengan una marca autoral bien clara, y demostrar que con el mismo material grabado, dos realizadores pueden hacer dos documentos muy distintos tanto en forma como en contenido.

Vemos que las piezas largas, por ejemplo, (hemos presentado alguna de más de 30 minutos que más otras secuencias que le seguían provocan una hora de visionado), acercan demasiado a la posición convencional del espectador que ve una película y luego siente pereza de debatir porque se siente fuera de la realización. Y al contrario, piezas cortas incitan rápidamente a la opinión, dado que el material exhibido no produce el efecto de expectación pasiva al que las películas nos acostumbran. Se termina pronto y despierta ganas de entrar en el material.

Una narrativa larga, otro ejemplo, que sigue los hechos de forma lenta, plano a plano, más bien contemplativa y sin demasiado posicionamiento fuera de lo estético, permite ejercer mejor de espectador pasivo que disfruta de lo que ve; mientras que una pieza fragmentaria, ágil, dinámica y más efectista, donde el realizador explicita su punto de vista de manera clara, provoca y hasta puede irritar si se disiente, cosa que siempre estimula el debate.

La decisión que hemos tomado, es comenzar a hacer dos piezas de un mismo material. Creemos que esto permitirá observar que un montaje siempre es subjetivo, basado en la visión y capacidad de quien lo realiza y que permite al cineasta explorar su necesidad de expresión personal en busca de una comunicación directa con el grupo de personas. Donde se acaba el viejo cine de autor -en este momento de exhibición a "espectadores cualquiera" con los que el cineasta entablaba apenas unas horas de relación (en el caso extremo de un debate posterior a la película, cuando lo hay y si el director asiste)- nosotros comenzamos el camino de exploración del o la realizadora que busca comunicar para coproducir sus próximas secuencias. Algo así como una búsqueda de la estética común a partir la particular estética de realizador individual, puesta bajo sospecha por él y el grupo.

Por eso decíamos alguna otra vez que la creatividad colectiva, lejos de castrar las búsquedas personales del autor individual, suelen desafiarle y aumentarle las exigencias y la imaginación. Asimismo provoca la inclusión de otros u otras realizadoras que ven un campo de expresión confrontada, también y se aleja de quienes solo quieren hacer su idea desde su reducida privacidad.

Cuando devolvemos una pieza (y ahí podemos lucirnos y poner todo nuestro saber y gusto, nuestro superego de artistas y toda esa herencia-) lo que sucede es que se enriquecen los puntos de vista, se amplían, salen otras ideas, se extienden las posibilidades en las opiniones y propuestas del común, la posibilidades de seguir grabando personas y escenas, etc. Pero la pieza autoral queda hecha. No la destruimos. Es solo un camino en pos de la estética común. De ahí el relativismo que le damos a lo autoral privado y

particular, dado que al no imponer nuestra pieza como “la representación” de lo que los demás quieren, nuestra “joya personal”, a la que dedicamos en algunos casos mucho tiempo, pues queda allí como un paso, un documento de transición, en un camino más extenso que es, justamente, el sinautor, el proceso que sigue más allá de nuestra pieza.

La capacidad autoral, nuestro oficio de grabar, montar, editar, etc, es un servicio puesto al común permanentemente. En la primer pieza que abrió la experiencia en Tetuán, Daniel Goldmann, nuestro compañero, pasó tiempo grabando esporádicamente cosas que le llamaban la atención del barrio, y luego le dedicó bastante tiempo a montar solo 15 minutos de esas ideas sueltas con su visión de autor. Su trabajo de meses se expuso en la Asociación de la Ventilla ante unas treinta personas y al colectivizar el proceso, su pieza fue arrastrada por un temporal de 22 propuestas a seguir. Pero su pieza está ahí y es algo que en otros sitios se ha podido ver como pieza aislada. Pero lo importante es que un año después, a partir de aquella pieza autoral hoy andamos grabando personas y asuntos en el barrio, metiéndonos en casas y mercados. Ahora mismo crece la oferta de personas que están dispuestas a protagonizar escenas, se va estabilizando un grupo que participa en contactar, anunciar los eventos, buscar relaciones, visionar las piezas, llamar para avisar de cosas que suceden, etc. Aquella pieza autoral que Dani expuso para sinautorar, para colectivizar, desencadenó el proceso en que hoy estamos y que solo tiene miras de crecer por lo que vamos viviendo. Desató organización social en torno al hecho cine. Esto es para nosotros determinante.

Ésa es la relación que vivimos entre el autor que decide sinautorar su proceso y que abandona el camino de la propiedad privada particular. Los creadores somos tan egocéntricos que no queremos que se nos diga nada, que se nos critique nada, creemos siempre estar cerca de no sé qué genialidad que todo el mundo admirará por fin y aceptamos todas las críticas de otros profesionales siempre que estén en el equipo (y más si hay una relación monetaria) o si son profesionales de reconocido prestigio. Entre el gueto, es claro que nos admiramos todos una barbaridad aunque no nos digamos demasiado la opinión de fondo. Pero eso de andar exponiendo y desarmando nuestra obra con doña Juana la jubilada o José el del taller, o Ana la adolescente de ahí a la vuelta, bueno, eso ya, es otro asunto.

El camino de lo sinautor, potencia al cineasta de una manera singular.

Debemos ser honestos y decir que no todo son ventajas. Los inconvenientes que tiene toda esta operativa son claros: los, las realizadoras pierden esa diferenciación social y el aura que caracteriza a los creadores, se pierde posibilidad de ascenso en el camino de la fama personal (nunca nos aplaudirán en los festivales internacionales dado que en el caso de que alguna vez, una película pueda circular por ahí, siempre irá otra gente distinta a nosotros en representación). Además, la gente nos pierde el respeto de artistas, claro, ya que nos pueden decir cualquier cosa y nosotros sospechamos de nuestras ideas permanentemente. Nuestro escenario de vida es nuestro escenario de rodaje, con lo cual se pierde el misterio de extranjero que llega con su equipo y su séquito de sabios. Vamos, sí, que las desventajas son abrumadoras y podrían resumirse en una: al final, nos tratarán como y nos convertiremos en personas comunes, y esto, para quienes aspirábamos a que nuestro ser artista ocupara podios, recibiera aplausos, aumentara nuestras cuentas y lográramos la admiración del mundo del cine convirtiéndonos en objetos de culto, no cabe duda, es lo más horrible que nos pudiera pasar. Si hasta ganas de llorar le vienen a uno. Para qué tanto estudio y tanta creación si al final, uno es igual que el Peruchia, un viejo de Tetuán que está armando un barco y fabrica bicicletas en un taller del que siempre le están por echar. No es justo. Para él digo, que hace un trabajo formidable. Le grabaremos en mayo.

## 17

## El espectro de Hollywood, encarnado. Nota sobre el colonialismo audiovisual... ¿Nunca nos iremos de Hollywood?

Por más que uno lo sepa, al repasar los tiempos de la consolidación de Hollywood, al menos a nosotros, se nos despierta una alarma que nos lleva a considerar una y otra vez lo difícil que resulta establecer caminos fuera de su influencia.

En el IV volumen de la *Historia General del Cine* publicada por Cátedra, luego de repasar los periodos de formación y consolidación de Hollywood, a modo de conclusión, se plantea como título final de capítulo la interrogante: *¿son posibles las alternativas al cine americano?* Y aunque se trata de una historia oficial más, no deja de sorprender el tono con el que cierra el capítulo: *“bueno es conocer las circunstancias que permitieron la supremacía internacional de Hollywood por si alguna vez, en un futuro aún lejano, alguien quisiera corregir su gobierno absoluto sobre el reino del cinematógrafo”*.

*“Por si alguna vez, en un futuro aún lejano....gobierno absoluto...”* pocas esperanzas parecen darnos.

¿Qué tendrá que ver con nosotros? ¿Realmente tiene tanta influencia? ¿Por qué siempre volvemos a Hollywood? ¿Por qué nunca nos vamos de Hollywood?

Una de las razones que sentimos con cierta evidencia, es que la materialización de su colonialismo estético, formal, temático, penetra tal cual lo hace un virus que progresivamente coloniza el sistema afectivo de quienes entran en contacto con él, sus estructuras de pensamiento, sus gustos, sus habilidades perceptivas, su sentido crítico. Solemos recordar la experiencia que tuvimos con un joven de la película de *Humanes* que se empeñó durante toda una sesión en la idea (y la mantuvo en otras a baja intensidad) de que necesitábamos un guión y que debíamos aspirar a hacer una película de Hollywood en toda regla. No se trataba de un debate fácil a pesar de nuestros supuestos conocimientos de cine y su supuesta ignorancia de cine. Tenía tan integrada las películas de tipo comercial que había visto, que parecía un poseído por aquel espíritu cinematográfico industrial: el espectro de Hollywood.

Quizá parezca exagerado porque lo estamos resumiendo pero sus inquietudes (aunque poco claras para él mismo como confesaba mientras hablaba) terminaron haciendo girar casi toda la sesión alrededor de su vehemente propuesta: hacer una película como las de Hollywood. Nos decía : *no sé cómo explicarlo pero la cámara no debería moverse así, debe ser un filtro o algo que le ponen que hace que se vea diferente, no sé, así parece un video casero...yo creo que necesitamos un guión, no debe ser tan difícil, es como una obra de teatro...tenemos que hacer algo que guste a todo el mundo...etc. Al final lo hizo más explícito: “es que esto tiene que ser una peli de Hollywood, chaval, pura y dura, debe gustarle a todo el mundo”*.

Era difícil rebatirle. El se movía en un registro afectivo perceptivo. Hablaba de cosas que ha visto y le fascinan, lo envuelven, lo conmueven. Y nosotros podíamos exponerle otros gustos y razones. Pero al final, no deberían ser mejores. El argumento sustancial es que nosotros por formación o autoformación podemos discriminar entre diferentes tipos de películas y el sólo tiene un modelo de film al que se ha habituado. Su problema no está en su preferencia cinematográfica, está en que no ha podido elegir entre las muchas posibilidades que ha ofrecido y ofrece el cine. Quien solo come naranjas porque es lo único que le han dado, es menos libre que aquel que come naranjas porque las ha elegido entre otras tantas frutas disponibles.

Al final accedimos a que se hiciera lo que él planteaba pensando que podría ser una experiencia más que luego podríamos evaluar para enriquecernos. Decidimos que preparara el guión de una escena y que lo trajera al grupo para realizarlo según sus criterios. Cuando llegó el momento de grabar el material en la siguiente sesión, el joven no había preparado más que unas ideas en su cabeza. Seguramente estuvo la semana buscando en el álbum de pelis de su memoria una escena para hacerla en su pueblo. Así que eligió hacer la escena de un accidente, el atropello a una chica. Desde el momento en que pisamos la calle, el caos se apoderó de la situación ya que tuvo que coordinar una escena con apenas unas sensaciones y unas imágenes que le gustaban, pero carecía del oficio y los medios para materializarlas.

Todo derivó en una tarde de intentos por hacer “una escena de accidente tipo Hollywood” pero sin los medios y sin los procedimientos operativos de una productora de Hollywood. Fue un desorden del que aprendimos muchísimas cosas. Es una escena de la película. Es cierto que al enfrentarse a la realización para dirigir su escena, parecería haber comprendido las limitaciones de sus ideas a la hora de producirlas y en el futuro dejó de insistir en hacer una gran película.

Pero no queremos, como siempre, con esto, hacer una demonización de este sistema de producción industrial fácil y al uso, sino, más bien, poner el acento en forma de apunte, en el espesor histórico de su colonización y lo que ello significa.

El imperialismo hollywoodense procede de unos inmigrantes emprendedores de las primeras décadas del siglo XX que vieron en este negocio del cine una posibilidad de prosperidad personal y que huyeron de la persecución del sistema de patentes de Edison. Sin excepción, según dicen, la totalidad de los fundadores de Hollywood eran inmigrantes: *Adolph Zukor* y *William Fox* (húngaros), *Warner* y *Samuel Goldfish*, la Goldwyn, eran polacos; *Louis B. Mayer* y los hermanos *Schenck* eran rusos, *Carl Laemmle* alemán, etc... Otros eran nacidos en EEUU siendo hijos de europeos recién llegados... Algo tendrá que ver su espíritu de emprendedores con el tipo de industria que desarrollaron.

La consolidación de Hollywood como sistema imperial tiene lugar cuando en el período de la 1ª. Guerra Mundial, el resto de los países europeos entraron en una recesión de producción y exhibición. El segundo asalto hacia los mercados internacionales y su apogeo se produce durante la segunda contienda bélica mundial. 1946 aparece algunas veces como el año de mayores beneficios originados por esta industria. Dos períodos bélicos afirman expansivamente el sistema. Algo tendrá que ver justamente en su producción sensible, en el tipo de imagen que necesitaban y aprovecharon a componer sus inversores y productores, la relación con los períodos de guerra.

La estructuración vertical y el control oligopólico, común en otros sectores comerciales, se apoderó de la industria del cine.

Y más allá de que no se puede hablar de todas las películas porque ni las podremos abarcar seguramente, sabemos de boca de sus historiadores las maniobras y convergencias de grupos de poder que supuso el desarrollo de una industria como ésta.

El Bank of Italy o la Banca Morgan se mencionan como los primeros aportes de capital que condicionaron el cine al imperativo de la rentabilidad comercial.

Un documento firmado en 1916 por Wilbur J. Carr en nombre del State Department de los Estados Unidos exigía a los estudios “*informes detallados sobre la situación del cine norteamericano: su volumen productivo y las condiciones de exportación... las distribuidoras que abastecían el mercado internacional y sus precios de alquiler*”. Se llegó a censar “*el número de salas que exhibían regularmente películas americanas, su aforo y precio, se hicieron comentarios sobre la aceptación de las películas norteamericanas entre los públicos internacionales, etc...*”

A partir de estos informes se aprueba la resolución 121 de 1921 del Senado que pronunciaba explícitamente la defensa de su cinematografía...

El cine de Hollywood ha sido un asunto de estado y de los altos circuitos financieros. Las leyes favorecieron varias veces no ya el apoyo a una industria por considerarla importante como asunto cultural, sino a una producción de películas que se consideraba fundamental para la expansión comercial de EEUU en general, la exportación de su sistema de vida y el acercamiento a su constante obsesión desde siempre: convertir el mundo al capitalismo.

Es lógico que la implantación sostenida de un sistema con tal poder de producción y expansión durante largos períodos permita encontrar, por ejemplo, en un pueblo de las afueras de Madrid, a alguien como nuestro joven, poseído por su espectro imaginario. Quien dice Madrid dice cualquier sitio donde han llegado y llega el poder de su influencia. Establecer caminos fuera de la influencia de este cine, no es sólo un asunto de armar

ciertos conceptos, cierto aparato de realización, de tener habilidades de realizador y llevar a cabo proyectos a contracorriente. La calidad de transformación social de una acción cinematográfica como la que pensamos sólo ofrece resultados en largos períodos de intervención que posibiliten la descolonización progresiva de lo que somos viendo y oyendo cine. Una especie de filmo-pedagogía social que desactive, al ir creándolas, un imperialismo audiovisual instalado durante nada menos que un siglo de existencia. Emular el sistema de producción hollywoodense es una falacia absurda porque para hacerlo habría que dejarse poseer por su obsesión imperialista, conseguir las alianzas y coyunturas financieras que le dieron origen, los flujos de dinero y las legislaciones que lo fueron conformando durante todas las décadas del siglo pasado. El intento permanente de afianzamiento de las industrias nacionales, tienen ese defecto de forma en su concepción: cada industria nacional no puede aspirar a ser y comportarse como la norteamericana porque la existencia de una industria como la de Hollywood, supone la desaparición del resto de las cinematografías.

Imagina que un dinosaurio ha decidido aplastarte y enfila hacia ti y, entonces, tú, animal diminuto, decides que la mejor defensa es convertirte en un dinosaurio igual que él, que la mejor estrategia es perder toda identidad, mutar en dinosaurio sin serlo e imitar sus movimientos. No te dará el tiempo, te aplastará. Habrá que buscar estrategias de huida, de ataque, de defensa, fabricar formas de vida lejos de su paso, crear clandestinamente trampas gigantescas... cualquier maniobra menos las que te lleven a querer convertirte en un dinosaurio igual que él para poder defenderte de él. Todos sabemos el cuento: los dinosaurios, tan grandes e imponentes ellos, un día, se extinguieron.



## 18

**Cine y trabajo. Performance laboral y performance cultural.****Otras notas sobre el capitalismo espectacular.**

En la introducción que preparamos para el segundo Manifiesto de Cine sin Autor, “Cine XXI”, tratamos de plantear una relectura del Arte desentrañando algunos de sus mecanismos más rechazables. Nos parece útil destacar la similitud que existe entre los diferentes enclaves de producción económica y las relaciones que pueden tener estos en la producción cultural.

En la generalidad de los enclaves de producción bajo el régimen capitalista, una mayoría trabajadora mantiene y lleva a cabo la producción y una minoría define el diseño, la gestión de las cadenas de producción y el reparto de sus beneficios globales, de tal manera que éstos siempre favorecen a esa minoría que gestiona y diseña.

La gente asalariada, los empleados y empleadas de cualquier negocio, actividad, institución, fábrica, etc. son concebidos por la mecánica capitalista como espectadores pasivos del funcionamiento de dichos enclaves.

Hay tres operativas que pueden extraerse de la dinámica de un espacio de producción económico que a la vez podemos conectar con los modos y espacios de producción cultural.

**1) La operativa autoritaria de su diseño:** una minoría impone a otros un modelo de organización, gestión y reparto a cambio de ínfimos salarios con respecto a los volúmenes de dinero totales que se mueven o generan. Mientras los directivos sufren el estrés de la dominación, por tener que mantener un funcionamiento contra cualquier movilización social que pretenda cambiarlo, las mayorías sufren el estrés del sometimiento a un tipo de organización impuesto sin posibilidad alguna de ser modificado. Los directivos de los enclaves de producción ofrecen un escenario laboral con una dinámica organizacional incuestionable por parte de asalariados y asalariadas. Enclaves no participativos, no democráticos, impuestos autoritariamente sin demasiadas alternativas u modelos diferentes.

**2) La operativa espectacular** es deducible de su necesidad de valerse de trabajadores y trabajadoras que se acoplen a sus cadenas productivas como espectadores pasivos de una gestión, un diseño y un reparto de beneficios que se les presenta como espectáculo ajeno y extraño a sus propios deseos e intereses. La condición de un asalariado es la de ser parte de un espectáculo de producción donde a pesar de sustentarse a través de su trabajo, se ve negado a incidir en el diseño de sus propietarios (esa minoría concentrada en sus despachos y movidos por una intención compleja de rentabilidad y beneficio propio).

**3) La operativa individualista** se hace evidente al ver las enfermizas pirámides de la estructuración jerárquica, donde al final, siempre hay un jefe de todo eso que oculto en el laberinto de burocracias técnicas y administrativas decide y determina sobre todo el funcionamiento de la producción..

Una fábrica, una empresa cualquiera, un negocio de corte capitalista no es más que una performance socio-laboral fabricada por una minoría, puesto en funcionamiento por un grupo o una persona con capital donde involucra a trabajadores y trabajadoras que dan su trabajo a cambio de salarios mínimos, que buscan no interrumpir la inercia de beneficios privados.

Estas operativas son las que nos encontramos también en los modelos habituales de la producción artística y cultural. El Arte que heredamos responde a una producción Autoritaria: unas minorías fabrican obras, eventos y espacios culturales para masas de públicos pasivos que no participan jamás sobre el diseño, la gestión ni los beneficios de lo que supone la producción de lo cultural que se hace “para ellos”.

Responde a una operativa espectacular porque se alimenta de la expectación de públicos, espectadores, lectores, etc. que acuden y pagan por dichas obras, eventos y espacios, sostienen su funcionamiento y continuidad, pero sin participar como parte activa de una creación.

El Arte que hemos heredado bajo estas características no es más que un Arte autoritario, impuesto por las minorías creadoras y vinculadas a la institucionalidad artística, que

organizan todo tipo de eventos y producciones para el resto de la población restando a esa misma población la posibilidad de la creación social colectiva. El Arte que conocemos no es más que la gran performance socio-cultural que los grupos minoritarios fabrican bajo el hechizo de lo que se ha instaurado como Arte..

No se pueden medir con facilidad las conexiones entre este “*estar en lo laboral*” y “*el estar en lo cultural*”. No podemos establecer relaciones de causa y efecto ingenuas como si uno derivara en lo otro, pero si nos atenemos al tiempo de nuestra ocupación, vemos que la mayor parte del tiempo funcionamos sobre todo como espectadores de diferentes escenarios de producción y escasas veces como protagonistas activos, creadores críticos, co-beneficiarios, co-productores.

El camino que iniciamos con la práctica del CsA, busca quebrar desde nosotros, realizadores de cine, la “inercia de esta performance llamada Arte” a partir de la desactivación de las operativas descritas:

1) *sustituir la práctica del autoritarismo*, por la práctica de la gestión colectiva,  
2) *sustituir la práctica de la espectacularidad* que genera productores que crean para su beneficio y perceptores pasivos que consumen sus obras, eventos y espacios por una colectividad organizada en torno a la producción de sus propios films como “proceso representacional colectivo”.

3) *sustituir la práctica del individualismo* que exalta y concentra todo el poder de creación simbólico en figuras particulares por una creación social participada donde el creador individual desaparece en sus funciones propietarias para aparecer inmerso en un colectivo de personas con un nuevo perfil de funciones sociales, artísticas, políticas.

**Nota a pie de realidad:** *Esta última semana tuvimos la oportunidad de hacer por encargo un reportaje-documental sobre varias empresas autogestionadas de BsAs vinculadas a la CTA de Argentina, el sindicato alternativo a la histórica CGT.*

*El espacio de autogestión que se ha generado alrededor de algunas empresas autogestionadas en la Argentina después del fracaso rotundo del modelo neoliberal, nos dio la posibilidad de ver en terreno, espacios que rompen “esa performance socio-laboral de corte capitalista”. Fábricas, empresas que funcionan con trabajadores “en relación de dependencia” -como le llaman ellos- que son sustituidas por otra forma de producción frontalmente contrarias: autogestionadas, de responsabilidad social con servicios directos y compromiso con el barrio donde está inserta la fábrica como parte de la concepción del “nuevo trabajador que proponen”, de gestión y reparto de beneficios colectivo y con una reformulación del lenguaje en lo que respecta al mundo del trabajo y al propio trabajador y trabajadora.*

*Cuando cuentan que los capitalistas abandonaban sus fábricas declarándose en quiebra, que grupos de personas iniciaron procesos organizativos para apropiarse de sus infraestructuras y que esa organización en muchos casos llevó a una gestión exitosa del enclave productivo, a uno le queda la sensación certera de que el sistema de esclavitud y dependencia laboral, efectivamente, se puede romper.*



## 19

## Intesticios cinematográficos. Voz en ON colectiva. Nota sobre el cine habitado y aquellos “explicadores” del cine mudo.

Ya hemos dicho en otras ocasiones que para nosotros no existe el Making off y solemos hablar de Making ON, la cámara encendida casi de continuo y el criterio de que cualquier secuencia que haya sucedido en el proceso de crear una película, si ha sido grabada, puede formar parte de ella.

Que la película simule su propio rodaje de la misma o que el propio rodaje aparezca en mitad del film tampoco es novedad. Esta idea la encontramos por ejemplo en “Vivir rodando”, de Tom Cirilo, o esos pasajes de “Soy Curiosa” de Vilgot Sjöman donde en algunos momentos, repentinamente, aparecen el propio director con su equipo de producción en mitad de la trama, o Kiarostami en “A través de los Olivos” donde un rodaje es parte de la historia o la misma mítica “El hombre de la cámara” de Dziga Vertov entre otros casos son ejemplos todos de la habilidad de ciertos autores para crear rupturas en el transcurrir de una película y hacer de su rodaje su asunto narrativo. Pero el rodaje real de una película es ese territorio oculto, esa especie de negativo de la película condenado por aquel viejo montaje invisible clásico, que nunca más permitió abrir realmente la representación a su propio proceso de producción.

Con la voz, pasan cosas similares. Lo que queda en una película ya no es que deje fuera una cantidad de voz o de voces sino que en un film, no existe la posibilidad de agregar nada, el sentido está cerrado y la oratoria está definida.

En nuestra práctica, nos hemos ido encontrando en las últimas secuencias que creamos, con ese formato televisivo que nos ha colonizado: un reportero hablando con su voz frente a la cámara y a lo sumo mostrando sus cosas.

Algunas de las veces que hemos abordado a que un vecino o vecina nos muestre algo de su vida y sus percepciones, automáticamente hemos caído, ellos y nosotros, en seguir al personaje hablando.

Cuando hemos mostrado este tipo de secuencia vemos que nos volvemos a dar de nuevo de cara con el viejo formato de la exhibición cinematográfica cerrado: mostramos nuestra pieza, las personas la miran y al final, abrimos el debate. Toda la explicación está en el film. Entonces, ¿cómo se puede intervenir realmente el material por parte de los y las espectadoras si no queremos tal pasividad?

En la última sesión, a la protagonista del documento, la señora mayor de la que hemos hablado en otro artículo, Angelines, antes de comenzar la proyección de su secuencia donde se narraban cosas de su vida y donde se le veía en algunas de sus situaciones cotidianas, le pedimos que introdujera la pieza que íbamos a mostrar. Así que pudimos grabar en la sesión a la propia protagonista contando su tarde de rodaje y presentándose al grupo de personas que se había reunido para ver su documento. Teniendo en cuenta que Angelines no había encontrado mucha conexión social en el barrio aún tuvo valor el hecho de que de pronto, a causa de presentar su propio documento fílmico, Angelines se viera hablando de sí misma ante las personas que acudieron al visionado. Esto nos dio una pista porque creímos que estábamos empezando a abrir un poco más el dispositivo de exhibición, insinuando esa función poco habitual que hemos definido alguna vez: el proceso fílmico como un vehículo de conocimiento entre personas del mismo barrio que no se conocen.

Pero algo parecido sucede a menudo en cualquier sesión. También va un realizador o realizadora a presentar su película a muchos sitios y a dialogar con los espectadores que se han congregado a ver su film y a crear lazos en torno a “su” creación.

En este caso, quizá, la tímida sustitución de un posible director o realizador por una vecina, nos pareció una apertura de la exhibición a otros horizontes.

Quisiéramos dar un paso más en la próxima sesión. El protagonista será un señor mayor con otra historia cargada de vida. Le hemos pedido que le ponga voz a sus imágenes pero en directo y frente a los vecinos y vecinas que acudan a ver su pieza fílmica. Crearemos secuencias cortas sobre su vida cotidiana de tal manera que nos permita interrumpir el documento para dejar paso a su propia voz y a la voz de los que quieran hacer comentarios sobre los asuntos que exponga.

Nuestra cámara en ON, recogerá ese momento de intercambio grupal. Creemos que esto puede sustituir de alguna manera y en algunos pasajes a esa voz solitaria de los reportajes que explican en OFF lo que estamos viendo. Esta tarea de fragmentar el propio proceso de montaje para exhibir y volver a montar incluyendo lo colectivo en una historia privada proyectada en imágenes, nos abre intersticios necesarios que nos llevan a un cine participado, intervenido, habitado como el que buscamos.

Pero nada hay de muy nuevo. El cine, en esos primeros años en que era mudo (aunque sepamos que nunca lo fue) acompañaba las imágenes con músicos que tocaban en directo según la proyección que iban viendo. Y también se consolidó la figura de un narrador o comentarista, que funcionaba como *“auténtico re-creador en muchos casos de la historia del film proyectado cuyos comentarios podían ir desde la narración del sentido de las imágenes hasta anécdotas aisladas”*, profesionales que se encargaban de traducir el nuevo lenguaje audiovisual, las imágenes en movimiento, al lenguaje más popular. A estos profesionales se les llamó en el cine *“explicadores”*. En India -dice Alberto Elena en *Los cines periféricos* - las salas más elegantes contaban con *explicadores de plantilla*. Es una figura que, aunque no hay demasiados datos precisos, también existió en España entre los años 1900 y 1913. Dos de los nombres más importantes que actuaron en Madrid en esos años son Tomás Borrás y Federico Mediante Noceda..

Aquí, sencillamente, los propios documentados del mes, creemos que son *los mejores explicadores* de su historia de vida y de la del barrio rememorando aquella vieja figura del cine.

La nuevas tecnologías nos han traído muchas reminiscencias de los orígenes del cine permitiéndonos exponer películas en cualquier sitio público. También nos ha traído mucha facilidad en su producción que nos ha llevado a la era del audiovisual fragmentado, diseminado. Y si la tecnología nos ha traído una auténtica revolución en las formas de producción del cine, ¿por qué no animarnos a crear caminos de renovación de su dinámica social de producción?.

## 20 **Nota sobre la intervención social en la proyección y montaje en making-ON.**

### **Desactivando la vieja exhibición del cine.**

Abrimos una brecha más. Nos juntamos un pequeño grupo para ver la última secuencia de 20 minutos para el visionado mensual de Sinfonía Tetuán que trataba de una pareja mayor, Perucha y Consuelo, que viven en el barrio y que tienen una historia riquísima que aquí no podemos describir por el corto espacio.

Habíamos preparado el montaje para una interrupción que posibilitara explicaciones por parte de ellos al resto de personas que estábamos ya que reconstruimos un momento dramático de sus vidas mediante su relato en off mientras veíamos sus manos sacando fotografías y álbumes familiares de sus cajones. La pieza tenía 5 minutos de introducción hasta un fotograma que planteaba una pregunta que la pareja debía contestar.

A partir de esa oportunidad de intervenir, la exhibición de la secuencia tomó otro carácter. Luego de que ellos explicaran varios asuntos de su historia que el arranque del video no reflejaba, retomamos el visionado. Pero algo nos libero de la costumbre de aquellos espectadores pasivos que solemos ser para convertirnos en comentaristas de las imágenes junto con Perucha y Consuelo, al mismo tiempo que seguíamos viéndolas. Retomamos el visionado que trataba de la reconstrucción de una de sus tardes habituales: prolongadas secuencias sin diálogo alguno de ella en su casa después del almuerzo lavando la cocina y cocinando unas impresionantes mantas artesanales alternadas con imágenes del Perucha en el taller de bicicletas donde también construye un barco por puro hobby. A partir de este momento comenzamos a simultanear las imágenes con preguntas, comentarios y bromas sobre lo que veíamos.

Nuestras cámaras en ON registraron el momento. Así que estábamos agregando voz colectiva a unas imágenes privadas que podrán ser insertadas en el montaje posterior. Aquella vieja exhibición cerrada que pretende siempre seducir al espectador habitual de cine sin derecho a modificación alguna de lo que ve, fue sustituida por un momento social de encuentro alrededor de lo que estábamos viendo. Llegó un momento en que tuvimos que parar otra vez el visionado porque las preguntas y explicaciones requerían más atención que las imágenes.

Luego retomamos el video hasta el final pero siempre con la libertad de poder comentar y debatir mientras pasaba.

Esta desactivación de la vieja exhibición era una dificultad que arrastrábamos con el visionado desde el principio. De esta manera nos abrimos a un escenario diferente de construcción de un documento fílmico y de la operativa de exhibición.

El desafío que abre desactivar un viejo uso como este supone madurar varias cosas. Por un lado la construcción del montaje debe cambiar ya que el significado no debe estar contenido herméticamente en el documento fílmico con una coherencia narrativa y un guión cerrado. La significación puede ofrecerla el propio espectador o espectadora con sus reacciones o proposiciones y ya no como un foro post-film que es el uso habitual de la palabra del público en una exhibición convencional, sino como verdadera intervención en tiempo real de la exhibición que incluso puede derivar en debate social o llegar a interrumpir la propia proyección.

La narrativa del montaje, que siempre la tiene cualquier pieza fílmica, siempre puede interrumpirse, obviamente, como ante cualquier hecho inesperado, pero lo que vemos como un camino de intervención es justamente que el propio discurso fílmico que se plantea en el documento sea concebido, formalmente con un ritmo y unas características que por sí solo pudiera generar, si no lo hay, la reacción de los o las espectadoras.

Esto podría concebirse como un foro diferente y nada más. Pero la propia mecánica del making ON, de la cámara grabando también estos visionados, es lo que abre la posibilidad de inclusión de opiniones, propuestas y reacciones en el propio transcurrir de un film que se monta posteriormente.

El momento de una exhibición convencional es siempre una interrupción en la relación social de los que acuden a ver la pieza audiovisual. Como mucho, se pueden saludar al llegar, si se conocen, comentar mientras se van o hacer un breve debate posterior, pero sabemos perfectamente que cuando se apagan las luces y hasta que se enciendan, la

relación social se parece mucho a una colectividad de fantasmas seducidos por un gran cuadro de luces con sus correspondientes sonidos venidos de otros rincones de la sala. No se puede interrumpir el film. ¿Por qué no se puede interrumpir una película?. Porque está concebida con los criterios de seducción mercantil. No hay significados fuera de la representación. “¿Qué paso?” pregunta cualquiera que va a un baño o que llega tarde. “Te lo has perdido” contestamos el resto con esa sensación molesta y arrogante de quien no se ha perdido nada y ha cumplido con el ritual. Una película nos deja imbuidos en los significantes, las sensaciones, la audioiconografía en movimiento que crearon otros con su ideológica subjetividad. El contrato supone al espectador digerir lo expuesto para luego discernir lo digerido. No nos está permitido interrumpir ese costoso edificio audiovisual mientras ocurre para debatir socialmente con los presentes si es un hecho aceptable o no lo que sus productores nos muestran. Ya sabemos que para el avance de la reacción del viejo espectador han “programado” la multimillonaria era de los video juegos: la intervención (interacción) controlada por los productores y sus programadores de la nueva narrativa industrial. Por algo se le dice a su máxima expresión: simuladores.... de la realidad. Intervención, sí, pero en el mundo virtual que se ha simulado.

Ayer, la pregunta que pusimos en el fotograma con que interrumpíamos el visionado era: ¿La derrota del Perucha? Dado que la reconstrucción de los primeros minutos comenzaba con un artículo del diario El País que salió cuando a esta pareja le derrumbó la casa el IVIMA, (el brazo mobiliariamente armado de la Comunidad de Madrid) que se titulaba precisamente: La derrota del Perucha. Nosotros abrimos la intervención para que nos respondiera si su historia podía definirse así: *como una derrota*. El contestó luego de su explicación con una sonrisa: ¿derrota? ¿con veinte años que llevo aún (de pleitos)?... (cargaba para la sesión uno de sus cinco cuadernos lleno de mapas y fotos de su historia de glorias de ciclista y de pleitos por el taller que le tiraron pero que jamás le devolvieron). El IVIMA les dio una casa pero no un sitio para su taller. Los terrenos eran de su familia de toda la vida. Okupó un lugar para poder seguir trabajando. Lo amenazaron muchas veces con echarlo. Aún sigue ahí.

No hay una sola secuencia de las que hemos grabado este año en que no aparezca el escandaloso asunto de la expropiación de viviendas en el barrio donde trabajamos. No lo hemos buscado para nada. Tampoco queremos que el barrio conserve su precariedad folklórica. Pero es una constante que empieza a generarnos una interrogante profunda a medida que registramos: *¿qué putas es este progreso urbanístico y cuál es su verdadero coste social?*

A esto le llamamos intervenir las imágenes. A que podamos reaccionar a partir de ellas, contarnos, enterarnos, irritarnos e incluso tomar decisiones mientras corre delante de nosotros un documento fílmico de Cine sin Autor. Hemos renunciado a hacer cine con su vieja operativa. Por eso necesitamos reventar uno a uno todos sus procedimientos.

## 21

## Pistas para una Segunda Historia del Cine. Hacia sociedades productoras de imagen. Con noticias del ¿sur?

Estamos, posiblemente en las dos décadas que podrían constituir un tiempo bisagra entre dos eras diferentes del cine, dos etapas, dos historias si las leyéramos en términos de concentración privada de los medios y saberes de producción cinematográfico.

Hemos dicho hace algún tiempo que la Primer Historia del Cine podemos ubicarla hasta las últimas décadas del siglo XX cuando la acción de capturar, procesar editar y poner en circulación una película tenía fundamentalmente costos inaccesibles para una economía doméstica y donde estos procedimientos estaban privatizados, custodiados, celosamente guardados por las diferentes minorías de la mediana y alta casta social productora de cine.

Para entonces existió un modelo de producción industrial que luego se fue diversificando en un modelo de producción autoral a partir de los años 60 que de alguna manera convirtió el oficio, la técnica cinematográfica en una actividad individual de autores y pequeños equipos de producción. Algo así como una sublevación de individualidades o pequeños grupos vinculados al cine. Una rebelión a la interna de la institución cinematográfica.

Pero su carácter elitista no se perdió. Digamos que los autores e iniciativas independientes hicieron el trabajo de la ampliación formal y forzamientos de contenidos del cine del aparato industrial. Lo llevaron a otros territorios de experimentación, abiertos, militantes, informativos, estéticamente limítrofes, narrativamente arriesgados. etc.

Cine industrial. Pan para las masas. Cine de Autor. Circo intelectual para minorías cultas. Ese modelo que aún existe entre nosotros por la inercia del capitalismo audiovisual que se ha apoyado en el para la obtención de beneficios económicos de sus minorías sigue ahí, tratando de mantener su status imperialista y sus infraestructuras industriales y corporativas. Un modelo estático que suponía fuertes inversiones de dinero en una idea de producción, una gran o pequeña cadena de montaje según se trate de grandes estudios o pequeños grupos de profesionales y un público consumidor pasivo que solo entraba en conexión con las películas por medio del dinero y en un prototipo de evento concebido hacia los años 1910 cuando el cine comenzó a captar para sí a la burguesía industrial de las ciudades.

La Segunda Historia del Cine se ha empezado progresivamente en estas mismas dos décadas cuando los dispositivos electrónicos y la era digital han hecho accesible por su abaratamiento y tamaño la posibilidad de prescindir de las minorías propietarias a la hora de capturar, procesar editar y poner en circulación todo tipo de piezas audiovisuales y de películas.

En la medida de que ese viejo modelo fue la forma del negocio de muchas minorías es lógico que quieran mantener sus infraestructuras de dominación.

El hecho de habernos acostumbrado a sus eficaces e hipnóticas formas narrativas y a su depurada y cuidada estética, hace que nos cueste desengancharnos de sus efectos.

La Segunda Historia del Cine pasa, para nosotros, por un lado, por la descolonización progresiva del imperialismo perceptivo e ideológico que su primera era ha implantado a base de mecánicas de negocio en el imaginario humano y por otro lado, por lo que otras veces hemos enunciado como el trabajo futuro en cuanto a la creación audiovisual y cinematográfica: una práctica que lleve a una nuevo status industrial al interior de la población: el desarrollo de unas prácticas que vayan creando “un estado y un ánimo de producción social” totalmente diferente.

Pero ¿se puede descolonizar realmente a una sociedad?

En una reciente visita a Uruguay nos informábamos sobre el Plan Ceibal de la Presidencia de la República (para un sector de la población española aclaramos que República es una forma de gobierno donde todas las familias que lo habitan son reales y no solamente una como es el caso de la monarquía española). Este plan ha convertido a Uruguay en el primer país del mundo en informatizar a toda la población escolar del país. El gobierno de Tabaré Vázquez, primer gobierno de izquierda de toda la historia uruguaya, comenzó en el 2007 un proyecto pionero en el mundo con el objetivo de otorgar a todos los

alumnos y alumnas y a cada maestro y maestra de las escuelas públicas un ordenador, asegurando progresivamente la conectividad en todos los rincones del país.

Sus ordenadores XO han colocado a Uruguay a la cabeza de una transformación educativa sin precedentes. La nueva imagen desde hace unos años es ver a decenas de niños y niñas en las calles, veredas, parques, a caballo, en bicicleta, en sus casas, en las escuelas, trabajando con sus XO de color verde y blanco, portándolas en la mano, colgándolas como mochilas. Probablemente un cambio en el imaginario que los uruguayos tenían de sí mismos.

Y en sus campañas de difusión se habla de que estos niños y niñas se convierten a veces en cronistas de su propia realidad grabando con su pequeño ordenador videos de su vida cotidiana. Pero para qué contarlos si todo se puede ver en su propia página: [Plan Ceibal](#). Mientras tanto, por aquí, en este país del simulacro que es la España de los Zapateros y Rajoys, pues, sí, están en otra.

Cuando mencionamos allí a algunos amigos sobre nuestras ideas de una necesaria transformación del mundo educativo a través de democratizar los conocimientos y prácticas cinematográficas en la niñez y nuestro asunto del Cine sin Autor, uno contestó: *“claro, eso que decís sería posible de hacerlo con el Plan Ceibal, los gurises andan grabando con la cámara de las XO cualquier cosa”*.

*“Ala - contestamos- perdón. Es que yo vengo de España y allá están más adelantados”*. Y entonces, cuando uno que se vuelve a este adelantado país que todavía cree que el modelo del capitalismo neoliberal es un modelo válido para desarrollar en el una vida justa y saludable no puede menos que animarse a seguir trabajando en medio de la caducidad y el derrumbamiento de este prototipo de sociedad humanamente inviable. Para colmar nuestras expectativas, a los pocos días el gobierno *socialvisco de Zapaetéreo* recortaba aún más toda iniciativa de inversión en el terreno social y se colocaba a la cabeza de otra innovación sin precedentes: la reducción de salarios a funcionarios públicos (entre otras brillantes medidas de decadencia social). Vamos, que habrá que buscar, pero único en el mundo puede ser que sea en rebajar salarios a una parte de la población.

Una confusa alegría nos causaron estas noticias del nuevo ajuste que ese viejo y conocido Fondo Monetario Internacional obligó a adoptar al gobierno de Zapaenredos. Medidas que ya experimentó sus más lucidos homicidios masivos en países como Argentina donde mucha gente le contaba a uno como se vive (no cómo se lee en libros de intelectuales) la ruina desvergonzada del capitalismo neoliberal que privatiza los bienes y servicios para extender la infelicidad social.

Pero nosotros comenzamos hablando de la Segunda Historia del Cine, esta que tecnológicamente es más posible que nunca y en la que socialmente creemos que deberíamos meternos de lleno para contribuir a que la nueva circunstancia tecnológica sea también una nueva circunstancia social de producción. La descolonización del cine de la Primera Historia es no solamente necesaria sino posible. La desactivación del Cine de las minorías que nos colonizaron de forma abrumadora dado ese control oligopólico que atravesó el siglo XX, es posible de desactivar con duraderos esfuerzos, infraestructuras e inversiones decentes.

¡Cuán tangibles se vuelven las utopías cuando de repente un gobierno toma la iniciativa de provocar un cambio sustancial en el devenir de su historia! No nos interesa idealizar aquí una iniciativa como la del gobierno uruguayo que habría que analizar a fondo en todo este proceso tan único como complejo del Plan Ceibal. Pero lo que nos da verdadero ánimo para trabajar es la esperanza de que puede pasar a veces que una iniciativa medianamente noble y planificada de parte de un aparato estatal puede provocar un cambio en toda una sociedad. Es mejor que le agarre a uno preparado. Solo una serie de medidas con interés por dar a la población un poco de dignidad pueden cambiar muchas cosas.

Mientras tanto, la mafia politiquera de este país, estupidizada de tanto cálculo económico



sigue salvando el culo de sus minorías bancarias y sus otros enclaves mafiosos. Pero también sigue siendo incomprensible la poca reacción social que tenemos al respecto. Nosotros seguimos trabajando, claro por otra historia del cine, la segunda, sabiendo que esta es imposible sin el surgimiento de otra historia social construida por reacciones colectivas más amplias.

Y mientras, hay que diferenciar los modelos, el viejo neoliberal que nos asfixia y el nuevo por inventar en cada sitio, con la claridad con la que nos lo contaron unos cuantos habitantes de aquel Sur, aquel viejo ConoSur, ¿se acuerdan? ja ja ja, aquel que se parecía muchísimo a este viejo futuro norte que se nos avecina. Estamos preparados para el derrumbe. Hemos encendido las cámaras para grabar lo que podamos. Y tenemos baterías para muchos años. Pero.... - como dice un viejo gato que había aprendido a caer - *No os preocupeis por nada. Lo que se derrumba es el simulacro. Lo que se mantiene en pie, es la vida.*

Pero que quede claro que no es opinión nuestra, que nos lo dijo un gato, en serio, un gato del sur, por supuesto.



## 22

## El aura i-reproducible. Ritual cinematográfico XXI. Conversando con Benjamin en el Bar de Benito

Cada vez más, para nosotros, el cine del futuro es una organización social alrededor de procesos filmicos que por defecto origina todo tipo de piezas audiovisuales. Cada vez menos vemos al cine como películas (copias de películas) que alguien nos exhibe, que compramos, alquilamos, conseguimos en préstamo, nos regalan o descargamos para ver y que fueron fabricadas en otro sitio, lejano. O a lo sumo nos parece que éste sigue siendo el cine del pasado.

Tomando unas cañas con Walter Benjamin nos recordaba uno de sus textos: *“La obra de arte en la era de la reproductividad técnica”*.

En este texto el autor reflexiona sobre ese hecho de que *“La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción”*.

Que han hecho copia *“los alumnos como ejercicio artístico, los maestros... para difundir las obras y finalmente... los terceros ansiosos de ganancia”*.

Reflexiona sobre la fotografía y sobre el cine como sistemas de reproductibilidad de la obra de arte repasando los antiguos modos como xilografía o la litografía.

Pero lo que nos hizo enganchar en unos ecos propios son estas reflexiones.

He aquí el puzzle que nos desordenó la cabeza.

Dice: *“Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra”... Las circunstancias en que se ponga al producto de la reproducción de una obra de arte, quizás dejen intacta la consistencia de ésta, pero en cualquier caso desprecian su aquí y ahora”*.

Antes había dicho que: *“el aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad”*

Y autenticidad la resume en *“el concepto de aura”* que para el caso de los objetos naturales la define como *“la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama. De la mano de esta descripción es fácil hacer una cala en los condicionamientos sociales del actual desmoronamiento del aura”*

Afirma entonces que: *“en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta”*.

Ese aquí y ahora en el que insiste Benjamin, por momentos parece ser el de la *“obra original”*, la que se realiza frente a la cosa misma de la que surge, mmmh... y otras veces parece ser la cosa misma.

No entendemos bien (no queremos entender bien) y nos preguntamos intentando armar el puzzle: *¿Qué quiere decir “ese aura del aquí y ahora que se pierde en la era de la reproducibilidad técnica, en el cine?”*.

O mejor aún: *¿Qué pasa con el aura del aquí y ahora del cine en la era de la hiperreproducibilidad digital?”* (“robamos la expresión de un estudio de Alvaro Cuadra sobre la misma obra del autor alemán)

Mi querido Walter, (así, quitándole su aura) nos hemos hecho un nudo. Intentemos desatarnos.

*Reproductibilidad que atrofia el aura.*

Bueno, parece evidente que la producción del cine siempre se ha dejado arrastrar desenfrenadamente por su impulso de generar objetos reproducibles: películas. Ya que la inversión siempre supuso que ese objeto para rentabilizarse debía encontrar un público masivo que pagara por él, era la apuesta. Todos sus esfuerzos culminan en un flujo de imágenes y sonidos que se empaquetan de diferentes maneras para hacerlo circular como esa obra en franquicia. Es en ese paquete final en el que el cine de siempre basó su sustentabilidad. Lo que le antecede siempre ha sido desestimado, no se puede vender un rodaje, por ejemplo.

Pero lo que no entendemos bien en Benjamin, es ¿cuál es el original del cine? y por consiguiente ¿cuál es su aura, ésta que se pierde? ¿La primera copia, la edición? Ese aquí y ahora auténtico de la obra de arte en el cine, realmente, ¿cuál es?

Porque luego el autor analiza la pérdida del aura entre el actor de teatro y el de cine, justamente en términos de que el primero está presente frente a los espectadores y el segundo ha sido captado por máquinas que transportan sus gestos a una reproducción donde ese actor de cine no estará frente al público. Pierde la presencia y el presente de su actuación. Esa aura del aquí y ahora de lo vivo que tiene el teatro.

Nosotros quizá, nos complicamos menos. El aura del cine no está en la obra, eso parece evidente incluso en Benjamin. Quien posee el aura es el hecho filmable, el escenario y los cuerpos en acción que son capturados por las cámaras sean profesionales en escenario de ficción o no profesionales en escenarios reales. Como mucho el aura es esa tensión entre la vida de gente delante de las cámaras y los operadores desesperados por captarla con sus mecánicas fotográficas. Acto imposible porque es ahí donde comienza el verdadero proceso de reproductibilidad técnica en el cine, ese proceso que *“atrofia su aura”*, el aura de lo presente capturándose.

Para nosotros no es tanto un asunto de pérdida del aura de la obra sino de que el robo del hecho filmado por medios técnicos, jamás puede comportar su aquí y ahora, sino, a lo sumo, solo puede evocar aquella situación única e irrepetible, con su aura.

Por eso quizá Benjamin habla del valor cultural, ritual, que tenía en otro tiempo la obra de arte.

Podemos estar de acuerdo con esa afirmación de que Benjamin abre a la noción de la pérdida de aura de la obra. No le tenemos ningún respeto ni rendimos culto a obra alguna (ni a autor alguno). Son simples materiales estéticos de uso social.

Pero nos parece interesante cierta recuperación del *“aura social”* en la práctica cinematográfica. Es decir, cierto ritual social en torno a las imágenes que se crean en el seno de un colectivo específico. Cuando nos reunimos para ver nuestros documentos fílmicos con gente, no le tenemos ningún respeto a la obra que presentamos, a su aura. La utilizamos como provocación para el encuentro, para el culto de organizarnos en torno a las imágenes que se han grabado allí mismo y que incluso algunos de los presentes han protagonizado.

Así que a lo mejor, en la era de la hiperreproductibilidad digital, un documento fílmico es justamente la mejor provocación para hacer cortocircuito en la hipercirculación de piezas audiovisuales. Para volver al culto social de encuentro y contemplación activa. No hay autor que adorar, ni obra que respetar por su aura.

Pero puede volver a haber culto y ritual organizativo para intervenir en las obras que se construyen en el propio seno de una colectividad y de ahí, ¿por qué no? en la vida.

Si el mismo Benjamin lo dijo en otro texto (*El autor como productor*): *“Jamás será su trabajo (el del autor) solamente el trabajo aplicado a los productos, sino que siempre, y al mismo tiempo, se aplicará a los medios de producción. Con otras palabras: sus productos tienen que poseer, junto y antes que su carácter de obra, una función organizadora.”*

Pero podemos ser más claros.

Cambiamos de idioma. Vamos a la práctica.

Cambiamos de tiempo. Principios del XXI.

Siendo extremadamente exactos, antes de ayer, estuvimos en el bar de Benito de La Ventilla. Un bar de tapas que con su mujer llevan atendiendo por cerca de 30 años. Hablamos de sus vidas y sus hábitos, para preparar la grabación del próximo viernes. Ese día conviviremos con él y ella desde las 7 de la mañana en que salen de su casa, hasta las 10 de la noche en que cierra. Es un bar muy popular que se llena permanentemente de todo tipo de vecinos y vecinas. *El aura estaba allí*. Gente conversando y tomando sus copas, viejos que detrás nuestro jugaban a las cartas, una chica que entró preguntando por la calle Geranios a la que Benito le contestó rápidamente: *¿vas a la Asociación, verdad? es el Nº 22, aquí, dos calles para abajo*. Y efectivamente, sí, iba a la Asociación. El ambiente de familiaridad plagado de saludos y confianzas, sí. Era *el aura* y la sentimos. Nosotros vamos a hacer el intento utópico de captarla sabiendo que no la podremos

registrar jamás. Porque lo único que puede hacer una técnica de reproductibilidad como el cine es registrar lo vivido en plena huida, cosificar su rastro, empaquetar su huella, almacenar sus ecos. Y la semana siguiente haremos la sesión de visionado de esas imágenes en el propio bar, organizaremos nuestro culto, nuestro ritual mensual. Para que la clientela vea a la velocidad a que trabaja Benito detrás de la barra o cómo sale cada mañana de su casa. Para que vean algunos pasajes de unas cintas viejas de video de otro bar donde trabajó y que nos prometió pasar. Pero también para que Benito vea cómo lo ve la gente desde sus mesas, cómo lo ven desde fuera de la barra, para que él se vea caminando por la calle Magnolias a las 8 de la mañana para comenzar su día de trabajo o cerrando su bar a las 10 de la noche. Benito es un tipo con *Aura*, con esa cosa imperceptible que provoca los afectuosos comentarios que nos llevaron hasta él. Pero somos perfectamente conscientes de la irreproductibilidad de este *aura social* de la vida, y de que los encuentros que empezamos a tener y tendremos alrededor del Bar de Benito, no hay cine que la pueda mostrar. Quizá, por suerte. Porque no hay copia de la vida que se parezca a ella. Pero este cine sin autor que hacemos, cada vez se nos antoja más presente, porque nos requiere estar allí, por ejemplo, en el bar de Benito, contándonos la vida con unas cañas y unas tapas delante. Como las que nos tomamos con Walter, sí, cuando nos comentaba este asunto del *Aura* en su texto *La obra de Arte en la era de la reproductibilidad técnica*, a la que, todo hay que decirlo, le aportamos algunas ideas más. De prácticos que somos. Para que no mueran sus reflexiones que aún nos alimentan. A lo mejor por respeto a su *aura*, puede ser... y a la del bar de Benito. También. La misma...vida.

## 23

## Hacia un estado “anormal” de producción cinematográfica. De la estética popular y otras etapas enunciables.

*“Soy uno de los cineastas más reconocidos en festivales, pero mis películas no las conoce nadie”.*

Jorge Prelorán

Para cumplir con su misma máxima, nosotros no hemos visto ninguna película de Jorge Prelorán y no porque no nos interese sino porque, como siempre, no es el material más accesible.

Pero en cambio, si queremos ver esa obra mítica del cine militante del año 1968 *“La hora de los hornos”* del Grupo Liberación, dirigida por Solanas y Getino, la podemos encontrar entera en la red.

Leyendo el libro *“El documental etnobiográfico de Jorge Prelorán”*, de Juan José Rossi, justamente el autor hace la siguiente reflexión: *“Películas como La hora de los hornos, para nombrar una de las más conocidas, fueron importantes eventos que sirvieron como organizadores, pero que en el plano estrictamente cultural simplemente bajaron la línea sobre, hasta con distorsiones graves, los postulados fanonianos que trataban de explicar... Dentro de este entorno, bastante desolador por cierto, las películas de Prelorán aparecen como una mosca blanca: envueltas en la desconfianza, eran desacreditadas como “folklorizantes”, o porque el Fondo Nacional de las Artes le había dado unos pesos para comprar película virgen. Y sin embargo, es el único cine en el que podemos ver y escuchar a todo lo que hemos señalado como oculto y devaluado por la cultura oficial. La cultura popular habla ahí, en esas películas, tal como habla la gente, aunque las formas no sean aquellas exactamente prescritas por los formalistas políticos”.*

No es poco lo que dice el autor al juzgar una obra realmente de culto en el panorama cinematográfico en general y ya no solo del cine militante como *“La hora de los hornos”*. Si permanentemente revelamos la operativa de un cine imperialista, se hace delicado a veces marcar la insuficiencia de determinado cine militante consagrado por la historia y la crítica, esas locas a veces tan relativas.

También hoy nos movemos en ese ámbito de lo *“progresistamente correcto”* y ya no como mala voluntad sino como límite de la práctica y de la reflexión que no llega más allá de la repetición de formas que pudieron ser eficaces, pero para otra época y que, incluso, sobre el impacto en su época, habría que preguntarse siempre, eficaces ¿para quién?

El objetivo de sus películas, decía Prelorán, era *“que seres anónimos puedan romper su silencio, puedan tener voz para decir sus verdades”*.

Hoy ya sabemos, o por lo menos nosotros nos planteamos que la emancipación con respecto a lo audiovisual no pasa solo por el acto documental de que un cineasta abra el dispositivo cinematográfico a la gente común en términos de aparición (voz e imagen) en el film, sino de apropiación de todo su proceso y de manera colectiva.

Pero no hay que pasar a la ligera el valor de este tipo de documento que contiene la voz y la imagen de un momento, de unas personas, en un tiempo preciso, sobre todo si son registros tomados con una actitud de respeto a la vida que evocan. Estos materiales siempre tomarán valor histórico por sí mismos. Probablemente el valor con el que dicen que la filmografía preloraniana ha vencido al tiempo y a los prejuicios de su época y de la nuestra.

El autor del libro nos cuenta que en la película *Cochengo Miranda*, la vida de un poblador del desierto del oeste pampeano, introduce el acto de estrenar la película en el mismo lugar donde fue filmada. Todo un detalle de honestidad. No olvidemos que Prelorán, según su biografía, se recorrió la más lejana, oculta y olvidada Argentina, sobre todo rural. A ver. Ya sabemos que un director como Almodóvar, por ejemplo, estrenó *“Los abrazos rotos”* en Calzada de Calatrava, su pueblo natal, sitio donde rodó la película. Pero no nos referíamos a las payasadas mercantiles y megalómanas de un españolito rico, sino de un trabajo de dignificación social a través del cine. (Ja, solo un apunte,

recordamos noticias de prensa que hablaban del agradecimiento de las autoridades del Ayuntamiento a Almodóvar y su productora El Deseo por su *“cortesía y generosidad”*. Y uno dice: ¿por mercantilizar a su propio pueblo hay que agradecerle también? Y nos responde la señora obviedad: *“Estamos en el neoliberalismo audiovisual, papito. Hay que agradecerle, sí.”* Es que con esos más de 10 millones de euros invertidos en representar sus neurosis personales nosotros crearíamos un estado social de producción cinematográfica que ni te cuento. Llenaríamos de cineactivistas de todas las edades medio distrito de Tetuán).

Pero volvamos a lo popular, al espíritu de Prelorán, a la gente común que grabamos... Dejemos el hospital de capitalistas, que de enfermos estamos sobraos.

El día viernes pasamos toda la jornada grabando ese día en el bar de Benito que comentamos la semana pasada. Como en todo bar, más de un centenar de personas que por allí iban pasando desde las 7 hasta las 22:30 horas en que cerró fueron seguidas por nuestra cámara.

Y a medida que grabábamos nos surgía la pregunta: *¿Cuándo comienzan estas imágenes a ser imágenes de cine?*

*¿Cómo se construye la estética de lo que suele considerarse como popular, la de la gente corriente, la de las personas cualquiera?*

La respuesta es clara si nos pensamos como autores: nuestras elecciones de montaje y producción crearán la estética e incluso la forma. Pero si pensamos en una estética emancipatoriamente colectiva, la respuesta, esteeeee... la damos al final...

Lo primero que sabemos es que no tenemos otra alternativa que atravesar el túnel de incertidumbres que nos depare la experiencia.

Si hacemos un esfuerzo imaginativo, al cine que deseamos le esperan por lo menos **tres etapas**: la **primera** de conexión social (debe crear vínculos que no existen y reforzar los que existen pero alrededor de la creación fílmica), la **segunda**, de reacción (ruptura con el modelo anterior de producción que nos ha colonizado y llevamos dentro) y la **tercera** de organización social en torno a las imágenes fílmicas (el nuevo estado de producción, la industria interior cinematográfica que decimos).

Las dos preguntas constantes que nos hicieron una y otra vez las personas que íbamos grabando en el bar de Benito fueron sobre todo dos:

La primera: *-¿Saldremos en la tele?, ¿En cuál?*

La segunda: *¿pagan?!*

Dicho entre risas y asombros, claro, estos dos elementos hacen una referencia clara al imaginario instalado y asumido como normalidad.

La tele. El lugar de exhibición habitual. No hay posibilidades intermedias para el imaginario común. Es el expositor más extraño porque si bien acompaña la intimidad de la vida, nadie sabe como llegan las imágenes a él, cómo se producen para que aparezcan allí. Cualquier persona no vinculada a la producción audiovisual, parece imaginar una relación directa y simple entre el momento de grabar y el momento de exhibir lo grabado en una televisión. Para quienes sabemos como funciona, la televisión es más bien el NO-LUGAR por excelencia de unas imágenes surgidas de la realidad “popular”.

Nuestra respuesta: *en la tele no saldrán, las proyectaremos aquí mismo en el bar, el viernes que viene a las 20hs.* Tímido intento de desactivación de ese imaginario común, sí. No es gran cosa. Apenas un poco de cortocircuito: éstas imágenes no viajarán misteriosamente para aparecer quién sabe cómo en el electrodoméstico ese que tiene en su casa. Serán exhibidas la semana siguiente, en el mismo sitio donde están siendo grabada, por los mismos y mismas personas a los que vieron tomarlas, a través de un proyector que estará en la sala, en un visionado que podrán detener cuando quieran para ponerse a comentar lo que sea.

Enfocamos a un grupo de mujeres que cada mañana se toman allí su desayuno:

-¿nos pagarán verdad, es que con la crisis?

El cámara contesta:

- *No pagamos porque son para el bar pero podemos llegar a un acuerdo para sacar beneficios colectivos.*

(Risas)

Dos mundos, dos planetas. Ellas ignoran lo que hacemos y por qué lo hacemos. Nosotros ignoramos sus vidas. ¿Organizarnos ellas y nosotros? Utópico y largo viaje. ¿Imposible? No, ¿por qué?

Son las 7 y 20 de la mañana. El primero en aparecer es un señor mayor que se sienta a fumar su habano.

Dirijo la cámara hacia él. Se frota los dedos y me lo dice: -¿pagan?

- *Es que es una película del barrio.*

- *Es que si no me pagan.* (Se ríe y consiente)

Cuando se fue, le despedí, pero el contestó:

- *¡qué va, si no me voy! yo soy el encargado de todo esto.*

- *Ah bueno.*

Es verdad, estuvo todo el día entrando y saliendo del bar como si fuera el propio Benito. Al día siguiente, cuando fui al bar por un cable de la cámara que había olvidado, allí estaba.

- *Hombre, ¿Y la cámara?*- me dijo, en voz muy alta.

- *Hoy no la tengo pero volveré. Si quiere que le grabe, vuelvo.*

- *Pero claro, hay que grabar más.*

- *Y ¿el dinero? Pensé que traía el dinero.*

- *Ah, eso sí que no pude.*

(Risas)

Descolonizar. Romper los procedimientos. Crear un estado anormal de producción. Hacer cortocircuitos.

La estética popular en nuestra hipótesis de trabajo, debería emerger de la tercera etapa: la organizativa.

Cuando ellos, ellas ya no pregunten ni por la tele, ni por el dinero. Y cuando nosotros hayamos tenido la valentía de mantener este servicio del cine en el barrio durante largos años.

¿Cuántos años hay que esperara para que surja esa dichosa estética popular? Los mismos que dura la descolonización audiovisual en la que estamos sumergidos. ¡Vaya si nos queda trabajo!



## 24 Estados sociales de concepción, de la producción. Sociocinematografía en vivo. Tampoco leeremos a Plutarco.

Varias veces hemos hablado de lo que para nosotros es “*lo político*” de las imágenes fílmicas y del deber de trabajar por “*un nuevo estado social de producción cinematográfica, audiovisual, el estado industrial interior que debemos de edificar*”. Y esto con la intención de no caer en las mismas disyuntivas viejas, repetidas y aburridas del progresismo artístico que se pregunta: ¿cómo concientizar a la gente, con qué tipo de piezas audiovisuales, cómo conmover y cómo blablarles?

Imagine el lector o la lectora un viernes a las 20hs en un pequeño bar de barrio de Madrid con su clientela esperando verse en las imágenes que se proyectarán a continuación: un film-en-bruto en que se resume un día de ese mismo bar, en una hora. Imagine que se forma un estado emocional muy particular cuando comienza la proyección. Que cuando aparece en escena la pareja que regenta el bar llegando temprano, irrumpen en griteríos emocionales al verlos en pantalla.

Imaginen que se proyectan una hora de imágenes en que la gente contempla mientras sigue hablando y bebiendo, “ese día del bar condensado en una hora”.

Imagine, decimos, porque seguramente quien lea estas líneas no ha estado este viernes pasado en “El Bar de Benito” de la Ventilla donde proyectamos el documento fílmico N° 5 de Sinfonía Tetuán: “El Bar de Benito”.

Una sesión más.

**Nuestro cerebro se divide cada vez con más nitidez en dos partes a la hora de pensar en ese bla bla bla del Arte y la política. De un lado la parte colonizada por el viejo modo de producción y del otro, la parte de territorio mental liberado, descolonizándose a partir del camino que vamos haciendo.**

**En la parte que aún queda colonizada, dentro de ese viejo estado de concepción de la producción** sentimos el rumor que nos hace evaluarnos con los viejos paradigmas: evento exitoso en cuanto asistencia de público y conexión emocional de espectadores y obra.

En términos de la vieja militancia artística que le corresponde a este estado diríamos que hemos fracasado rotundamente porque no hemos concientizado a nadie sobre los asuntos fundamentales que atañen a nuestra circunstancia social degradante: la precariedad laboral, la corrupción política, el problema de vivienda en la zona, las medidas restrictivas del gobierno de Zapaetéreo, la necesidad de organizarse y todo el manual de lo “progresistamente correcto” que debería desencadenar un evento de arte político.

Es decir, que no nos engañemos, diría nuestro pepito grillo colonizado, que solo hemos hecho una performance cultural algo original en un pequeño bar de tapas que en sí misma se desvanecerá al pasar unos breves minutos.

¿Resultados? Casi nulos. Alguna gente se vió a sí misma y a su bar habitual por primera vez en una pantalla que en algo “parecía ser cine”.

Sofisticadamente dicho, solo hemos alcanzado un punto de escozor, una arenisca emocional efímera en el derrotero social, un trabajo de horas convertido en recuerdo al terminar la proyección, agradecimientos y felicitaciones como si fuéramos autores de una película.

Es decir, todo lo que repudiamos del viejo cine, ahí, reproducido.

**Pero en el lugar descolonizado de nuestra existencia, el nuevo estado de concepción de la producción** susurra otras valoraciones: estamos en un proceso social de larga expectativa cuyos resultados organizacionales son valorados en términos de Conexión, Reacción y Organización Social. La cultura del evento no es para nosotros un test. Ni el arte y su relación con la política son un asunto que se pueda analizar en un acto o en una obra. Eso se lo dejamos a los intelectuales que envejecerán analizando obras y eventos pensando que el Arte es ese espejismo.

Estamos inmersos en un proceso de convivencia social productiva. Nos disponemos a formar parte del paisaje humano que forma el barrio. Así como existen la abuela, el chico del super, la señora de la ferretería... pues existimos nosotros como esos tipos



y tipas cuyo oficio es el de capturar y devolver la vida en audiovisual, algo cotidiano. El evento en “El bar de Benito” no tiene ningún sentido para nosotros si no es en la expectativa de un largo camino de convivencia productiva.

Conexión, reacción y organización sociocinematográfica, repetimos.

Una abuela entra al bar:

- *Hola, ¡qué bien que ha venido!*

- *Claro, yo vengo a este bar desde hace muchos años todas las mañanas. Vine a ver como salí en la grabación y a mi hija que también sale.*

(Hablamos un momento). Posiblemente le grabaremos un día de su vida.

Conexión.

Un grupo de empleadas del metro se van porque empiezan su turno de limpieza y no llegan a verse. Nos proponen seguir las en una jornada entera de trabajo durante toda la noche. Dos veces les grabó telemadrid y prácticamente no salieron en el reportaje. Su encargada sí. Aceptan hacerlo de otra manera, no les gustó nada aquel reportaje.

Conexión.

Aparece un empleado de la construcción. Se disculpa por no venir a verse tocar su flauta el día que grabamos (lo hace francamente bien) y nos comenta que contactó con la escuela de esgrima que está cerca y estarían encantados de que hagamos un trabajo parecido con ellos. Conexión.

A la misma escuela que pertenece la joven violinista, realizadora de documentales también, que viene para saludar y saber si saldrían unas imágenes de su grupo que grabamos otra noche en el mismo bar. Nos invita a ir con ella a la escuela de esgrima.

Conexión.

Nos saluda al rato un fotógrafo que salió en la primer secuencia del año y que por fin pudo venir a una proyección. Nos habla de proyectos varios. Conexión.

Al día siguiente comemos en la casa de Angelines, protagonista de la tercer secuencia de este año, que revisa un texto para poder rehacer la historia que contamos en aquella ocasión porque no le gustó del todo y dice que lo puede contar mejor. Una madre o abuela postiza? Seguramente. Nos ofrece ir a comer cuando queramos. Lo haremos.

Y así podríamos seguir contando “Conexiones”... alrededor del cine...que hacemos.

Mientras tanto, allí arriba, en el limbo intelectual que a veces nos ayuda y otras muchas nos adormece con sus rezos venidos de la Grecia antigua, le leemos a Rancière en el Espectador Emancipado, decir cosas como que *“La eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contra-modelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones. Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de star juntos o separados, frente a en medio de, dentro o fuera, próximos o distantes....el arte sin representación, el arte que no separa la escena de la performance artística y la de la vida colectiva...opone al público de los teatros el pueblo en acto, la fiesta cívica en la que la ciudad se presenta a sí misma, como lo hacían los efefebos espartanos celebrados por Plutarco”*.

Arte sin representación. Sí, claro, Jaques, digamos que este cine que hacemos anuncia una película final que quizá nunca llegará o por lo menos no se hará como primer intención. Esa película inexistente, es el vacío que sustituye a la que ha alojado el viejo cine como espejismo vendible, como distracción estética rentable para sus propietarios. Película-producto que oculta toda la maquinaria social que la crea, arma de seducción mercantil del viejo estado de producción. Al producto oponemos vacío, que es lo que es.

Pero por otro lado, no dejamos de generar documentos fílmicos, filmografía quizá, indicios, rastros, caminos empedrados, biografías mínimas, rincones retratados, gestos de un mismo escenario barrial...

Lentamente, la idea de película se va diluyendo por insostenible. Sinceramente, no sabemos dónde está la película que decimos que haremos, aunque sí sabemos perfectamente dónde está el proceso cinematográfico que estamos haciendo entre todos y todas los que lo forman.

Nosotros no somos Plutarco, claro, ese historiador de la Queronea (ubicada en la actual Grecia) que biografió a grandes personajes griegos y romanos en su obra más conocida, dicen, *Las Vidas Paralelas*, todo un compendio del mundo clásico.

Aquí, tan lejos, estamos biografiando vidas de grandes personajes anónimos, que no es poco. No lo decimos porque queramos equipararnos a Plutarco, ¡qué va!. Si es verdad que llegó a ser procurador de Aquea durante el imperio romano tendríamos una diferencia insalvable, ja ja: no trabajamos para el imperio que nos ha tocado vivir, al revés, estamos reaccionando ante sus formas de producción para crearnos caminos propios. Hemos desertado de su influjo y de su Arte en nuestra forma de hacer las cosas. Sí, no leeremos a Plutarco. Pero no se lo tome a mal estimado Rancière, lo nuestro es un problema de tiempo y de urgencia. No es por nada más. Es que mucho pensar a veces nos impide pensar, ¿sabe? y hemos aprendido la precisión del que piensa lo exacto para reaccionar al justo tiempo de su tiempo.

*¿Quieres saber dónde está la relación entre el Arte y la Política? Pregúntate si has pensado desarrollar tu Arte en relación a una política (mismo escenario, mismas personas, mismas circunstancias) por lo menos durante una década de tu vida. Si ya has decidido que sí, no hay nada que explicarte. Si dudas, es que eres o un intelectual o un artista, sin respuesta.*

Texto anónimo hallado en la dedicatoria de un libro encontrado en la calle después de las revueltas griegas del 1º de mayo del 2010 (en las que no estaba Plutarco).

## 25

**La estética incierta del otro estado social de producción.**

Daniel Goldmann, compañero de ruta e iniciador en solitario del proyecto Sinfonía Tetuán que ahora desarrollamos colectivamente, hacía un comentario al texto de la semana pasada que aunque definía como un matiz, no lo es tanto: *“el valor que tiene el CsA reside en esas dos cosas: por un lado en su capacidad de crear vínculos, relaciones y procesos sociales duraderos fuera del espacio cinematográfico y por el otro lado su búsqueda de crear películas o piezas tal cual como lo desean sus propios protagonistas - una autorepresentación consensuada”*.

En dicho artículo, poníamos el énfasis en la cuestión política vinculado a lo organizativo pero dejando de lado el aspecto no menos importante de lo que lo estético es en este nuevo estado de concepción de la producción.

Si el cine provocara solo proceso social, estaríamos hablando de la utilización del cine para fines políticorganizativos: una película hecha por unos pocos, confeccionada para provocar determinadas reacciones. Promover cierta movilización en torno al mensaje empaquetado en el film. Algo que no despreciamos. Solo que creemos que su mecánica es ya conocida y responde a otro momento de producción y sobre todo si estamos hablando de un cine producido bajo otros paradigmas no neoliberales. Un cine revolucionario. Nos importa bien poco que esta palabra esté tan desgasta. Pretendemos dotarla de un nuevo sentido y una nueva práctica.

El Cine sin Autor que vamos desarrollando, es un campo de experiencia socio-cinematográfica, que se empieza a tejer en medio del estado social de un grupo de personas específicas. Se presenta como campo de posibilidad fílmica abierta a la participación de diversas maneras. Al crearse el vacío de representación evidenciamos algo sencillo: *“aquí no hay una película y convocamos a hacerla entre todos y todas sin diferenciación social de funciones o saberes”*.

No estamos hablando entonces de procesos solo relacionales u organizativos en su nivel social provocados por la “exhibición de una película” sino por su producción, estamos hablando de un campo de experiencia social vinculado indisolublemente a la creación de imágenes fílmicas. Dicha situación está sustentada por una teorización proveniente de las formas cinematográficas del campo audiovisual. Por eso le llamamos cine, porque nuestro origen y campo de pensamiento es el cine.

Cuando Dani pone el énfasis en ese otro asunto importante que aborda el Cine sin Autor, la “autorepresentación consensuada” pensamos en seguida en los asuntos estéticos que supone un trabajo cómo este: camino incierto.

Hace poco decíamos que la estética colectiva debería surgir de un estado social organizado para tal fin, una etapa posterior a la que hasta ahora hemos vivido en nuestras experiencias.

Si la estética es ese aspecto general de una obra que permite insertarla en un determinado lugar de “la historia y la reflexión estética” que le precede, pues, partimos entonces de un vacío para poder llegar a una “estética surgida de encuentros sociales”. Camino largo e incierto.

Parece lógico si pensamos en cómo se genera esa cierta estética o estilo personal en un, una artista cualquiera. A base de años de trabajo. Al principio de la actividad de un creador, nadie sabe exactamente en qué derivará las características de la obra propia. Con el tiempo van apareciendo unas constantes en la realización. Lo curioso es que en el plano individual, no parece haber ninguna impaciencia frente a la espera de que un, una artista encuentre su manera de hacer las cosas. Pero cuando nos lanzamos a una creación colectiva con no-artistas, entonces todo se vuelve ansiedad inquisitorial neoliberalista: *pero claro, ¿como vas a hacer esto y aquello y lo otro... es que si la gente... pero además es imposible porque... está demostrado que... y ya lo intentó mengucho...y bla bla bla*.

No hablamos de mala voluntad en colegas abocados a tareas vinculadas al arte, sino de simple reacción ante lo que se sale del modelo incuestionable de ese Arte (conocido).

No tenemos respuestas al asunto de la estética aún. La vamos encontrando a medida que caminamos colectivamente en cada experiencia, como el/la artista individual que toma los pinceles por primera vez o la cámara y no dice: *a ver, a ver... ya, si, creo que este es mi estilo... muy bien... muy bien... ahora voy a producir... y todo de una vez*. Es ridículo exigir determinadas respuestas a procesos que deben madurar con el tiempo. Descolonizarnos no es cosa de un día. Ofrecer herramientas para la reacción, en este caso cinematográfica, no es asunto de hacer una serie de eventos y quedarnos satisfechos. Lo que nos parece claro es que si no nos atrevemos a transitar caminos de incertidumbre, a perdurar en ellos, estamos condenados a los caminos de certidumbre, de lo ya sabido, de lo que está siempre ahí de forma rutinaria, del estado habitual de las cosas, del viejo estado de concepción de la producción. Un estado que muchos y muchas pueden criticar fuertemente pero al que nos cuesta derribar en nuestra propia práctica.

Y, entonces, ¿la estética...social?

Si nos ponemos a estudiar supongo que aprenderíamos mucho de esa rama de la filosofía que han desarrollado a lo largo del tiempo las elites intelectuales. Los tratados de estética no han sido nunca consensuados en actos asamblearios masivos, que sepamos, sino que se han ido acumulando en los ámbitos intelectuales, académicos, universitarios, texto tras texto, salido del trabajo fundamentalmente individual de reflexión.

Y allí, en el territorio de la nada de esos tratados de estética cinematográfica, el cine de los vecinos y vecinas cualquiera, un “cine del y desde el barrio”, es un territorio a descubrir, hay que darle su tiempo al ritmo y la vida colectiva.

Uno se puede preguntar sobre esa estética corporativa y productiva de, por ejemplo, ese Cine de Barrio que la ¿renovada? TVE mantiene desde el año 1995.

¿Quién mantiene y diseña un Cine de Barrio, dedicado a comentar y proyectar películas españolas de las décadas de los 50's, 60's o 70's, coincidente con un tipo de producción cinematográfica de la época franquista... ¿qué piensan los directivos de TVE cuando deciden mantener año tras años desde 1995 un programa que se llama “Cine de barrio”? ¿de qué tipo de barrio están hablando? ¿el que les rememora a los jubilados aquel cine que se pasaba en su barrio durante la época franquista lleno de folklorismo alimenticio para el adormecimiento? TVE española decide mantener durante más de 1 década, la producción cinematográfica franquista ¿con qué interés, bajo qué fin? ¿Para alimentar la nostalgia de la población pensionista (mayoritaria) de este país? Y ¿los barrios actuales? No nos sorprende entonces que luego, cuando uno diga que hacemos Cine en y desde el barrio, tengamos que pelearnos con el peso implantado durante años de que lo barrial, unido a la palabra cine, es sencillamente una patochada antigua, para el populacho y sin estímulo alguno. Pensemos en las posibilidades de estetizar la vida diaria desde un Nuevo Cine Popular, sofisticado y no cutre, que de herramientas de análisis y realización tanto a pequeños como a jóvenes sobre el uso de las imágenes en la propia educación, que convierta a las calles, sus negocios, sus tiendas, sus bares, sus parques, sus escuelas, su centro de salud, su gente, en míticos lugares y personajes de una filmografía hecha y exhibida en el propio lugar donde se producen y con quienes se producen.

En la primer secuencia del año, un joven nos propuso hacer un recorrido por su calle, la que recorre todos los días para ir al instituto. Cual orgulloso guía turístico nos habló de detalles de cada una de las esquinas, de aquella casa que siempre le gustó, de la fuente de agua que había sustituido a otra más antigua, de los platos colgados en una pared, de lo fácil que era bajar la cuesta y lo cansado de subirla, de la música que sale de aquella ventana donde viven inmigrantes...

Pero también nos ha pasado que otros jóvenes repudien su propio entorno como indigno de cineamografiarse. El camino es tan arduo como fascinante.

No vemos muchas más posibilidades para una estética social colectiva que el de una organización social que la pueda hacer emerger. Mientras tanto, nos anima movernos abriendo los intersticios del cine que siempre tienen que ver con los intersticios de la vida.

## 26

## El cine descontrolado y ese estado social de rodaje... en que puede convertirse un barrio. Plató-Realidad.

No nos cuesta mucho imaginar un plató de televisión, o igualmente, unos estudios de grabación, con ese hormigueo de operadores y profesionales de la industria televisiva o cinematográfica. No deja de despertarnos interés cualquier making off de la producción que sea, que nos permite ver ese momento especial en que se origina el simulacro de la vida que supone cualquier interpretación. Aquel film de 1952 de Vincent Minelli, *Cautivos del Mal*, gran retrato del Hollywood de los grandes estudios nos mostraba una escena donde la cámara comienza encuadrando a la actriz y el actor en un momento de tensión dramática para luego irse fijando lenta y progresivamente en todo el equipo de producción que como primeros espectadores privilegiados miran la escena que se está desarrollando delante de ellos como si de la vida misma se tratara.

Maquinaria, luces, asistentes, actores y actrices, profesionales de todo tipo, visitantes, curiosos, pueblan cualquier plató, estudio o escenario natural elegido para la ficción. Multitud que de pronto se paralizará para dejar paso a la simulación de una acción concreta en medio del aparente caos dejando paso a esos segundos o minutos de espera en que se interpretará una situación para que las cámaras la capturen, para que luego sea o no sea material de montaje.

Generalmente todo este ritual fílmico lo gozan (o lo padecen) los profesionales de estos medios. Generalmente está sustentado en una inversión de dinero que le da sentido a todo aquello.

No quita que sean experiencias realmente únicas porque pocas veces el acto de creación de representación, incluso de un solo plano, una sola acción, suponen tanto trabajo organizado.

Aquí afuera (del viejo cine), en cambio, pues siempre empezamos todo al revés ya que nos hemos empeñado en seguir los devenires de un cine del siglo XXI, impuro e incorrecto.

Nosotros tenemos un plató-real y vivo que no hace más que crecer en posibilidades pero que, al mismo tiempo, se nos está volviendo incontrolable.

El jueves pasado reunimos a algo más de 30 vecinos y vecinas para el visionado de un documento-resumen con pasajes de lo grabado durante los últimos 6 meses. Esta vez, en el marco del Festival Tetuanarte, acudieron personas de otros barrios que después de un debate, propusieron e invitaron para que Sinfonía Tetuán pudiera operar en otros lugares de los que grabamos habitualmente, con nuevas historias, nuevos escenarios, situaciones y personas posibles.

Los vecinos y vecinas que van visionando o protagonizando los documentos de Sinfonía Tetuán, van rompiendo lentamente esa expectación pasiva del que solo mira, para volverla intervención propositiva del que también produce, sugiere, guía, recomienda o protagoniza lo que propone. Es solo el primer semestre de trabajo constante.

Tenemos, entonces, un inmenso plató de la realidad donde se está disparando la posibilidad de grabar, documentar vidas, ficcionarlas incluso, retratar escenarios y situaciones. Cada vez vemos más disposición de personas que con entusiasmo y espíritu colaborativo permiten entrar unas cámaras en su intimidad, en su trabajo, en sus relaciones. Varias caras se repiten ya, otras por primera vez y otras aparecen después de tiempo, como dos vecinas que no habían acudido desde el primer visionado (hace más de un año) y que venían dispuestas a disculparse y a prometer engancharse de esta experiencia. ¡Un año después!. Permanecer permite disfrutar de estos lujos que da la espera: *vuelva cuando lo crea conveniente, que este cine seguirá aquí.*

Esta multiplicación de “lo posible fílmico” sumado al “nomadismo de la proyección” (nos empieza a estimular el hecho de exhibir donde grabamos), hacen de este proyecto y por su propio método un “cine realmente descontrolado”, desbordado por la misma realidad.

Y si las personas de esa realidad son las que nos ponen el desafío que podría llevarnos dentro de un tiempo a un “estado social de rodaje” permanente, a nosotros lo que

nos hace falta es lo que la vieja producción tiene como primero: los profesionales y el equipamiento a disposición.

Este estado general de rodaje que podría instalarse en el tiempo en las y los habitantes de la zona, esta “propensión a ser registrados”, creemos que son gérmenes (muy tímidos, claro) de “nuevas actitudes del espectador-productor” que se va sintiendo dentro de la producción que acaba de ver, y reacciona proponiendo y proponiéndose para ser parte o guía de algunas de sus secuencias futuras.

No tenemos ni los operarios ni el material de rodaje suficientes como para atender tal demanda.

Nos gusta imaginar el futuro con pequeños equipos de rodajes compuesto por diferentes personas que durante la semana realizan en sus esquinas y lugares del barrio sus propios films. Nos viene a la memoria la imagen que transmiten los nigerianos que cuentan así su Nollywood. Pero es evidente que frente a tal “estado social de rodaje” no tenemos un “tal estado infraestructural de producción” como para atenderlo en su justa medida. Escenario y demanda. Operarios y material técnico.

Operarios. La próxima temporada, comenzaremos el camino hacia un laboratorio permanente de Cine sin Autor en el Centro de Adultos de Tetuán. No sabemos como irá. Un nuevo estado social de producción no aparece por un acto espontáneo. Debemos compartir con diferentes grupos y generaciones la visión de este trabajo que pretende desarrollar otra mirada de lo audiovisual y lo cinematográfico. Intentamos sustituir los operarios del viejo cine con la emergencia de cineactivistas locales que cinematografíen a su manera su entorno inmediato. Discutir y ofrecer herramientas para crear el hábito de otra mirada. También habría que hacerlo en el nivel escolar.

Un barrio que se quiera grabar, más cineactivistas que quieran trabajar no sería totalmente suficiente. Siempre queda esa materia pendiente, la parte más privatizada de cualquier historia social: los medios de producción, la maquinaria y su conocimiento técnico.

De esto podemos hablar con un ejemplo que el lector o la lectora pensará, seguro, que es puro recurso literario para cerrar el artículo, pero juramos que los testigos confirman que hablamos de la realidad.

Este jueves al que nos referimos, a la misma hora en que nos reuníamos en la asociación para hacer el visionado, justo al lado de nuestra puerta, desembarcaban dos camiones con operarios y material técnico de producción audiovisual. Operarios que hablaban por sus walkie talkies, que bajaban cables, luces y aparatos y generaban la típica expectación de un rodaje. Mientras, un grupo de curiosos y curiosas se aproximaba al lugar.

Con ello descubrimos que en el barrio existe una productora de alto standing de cine y televisión que tiene al lado mismo de la asociación, un local.

A la salida de nuestro visionado le preguntamos a un joven que estaba en uno de los camiones y nos reveló el secreto: van hacer un plano de noche en esa esquina para un anuncio publicitario y están esperando que se vaya la luz.

Y... lógico, a uno le funciona la cabecita: *¿Dos camiones con arsenal de producción para un plano nocturno de un anuncio publicitario? ¡Lo que haríamos nosotros con esos dos camiones! ¡Por favor!*

Pero no hay asombro. Ese es “el estado de las cosas”. En la misma calle y a la misma hora, a menos de 100 metros, en un barrio de Madrid, estaban conviviendo dos modelos de producción. Uno, donde la gente se ofrecía como historia para protagonizarla y guiarla, espectadores y espectadoras que están abandonando su condición pasiva para convertirse lentamente en productores de sus imágenes con la colaboración de unos realizadores.

Otro, con dos camiones de medios técnicos a su disposición utiliza el escenario real para la elaboración de un plano de un anuncio publicitario.

Uno, con las imágenes devolviéndose a sus protagonistas para su continuación. El otro,



que se lleva ese plano a un laboratorio secreto que lo incluirá en los breves segundos de un anuncio, seguramente televisivo y en el que nadie ha podido decir ni mu.

Uno, que se va haciendo parte del barrio. El otro que se mueve dentro de su tiempo-apuro marcado por el mercado y sus ritmos y que aunque físicamente son vecinos, son parte de ese tiempo agresivo que solo sabe huir.

Claro está que nuestra desventaja en medios es evidente. Pero algunas cosas nos dieron plena satisfacción. Una, que ya podemos hablar en este barrio de dos modos de producción. Dos, que descubrimos que los camiones son muy grandes y entorpecen la vida del cine y el cine de la vida. Esto ya nos lo enseñó con valentía Pedro Costa. Tres, que su agitación dura unos instantes y nuestra relación sociocinematográfica se afirma con el tiempo....

Eso, y que siempre los veremos marcharse. Como José, al que retrataron los colegas de Tetuánfotoacción, que dicen que *muchas tardes saca su silla a la puerta del bar jabugo-madrid situado en la calle Bravo murillo y contempla la vida del barrio...desde hace décadas...*

Sí, sí. En esas estamos, porque nos hemos empeñado en salirnos del tiempo... capitalista... del cine.

## 27

## Ciertas ideas de cine, ciertos académicos. De lo inadmisibile universitario.

Una compañera de nuestro colectivo presentó hace unas semanas en una universidad de Francia una tesina que se llamaba *“La deconstrucción del cine dominante en la práctica revolucionaria de Vídeo nas Aldeias”*. Algunas de sus ideas ejes las debatió con nosotros y por eso seguimos su trayectoria para ver qué pasaba. No es nuestro interés hacer una generalización sobre *“la universidad”*, que sería iluso, pero sí comentar ciertos aspectos concretos de jóvenes universitarios, alumnos, que están vinculados a nuestro proyecto y que piensan con cierta autonomía esto que llamamos cine.

El asunto fundamental del trabajo de esta amiga era demostrar que en el proyecto Vídeo nas Aldeias de Brasil, en su larga práctica, hay un cine verdaderamente revolucionario porque ha podido superar incluso las claves de lo que se planteó en los 60 como un cine revolucionario, sobre todo en Latinoamérica, rompiendo con las prácticas habituales del cine hegemónico a la hora de hacer sus películas. Algo que para quienes leemos, o mejor, releemos el cine desde un hacer y hacemos desde una relectura de su historia y sus mecanismos, nos resulta más que obvio.

El panel del *“tribunalcito académico”* estaba compuesto por tres personas: dos profesoras brasileñas (con trabajos en sociología, cine y arte sobre dicho país) y un geógrafo.

El material a debatir en la defensa era, obviamente, su tesis de 100 páginas, más una decena de películas sobre las que se había hecho parte del análisis.

De las tres personas, las dos mujeres habían leído la tesis mientras que el geógrafo, había leído las primeras páginas y solo ojeado el resto. Ninguna de las personas del *tribunalcito* habían visto ningún film. Ninguno conocía el proyecto de Vídeo nas Aldeias más que de nombre (las dos profesoras de aquel país)

Y se desató el problema. Dos de estas personas consideraron *“inadmisibile y lamentable”* su primera parte, dado el maniqueísmo de su planteamiento: la afirmación de que existe un cine dominante, un imperialismo audiovisual que ha provocado un adentro y un afuera del cine, tanto por su origen y forma de constitución, como por la consolidación de un sistema de distribución específico, como por su modo industrial determinante de una manera de producción. Un adentro y afuera que justifica el por qué los films de un proyecto como el analizado, con decenas de películas y un impacto social también considerable, sean inaccesibles e inencontrables cuando otros cines irrelevantes están en los escaparates de medio mundo. Adentro y afuera que hace que nadie escriba sobre ellos y que ni se le considere siquiera cine.

Así que esta obviedad es justamente *la inadmisibile* (universitariamente hablando) ya que no podían aceptar que la compañera tuviera una postura anticipada con respecto al tema, digamos, un prejuicio. *“Lo académicamente correcto”* consistiría en no plantear una afirmación, sino una hipótesis que se debe ir resolviendo en una prolongada cadena de textos sobre textos: *“como dijo...fulano, mengano y sultano, hasta una suficiente sucesión de “justificaciones”*.

Nosotros entendemos este mecanismo. Otro compañero que padece las mismas “exigencias” pero en una Universidad española, comentaba que era lógico. No adaptarse a *“esa cosita”* que llaman investigación y a sus reglas de juego es inaceptable...en su lógica.

Que un adentro y afuera del cine existe, vaya si lo sabemos todos y todas. Lo afirmamos en muchos espacios y lo entendemos con facilidad. En todos los espacios menos en la mesa del *tribunalcito* de la carrera de estudios latinoamericanos de esta universidad francesa que juzga dicha tesis.

Las siguientes partes eran menos problemáticas y fueron las que provocaron por lo menos la lástima del *tribunalcito académico* para otorgarle a la miserable estudiante la nota mínima que le permita pasar al doctorado. Así se lo hicieron saber.

Otras de las molestias *inadmisibles* para el *“geógrafo juzgador de cine”* fue el uso de la palabra *revolucionario*, ¡cine revolucionario!, ooooohhh! ostentación inaceptable por caduca, parece. Suponemos que el geógrafo tiene argumentos fuertes para asegurar

que no cabe un planteamiento revolucionario en el cine, en “*su cine*” al menos y que no existe un cine dominante. Nos encantaría escuchar sus argumentos. Sí que sería revolucionario en la historia contada del cine descubrir que no existe un cine hegemónico. (Alguien nos explicará qué hace un geógrafo debatiendo una tesis de cine que no ha leído, de la que desconoce “el proyecto analizado” y que no se ha molestado en ver sus films de referencia...y que con cínica dulzura, jode el trabajo de un año sin mejorarlo en nada). Por los académicos responsables que conocemos queremos creer de que este tipo de energúmenos no sea lo habitual en las mesas de defensa de las tesis universitarias. ¿No, verdad?

Luego nos encontramos un documental hecho por este “*geógrafo juzgador de cine*” que trata de un proyecto de desarrollo comunitario muy interesante sobre el Sertao brasileño patrocinado por su universidad, con el lenguaje maniqueo de la voz en off y la ausencia total de protagonismo de los documentados aunque éstos son puestos en los créditos en la parte de agradecimientos. Sí, que es interesante. Explica sus gustos por el cine ya que discutía con la colega que “*muchas veces las propias poblaciones no tienen la distancia para narrarse y que puede ser mejor que alguien (¿de la universidad -dice usted-?) los represente con distancia y objetividad. ¿Se puede ser más corto habiendo estudiado tanto?*

La otra *inadmisibilidad* viene de este argumento de que el mundo no es blanco-negro, dominante-periférico, revolucionario-conservador... Sí, sí. Para nosotros tampoco. Lo que sucede es que nos cansamos de complejizar las cosas al punto de no definir nunca una postura ni enunciar un juicio, sobre todo porque la toma de postura es la que nos lleva directamente a la reacción. Bueno, tampoco pedimos que reaccione quien duerme.

Podemos estar de acuerdo incluso con que un procedimiento de investigación no pueda basarse en prejuicios justificados con bibliografía tendenciosa. ¿Hay algún libro escrito que no tenga tendenciosidad del tipo que sea?

Pongamos que hay un lenguaje insuficiente por parte de un, una alumna universitaria en su texto. Es lo habitual. Pero si lo que tenemos en frente es un experto en cualquier otra cosa que desconoce el trabajo que se juzga y la materia que se trata ¿cómo se produce el conocimiento entre ese profesor y ese, esa alumna?

Es sano y necesario que un tribunal discrepe con las ideas de un o una alumna e incluso que le suspendan en un debate serio sobre su propia materia si le demuestran los caminos para superar su reflexión. Sería interesante, sobre todo, que la defensa de una tesina fuera un intercambio de conocimientos, una batalla de argumentos para que ambas partes maduren sus ideas y avancen y no un ejercicio de poder con el cinismo que concede el cargo.

Hace poco días hablábamos con otra colega que presentará en una semana su tesis doctoral sobre la cultura VJ en otra universidad de Madrid, un trabajo de 4 años donde el *tribunalcito* correspondiente le está exigiendo un resumen breve anticipado para enterarse de qué va la cosa. Y esta colega se pregunta: *¿por qué no leen la introducción y me exigen después de más de tres años de trabajo que me ponga a escribir de nuevo algo que ya escribí?* Y sobre todo...*¿por qué putas no leen la tesis?*

Imaginamos, sí, “mucho trabajo”, “no merece la pena”, “no vamos a leer todas las tesis”...y bla bla bla... (pagan igual por estar en una tesina de estas ¿no?)

Entonces....

Entonces....mmm

Hablamos de una tesis concreta de una colega en una universidad concreta con un *tribunalcito* concreto, claro. No es todo el sistema. Cómo no son todos los empresarios, ni todos los políticos, ni todos los todos... Ya, ya...No todo es blanco y negro... Ya, sí. Si no somos idiotas, hombre.

Pero eso no justifica que no se deba juzgar una mecánica, un proceder cínico. Igual que con el cine dominante ¿sabe usted?

A lo mejor, como es una universidad francesa, quizá sigan vigentes varias ideas de aquel panfleto situacionista publicado y difundido por primera vez por compañeros de la Internacional Situacionista en la universidad francesa de Estrasburgo en 1966 que se titula: “De la Miseria del medio estudiantil etc etc...” (uf, dirá nuestro *tribunalcito*, ¡ahora también con los situacionistas!).

Varios aspectos de aquel diagnóstico sobre los estudiantes podría conservarse con bastante vigencia aunque a la luz de lo dicho aquí podríamos sugerir una actualización cuyo título podría ser: “*De la Miseria del medio profesoral de las universidades... y sus “inadmisibles” rincones putrefactos*”.

Vamos, que por ser un poco constructivos, nada más.

## 28

## Cine-Maquila. El espesor social de la pantalla espectacular. Modo Hollywood... y algunas imágenes de fútbol.

Al momento de terminar este artículo que no iba de fútbol, circulaban en España imágenes que dominarán por varias horas y algunos días la atención pública: Imágenes que remiten al partido disputado en continente africano: la final del campeonato del mundo entre España y Holanda.

Fuera de los casi 100000 espectadores que estaban en el mismo estadio donde jugaban ambos equipos, el resto del mundo atento a este encuentro solo ve las imágenes retransmitidas de aquel partido.

Estas imágenes movilizan a diferentes multitudes sobre todo en España que festejan el triunfo y que dan lugar a otras imágenes de euforia colectiva que son retransmitidas por los medios de este país para que quien esté en su casa pueda verlas, confirmando y aumentando su euforia y alegría. En las siguientes horas al triunfo seguirán simultaneándose un grupo de imágenes: del partido, imágenes de la ceremonia de entrega de la copa, del príncipe, la princesa y la reina de España, (que siempre van ligadas a los acontecimientos españoles relevantes como encarnando el tipo de emoción que el ciudadano debe tener) imágenes de los efectos que el partido ha provocado en cierta parte de la población española, más las propias imágenes que esta población futbolera mantiene en sus memoria visual sobre todo lo ocurrido. La gente se atagantará de estas imágenes durante unos pocos días produciéndole fundamentalmente estados de ánimo: euforia, exaltación, alegría.

Duran intensamente una madrugada e intermitentemente varios días mientras los medios las mantengan en exposición.

Luego, casi desaparecerán y se convertirán en puro recuerdo emocional.

Luego producirán sendos beneficios económicos a quienes las fabrican.

Informaciones de la red, rastread otras...

*La remodelación del estadio donde se disputará la final, el Soccer City, estaba presupuestada en 22 millones de euros. Ha costado finalmente 330 millones. 15 veces más. Hay quejas de que se han construido grandes estadios imponentes junto a poblados de chabolas o en su lugar.*

*La construcción de esas instalaciones retira recursos de educación, construcción, sanidad, etc., a un país que lo necesita, por pobreza, por nivel de vida, por esperanza de vida. El mero hecho de la construcción incrementada ha encarecido el coste del cemento en el país, lo que repercute en la construcción de todas las infraestructuras.*

*Jabulani: el nombre del balón oficial del Mundial de Sudáfrica significa en zulú regocijo, celebración, alegría.*

*Adidas hace réplicas como churros en la ciudad pakistani de Sialkot, donde los trabajadores fabrican una versión menos sofisticada de esta pelota cada dos horas y media. Si están 12 horas cosiendo les da tiempo a hacer 5 balones. Cobran como máximo 3 euros al día.*

*“La persona que hace el balón de Adidas está orgulloso de ello”, dice William Anderson, el jefe de responsabilidad social corporativa de Adidas en la zona. “Ellos no tienen la percepción de que vivan en la pobreza. Le pagamos más de lo que ganarían en la agricultura, por ejemplo”*

*Hoy mismo, en El Corte Inglés, cada réplica del Jabulani se vende por 25€.*

*Adidas no es la única marca que fabrica en Pakistán, India, China o Tailandia en empresas que tienen la licencia oficial de la FIFA pero que no cumplen los mínimos laborales, según el informe “Missed the Goal for Workers: the Reality of Soccer Ball Stitchers”.*

*En España tuvimos una ‘salida’ de la oscuridad de la dictadura que puede evaluarse,*

*entre otros muchos gestos, con la organización del Mundial de fútbol de 1982, la entrada de España en la Comunidad Económica Europea en 1986, y la organización de los juegos olímpicos de 1992 en Barcelona y la exposición universal en Sevilla, también en 1992. Toda esta experiencia en organizar eventos mundiales luego se aprovechó repitiendo, aunque no en las mismas dimensiones, hasta los últimos que han sido la Expo del agua de Zaragoza en 2008 y la celebración en dos oportunidades de la Copa América en Valencia 2007 y 2010.*

*Esa orientación publicitaria del país con la excusa del deporte no era novedosa ya que también intentó ser aprovechada, en otro mundial de fútbol, en este caso en Argentina 1978, para revitalizar su marchitante dictadura sangrienta. No lo consiguió, aunque le dio un poco más de vigor internacional durante algunos años. También es conocido el efecto propagandístico y político que tuvieron los eventos deportivos en la guerra fría. Etc etc...*

He aquí el artículo que veníamos escribiendo.

La semana pasada hablábamos de la putrefacción de ciertos rincones del ámbito universitario representado por algunos profesores amedrentadores de estudiantes e insistíamos en un tema del que parece hacerse oídos sordos, fanfarrón silencio y cínico mutismo a la hora de ponernos a hablar de cine (y de todo lo demás). El tampoco tan extraño tema del imperialismo audiovisual, de su funcionamiento, de un cine del que siempre, lo pertinente, parece que sea hablar de lo que nos muestra en sus pantallas y no de lo que esconde su producción.

Hemos hecho varios artículos sobre el tema del imperialismo audiovisual y seguiremos. Para nosotros no se trata de una obsesión temática sino de la necesidad de ir desprogramando en nosotros y en los demás, en la medida de lo posible, esos contenidos de pantallas que nos habitan desde siempre sabiendo como llegaron y llegan a nosotros y entendiendo sus efectos.

Si buscamos con nuestra práctica a pie de vida y con nuestros mínimos medios de producción ir transitando en el artesanal desafío de crearnos con otras personas un nuevo estado de producción, sabemos que nos topamos con un imaginario conquistado por un tipo de pantalla con el que tarde o temprano tenemos que lidiar. Batallamos contra nuestro propio imaginario, muchas veces.

Un libro que estamos ojeando: *“El Nuevo Hollywood, del imperialismo cultural a las leyes de marketing”* (de varios autores vinculados a universidades de Nueva York ) donde nos ofrecen la cara del cine californiano vinculado desde siempre a las sucesivas condiciones de producción con las que ha subsistido a lo largo del siglo pasado y en su momento presente a la **Nueva División Internacional de Trabajo Cultural**.

El libro apabulla con datos y gráficos para demostrar varios de sus mecanismos a gran escala. Y la verdad es que si les creemos, confirma que Hollywood no es un tema de aquellos loquitos de los 60 que entablaron de diferentes maneras una “actitud antimperialista” sino que tiene plena vigencia pero adaptada a los nuevos funcionamientos del sistema global del trabajo.

Ráfaga de datos salpicados del libro.

*“Francia llegó a vender una docena de películas a la semana a Estados Unidos a principios del siglo XX (principios del cine) y en 1914 la mayoría de las películas y buena parte de la tecnología de producción de películas de Norteamérica eran importadas...*

*En 1930, las ventas en el extranjero ya proporcionaban entre un tercio y la mitad de los ingresos de la industria cinematográfica...*

*En 1939, el Departamento de Comercio estimó que Hollywood suministraba el 65% de las películas que se exhibían en el mundo.*



*En la década de los sesenta, las importaciones suponían un 10% del mercado cinematográfico estadounidense. En 1986, el 7% y hoy día es el 0,75%. Las películas extranjeras están esencialmente excluidas de Estados Unidos como nunca antes -afirman los autores- .*

En resumen, otra línea a investigar en un estudio serio del cine sería ver justamente la manera en que su pantalla se fue cerrando al mundo mientras lo invadía y lo invade. Los autores hacen una descripción bastante fundamentada sobre las maniobras imperialistas de este cine que no podemos reproducir aquí por lo extensa.

Nos parecieron más ilustrativas algunas descripciones que ofrecemos:

*“La Disney asegura que saca provecho de las películas que no tienen éxito gracias al merchandising -comercialización de productos asociados- (el 46% de sus ventas). Buena parte de esas manufacturas se realizan en países del tercer mundo donde empresas subcontratadas explotan a las mujeres pagándoles un salario mísero. El jorobado de Notre Dame no dio buenos resultados en taquilla pero sí en las tiendas de juguetes, con productos realizados en Taiwán, Hon Kong, México, Brasil, El Salvador, Tailandia, Malasia, St. Lucía, Colombia, Filipinas, Honduras, República Dominicana, La India, Bangladesh, Sri Lanka, China, Haití, Estados Unidos, Japón, Dinamarca y Canadá. Los abusos laborales de la Disney en China (dieciseis horas al día, semanas de siete días, de 0,135 a 0,36 dólares por hora), descubiertos por la Honk Kong Christian Industrial Committee, mostraron cómo la explotación genera ingentes ingresos a la compañía a través de 660 puntos de venta al por menor repartidos por todo el mundo a la espera de vender los productos fabricados por trabajadores explotados.”...*

Puf.

*El Número de películas de gran presupuesto realizadas en el exterior pasó de ninguna en 1990 a veinticuatro en 1998. Toronto ha sido la ciudad de Nueva York en un centenar de películas y cuando fingió ser Chicago en Blues Brothers 2000, los funcionarios tuvieron la desfachatez de llamar a la Chicago Film Commision para pedirle consejo, mientras que los productores se vanagloriaban de la rapidez con que importaban árboles en camiones refrigerados cuando se necesitaba que pareciera California.*

Paf.

*El 90% de los dibujos animados televisivos se hacen en Asia, de Los Simpson a las Tortugas Ninja. Los estudios de Manila producen media hora por un presupuesto de 120 a 160.000 dólares, mientras que en Estados Unidos el coste es de 300.000 dólares. China y Vietnan están aún peor pagados.*

Bloom

Podríamos seguir pero corremos el riesgo de que el artículo sea un placentero y jugoso plagio sobre las Nuevas condiciones del Trabajo del Modo Hollywoodense.

Hay dos cosas que nos hacen pensar:

Una por supuesto, es la perversión del trabajo cultural aunque sea de entretenimiento, igualado a la categoría de cualquier maquila textil, de zapatos o de pelotas de fútbol. Que el cine construya una nueva fuerza de trabajo barata para la explotación, no es lo más honroso que le podía pasar.

En los sectores críticos estamos acostumbrados a los llamamientos a la contención de consumo de productos hecho bajo estos regímenes de explotación pero en la cultura no escuchamos iguales llamamientos a **“no consumir películas hechas con mano de obra deslocalizada y explotada”**.

También nos hace pensar sobre este afuera de la pantalla que no vemos, sobre sus márgenes, sobre su grosor social cuya dinámica de trabajo esclavizado parece más bien crecer.

Si bien la forma industrial aquella de los grandes estudios ya podía ser criticada por su inhumana cadena de montaje y por el espíritu imperial de su formas narrativas y estéticas, en la nueva situación de producción a gran escala la pantalla ha dejado de ser



el único objeto alucinatorio sobre el que se deposita la confianza de rentabilidad, para diseminarse en todos sus productos asociados. Aquellas plantas industriales productoras de imagen de los estudios, donde la explotación a ciertos niveles consistiría, suponemos, en la tiranía jerárquica y sus salarios, ejercida sobre los cientos de operadores y profesionales vinculados a la producción de una película, se ha diseminado ahora en la explotación a gran escala integrando a su sistema de producción cadenas de personas ajenas al oficio. El cine de Modo Hollywood ya no es un aparato de conquista por lo que “representa en sus pantallas” solamente sino además por lo que supone de explotación la producción de esa representación y sus productos de venta.

Y ya sabemos que no se trata solamente del enclave californiano. Un modo de producción rentable, en el capitalismo campante, es asumido rápidamente por corporaciones y equipos de producción a muy diferentes escalas.

En el año 2001, el Departamento de Comercio señaló:

*Dado que no hay ubicaciones claras y físicas para hacer cine, es difícil cuantificar todas las habilidades, equipos, tecnología o incluso el número de trabajadores que contribuyen a la producción de una película o un espectáculo televisivo... los trabajadores del cine trabajan en “factorías flotantes”.... cuando se deja de producir, ni se genera la misma imagen tangible ... de los trabajadores de pie en la parte de afuera de la verja de la factoría...”*

Por aquí lo dejamos cuando nos sorprendió la noche futbolera...

Cuando volvía al barrio después de que España se consagrara “COMPEÓN DEL MUNDO-SOMOS LOS MOJORES” pasé por frente al bar de Benito (donde hicimos el último visionado del año de nuestro trabajo). Nos vimos y nos acercamos a saludarnos. El nunca abre los domingos.

- ¿Qué tal, Benito, pensé que no abrirías?

- Sí, abrí a la hora del partido y ya quiero echarlos a todos.

Dentro se veían una cantidad de gente con el puño en alto mirando la repetición de imágenes sobre el evento.

Si al final, todo el mundo lo sabe. Las imágenes espectaculares del entretenimiento son eso: oportunidad de negocio basada en ciertas emociones. Entretienen pero al rato ya no tienen nada que decirnos. La aberración es que para generarlas hagan siempre falta esas cadenas de trabajo basadas en la explotación laboral denigrante. Eso es lo nuevo de su fabricación.

Siguen los rumores:

*La guardia de seguridad privada en el Mundial de Sudáfrica parece que abandonó sus puestos a raíz de una disputa salarial y la policía tuvo que asumir el control de la seguridad de la Copa Mundial.*

*Días antes, hubo una huelga de pilotos después de un partido que había afectado a cientos de fans.*

*La policía también se hizo cargo de la seguridad en los partidos de Durban, donde disparó gases lacrimógenos y balas de goma contra cientos de trabajadores que organizaron una protesta después del partido de domingo entre Australia y Alemania.*

Todo esto circula en la red. No podemos constatar su veracidad. Pero lamentablemente acompañan a la misma producción y existencia de las imágenes espectaculares... siempre. Solo que las imágenes no nos lo muestran... nunca.

## 29

## El cine de la crisis y “la imagen inabarcable”. Dejando de esperar “sus” películas...

En la editorial del N° 36 de los *Cahiers du Cinema*, Carlos Heredero, su director, reflexiona sobre los “Reflejos de la Crisis”, enfocando el comentario en las relaciones que se abren entre la situación económica mundial y sus repercusiones en el cine. Al final se hace los siguientes cuestionamientos: *¿cómo registran sus imágenes los temblores y las sacudidas que experimenta la sociedad en la que surge?, ¿cómo reacciona frente a la conmoción que viven los hombres y mujeres que lo hacen y que lo ven...?*

Y se plantea estas preguntas porque, dice, “no queremos asistir como espectadores pasivos (es decir, como víctimas) al torbellino que nos envuelve y que amenaza con arrastrarnos y aunque cree que “no pueden encontrar respuestas completas en ningún dossier de ninguna revista”.

Luego, en el primer apartado, “Gran Angular” *Imágenes para registrar el descalabro económico* Carlos Reviriego hace un repaso por una serie de películas que han tratado de dar parte de todos esos desajustes que “la crisis económica” ha provocado. Bueno, la “crisis económica” no, será el capitalismo, en todo caso, que es el sistema que fabrica, necesita, provoca, hace ocurrir “la crisis económica”. Hay veces que el matiz es que el efecto se vuelve causa y termina siendo una manera de ocultar “dicha causa”. La frase final del “repaso” que hace dice: “Si el mundo debe reinventarse, el cine también lo hará”.

Por ahí dejamos la revista un momento, encendemos el cigarro y pensamos...

Vamos por parte (o por las partes que no nos cuadran en nuestro azaroso cerebro).

El primer problema que vemos es que si se trata de “representar una crisis económica”, podríamos decir que varios de los films citados, son buenos ensayos de algunos cineastas que logran plasmar en su síntesis audiovisual, su percepción y comprensión sobre lo que está pasando. Lo normal. Alguien tiene la posibilidad y capacidad de emitir en cine su opinión de las cosas y lo hace. El autor en su productora.

Si nos vamos un poco más allá, nos preguntamos ¿por qué necesitamos que alguien resuma en una película el estado actual del mundo económico? Parece más obvio considerar que la imagen más representativa de la crisis, es el planetario flujo audiovisual que circula ya. Dado que el conjunto de nuestra especie la está generando a través de los millones de autores y autoras individuales o grupales que hacen sus piezas, el mundo genera su inabarcable sucesión de Fragmentos audiovisuales, gran discurso *texto-gráfico-audio-sonoro* que va a parar a los diferentes soportes y pantallas.

La imagen de la crisis a principios del siglo XXI, es una imagen explosionada. Un sistema de producción que ha mutado y roto la pantalla única de aquel cine de la era Lumière. Hoy día, una película no es otra cosa que un fragmento más de ese gran flujo.

Cuando unos críticos como los citados se hacen estas preguntas, nos parecen como de aquella época en que el cine podía aspirar (o así lo creíamos) a darnos una visión casi absoluta de algo.

Esto no invalida para nada el esfuerzo de un grupo autoral que busca en un film divulgar sus ideas pero relativiza en mucho su intención de eficacia.

El cine, ya que nunca existió como entidad abstracta sino como realidad empresarial corporativa de propietarios concretos, nunca ofreció más que la visión de dichos propietarios, productores y profesionales que la fabricaban. O en caso de una contra-visión, la de sus cineastas críticos.

Esa frase final de Carlos Reviriego que citábamos: *Si el mundo debe reinventarse, el cine también lo hará* con tono algo profético, la verdad, suena un poco ingenua. El mundo no debe reinventarse con respecto al cine. El mundo se reinventó hace tiempo. Uno a veces escribe un deseo privado como universal profecía. Mejor es decir: *Hostia, ¡el mundo se ha reinventado!, pues tendré que reinventarme mi visión personal del cine... para no quedar desfasado.*

Pero no sorprende esto en cierta crítica instalada en la obviedad.

A esa pretensión de convertirse en reflejo audiovisual del mundo (y mundo suena así como a mucho) el cine (en su forma dominante de producción) la adquirió al mismo

tiempo que el carácter imperialista que lo poseyó desde el principio (y lo posee aún), así funciona. Su pretensión comercial e ideológica es la de ser el exclusivo reflejo del mundo de manera rentable. Panacea del negocio cultural.

Es lógico que sus críticos colonizados por el sistema de producción imperial, sigan escribiendo en sus columnas con esa nostalgia de decir, a ver si tales o cuales películas nos “refleja” lo que está pasando, sin darse cuenta de que la imagen de este estado de cosas, con la realidad tecnológica de producción de hoy, está siendo producida de forma constante como “imagen inabarcable” donde el cine es un fragmento más. Inabarcable para el viejo espectador individual sentado frente a la pantalla.

Si nunca hemos podido ver todo el cine del mundo para poder juzgarlo, ahora se nos ha hecho inabarcable leer todo el flujo audiovisual circulante. La imagen del cine se rompió en los 60 y está explotando desde los 80 en millones de fragmentos audiovisuales lamentablemente producidos y percibidos de manera fundamentalmente individual. Y aunque este espectador ya no es más que una categoría en declive, el capitalismo audiovisual trata de mantenerlo en su butaca para vivir de él. Este, a su vez, se le presenta cada vez más inquieto, no se conforma solo con comer las palomitas impávido en la sala, sino que se levanta, va y viene, termina la película y mira otras pantallas, en muchos casos produce por sí mismo con su medios domésticos o profesionales y se reproduce en nuevas generaciones que portan otra lógica de producción y de percepción. Aún queda el gran desafío de que este viejo espectador derive en un consciente productor de imagen y lo haga colectivamente. Tarea compleja cuando recién da sus primeros pasos de independencia del colonialismo audiovisual al que fue sometido durante un siglo pero no imposible para las condiciones tecnológicas a las que se ha llegado. Compleja porque en su reciente autonomía ya le han cautivado en otra silla individual: frente a una pantalla de videojuegos.

Pero hay otro asunto que nos deja pensando y es el de la poca reinención de las categorías con las que se lee el cine. Incluso el cine, digamos, más político, el cine crítico por sus contenidos, que es el que se comenta en este número de la revista.

No hemos visto todas las películas citadas pero conocemos algunas.

Vamos a referirnos a ese tipo de film como *Enron, los tipos que estafaron América* de Alex Gibney o la comercial *Capitalismo, una historia de amor* de Michael Moore, entre otras.

Sobre todo porque tienen un fuerte carácter de agitación ideológica, informativa y divulgativa. Son las ideas de un autor (y su equipo) que ha investigado un tema y nos lo plantea de manera didáctica.

No tenemos problema, honestamente, con la simplificación de las ideas como a veces se queja el crítico, ya que entendemos que están así contruidos para lograr su fin: informar y dar golpes en la quietud desinformadora que nos cabalga.

No nos preocupa, inclusive, su carácter panfletario. Todo el sistema de simplificación narrativa de los films comerciales no son más que “panfletos comerciales” bajo las claves de género cinematográfico de repetida narrativa.

Nos preguntaríamos más bien por la eficacia de la duración de estos films medida en reacción social, en efectos de algún tipo, en movimiento de algo que no sea solamente la opinión. ¿Hacen reaccionar, mueven algo más allá de la información que divulgan? ¿Son políticamente eficaces en algún sentido? ¿Mueven a quienes los perciben a reaccionar en contra de lo que denuncian? En principio queremos pensar que sí.

Hemos visto los dos films mencionados para preparar este artículo.

Diagnóstico postratamiento: confirmación satisfactoria de la ideología anticapitalista del espectador, encadenamientos de información a veces demasiado rápidos como para compenderlos aunque algo le ha quedado, alguna pisco de rabia y otras de asombro por vimos surgir. No tiene capacidad para reproducir las problemáticas más complejas de las mecánicas financieras que expresaban los films. Y...bueno. Eso.

Resumen: Condiciones del paciente muy semejantes a aquellas que precedían al visionado.

¿En todos los espectadores causará el mismo efecto este tipo de film?

Suponemos que algunos aportará más datos y a otros no tanto.

Conclusión. Sí. El sistema capitalista en un apabullante delirio inhumano.

Y ahora ¿qué hacemos?

Estamos solos, ya que no era una sala, sino el ordenador. Podremos exclamar un poco cuando nos juntemos con otros u otras algunas cosas.... mmm

Parecen films de la zaga del viejo cine militante que buscaba, en las pocas pantallas visibles, colocar su discurso disidente. Y esto es necesario, claro. Pero ¿hoy?. Ante la multiplicación al infinito de las pantallas y la hiperinformación, estos films parecen perderse en la centrifuga del gran flujo audiovisual. Una especie de entretenimiento politizado con un flujo audiovisual que tiene el ritmo de una serie CSI. Cautiva con que algo grave está pasando pero nunca sabemos profundamente qué. Es algo más que un noticiero por lo específico pero de rapidísima digestión e inquietante olvido.

¿Cuánto duran los contenidos de una película de denuncia? ¿Cómo opera en el interior de un o una espectadora?

La caducidad de este tipo de films en cuanto eficacia transformadora en el terreno social es algo que generalmente no se analiza porque seguimos anclados al becerro de oro del espectador impasible: *mira, comenta y vete a tu casa (o pasa a otra cosa o haz click y mirate otro)*.

Fundamentalmente porque los efectos de una imagen se construyen a través del tiempo de trabajo conjunto. Y aún así, hoy es difícil que algo pase con un film. Entre los profesionales del cine y del mercado de las imágenes está claro: la vida de una película de cine no es cualquier cosa, surge del tiempo conjunto de maduración de un guión, tiempo e inversión de promoción previo a la exhibición, tiempo conjunto de rodaje, tiempo de montajes con mucho debate, organización para su distribución y exhibición, etc, etc.

Organización social empresarial de las minorías productoras.

La imagen crítica del cine, padece también de esta falta de seguimiento alrededor de su producción, de cómo se hace y cómo se prolonga su efecto. Padece de la “irresponsabilidad política” de las minorías creadoras que dejan los efectos de sus creaciones a la deriva del azahar de la expectación individual.

Nosotros veníamos hablando en los últimos artículos, de manera desordenada, de lo que puede significar “*trabajar en la creación de las condiciones de un “estado social de producción cinematográfica”*”. Y este concepto nos distancia de las dudas de estos críticos.

Porque aunque nos parece útil cualquier tipo de película o trabajo audiovisual que denuncie los desajustes e inhumanidades del sistema que nos intenta regular, creemos imprescindible trabajar por una naturalización del cine en los sistemas de educación y en todo tipo de organización social que pueda generar planificadamente sus propios films, sus propias historias y su particular presente.

Creemos que las preguntas del director de los Cahiers con las que abríamos el artículo deberían ya adaptarse a los nuevos tiempos y podernos interpelar diciendo: *¿por qué ante la crisis u otra situación cualquiera, no contamos con “otro estado social de producción, otras infraestructuras técnicas, otra preocupación generalizada, otros planes asociativos que nos permitieran documentar y ficcionar popularmente esos efectos de la crisis pero a pie de vida? Si esto se puede hacer. ¿Por qué estamos tan lejos de una situación social que nos permita no esperar más si algún iluminado o iluminada del cine nos reflejara en su película lo que todos los días comprobamos en la nevera, en las hipotecas, en la precariedad laboral que nos consume, en las angustias que nos esperan a la noche? ¿Por qué esperar siempre que del limbo de la producción cinematográfica y cultural nos caigan las migajas de un cuento que lo podemos contar*

*socialmente, nosotros, con todo el realismo que nos otorga el propio espesor de nuestra vida? ¿Por qué?.*

## 30

**Del cine como trastorno colonizador de clases y su miserabilización social simbólica.**

Canal + emitió hace algún tiempo un documental llamado *España, plató de cine*. Se trata de un recorrido por diferentes películas del cine hegemónico que han utilizado como escenario sitios de España.

El documental va siendo contado por algunos directores de localización, personas propietarias de los lugares utilizados para el rodaje de las películas, recepcionistas de hoteles y alguna figurante.

El movimiento que produce en la población una empresa de esta naturaleza ya lo conocemos y lo hemos mencionado en otras ocasiones: suelen desencadenar una corriente de curiosidad, admiración, fascinación hacia el equipo de producción y sus labores y sobre todo hacia sus directores, actrices y actores principales.

Generalmente dicha actividad, produce ciertos beneficios económicos momentáneos siendo posiblemente en el ámbito afectivo-imaginativo donde se produce el mayor impacto. En su condición de espectador, de espectadora que pueden presenciar un rodaje.

Seguimos encontrando paralelismos entre la producción cinematográfica de las películas del viejo cine y un enclave de fabricación de tipo capitalista, una maquila, una fábrica. Sabemos que estas últimas se implantan en un sitio para obtener “sus beneficios” y muy colateralmente producir alguna migaja de recompensa en los alrededores.

Tanto el equipo productor como la fábrica capitalista pueden llegar a ser deseados y aceptados por el vecindario donde se dispone a operar. Producen la alegría obvia del mal menor. En zonas de gran depresión económica con ingresos cero, la oferta de ingresos 0.1 ya supone una satisfacción ante la inactividad. En medio del desamparo laboral, tener cualquier trabajo, supone un aparente avance y una recuperación mínima de la dignidad perdida a causa, justamente, del mismo sistema de producción que luego trae el enclave como fórmula de salvación.

En el caso de una película del viejo cine, la dinámica está trasladada al plano del capital representacional cinematográfico. La gente está ansiosa porque se produzca en su localidad un film o una serie de estas características y están dispuestos a recibir cualquier migaja que caiga del limbo espectacular para sentirse por un momento parte de aquel planeta de lo aparente.

Mientras que los enclaves de esclavización de manufacturación de otros productos buscan instalarse por el tiempo que duren las condiciones humanas, legales, policiales que les permitirán sacar el beneficio planificado, la película es una inmersión de algunas semanas que nunca permanece físicamente más allá del tiempo de rodaje, el tiempo subjetivo que viene pautado sobre todo por el director y sus presupuestos.

Los beneficios-migaja que una película derrama sobre una población local van vinculados al consumo de su equipo profesional (alojamiento, alimentación, manías, etc), a los gastos de imprevistos en su equipamiento, a todo lo relacionado al escenario por el que se ha venido a rodar (las incidencias que haya que hacer en el paisaje), y el gasto en figurantes que generalmente son del lugar y siempre que se les pague.

Los beneficios simbólicos son los más curiosos porque son los que golpean directamente en la fantasía común ya que aparecen o quedan como experiencias muy fuertes para las personas.

Decíamos que el modo de producción capitalista opera por medio de minorías corporativas que diseñan condiciones de miserabilidad laboral como estrategia habitual y que son las que aseguran la mayor rentabilidad de sus minorías y una vez que lo logran, crean enclaves productivos acordes a esas nuevas circunstancias de miserabilización jugando una doble función laboral de salvar, lo que casi habían matado. Las prácticas militares de muchas dictaduras también lo hacían: torturar hasta casi matar y “rescatar en el último aliento” como forma de obtener sus objetivos informativos.

Puede parecer exagerado pero en el plano simbólico, el Viejo Cine capitalista, opera estrategias con cierto parecido. Viene un siglo actuando sobre condiciones de producción que miserabilizan cinematográficamente excluyendo a las personas cualquiera de



todo protagonismo fílmico, de toda participación productiva, construyendo su propia versión del mundo como si fuera la única, haciendo primar sus narrativas y estéticas (su ideología tecnológica de seducción mercantil), inflando su start system como agresión alucinatoria, instaurando guerras comerciales devastadoras, para luego, un día, en una película, descender con un enclave de producción hasta un lugar, en busca de escenarios y extras, haciendo efectivo así, su “instante de naturalización”, su acercamiento al común por el breve momento en que dure la extracción de su beneficio escénico.

En términos de territorios afectivo-imaginarios y de representación, su modo de producir nos acostumbró a una máxima: *“usted es una mierda al lado de nuestra espectacular vida porque mire cuánto podemos gastarnos en una película, cuánto podemos rentabilizarla si hacemos las cosas bien y con qué glamour vivimos”*. Luego, de vez en cuando, se acerca con un rodaje y nos dice: *“pero fíjese que aunque usted sea una mierda le voy a dejar que durante unas semanas me sirva la comida, haga de figurante en mis planos (incluso le pagaré unos centavos de mi abultado presupuesto), me localice el hotel o la casa donde le daré el honor de hospedarme, me satisfaga mis antojos, y hasta le permitiré hablarme cuando me vea por la calle”*.

La fantasía espectacular en chandal y a pie de calle. Hete aquí el honor.

Esto como mecánica estructural, como circunstancia de producción. No estamos haciendo un análisis psicológico o moral de personas. Que ya sabemos que todas somos buenísimos ciudadanos.

El documental de Canal +, es justamente una sucesión de testimonios de gente que ha estado vinculada por trabajo directo o indirecto al equipo profesional y expresan (aunque alguno lo disimule concibiéndolo como parte de su trabajo) satisfacción por haber estado durante unas semanas de su vida, perteneciendo a ese enclave de producción efímero ya sea como contratado o simplemente por correr fanáticamente tras tal actor o actriz.

Es un documental de exaltación. Se entrevista a ciertas personas de las capas medias o bajas de la cadena de producción del rodaje que fue. Se saca de ellas lo que interesa resaltar. Se entrevista al beneficiario de la lotería para que cuente su euforia. Si se entrevista a todo el resto que no pilló nada, pues.... ya sabemos lo que pueden decir. Somos muy básicos.

El anecdótico que queda detrás de un cine de alto presupuesto son las migajas que posibilitan los hábitos de producción desarrollados por las corporaciones del “Cine transnacional”, el de las castas privilegiadas del cine que sienten el mundo como plató.

El documental *España, plató de cine*, puede verse con la ingenuidad y el orgullo de sentir que varias localidades españolas con algunas de sus gentes, han aparecido en ciertos planos de *La lista* de Marcel Langenegger, *El ultimátum de Bourne* de Paul Greengrass, *El imperio del sol* de Steven Spielberg, *Lawrence de Arabia* de Thomas Edward, *Indiana Jones y la última cruzada* de Steven Spielberg así como en otras tantas películas producida por españoles transnacionales, Almodóvar (su mayoría), Amenabar u otros con unas ganas bárbaras de sufrir el rapto transnacional.

El orgullo nacional que se nos propone es poder colar un paisaje urbano o desértico en el circuito de la gran producción. Así vamos. Colar un paisaje, colar una película, colar un director para sentirnos parte (partecita) del accionar imperial.

Luego vienen los argumentos (ingenuos) que justifican este accionar: *“-hombre, ¿qué mal hacen con venir a rodar? - Si es super guay. -Por lo menos dan algo de trabajo. , - Es que es superemocionante. -Si son como nosotros, super majos....”*

Y este turismo de altísimo standing no se puede leer solamente como responsabilidades individuales. La mayor responsabilidad consiste en saber si queremos producir como ellos o nos animamos a producir de otra manera. La respuesta masiva es que sí. Que nos gusta producir como “ellos”.

Woody Allen cuenta en este documental cómo llega a hacer *Vicky Cristina Barcelona* diciendo que:



*Lo que pasó es que en Barcelona ponían el dinero y yo ponía la película*

*Me llamaron de la productora en Barcelona y me dijeron:*

*- ¿Quieres hacer una película aquí?*

*Y yo dije: claro*

*Me dijeron: nosotros la financiamos*

*A mi mujer le encantaba la idea de vivir en Barcelona con los niños*

*así que por qué no...*

Según este relato, en Barcelona hubo otra repetidora de ondas comerciales que propone el negocio. Y así seguimos. No sabrían en qué invertir y dijeron: *digámosle a Woody si se viene*. No a Pepito González, o el colectivo Panopla o la Asociación "A tomar por culo". No, no, llamemos a Woody que debe andar mal de pelas y que venga con su mujer y nos llenen de glamour.

¿La población dónde se va a rodar? Pues es que fueron solamente unas localizaciones, unas casas de recontra pijos catalanes y algo más...

Y dirá alguno desde una tribuna de la izquierda irreproductible por irreconstruible:

*- ¡Pero Woody Allen mola y es supercrítico!*

*- Ya, sí, chaval... - diremos - Vete por ahí a emancipar a las cabras, que estamos hablando de modelos de producción y los niños deben dormir contando ovejas postmodernas....*

El cine fundamentalmente en su versión dominante, en casi toda su versión, es una operativa de trastorno de clases.

No necesariamente de clases económicas sino de clases de producción: la clase de los que producen las imágenes fílmicas y la clase espectadora que no la produce. El encuentro entre ambas categorías de personas, se da en el visionado de lo que los primeros hacen para que los segundos perciban (consuman)... pagando... en lo posible. Muchos directores y directoras buscar que el trastorno provoque en el o la espectadora determinados efectos emancipadores mientras que la mayoría se mueve en un modelo que ha sido hecho para que el trastorno tenga los efectos colonizadores de siempre.

La producción de una película en cuanto dinámica en el tejido social sigue siendo un asunto de clases que tiene muy poco de inocente, que no se da en igualdad de condiciones entre productores y espectadores. Es verdad que hay un énfasis de ocultamiento sobre todos los procesos de producción del capitalismo salvaje (tampoco nos preocupamos de cómo se producen los zapatos, ni los ordenadores ni nada de lo que usamos) y esto hace que la mayoría de la clase espectadora se encuentre con el cine sin saber cómo realmente se produce.

Así que un rodaje cerca de nuestras casas, sigue produciendo aún los efectos de la fascinación de un mundo desconocido perteneciente a unas minorías de las que no se sabía (y poco se sabe aún) cómo trabajan, cómo son, cómo se mueven fuera de la pantalla.

No se ha naturalizado el encuentro.

Se nos acaba el espacio.

Una ráfaga final con lo que siempre decimos:

*Otro modelo, claro. Cine Naturalizado, inmerso, habitual, cercano, permanente, sin autor, des-autor-izado, colectivo, habitado, a pie de vida, con el vecino, en tu misma casa, des-privatizado, emancipador, participado, en cualquier calle.....or-ga-ni-zan-do.....se....*

## 31

**¿Cómo explicar un cine no capitalista en la escuela, en el instituto?****Nota sobre una “pedagogía mutua con el espectador indistinto.**

Tenemos un desafío para la próxima temporada: comenzar a hacer Cine sin Autor con jóvenes de un instituto público de Tetuán cuya directora y profesorado nos han invitado. Sería nuestra segunda experiencia pero ahora inserta en el mismo barrio donde habitamos y trabajamos en el marco de Sinfonía Tetuán.

Y preparando la cabeza y el cuerpo para esta tarea nos preguntamos la manera de transmitir nuestra práctica.

Hace algún tiempo, cuando comenzamos con todo este trabajo que solo era estudio e ideas, pensábamos que la ruptura mayor estaba en hacer películas con una forma de producción diferente, contraria a la forma habitual. Lugar común de toda disidencia autoral. Algo necesario pero insuficiente, creemos hoy.

Con el tiempo de inmersión en la realidad, el trato de personas, lo evidente ha sido llegar a diagnosticar el “estado social de producción” en el que esa práctica quiere insertarse. Un terreno donde la mecánica de percepción audiovisual y cinematográfica habituales en medio de la que crecemos, por lo menos aquí, desde donde escribimos, son los dominantes, los capitalistas imperiales. Necesario se hace, entonces, saber y comunicar con claridad cómo operan.

Así, lentamente, nos ha surgido esa otra obligación, esa responsabilidad social y política que ya no se detiene en el hacer de una película: la necesidad de ejercer una “pedagogía mutua con el espectador indistinto”, el espectador pasivo.

Huimos de toda lógica militante del que ilumina para emancipar. Territorio nefasto para nuestros intereses.

Una pedagogía mutua, decimos, porque ya no se trata solamente de la horizontalidad en la transmisión del saber, sino de una pedagogía basada en la producción compartida, compartida en serio, debatida de igual a igual.

Y por esto ha aparecido en el horizonte, como un sitio obligado de actuación, la Institución educativa, los espacios educativos formales, ya que nuestro territorio habitual es el informal de la vida, de las asociaciones, de los bares que no son más que aulas extrainstitucionales.

Esta tarea nos supone otros esfuerzos.

Mientras esperamos durante el detenimiento escolar (las vacaciones de verano parecen ser el único acuerdo vigente en este país, de nivel nacional, incuestionable y aprobado por mayoría absoluta), entonces, pensamos por dónde empezar a hablar.

En el arranque de la primera experiencia que tuvimos con jóvenes hace cerca de dos años omitimos cualquier opinión y solo planteamos como punto de partida hacer una película distinta, horizontal, etc. Ingenuamente decíamos que no queríamos mostrar una postura ideológica de arranque.

Con el pasar del tiempo, sentimos la necesidad de mejorar en claridad y precisión política e ideológica aunque se trate de unos escolares. Posicionarnos explícitamente, explicarnos de forma entendible y sin ambigüedades.

Probemos un tono con el que contar el cine a jóvenes o adolescentes:

*“Miren, existe un modelo capitalista de hacer películas que es al que ustedes acceden permanentemente y el que les exponen de forma constante. Este se basa en principios y mecánicas provenientes del mundo del negocio cinematográfico condicionado por el beneficio económico de sus accionistas. Por que hubo una vez un origen de todo esto a partir de un aparato que inventaron unos tipos franceses y americanos entre otros, al que llamaron cinematógrafo, parecido a las camaritas que se usan ahora solo que usaba la fotografía química y el mismo aparato proyectaba las imágenes. Eso derivó en que unas cuantas empresas desarrollaron el negocio del cine y la mayoría de lo que vemos proviene de su actividad empresarial. Como era muy caro, sus inversores exigían muchos beneficios. Esos tipos y sus empresas filmaban lo que querían según sus gustos y lo que consideraban que podía darles ganancias económicas para vivir del negocio del cine y de esa manera lo expandieron por todo el mundo hasta hoy...”*

Y así seguiríamos la historia....pudiendo analizar toda sus épocas, su desarrollo, su

sistema de estrellas, sus éxitos, sus guerras comerciales, su ideología, sus películas.

Ante eso, explicaríamos: *“pero nosotros hacemos películas de Cine sin Autor, que son películas no capitalistas. Se fabrican de manera diferente. En vez de organizarnos como empresa de beneficio económico, nos organizamos como grupo que busca beneficio social. Documentar nuestra vida, crear nuestras ficciones, utilizando el barrio como si fuera un plató viviente. Produciremos films sobre nuestra vida y nuestra visión de las cosas. No queremos que nos cuenten estas otras personas que hacen cine, los empresarios y sus colegas. Pero no seremos una empresa especializada. Nosotros hemos estudiado un poco este asunto y queremos producir así, con gente no especializada. Ustedes se dedican a otras cosas y tienen otros intereses y no se van a poner todos y todas a estudiar lo que nosotros ya estudiamos, el cine. Mejor se lo vamos transmitiendo a medida que lo necesitemos mientras trabajamos. Es que a lo mejor ni lo necesitamos. Hay grupos de gente que conocemos que han pasado de todo el aprendizaje oficial del cine y lo hacen a su manera.*

*Así que eso. Tenemos unos métodos de producción precisos que son socialmente organizables y posibles, pero cuyo resultado depende de cada grupo porque está hecho para que cada grupo lo pueda ir modificando...*

*Si ustedes están más interesados en el otro modelo capitalista, pues también les podemos instruir sobre dónde ir y qué cosas deberían hacer para realizar una película capitalista, con escaso, mediano o gran presupuesto... Como lo hemos estudiado y lo sabemos, se lo podemos contar. Verán que es más complicado de lo que parece. Para empezar no podrían iniciar una película hoy mismo como lo vamos a hacer aquí.*

*Ahora bien, queremos serles sinceros, no les vamos a engañar, estamos en contra del modelo capitalista porque ya sabemos como funciona y en un siglo de existencia, solo lo han podido hacer los que consiguen la pasta para ello, siempre condicionados por el beneficio que puede dar una película, siempre imponiendo que si no se hace como ellos no es cine, siempre impidiendo otras formas de hacerlo, siempre con todos los medios de distribución en sus manos para determinar que cine se debe ver y cual no, siempre imponiendo sus películas y sus historias y más cosas que podríamos contarles...*

*Pero esa es nuestra opción personal, nuestra postura política y nuestra conclusión ideológica. No la de ustedes.*

*Podemos probar a hacer cine no capitalista, que es lo que les planteamos aquí y ahora y luego cada uno puede intentar hacer cine capitalista y nos cuenta como le fue si lo logra.*

*Pues el que quiera puede quedarse...*

*Por aquí comenzamos la historia... de nuestro cine”.*

Mmmmm.... Sí, podría ser un comienzo.

Analicemos a ver. A un arranque así, le caben las críticas correspondientes.

Crítica uno: *“estamos condicionando al alumnado a que demonicen el cine habitual”.*

Contracrítica: Bueno, sí. Como el cine habitual ignora tacitamente otras formas de hacer cine, mantiene unas estructuras que omiten toda práctica cinematográfica distinta y nos condiciona por excluirnos de toda inversión, de toda distribución, etc, en realidad hemos optado por devolverle su fórmula. Dado el estatismo de las cosas nos vemos obligados a herir sensibilidades para abrirnos camino. En el fondo, hacemos evidente lo oculto por su negación: *“el cine es esto -dicen- sin esperar réplica”.* Nosotros negamos que ese sea el único cine posible porque oculta cosas sustanciales de su producción. Un profesor muestra cualquier película, para hacer un foro pero no se cuestiona por qué pudimos acceder a esa película en el mercado de la distribución y no a otra. Un cineasta enseña como hacer películas: guión, rodaje, montaje y bla bla. El guión se hace así, el rodaje asá... y bla bla... Sin cuestionar de dónde viene ese saber.

Acotamos, entonces. Según como se produce es o no una película capitalista.

Discutamos de cine. Es un ejercicio de liberad. Libertad en la educación... no vamos

mal.

Crítica dos: *Están simplificando demasiado porque no todo el cine es tan mal intencionado, ni tan imperialista.*

Contracrítica: La intención implícita de la cultura es no estimular otro tipo de cine y vaciarlo de posibilidad siquiera de concebirlo. Digamos que el “estado habitual de lo cultural y educativo es excluyente”. Es agresivo y no cuestiona el fondo. No encontramos otra manera de cuestionarlo que forzar el discurso como el discurso convencional nos fuerza a nosotros: simplificándonos y prejuzgándonos. Así que optamos por simplificarlos y prejuzgarlos...

Puf. Como diría aquel otro: *por tanto precisar nos quedaremos sin habla.*

Demasiado rollo. Tenemos enfrente a unos chavales y tenemos que empezar.

¿Por qué plantear la dicotomía?

Porque no plantearla supone un presupuesto equivocado en nuestro caso: cuando decimos vamos a hacer cine, pensamos en cosas diferentes.

Cuando hemos dicho “*aquí no hay director*”, con el tiempo vimos que se busca la jerarquía. Se busca lo sabido con fuerza. Cuando hemos dicho “*aquí no hay guión cinematográfico previo*”, con el tiempo se busca a un guionista y un guión. Cuando hemos dicho que “*el documento que montamos es para debatir*”, se termina el visionado con aplausos al autor.

Por eso vemos necesario comenzar siendo claros. No nos ha sido suficiente declarar el estado de crisis. Eso es una información más. Es necesario entrar en estado de crisis. Y un estado de crisis, lo que supone de fondo es un estado de elección, de decisión entre por lo menos dos opciones.

Es un ejercicio de honestidad. La crisis de las expectativas: “*esto no es lo que esperábamos*”

La enseñanza de un cine no capitalista, comporta todas las dificultades de cualquier acción que se intente hacer en estos términos. Cualquier colectivo lo sabe.

El lenguaje es un territorio que nos introduce a la comunicación para caminar juntos. La producción conjunta duradera será la que termine haciendo real (o no) ese “otro estado colectivo mutuo para producir”.

El fracaso de muchos intentos de incidencia social que vemos, tiene que ver justamente con este fiasco de la filantropía de derecha o el activismo inconsistente de izquierdas: *tenemos que convencerles y así se emanciparán.*

Nosotros nos hemos visto cada vez más lejos de esta ineficaz tarea, porque la vida nos va enseñando que nada tenemos que enseñar. En el caso de nuestro cine, se trata de un asunto puro y exclusivamente de producción. Entramos en una batalla cuerpo a cuerpo, persona a persona, idea a idea por producir una cosa juntos: los films. Y ya comentamos en aquel artículo de “El espectro de Hollywood encarnado”, que nuestra más aceitada cadena de razonamientos muchas veces queda perpleja ante la solidez de los deseos de un colonizado audiovisual que quiere hacer sus ideas como las ha visto hechas en las películas.

La enseñanza del cine, suponemos, deberá ofrecer un espacio de producción donde se desate una lucha conjunta en la que hay que decidir y posicionarse, un espacio de sospecha sobre nuestras prácticas adquiridas, una zona colectiva de crisis que nos prepare el ánimo para una producción distinta, no capitalista. No nos está yendo mal en este camino. Y el que sospeche, que lo pruebe y nos cuente. Hace algún tiempo desertamos del modelo audiovisual de dominación. No tenemos verdades absolutas. Pero sí la seguridad de quien va trazando su propio camino. Una acción revolucionaria, por minúscula que sea, comporta lo inédito y de eso solo sabe quien lo transita.

## 32

**“Ruches sociales abiertos”. Poblando “La noche americana”... de Truffaut.****Nota sobre esas comunidades efímeras de cine.**

Hablábamos hace algún tiempo de aquellas películas que hacen de un rodaje su tema o donde aparecen rodajes dentro de su trama. Mencionábamos *Cautivos del mal* de Vicente Minnelli, *Salvaje Inocencia* de Philippe Garrel, *Vivir Rodando* de Tom Dicilo, *Le Mepris*, *For Ever Mozart* de Jean Luc Godard entre otras.

Por ahí nos dio por volver a ver (esperando que la noche del verano se active) *La noche americana*, de Francois Truffaut.

Una película del año 1973 sobre el rodaje supuesto de *Les presento a Pamela* que en realidad no es más que la excusa del film.

Esta película marcará un duro enfrentamiento epistolar entre los dos extremos ideológicos de la Nouvelle Vague. Mientras en el 72 terminaba Jean Luc Godard su época maoista con el grupo Dgiga Vertov presentando *Tout va bien* su colega obtendría en 1974 con *La noche americana* el Oscar a la mejor película de habla no inglesa.

Una película de anecdotario de rodaje más que de verdadero desenmascaramiento de lo que pasa en el cine.

Godard lo explicitaba en su carta envenenada:

*“Querido François, ayer vi La noche americana y, como probablemente nadie va a acusarte de mentiroso, yo lo haré”.* Godard le ofrecería una posibilidad de resarcirse si le financiaba una película donde realmente se pusiera de manifiesto eso. *“A fin de cuentas, seguía, es por culpa de películas como la tuya que nadie quiere poner dinero en películas como las mías, y no queremos que el público quede con la sensación de que el único cine posible es el que haces tú, ¿no?”.*

Truffaut se despacharía con una serie de acusaciones contra Godard: *“Todas tus consignas y tu preocupación por las masas han sido siempre puramente teóricas. En realidad, nadie te importa salvo tú mismo. No sólo eres un mentiroso y un falso sino un narcisista, un elitista, un sorete en un pedestal, la Ursula Andress de la militancia. Te recuerdo estas cosas para que puedas ser todo lo honesto que te propones en tu película, que no seré yo quien financie”.*

No cabe duda que ambos se dijeron verdades.

Pero dejando atrás este alborotado burdel francés de otros años, vamos a lo que nos hizo reflexionar de la película. Con todo la acusación de Godard no deja de ser un tema de reflexión para nosotros, ahora tan lejos.

Mirando *La noche americana*, hay que reconocer que Truffaut, decora la maquinaria del cine como si fuera una especie de comedia de enredos con final feliz cuando sabemos que los intereses que lo mueven son más intestinales, ideológicos y políticos que lo que siempre nos muestran.

El director mismo escribió alguna vez que: *La noche americana* gira en torno a la pregunta: *“¿Es el cine superior a la vida?”*, sin darle respuesta porque no la hay, como tampoco la hay para: *“¿Son los libros superiores a los films?”*. Sería lo mismo que preguntar a un niño si prefiere a su padre o a su madre”.

Esa visión intencionadamente blanda del cine es la habitual. La máxima contradicción del film son los enredos amorosos y las manías de los actores y algunos profesionales. No plantea problemas de fondo.

Su personaje, Ferrand, le dice a uno de sus actores en un momento de crisis: *“...Las películas son más armoniosas que la vida, Alphonse. No hay atascos en los films, no hay tiempos muertos. Las películas avanzan como los trenes, ¿lo comprendes?, igual que los trenes en la noche. Las gentes como tú, como yo, estamos hechas para ser felices en el trabajo... en nuestro trabajo de cine”.*

Así viviría el cine Truffaut, suponemos. No necesariamente es solo eso, lo sabemos.

En el film todo empieza, ocurre y termina en los estudios Victorine de la ciudad de Niza..

El personaje de la veterana actriz interpretado por Valentina Cortese, *Severina*, reflexiona en un momento en que comparten la mesa:

*“Qué vida la nuestra...Nos conocemos, trabajamos juntos, nos queremos y luego...”*



*en cuanto empezamos a retener algo....¡desaparece! ¿Ves?, ya no está..."*

A nivel vital, estas "**comunidades efímeras**" son originadas fundamentalmente por el dinero, raras veces por el interés profesional y nunca, dentro del cine conocido, por un interés social que lleve a democratizar la experiencia cinematográfica.

Cuando hablamos de "*naturalizar el cine*", es porque también nos apasiona la manera en que se produce. Lo que rechazamos es justamente, que una experiencia tan fascinante sea un privilegio privatizado y escandalosamente excluyente.

A la gente con las que vamos creando nuestros documentos también les atrapa entrar a fabricar sus imágenes.

El rodaje es otro de los fuertes momentos que deberíamos colectivizar más.

En realidad, nos mueve lo que a cualquier activista que busca el bien común: la supresión del privilegio, del disfrute minoritario.

Sería interesante que en vez de solamente **comunidades efímeras mercantiles** el "asunto cine" originara comunidades, asociaciones, grupos locales que se organizaran en torno a él como colectividades estables de producción. No en torno a un cine-club para ejercer su derecho de espectador, sino a un laboratorio de análisis y acción, para ejercer compartidamente su derecho a la producción cinematográfica de su entorno y lejos de todo glamour mercantil.

En otro escrito, Truffaut decía que: *Existe una contradicción entre la vida y el espectáculo. La vida va hacia la degradación, la vejez y la muerte; el espectáculo va hacia lo que yo llamaría exaltación.*

Es un simplismo vago decir esto, realmente. La degradación biológica de la vida es un proceso natural y lo natural no es degradante, solamente es. La exaltación que produce el espectáculo tal como está planteado, no necesariamente es un orden ascendente de nada. A lo sumo, es un ejercicio de mercantilización pasajera, de reconocimiento masivo para quien se ubica en un sitio de más exposición, solo una efervescencia de protagonismo.

Es el cine, en realidad, el que muere al nacer como registro y como film. Una creación solo sostenida por el beneficio económico, cuando la hace perdurar o por el juicio espectador o crítico, cuando la salva de su inevitable desaparición. El cine es un difunto en celuloide o (en nuestra época) un cadáver en dígitos. Un cadáver a los que la mecánica o la informática puede resucitar por medio de un proyector o un reproductor. Cualquier film está amenazado de indiferencia social. Por eso ha crecido tanto la demencial carrera de pre-estimulación por merchandising. El "*espectador sobrestimulado*" se distrae demasiado. Hay que apabullarlo.

Esa comunidad de "*La noche americana*" es doblemente efímera. Representan una comunidad cinematográfica en rodaje que desaparecerá y a la vez fueron una colectividad cinematográfica en rodaje que desapareció.

El cine tiene esa parte fascinante del trabajo de rodar, de crear situaciones para ser documentadas por las cámaras, esa posibilidad de invención real de escenas que crean posibles situaciones de vida. Este es justamente lo que sería digno de colectivizar, de naturalizar: la revivencia o la invención de situaciones a vivir para hacer de la proyección de esos *rusches* del viejo cine, un acto de encuentro y producción social. Los "*rusches*" son los primeros positivos que se hacen de lo que se rodó en la jornada de trabajo. En varios momentos de esta película todos y todas las participantes del rodaje se juntan a ver las escenas rodadas durante el día.

Cuando presentamos un documento fílmico la experiencia se debería parecer más a esto. Pero creemos que así como en un grupo de rodaje hay una plena conciencia e interés por ver el resultado de un esfuerzo conjunto, en el plano social, aún estamos lejos y eso nos supone mayores esfuerzos, largos esfuerzos por colectivizar tanto el trabajo como su visionado.

A partir de ver esta película nos reafirmamos en la necesidad de desprivatizar ese privilegio del cine que solo viven sus minorías profesionales.

Y a pesar de la blandura del film, el mismo Truffaut se plantea la duda casi al final de su guión cuando reflexiona ante la muerte (en la ficción) del veterano actor Alexandre (Jean Pierre Aumont) y el acoso de los aseguradores que quieren detener el rodaje o terminarlo en solo cinco días para no asumir un mayor presupuesto:

*“Desde que hago cine, - reflexiona la voz en off del director- he temido que pasase esto: el rodaje interrumpido por la muerte de un actor. Con Alexandre, desaparece una época del cine”.*

*Dejaremos los estudios y rodaremos en la calle, sin actores o guiones.*

*No se harán películas como “Les presento a Pamela”.*

Truffaut no es el único cineasta que imaginó un futuro diferente para el cine. Y aunque la desaparición de esa época a la que se refiere sigue ahí, mutándose capitalísticamente, nosotros, lentamente creemos que estamos de lleno embarcados en ese cine del futuro que imaginó el director: *un cine en cualquier parte y con cualquier persona, hecho colectivamente...* Mucho trabajo queda...



## 33

## Del cine interplanetario y sus industrias sociales de producción. Cuento desde el pantano.

El pensamiento de cómo hacer cine fue elaborado sobre el trabajo profesional de los especialistas en el oficio. Digamos que como todo oficio fue concebido por sus expertos. Decimos expertos sin ningún tono peyorativo como en otras ocasiones sino como aquellos que por hacer algo habitualmente saben muchos de sus secretos.

Progresivamente, cuando nos enfrentamos ya sea a películas, a textos o a la propia práctica de nuestro cine, nos vamos encontrando con una constante de interés que se convierte en una constante de análisis.

La pregunta se hace simple: si queremos democratizar el cine tendremos que plantearnos de qué manera se puede democratizar cada momento de la producción y deriva social de las películas. Entendiendo por democratizar, el hacer plenamente partícipes a personas cualquiera de una práctica y un saber que siempre ha sido hecho, propuesto y analizado desde el punto de vista de y para sus especialistas. No se puede democratizar el cine, así, en general. Debemos plantearnos democratizar el guión, la autoría, el montaje, el rodaje, la cámara, la venta, los beneficios, la propiedad, etc. y hacerlo en un lugar, en un tiempo, con unas personas concretas. Cada procedimiento tiene y viene de una lógica. Tiene una historia y está hecho para construir las cosas con un sentido, con unos intereses. Y hay que transitar por aquella experiencia en la que creemos, empantanándose en vivirla, rompiéndose la cabeza en la faena, encontrándole atajos. Estudiar procesos anteriores. Teorizar en mitad del pantano.

Sentimos el CsA como un cine para extraterrestres. Es decir, para seres que habitan en otro planeta: “el del espectador pasivo”. El planeta donde nunca se produce cine, donde nunca hubo más que horas de películas finalizadas, diseñadas por otros desde el lejano y desconocido “planeta de la producción”.

De ahí que hayamos decidido iniciar un viaje interplanetario desde la tierra de los productores a la tierra de los espectadores.

Dados los problemas que tenemos que sortear nos empeñamos en generar los textos que garanticen el recorrido a cualquier tripulante que quiera hacer el viaje de ida y de vuelta en el futuro. Como un transporte desechable, nuestra reflexión nos permite un escalón de acción, nos abre una ventana. Pero luego hay que construir el otro escalón para no encerrarnos en un dogmatismo, para seguir abriéndonos a la vida.

Problema fundamental: en el planeta productor, el cine es una maquinaria humano-tecnocapitalista con declarado y enfermizo ánimo de lucro o beneficio profesional individualista cuando el mal es menor. Lo inventaron unos tipos para sacar beneficios económicos y esos tipos se transformaron rápidamente en corporaciones mercantiles de entretenimiento y cultura. Este cine supone un espectador pasivo. Pierde su sentido si no tiene un espectador que lo consuma.

Por tanto, cuando llegamos al planeta espectador con nuestro plan, lo hacemos con la intención de formar “industrias sociales de producción” centradas en el beneficio social. Y eso desata los correspondientes problemas de inadaptación de la máquina humano-tecnocapitalista del viejo cine.

Y en eso estamos. Tratando de ajustar aquella máquina de lucro organizada jerárquica, despótica, autoritariamente en pirámides empresariales de obediencia monetario-estética, en un sitio de Madrid donde veremos si funciona como algo diferente, contrario. A una máquina entrenada para la persuasión mercantil mediante productos de impacto audiovisual (películas), buscamos transformarla en una máquina social colectivizada de producción filmica.

A una máquina espectacular, para uso exclusivo de minorías y de lucro privado, buscamos transformarla en una máquina social y participada, de beneficio social, uso y disfrute libre.

A unos procedimientos y saberes encorsetados en el custodiado mundo profesional, académico o corporativo queremos transformarlos en unos procedimientos y saberes de uso y beneficio fundamentalmente social.

Podríamos empezar a los gritos en la plaza del barrio cual iluminados profetas bíblicos,

claro: “Estimados ciudadanos del planeta espectador, venimos del planeta productor de cine. Queríamos anunciarles que un grupo de cineastas hemos decidido empezar a hacer las películas aquí mismo y con todos y todas ustedes incluidas en el proceso de producción y en el sistema de beneficios”...etc etc...

Pero no. Vemos más consistente el lento camino de las coincidencias, complicidades y conspiraciones. El trabajo conjunto, el contagio por pedagogía mutua. El desafío de la duración de las acciones.

En la fase actual, estamos justamente haciendo las alianzas mientras duerme el reloj de los grandes resultados. Hoy se trata de ser improductivos en términos capitalistas. Se trata de construir un “estado social de producción que no existe”.

Trabajamos en el territorio de lo latente que hay que hacer emerger en medio de la perversión capitalista cultural, del aislamiento y la quietud:

- guión latente: toda persona tiene cosas importantes que contar, cosas que mostrar, cosas que quisiera protagonizar con las cuales hacer cine y hacerlo junto a otras.
- rodaje latente: toda persona tiene derecho a agruparse, participar y disfrutar de la creación cinematográfica desde su propia realidad, protagonizando e interviniendo cualquier proceso de representación que lo pueda implicar.
- distribución latente: toda persona tiene el derecho y la posibilidad de agruparse para distribuir, mostrar, exhibir sus propios materiales con la dignidad que da el haberlo trabajado como proceso social.
- producción latente: toda persona tiene el derecho de agruparse para producir e introducir en la historia del cine su propia presencia fílmica y beneficiarse de ello.

Etc. Etc.

NO LO HAGAS TÚ MISMO. Eso ya nos lo enseñó el capitalismo publicitario y nos aísla como si fuéramos moscas autistas sin ley a la deriva de su plan. Cambiemos de planeta. El momento demanda otra cosa. “SEAMOS POLÍTICOS. HAGAMOSLO ORGANIZADAMENTE JUNTOS.. REVENTEMOS SU PLAN”.

## 34

## La dimensión social del encuadre cinematográfico. Nota sobre el rodaje vecinal.

Leemos un libro *“El encuadre cinematográfico”*, de Dominique Villain, mientras preparamos el año de actividades. El libro reflexiona sobre aquellas mediaciones que en una película determinan el encuadre según la división del trabajo en el hacer habitual del cine.

La autora complejiza este procedimiento del oficio basándose en entrevistas a especialistas, operadores, cámaras, directores de fotografía. Nos sumerge en ciertos asuntos importantes de esta tarea de *“encuadrar”* algo de la realidad que está siendo filmada.

Como siempre, todo el análisis es aparentemente técnico-estético dejando de lado cualquier cuestión ideológica que analice la producción, aunque siempre esté implícito. El engaño habitual.

Luego de leer el libro vimos que nuestra atención se había quedado enganchada a las dos primeras páginas y a una fotografía a la que hace alusión la autora.

Según sus conclusiones, *“se podría construir la noción de encuadre en torno a dos grandes polos... concepciones prácticas y por ende... teóricas... Algunos insistirán en la composición de los planos, otros en lo que ocurre en el rodaje”*.

Cita dos ejemplos: El primero es el modo de trabajo de Chaplin... que *“filmaba todas las repeticiones de la escena a medida que se las iba inventando. Daba por supuesto que la filmación le proporcionaba ideas de puesta en escena... Simplemente filmaba hasta dar con algo”*.

Luego, la autora se refiere a la foto que hemos puesto a pie de título: una foto de un rodaje de 1956 del director Satyajit Ray para explicar las relaciones entre un realizador y un operador para problematizar el asunto de sobre quién recae la responsabilidad de la decisión de un encuadre cinematográfico cuando están divididas las tareas. Si sobre el realizador o sobre el operador. Nos hemos quedado en este comentario de Dominique sobre la foto:

*“Que es lo que vemos? Un realizador y un operador sin libertad de movimiento, apretados hasta el punto de que Satyajit Ray no tiene espacio donde meter la mano... Hay que tener en cuenta que la filmación se desarrolla en la India, donde la gente sigue los rodajes con una terrible curiosidad, hecho que constituye uno de los obstáculos de trabajar allí.”*

El director y el operador que mira por el visor son los únicos profesionales. A nosotros nos llamó la atención la composición social de la foto y dónde la autora pone el “obstáculo”, nosotros ponemos la “virtud”. Esa concentración de la gente viendo la escena, casi a punto de juzgar el trabajo de los profesionales, de intervenirlos, de opinar sobre el, nos hizo pensar en algunos de nuestros deseos de realización. El rodaje abierto, el encuadre opinable, la filmación participada.

Lo habitual cuando uno graba, si hay gente alrededor, sobre todo jóvenes o niños, es que se junten detrás de uno para ver el visor. Nuestras cámaras son pequeñas y es difícil poder verlo.

Esa foto, al menos a nosotros, nos sugiere algo muy diferente a lo que resalta la autora: el posible estado de relación donde quisiéramos llegar algún día con el vecindario, en un rodaje.

Una cámara, unos realizadores enfocando el plano y ese tribunal popular detrás que ojalá un día (luego de mucho trabajo) haya adquirido la costumbre de intervenir, de opinar sobre lo que se graba, sobre el por qué, sobre el encuadre. Se nos nubla, incluso, la presencia de los realizadores de la foto, siempre de espaldas, siempre ignorando a quienes habitan el escenario real de lo filmado.

La lógica nos asalta enseguida para rompernos el sueño: *“hombre, no estarás pensando en hacer de cada plano una consulta popular...”*

Bueno, no. La democratización de cada parte del proceso de producción no pasa por un asamblearismo continuo. Ya sabemos que eso es invivable. Lo que nos parece importante, tomando la realización del encuadre como tema y como práctica, es

reconceptualizar justamente su significado y su procedimiento. El encuadre, siempre remitido a los límites del plano, a lo que se selecciona de la realidad en el visor, lo que se elige de lo que se excluye en la toma, en términos sociales, debemos plantearlo de otra manera. Debería incluir otra reflexión si nos atrevemos a sacarla de la dimensión subjetiva de los profesionales. No se tratará solamente de “encuadrar una temática, una historia posible, una anécdota” (asuntos más propios del guión colectivo) sino de algo más preciso.

La dimensión social del encuadre se acopla más al propio rodaje. Colectivizarlo consiste en ampliar la discusión, dar explicaciones: *vamos a hacer una toma de esa esquina en el momento en que Doña fulana sale de su casa para ir a la tienda. ¿Qué opinan? ¿Deberían haber más personas?, ¿por qué?, ¿es bueno que salga esa tienda y no otra? ¿Esa señora y no otra gente? ¿Esta esquina es la más significativa o alguien propone otra cosa? etc.*

Para eso habrá que haber preparado el rodaje bajo otras condiciones, cual si fuera un evento planificado para la intervención social y no para la realización subjetiva de los profesionales. Como un acto público sobre el que se prevee la intervención popular con la que busquemos un mínimo de implicación y complicidad. Por ahí es que nos llegaba el comentario sobre Chaplin. Esa “*filmación que le proporcionaba ideas de puesta en escena...Ese filmar hasta dar con algo*”. Preferimos la acción también. Creemos que hay que filmar popularmente “*hasta dar con algo*” tanto estético como social. Y lo social en nuestro caso, ese algo, no es más que el encuentro entre personas que permita naturalizar que la producción de un plano, una secuencia, una escena, se convierta también en un asunto de vecinos y vecinas que ese día acuden ya no a curiosear sino a participar.

Como cuando hay una obra en la calle y es común ver acercarse a la gente para opinar. ¿Por qué el cine no permite esa opinión emitida con naturalidad cuando se trata de retratar o generar una ficción en un sitio que es de las personas que lo habitan y transitan todos los días?

Pero no se trata de banalizar el rodaje como si fuera fácil dejar comentar a cualquiera y materializar sus sugerencias. Si hay una cosa que el estudio y el análisis del cine nos aporta, es precisamente que ostentar a su colectivización nos exige un conocimiento cada vez más profundo del oficio. Un andar largo en el.

Colectivizar el encuadre no consistiría solamente en armar un alboroto público en el vecindario para sacar un plano y quedarnos conformes cuando fuésemos artistas performativos. Hacerlo nos pone el desafío por delante de que ese encuadre pase por una mínima reflexión sobre lo que vamos a filmar, de ver cómo, quienes pueden decidirlo, de encontrar cómo involucrar en el momento de la elección del plano, la secuencia o la escena a las personas que asistan, de cómo una vez que han opinado encontramos fórmulas para continuar una relación que nos permita la revisión de aquello que se filmó. De encontrar métodos precisos para que la decisión de un encuadre pueda convertirse en vivencia. Todo esto pasa en los rodajes profesionales, donde el proceso se transforma en un esfuerzo colectivo que alcanza logros progresivamente, plano a plano, escena a escena.

En un lugar público, abrir la cámara, puede llegar a ser fácil. Hacer de eso un oficio que permita acciones intervenidas, participadas, hacerlo acción a acción, ya supone más esfuerzos de planificación, más reflexión desde las entrañas de la tarea cinematográfica. El cine de los curiosos, de los voyeurs, de la vecina que pasa al mercado, del tipo que mira desde la puerta del taller mecánico. El cine que nos posibilita encontrarnos habitualmente en esa fascinante y responsable tarea de andar haciendo naturalmente... cine... con el vecindario.

## 35

**El público como personaje ficticio del capitalismo cultural.****Acerca de la mercantilización de sus reacción.**

El ojo de una persona dedicada a la producción audiovisual, se va perfeccionando fundamentalmente con las sucesivas creaciones ya que cada una supone una reflexión sobre los procedimientos con que se crean. Los criterios de la mirada aumentan, se sofistican, se hacen más agudos, más profundos, más precisos y la máquina del mirar se perfecciona.

La otra manera de cultivar el mirar es tan solo mirando la mayor cantidad de piezas posibles siempre que esto vaya acompañada de una reflexión con criterios de análisis, progresivamente cultivada.

Son dos formas de perder la inocencia sobre el mundo audiovisual y cinematográfico.

Dos maneras de abandonar el territorio del público sin crítica.

Cuando ocurre que ni somos productores ni hacemos otra cosa que mirar pasivamente películas u otro tipo de obras, somos, sencillamente, consumidores del mercado sin más, espectadores pasivos, perceptores inertes.

No obstante, las fronteras son difíciles de definir, como siempre, ya que existen muchos cinéfilos que por entrenamiento, conocen muchísimo cine pero no rompen la barrera de la pasividad crítica y terminan viendo siempre la misma película en una multiplicidad de films.

Es en ese limbo de la “inactividad crítica” del consumidor de mercado, donde ha sido posible crear la noción-personaje-fantasma del “público con opinión”.

El público como hecho social consiste en ese conjunto de personas, masa anónima, que participan de unas mismas aficiones o que concurren a determinado lugar en un determinado momento a ver un espectáculo, un evento, etc.

El público unido a las actuales nociones de audiencia, es fabricado cuan personaje de ficción, al que, incluso, se le atribuye autonomía de pensamiento y acción: el público quiere ver esto, el público no quiere ver aquello, si el público quiere cambia de canal o no va a ver la película, el público ha preferido....

*“Se habla del público sin parar, pero yo no lo conozco, no lo veo nunca, no sé quien es - decía Godard al final de los 70- Y lo que me ha hecho pensar en el público son los grandes fracasos, fracasos tan estrepitosos, como ... Les Carabiniers que, en quince días, no tuvo más que dieciocho espectadores. Entonces cuando hubo dieciocho espectadores... me pregunté: Pero ¿quién diablos eran? Eso es lo que quisiera saber... No creo que Spielberg pueda pensar en su público ¿Cómo se puede pensar en 12 millones de espectadores? Su productor puede pensar en doce millones de dólares, pero pensar en doce millones de espectadores... ¡es absolutamente imposible!”*

¿Quién, entonces, le ha adjudicado tales capacidades a una suma variable de personas que acude o comparte la afinidad por un objeto (canción, libro, película) o un evento cultural? Resulta hasta ridículo pensarlo. ¿Esta noche frente al televisor, seis millones de personas se llamarán por teléfono para ponerse de acuerdo que dejarán de ver un programa determinado así luego alguien podrá afirmar que el Público así lo decidió? Es verdad que ocurre ese azar de reacción en que nadie decide ir a ver una película, pero a estas alturas no podemos pensar que se trata de un “espectador inocente” que no recibe estímulos y está libre de todo condicionamiento mediático.

Si el público ha decidido algo como colectivo espectador: ¿Cuáles son sus procedimientos, como se genera tal organización que posibilita transitar desde una simple afinidad a una decisión colectiva?

En un artículo de Jonathan Rosenbaum “¿El productor siempre tiene la razón?” con el que abre el libro *Las guerras del cine*, el crítico del Chicago Reader analiza “este mito del público”.

Por un lado, dice, “muchos periodistas cinematográficos se apresuran a agregar que mientras el público se vuelva cada vez más apático, apolítico, satisfecho y cínico, las películas diseñadas para su deleite seguirán, naturalmente, esa misma tendencia... La prensa... para justificar sus propias prioridades, está interesada en considerar al público como descerebrado”.



Por supuesto que no hablamos de que este discurso sea explícito en la prensa o la publicidad sino de la actitud siempre vinculada a los intereses de beneficios de su producción. No veremos jamás una campaña publicitaria que diga: *Ey, ustedes, panda de descerebrados, vengan a ver esta película que hemos hecho pensando en todas las idioteces que ustedes necesitan. No sean tontos y vengan a verla. Tenemos que rentabilizarla para seguir con nuestro negocio adelante.*

Resenbaum afirma que muchos de los mejores trabajos de investigación de mercado no eran adaptables al campo cultural y que *“el intento mismo de adaptarlos...estaba casi indefectiblemente destinado a causar daño... Decir que los hombres siempre necesitarían ropa abrigada en un clima frío era una afirmación verdadera, pero decir que los norteamericanos siempre necesitarán telenovelas era lisa y llanamente un insulto... y adaptada de la economía mercantilista a un campo donde el mercantilismo no se aplica, la teoría presupuso una multitud superficial, perezosa e inmodificable... de necesidades mínimas: sexo, glamour, aventura, salud, poder y otras por el estilo... Para 1947 la industria basada en el mito de la opinión pública ya estaba demasiado extendida y solidificada para que se contemplara la posibilidad de desmantelarla...”*

El público como colectividad que decide, es una fabricación hecha desde el olimpo mercantil del entretenimiento y la información desactivadora, que con sus testeos ha ido modelando su personaje hasta ofrecernos como real ese fantasma que han llamado “público”: un ser colectivo que con un criterio democrático parece tomar cada día decisiones, en algún órgano central asambleario, suponemos, sobre la parrilla televisiva y ante cada estreno cinematográfico, manifestando qué es lo que quiere y lo que no. Deja sentadas así, en cada ejercicio de opinión, la renovación de su moral estética. Sus comunicados y sentencias son transmitidos y publicados cada día por las multiplicidad de medios de comunicación a toda la población mostrando estadísticas que parecen inapelables. Debemos obviar el detalle de que, sospechosamente, el público al que informan los medios debería ser el público que ha tomado las decisiones que se informan y por tanto no habría necesidad de transmitir nada. Es la farsa de su cuento.

Lo que ocurre a lo sumo, para que exista público, como decíamos, es la convergencia sobre una afinidad o un evento. La supuesta soberanía del público es justamente el proceso que se le agrega a esta reacción de los espectadores desde los estudios de mercado para mantener un ser colectivo autónomo que justifique el negocio. Capitalización de la reacción anónima encarnada en un personaje del que llegamos a creer que somos nosotros y nosotras mismas...el público.

*“Las películas en blanco y negro, dice Rosenbaum, se volvieron casi imposibles de financiar cuando los encuestadores televisivos determinaron que los adolescentes tienden a cambiar de canal toda vez que se topan con una... Si se pone atención en el extenso uso de videos en blanco y negro que hace la MTV, uno podría aventurar: los adolescentes odian mirar cualquier cosa que sea en blanco y negro excepto cuando no lo odian.”*

*“Si esto fuera así - culmina- los espectadores cinematográficos de los 30, 40, 50, y 60, que tenían la opción de ver películas en color o en blanco y negro, estaban más preparados democráticamente que los espectadores de hoy.”*

El autor cita varios ejemplos donde la reacción del supuesto público no fue la esperada, para culminar preguntándose: *¿cómo puede el público saber lo que quiere si no conoce las opciones?*

El cine creó a su “espectador” como un sujeto social pasivo y consumidor de sus productos y luego al “público”, portador de sus reacciones: *“Tú, espectador, serás un ser que se congregue anonimamente en salas consumiendo nuestros films. Además, deberás entender que tus reacciones determinan una parrilla de contenidos específicos que nosotros vamos a ir definiendo de acuerdo a nuestros estudios. También dictaremos tus preferencias como público”*

Largo y difícil camino de descolonización supone el desmantelamiento de todas y

cada una de las piezas del sistema. Largo camino para otra educación, para una nueva escuela de la percepción.

*“Cuando Disney -volvemos al autor del artículo - financia seminarios de todo un día sobre la cultura nativa norteamericana y sobre técnicas de animación para chicos de escuela primaria en los shoppings, como parte de su campaña de promoción de Pocahontas (1995) el punto en el que la publicidad termina y la educación comienza (o viceversa) es difícil de identificar. Y cuando los maestros dan la bienvenida a todo esto ¿cuán lejos estamos de la posibilidad de pedir a Disney que se haga cargo de la educación pública?”*

Desde nuestra perspectiva, no es difícil ir desactivando pieza a pieza, esa antigua y gran mecánica del viejo cine. Lo verdaderamente difícil es que en una población concreta como en la que trabajamos, esa desactivación comience a dar algunos de los frutos esperados en el camino de la emancipación de las personas cualquiera. Desactivación que nos libere de la insultante mentira del negocio que ha condicionado nuestra manera de vivir el mundo que nos toca. Por suerte, la realidad supera al negocio y no debemos perder el pulso que tenemos en ella.



## 36

## ¿Qué es un autor? con apostillas de Daniel Link... ¿cómo le explicamos Foucault al mecánico?

Cuando comenzamos hace algunos años esta reflexión y práctica, el texto de Michel Foucault “¿Qué es un Autor?” aún siendo una reflexión sobre el autor de textos, a partir de lo que allí se definía como “*función de autor*” nos permitió identificar mejor aquello que queríamos hacer desaparecer: el “*dispositivo autor*” de discurso, que en nuestro caso se trataba de la representación cinematográfica. Ubicamos así una serie de funciones de autoría que luego nos permitió avanzar en el camino de la sinautoría como ruptura frontal contra la propiedad privada en el proceso creativo. Por eso cuando nos enteramos que había sido publicado otra vez el texto del filósofo francés con apostillas de Daniel Link lo compramos con la ilusión de ver algún comentario que arrojará luz sobre este tema para nuestro hoy.

Pero la publicación es simplemente una reproducción del texto y tales apostillas una cuestión informativa, académica, una ubicación histórica del texto en el desarrollo de la obra de Michel Foucault y en los debates intelectuales del momento en que fue presentado en la Sociedad Francesa de Filosofía en febrero de 1969. Decepción de la que no tiene la culpa el libro sino nuestra expectativa. El tema de la muerte o desaparición del “dispositivo autoral y sus funciones”, desde esta época en que Foucault y Barthes (La muerte del autor) lo enunciaron, parece haber seguido siendo un tema de académicos. A los no académicos, nos cuesta entender y justificar que los temas fundamentales que nos atañen y condicionan, sean tratados siempre con un elitismo expresivo socialmente irresponsable. Cualquiera está en todo su derecho a especializarse en lo que le de la gana. De lo que sospechamos cada vez más maliciosamente es de que tal especialización signifique una campante irresponsabilidad social y política con respecto al común social al que no se le facilita la participación.

¿Cómo le explicamos Foucault o Barthes a Don Luis, el mecánico? ¿O es que creemos que el tipo que tiene su instrucción en mecánica y motores no tiene capacidad para comprender que tenemos un problema con la cultura que posiblemente sea el mismo que tiene el con la industria automotriz, la fabricación de las piezas, el diseño de los motores, la actual división del trabajo en el sector y un largo etcétera? Veamos. Barthes,

*“El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la “persona humana”. Es lógico, por lo tanto, que en materia de la literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la “persona” del autor. Aún impera el autor en los manuales de historia literaria, las bibliografías de escritores, las entrevistas en revistas, y hasta en la conciencia misma de los literatos, que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a su diario íntimo; la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones...”*

Pero nosotros que estamos desactivando lo autoral del cine, se lo tenemos que decir a Don Luis:

*“¿Cómo va la cosa, Don Luis. Mire, es que somos vecinos y hacemos cine. Estuvimos grabando el otro día en la casa de Doña Berta que le conoce a usted y nos dijo que a lo mejor se animaba. Por eso venimos. Sí, armamos una secuencia con ella y su marido... ¿Le contó? Estuvo bien. Claro, pues eso. Bueno, nosotros hacemos un Cine sin Autor que es otro tipo de cine, películas del barrio que las hacemos juntos. Decimos sin autor porque no viene un tipo a dirigir todo, ¿sabe?, como hacen los cineastas generalmente... ¿Le parece si pasamos un día juntos y vamos grabando lo que le parezca interesante y luego hacemos una reunión entre los conocidos y vemos si quedó bien para seguir luego?...”*

Por ahí solemos comenzar...

Y ¿cuál es el punto de unión entre uno y otro texto?, dirá algún neurótico académico.

La unión es muy clara, ¿no se ve?

Por ejemplo, uno se entera por Barthes, una tarde cualquiera en que decide leer para mejorar su práctica, de que al final, el Autor, es un invento moderno y encima que consolida su importancia en la literatura con una cosa que se llama *“positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista”*. De ahí uno se pega un salto (no hay racionalidad que no tenga ruptura) y se cuestiona a sí mismo: ... *así que mi noción de autor es un invento construido y encima sofisticado por el puto capitalismo. Pero, ¿si a mí me repugna el capitalismo! ¿Qué hago yo queriendo funcionar como ese tipo de autor? ¿Habrà otra manera de hacerlo?...*

Y de ahí sigue un largo derrotero de reflexión y de intentos por hacerlo de otra manera, por desactivar esa figura moderna que, en otra tarde de alimento textual, reencontramos en Foucault: *“La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad”*. Vamos, que al final el autor es una pieza clave del engranaje social. Menuda ingenuidad la de uno. Michel se pregunta:

*¿Cómo se caracteriza en nuestra cultura un discurso portador de la función autor? ¿En qué se opone a otros discursos?*

Y propone cuatro rasgos de la función autor de los cuales el primero dice:

*“...son objetos de apropiación; la forma de propiedad de la que dependen es de tipo particular; se le ha codificado ahora desde hace algunos años. Hay que señalar que tal propiedad fue históricamente segunda con respecto a lo que podría llamarse la apropiación penal. Los textos, los libros, los discursos comenzaron realmente a tener autores (distintos de los personajes míticos, distintos de las grandes figuras sacralizadas y sacralizantes) en la medida en que podría castigarse al autor, es decir en la medida en que los discursos podrían ser transgresivos. El discurso, en nuestra cultura (y sin duda en muchas otras), no era, originalmente, un producto, una cosa, un bien; era esencialmente un acto --un acto colocado en el campo bipolar de lo sagrado y de lo profano, de lo lícito y de lo ilícito, de lo religioso y de lo blasfemo. Históricamente ha sido un gesto cargado de riesgos antes de ser un bien trabado en un circuito de propiedades (...).”*

¿La aparición del autor es directamente proporcional a la posibilidad de su castigo, al castigo de su transgresión?

Podría ser un asunto del pasado, claro, pero luego sabemos que en la misma Francia de Foucault el 15 de noviembre de 2008 fue encausado Julien Coupat por “terrorismo” junto a otras ocho personas (del grupo Tiqqun, quienes ha publicado una serie de libros de pensamiento radical ) interpeladas en Tarnac (Corrèze) y París, acusados de haber saboteado las catenarias de la SNCF y que uno de los argumentos vinculantes era la escritura del libro *La insurrección que viene*, y que en su entrevista sobre la autoría de la obra, Julien Coupat respondió aún estando en la cárcel: *Desgraciadamente, yo no soy el autor de La insurrección que viene y todo este asunto debería terminar más bien por convencernos del carácter esencialmente policial de la función autor.*

Sabemos que los tiempos han cambiado aunque no estamos seguros cuánto. Sabemos que Barthes y Foucault hablaban más del discurso textual. Que nosotros estamos en la materia cinematográfica. Pero sus reflexiones nos permitieron una sospecha nada menor, que luego en la lectura del cine se nos hizo monumental. Porque efectivamente, en el cine -el oficio cultural más capitalista que hemos inventado antes de la era digital- el control, la custodia y la apropiación legal, mercantil y policial han llegado a confluír de una forma determinante en la generación del discurso cinematográfico imperial de las minorías autorales que lo han producido.

Y todo esto subyace en nuestra posible conversación con Don Luis, el mecánico. Y cuando le planteamos compartir un día juntos, no necesitamos instruirlo en los debates de los 60 sobre la figura del autor como primer condición de nuestra relación. Ese es el alimento que nos llevó hasta allí. Pero quizá a lo largo de los días pregunte él de dónde

sacamos esta cosa del Cine sin Autor, así como nosotros le preguntaremos de dónde le vino la vocación por la mecánica. Y entonces tendremos oportunidad de decirle, que una tarde leyendo a un tipo que se llama Foucault... nos cuestionamos algunas cosas. Porque lo importante del conocimiento no es solo el cómo poder reproducirlo para que otros lo entiendan. Lo importante para nosotros es a donde nos lleva ese conocimiento en las posturas ante la vida. Lo desafiante y fascinante del conocimiento no es solo poder repetir con claridad lo que Foucault expuso ante la Sociedad Francesa de Filosofía en febrero de 1969 .... sino también lo que alguna vez algo de su texto, alimentó en nosotros, un viaje sin regreso por la vida y la militancia cinematográfica... nos hizo mejores...nos aportó una dosis de rebeldía... una aliento de ruptura contra aquello contra lo que él batalló a su manera... las mecánicas injustas de los regímenes de poder...en nuestro caso... de los del cine.

# 37

## Cultura Justa.

Cada vez que hablamos de la cultura libre, conocimiento proveniente del nuevo contexto tecnológico de producción, los debates parecen inclinarse sobre todo a una especie de deseo y utopía vinculado a la libre circulación y acceso a las obras culturales bajo la operativa de las licencias libres y sus derivados.

Burdamente hablando, nos hemos dividido en dos bandos. Los malos, aquellos que rentabilizan las obras como propiedad privada y particular y las custodian con policías y leyes buscando extraer de dichas obras el mayor beneficio económico. Los buenos, aquellas personas que sellando las obras con licencias, liberamos su uso y circulación, no sin ciertas condiciones: reconozcan que lo he hecho yo (o nosotros) y úsenlo a gusto. Y hasta ahí digamos que nos entendemos.

Luego, al menos para nosotros, vienen otras zonas de la operativa con algo de oscuridad. Aunque las obras se liberen ¿nos liberamos del modelo capitalista con el que se producen? El uso y la circulación de las obras son un aspecto importante de esa producción. La nueva producción en red y en general la tecnología digital han puesto bajo cuestionamiento el anterior estado de cosas con respecto a la Autoridad, o mas exactamente el Autoritarismo y la Autoría propietaria del modo de producción capitalista.

La duda nos asalta: ¿por qué, los mismos que cedemos la libertad de uso y circulación no hemos planteado aún un cambio en el modelo de ese Autoritarismo-Autoral de producir? ¿Por qué no hemos declarado también obsoleta la propiedad intelectual de dichas obras en su versión autoritaria y generalmente individual?

¿Nos equivocamos o es que cuestionamos solamente el tipo de circulación del modelo capitalista y no el propio modelo?

Tenemos la impresión de que esta producción colectiva (o muchas veces solo conectada) que nos ha enseñado la tecnología digital, ha ido afortunadamente calando en la sociedad, pero “el estado social de producción”, inserto salvajemente en mecánicas laborales y vitales capitalistas, sigue concibiendo la producción cultural bajo el régimen de ese único modelo de la autoridad propietaria (intelectual y comercial). La comercial es la que atacamos en la cultura libre.

Muy sintéticamente porque no es aquí el espacio de desarrollo, el modelo capitalista, con el que hemos aprendido a operar como si fuera el único posible, tiene componentes identificables:

1) La autoría es propiedad de una clase diferenciada de gente, minoritaria frente a la sociedad, que es la que produce obras de Arte y Cultura. La producción cultural como diferenciación de clase. Autoritarismo productor basado en la persuasión y seducción de perceptores-consumidores de obras.

2) Una tendencia a la espectacularización de la obra y su autor: el objeto se aísla y se convierte en pieza estática adorable. La obra tiene propietario intelectual y legal. En realidad tiene propietario intelectual porque no habría manera de privatizarla.

El autor se desarraiga, se eleva, se distancia de su entorno social. Si le va bien se hace empresa.

3) Se estimula el individualismo exacerbado. Construcción del héroe cultural que trabaja solo o en guetos artísticos pero que no se mezcla para producir con personas que no pertenezcan a su “clase cultural de creadores y profesionales”. Autismo productor. Más Autoritarismo minoritario Autoral.

4) Las obras culturales son mercancía del libre mercado canjeables por dinero. No hay responsabilidad política ni seguimiento del artista sobre los efectos de su obra.

5) Sobre todo, el modelo capitalista reduce las infraestructuras e instituciones de producción cultural privadas y públicas. Pocos privilegiados acceden a ella. Se obstaculiza la democratización de los medios e instalaciones de producción. La sobrevivencia del mercado en su estructura capitalista. Todos no deben ser productores. No es rentable lo que no tiene consumidores.

6) No existe ni la producción ni la propiedad colectiva cultural fuera de la clase social productora.

Mmmm. Como mal boceto y para explicarnos mínimamente lo dejamos ahí.

Algunas preguntas que nos hemos hecho.

Liberamos la circulación y uso de lo que creamos. Pero si lo que creamos lo hacemos siguiendo el modelo anterior: Autoritarismo Autoral de “yo y mis amigos creadores”. Viaje sin retorno de mi subjetividad a la sociedad. El Arte lo imponen los pocos que lo producen. Continuidad del binomio “ productores minoritarios-consumidores mayoritarios”.

Exito medido en número de mis seguidores de “mi obra”. Ensalzamiento como héroe cultural.

Y sobre todo nos preguntamos ¿Qué pasa si consideramos por fin obsoleta “la propiedad intelectual de las obras y no solo la propiedad comercial”? ¿Un gran apagón autorial? ¿El derrumbe de la clase productora? ¿Muerte de los héroes?

La liberación de la explotación comercial de las obras no nos libera instantáneamente de la forma en que la producimos. Este es un trabajo largo y duro que hay que planificar. Un desenganche. Una desintoxicación.

Nos inquieta, al menos a nosotros, entusiasmanos con una operativa como la de la “cultura libre”, que crea una ruptura con la propiedad comercial de explotación cultural si no terminamos de plantear caminos para un cambio de modelo en la forma de producirlas.

¿Alcanza con plantearse, por ejemplo en el cine, una forma de circulación gratuita de las películas de la Warner Bros o de la Paramount sin ofrecer alternativas para producir películas diferentes a las que estas majors hacen y con la cual siguen afirmando su colonialismo? ¿Y si a estas multinacionales se les diera por liberar la explotación de sus próximas películas y nos llenaran gratuitamente en nuestras casas con sus productos? ¿No habría más nada que reclamar?

Decíamos la semana pasada que liberarnos de nuestra cárcel cultural, no pasa solo por la renuncia al beneficio económico que suelen buscarse en el control legal de las obras, sino también por romper los muros de esa cárcel.

Y esta cárcel es un asunto estructural. Es otro plano de acción. Un preso puede escribir sus libros desde su celda y con licencia de uso libre. Pero ¿deja de ser un preso cuyas libertades fundamentales le están siendo arrebatadas?

Entendemos que los materiales de nuestra cárcel cultural son sobre todo dos: por un lado el modelo de producción cultural con el que operamos, que lo llevamos dentro y por otro, la operativa e ideología del estado institucional y corporativo que mantienen ese modelo y reprimen, obstaculizan e impiden otros.

También mencionamos alguna vez, que en los sectores alternativos nos hemos acostumbrado a la distinción de “Comercio Justo”, como un sello que garantiza que compramos aquel producto que está hecho bajo “trabajo digno y sin condiciones de explotación de personas”, modelo de producción “no-capitalistas”.

Nos preguntamos en ese mismo sentido: ¿No deberíamos plantearnos más bien una “Cultura Justa”? ¿Una Cultura Justa no debería ser aquella que es producida con un modelo de características no-capitalistas? ¿Puede surgir una “cultura libre” de un modelo de “cultura presa”? Las nuevas tecnologías nos han puesto de cara a otra forma de producción en algunos aspectos. Pero siempre está remitida a aquellos que están logrando hacer con estas herramientas, otro modelo de producción con acceso y dominio mínimo de esas tecnologías. Es decir, se trata de personas que han roto su manera de producir. No es la tecnología por sí misma. Observamos como los enclaves corporativos están haciendo uso de las mismas tecnologías pero capitalísticamente.

Las nuevas tecnologías también han hecho surgir una considerable multitud de “empresas del yo”. Individuos aislados que producimos aislados haciendo circular nuestra vida y obra en el ciberespacio.

“Cultura Justa”, nos suena más a un cuestionamiento de cómo se produce la cultura y no “cómo circulan ciertas obras de cierto sector que decide dejar libre de beneficio

económico su uso”.

Y si una “Cultura Justa” requiere otro modelo de producción no capitalista, pues lo que hay que imaginar es justamente eso, otro modelo con el que producir socialmente. Quizá se nos haga más escabroso porque nos sumerge en el eterno debate del modelo de sociedad en que habitamos, con sus estructuras económicas y políticas. No son justas las condiciones de vida, por eso no pueden producir justicia en la cultura.

Cultura libre. Libertad de circulación. Libertad de uso. ¿Libertad de producción de cultura? ¿Practicamos habitualmente modelos de producción de alguna cosa, con procedimientos que no sean los dominantes?. Interiormente, ¿nos hemos liberados del Autoritarismo Autoral minoritario, del exhibicionismo de artistas, de la diferenciación de clase “productores-consumidores”, de la carencia de infraestructuras y planes donde aprendamos, socialmente, a no ser capitalistas?



## 38

## Materiales. Estudio Abierto de Cine sin Autor. A quien corresponda. ¡Hagámoslo en cualquier parte!

La primer referencia con la que comenzamos el Cine sin Autor en Tetuán hacía una clara alusión al film que Walter Ruttmann realizara en 1927, “*Berlín, sinfonía de una gran ciudad*” donde retrata de manera muy sugerente el transcurso de un día en dicha ciudad. Un retrato urbano que casi un siglo después nos permite asomarnos a las imágenes del cotidiano de Berlín por aquellos años.

Sinfonía Tetuán comenzó a querer retratar este distrito de Madrid de aquella manera. Luego, cuando comenzamos a sinautorar el proceso -involucrando a los y las retratadas en la producción y gestión de los materiales que empezábamos a generar- comenzamos a plantearnos problemas muy distintos a lo que pudiera tener Ruttmann para construir su sinfonía urbana.

Tras un año y mirando nuestros documentos filmicos, nos hemos visto obligados al comenzar la nueva temporada, a salirnos de la superficie de la imagen en la que creemos que estamos.

La imagen superficial es aquella que se queda en su apariencia. Hasta ahora hemos grabado personas y situaciones que nos han ido sugiriendo en las reuniones de visionado, hemos visto juntos los diferentes films, las personas implicadas han protagonizado sus secuencias y se ha creado una primera conexión social en torno al proceso.

La mayor dificultad y deficiencia que encontramos en nuestro trabajo ha sido la falta de estrategias para crear con las personas implicadas en la experiencia, un hábito de trabajo conjunto, continuo y fuerte.

La demanda de grabaciones se puede volver infinita en una zona como esta y corremos el riesgo de convertirnos en video informadores del barrio sin más, documentalistas de sucesos militantes. Esta tarea, que sabemos necesaria y urgente, ya la realizan otros colegas mucho mejor que nosotros.

Nuestra apuesta surge de la reflexión cinematográfica y no de la tarea informativa. El cine, para alcanzar el poder persuasivo que tiene hoy, siempre se ha caracterizado por una gran inversión de talento y saber humano, de capital financiero, de rigurosidad técnica y de extrema planificación de su explotación comercial.

Quitando el capital financiero que obviamente (y desgraciadamente) no poseemos, creemos que debemos ir exigiéndonos mayor rigurosidad, mayor precisión en nuestra práctica y mayor planificación de la tarea social que pretendemos.

Nuestro trabajo no deja de ser aún superficial aunque no desestimamos lo hecho.

Con la intención de mejorar, comenzamos a formular una síntesis apretada de lo que hacemos buscándolo retenerlo en un formato operativo que alcance mayor eficacia. Aquí solo planteamos los apuntes primarios que hemos utilizado como material de trabajo en la primera reunión de esta temporada. Hemos dejado los conceptos fundamentales que siguen siéndonos útiles a la hora de pensar un cine para el siglo XXI. Es lo que hoy queremos compartir, por si esto pudiera servirle a alguien y para que llegue... a quien corresponda.

### **Estudio Abierto de Cine sin Autor**

*Un Estudio Abierto de Cine sin Autor es un espacio social de producción cinematográfico, cuyo objetivo es producir filmografía propia desde la realidad concreta donde se instala, utilizando la localidad como plató de cine y a quienes lo habitan como productores y protagonistas de su propia obra.*

*Plantea El Cine como movimiento ascendente de creación. Contrariamente a la mecánica que siempre ha tenido el oficio cinematográfico, creado verticalmente desde el arriba de minorías corporativas, industrias cinematográficas, productoras o pequeños equipos de profesionales; hacia el abajo de los espectadores en general. El Cine sin Autor crea películas en el sentido inverso, desde abajo y con quienes serían espectadores para el Viejo Cine, habitantes de una localidad social concreta, hacia el arriba del propio mundo cinematográfico.*



**Apertura del proceso sinautor.**

Convocatoria a la participación a habitantes del lugar en que se pondrá en marcha el proceso cinematográfico.

Hay un primer trabajo que se desarrolla en el campo social sobre la parte de población inmediata al proyecto. Los cineactivistas de CsA deberán informar de que se abre un proceso cinematográfico en el lugar, entregar información que explique el funcionamiento de este tipo de cine, diferenciándolo con claridad del Viejo Cine Autoritario.

El trabajo social va orientado a crear las condiciones sociales para el desarrollo filmográfico de esas personas específicas en ese lugar concreto: el Estado Social de Producción Cinematográfico de quienes se impliquen.

Cualquier persona puede integrarse al proceso de producción no importa edad ni condición, pudiendo ser un simple observador o involucrándose en cualquier función del proceso que le atraiga.

**Conceptos operativos, base para la práctica:**

**ESTADO SOCIAL DE PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICO:** Es el estado de empatía, conocimiento y asimilación que quienes habitan la localidad van adquiriendo a medida que se informa, se realiza y se “naturaliza” el proceso de Cine.

**SINAUTORIA:** Es el criterio metodológico por razones políticas sobre el que se sustenta el resto del proceso filmico. Consiste en la renuncia por parte de los cineactivistas a la dirección y propiedad estética, temática, política y de gestión de los beneficios que ese capital cinematográfico genere.

**CAPITAL CINEMATOGRAFICO:** Es el conjunto de personas y materiales, tecnologías y espacios físicos, dinero y máquinas, saberes, sentires y pensamientos a partir del cual se elabora el proceso cinematográfico colectivo.

**REALISMO CINEMATOGRAFICO XXI:** En el CsA, Realismo no se refiere a las características estéticas o de rodaje solamente de una película como nos ha acostumbrado la crítica cinematográfica sino sobre todo al proceso de intervención y apropiación social que las personas de la localidad ejercen sobre las diferentes piezas filmicas que se generan en el proceso. Realismo es intervención, participación, apropiación, autoría y producción compartida de la experiencia de Cine.

**CRISIS SOCIO-CINEMATOGRAFICA:** Es la crisis del modo de relación capitalista de producción del cine convencional. Ruptura con lo Autoritario, Individualista, Apropiante de los cineastas y productores del cine habitual.

Sustitución por un modelo horizontal, colectivo, de participación social, de colectivización de trabajo y beneficios, de gestión colectiva, de reflexión estética popular.

Convierte a las personas en Espectadores-Productores de su propio material en igual condición de intervención, decisión y propiedad.

**MAKING ON:** Actitud con las cámaras. Desde el mismo momento en que se decide abrir una experiencia de CsA se comienza a grabar en vídeo, planificadamente, el devenir de dicho proceso. Cualquier parte de este material es potencialmente incluíble en los films. Pensar en grabaciones limitadas para montajes sintéticos.

**CÁMARA INMERSA:** La cámara amateur es la de una persona amante del vídeo y del cine que toma la cámara por puro interés y sin conocimientos previos.

La Cámara de Cine sin Autor es la de aquel o aquella amateur del cine que se dispone a un aprendizaje cinematográfico realizando CsA en su propio entorno, en interacción con un grupo de personas de la localidad y junto a cineactivistas de CsA.

También es la cámara de los profesionales que deciden utilizarla de manera inmersa, como servicio a intereses colectivos y unida a un proceso social, una localidad y unas personas determinadas durante un no corto tiempo.

**GUIÓN AUDIOVISUAL:** Las personas de la localidad deciden los asuntos fundamentales que comenzarán a grabarse: personajes, acciones, escenarios, historias. Cualquier interés del grupo es potencialmente tema de secuencia de un film. Cada una de las propuestas es debatida en colectivo para establecer un orden de prioridades en cuanto a las condiciones, posibilidades y planificación del rodaje.

**RODAJE EN ABIERTO:** Se ruedan los “asuntos” planteados en el colectivo habiendo debatido su orden. El momento de los rodajes está totalmente abierto a las personas del grupo y a cualquier persona del vecindario que quiera asistir, intervenir, ofrecerse para diferentes tareas dentro del trabajo o simplemente observar.

**MONTAJE EN ABIERTO:** Se plantea un montaje hecho en abierto, en algún sitio de uso común, con asistencia de público y que haya mecanismos ordenados para la incorporación de la opinión de aquellos vecinos y vecinas que quieran presenciar, opinar e incluso aprender viendo realizar el montaje .

En caso de que las condiciones del lugar de trabajo de montaje no permitan la participación, los cineactivistas realizarán Documentos Filmicos que en su construcción narrativa y estética permitan interrupciones que habiliten el debate de sus diferentes aspectos.

**VISIONADO PÚBLICO:** las imágenes producidas en la propia localidad son, por derecho, de las personas que lo habitan. El proceso filmico de CsA es un proceso socio-cinematográfico que se produce en el seno de esa localidad y entre sus habitantes. El visionado de las piezas varias, material fotográfico, documentos filmicos y películas que se van a ir construyendo y exhibiendo, deben ser intervenidos por dichos habitantes como proceso de apropiación de la representación que se está gestando entre dichas personas. Debe haber una preparación informativa del visionado para que pueda incluir a más personas del entorno de las que han participado en su creación.

**GESTIÓN COLECTIVA de Explotación:** Es el proceso colectivo de decisiones por el que las personas que participan en el proceso cinematográfico se van apropiando y responsabilizando de los diferentes materiales y de su uso cultural e incluso explotación comercial si la hubiera.

Por ahí lo dejamos por ahora. Por ahí nos compromete nuestro propio texto a que estas y otras precisiones que hemos hecho de nuestra labor cinematográfica, auguren una temporada de trabajo más lenta, más profunda y más eficaz. Seguiremos compartiéndolo.

## 39

## Siglo XXI. Cualquier lugar puede ser Hollywood. Rasgos de las cine-utopías.

Ubiquémonos en un poblado de tipo rural. Pongamos que en ese poblado se monta un modesto estudio de cine. Agreguémosle una planificación de trabajo: *los lunes, martes y miércoles se ruedan cortometrajes y los jueves y viernes se montan*. Pongamos que *el sábado se consagra a la preparación del film de la semana próxima*. Digamos que aquellos films son rodados en las colinas que rodean dicho poblado. Que este estudio *rueda series en torno a un actor, un personaje*. Digamos que *sus métodos de rodajes buscan la economía: resulta imposible hacer una segunda toma y muchas veces los films son montados durante el rodaje y luego distribuidos* por determinados canales. Que las actividades rurales van vinculadas a la cría de ganado ya que las praderas son grandes latifundios. Digamos que aparte del actor principal se genera empleo para decenas de personas que controlan esas faenas rurales. Que para muchas escenas se requieren caballos. Pongamos que si estos actores secundarios *tienen caballo propio ganan cincuenta dólares al día por actuar y si no lo tienen solo ganan siete y medio*. Digamos que las escenas con tareas que requieren *una acción violenta*, al comportar peligros, *se pagan aparte*. Por ejemplo, que *se pagan cinco dólares por una caída y veinticinco por saltar encima del caballo desde alguna altura*. Pongamos que se llega a una caracterización de esas escenas de peligro y *se pagan de manera diferente, cincuenta, cien, ciento cincuenta y quinientos dólares según su complejidad*. Digamos que cada uno de estos extras, *si tiene suerte, trabaja tres o cuatro días a la semana en los films del estudio*. Agreguemos que estos actores *son muchas veces al mismo tiempo extras, dobles o especialistas en escenas peligrosas*. Que *son extras cuando no tienen empleo*. Que la forma de vestir de los pobladores se hace habitual en las películas de dicho estudio y se empiezan a fabricar sus trajes para poderlos alquilar en los rodajes. Digamos que el estudio *separa a todos estos extras según especialidades y características físicas y los cataloga según la tipología de los papeles*. Que por ejemplo *unos pueden hacer de facinerosos dado su aspecto. Otros interpretan a padres dignos o a curas. Que la apariencia de algunas mujeres les permite abordar papeles de buenas chicas, ingenuas y otras aparecer más combativas... que las hay con cara de niña, las morenas sensuales...* etc etc. Pongamos que *se estandariza incluso la música para cada tipo de personajes*. Digamos que *la repetición de personajes, escenas y situaciones* también se va estandarizando llegándose con el tiempo a tener *un inventario de temas y situaciones que aparecen una y otra vez en los guiones...*

Digamos que no les va mal porque van vendiendo sus películas y aquella población se hace conocida por sus films.

Bueno, digamos que acabamos de entresacar textos de la descripción que hace Jean Louis Leutrat en la segunda parte de *La historia general del cine* publicada por Cátedra y dedicada a América entre el período entre 1915 y 1928 sobre el Apogeo de los Géneros. Digamos que hemos ocultado en este relato que hablábamos de los años 20, que el poblado se llamaba Hollywood, que el modesto estudio era la Casa Universal en sus comienzos cuando era simplemente una más de las pequeñas compañías independientes, que los extras que deambulaban con sus caballos ofreciendo sus habilidades eran los tan conocidos cowboys y que la estandarización de todos aquellos procedimientos escénicos y narrativos, es lo que constituyó el mismísimo nacimiento del western, el padre de todos los géneros.

El mismo texto habla de que en aquel poblado no solo estaba la Universal. No conocemos Hollywood y menos el de los años 20. Pero la descripción del autor nos deja imaginar cosas. *“Una esquina, dice, la del Sunset Boulevard con Gower Street, (una esquina del poblado, imaginemos), era una línea divisoria social importante. Al oeste, “la respetabilidad y casi la grandeza con el estudio de la Warner Brothers y sus pilares blancos, elevado en medio de un césped tan inmenso como una plantación. Más allá, con United Artists, la aristocracia del cine (... ) mientras que los cuarteles generales*

*de Chaplin en La Brea simbolizaban las cimas de un aislamiento majestuoso, lejos de la gente vulgar de Hollywood". Pero al este de Grover Street, continúa, "en una superficie de casi dos manzanas, se extendía la colonia leprosa de la industria, ya anatemizada con el nombre de "Poverty Row", el callejón de la miseria", como se le llamó en el argot usado en Hollywood hasta mediados de los años cincuenta, a estos pequeños estudios de cine.*

Hemos dicho los años 20. Un poblado apartado del que hoy es difícil para cualquier persona imaginarlo en la precariedad de sus comienzos como "un poblado cualquiera, una localidad cualquiera".

En otras ocasiones hemos mencionado las diferentes experiencias que han surgido tanto en Latinoamérica, como en el caso más monumental de la industria nigeriana de Nollywood y cómo, de muy diversas maneras, éstas experiencias han surgido de localidades específicas hasta levantar su propia cinematografía, modestas o importantes. Para el caso de los más significativos proyectos indígenas latinoamericanos, con una clara vocación de rescate cultural, postura política y creación de una propia expresión audiovisual colectiva. Para el caso de los nigerianos, por el impulso de narrar propias historias con una clara visión de negocio que los ha convertido en la tercera industria del cine.

Ya metidos en el siglo XXI, cuando la semana pasada compartíamos los primeros apuntes de los Estudios Abiertos de Cine sin Autor, lo hacíamos pensando en que tenemos una localidad donde vivimos, un barrio de Madrid, un plató vivo, un gran escenario con sus habitantes, y unas posibilidades tecnológicas totalmente nuevas con respecto a las que se usaron en aquel poblado de Los Angeles en los comienzos del cine.

Cuando titulábamos este artículo como "cualquier lugar puede ser Hollywood", no estábamos imaginando ni deseando que cualquier lugar debería desarrollarse como un imperio comercial tal como la meca del cine lo hizo ya que su narratividad y estética se fundamentaron en la conquista de los mercados del mundo planteados como una verdadera guerra de imposición.

El modelo de desarrollo de nuestra cineutopía pasa por la convicción de que "cualquier lugar", con la tecnología actual, tiene la posibilidad de desarrollarse en el camino de generar su propia cinematografía, colectiva y autónomamente. No decimos que es fácil. Decimos que es posible.

Nosotros hemos elegido un camino sencillo: instalados en una localidad madrileña decidimos abrir nuestros procesos cinematográficos al vecindario. Trabajar en abierto y soñar. Permitir que emerjan y se repitan personajes, estandarizar procedimientos, buscar con el vecindario las originalidades estéticas del sitio, llevar a secuencia las historias que propongan, convertir cualquier lugar del barrio en escenario de una acción, en fotografía de un plano, permitir que aparezcan nuevas tipologías de personas, abrir campos de estetización de lo cotidiano.

Tenemos más ventajas. Hoy, para que exista el cine, no necesitamos que estas películas acarreen grandes beneficios económicos. Eso lo necesitó la cinematografía industrial en sus orígenes por sus altísimos costos y lo necesita aún hoy el corporativismo de gran escala (de gran conquista) para mantener sus estándares de colonización sobre el imaginario social.

Pero en esta Segunda Historia del Cine que comenzó con la era digital, estamos en condiciones de aspirar a algo más noble: a un mundo donde cohabite una extensa multiplicidad de cinematografías locales cuyos altos beneficios, en todo caso, se busquen en el ámbito social, cultural, reflexivo, político, estético. Aspiramos a que quienes nos rodean puedan convertirse en productores y protagonistas de su propio cine. En que una ferretería, un bar, la casa de unos viejos, la vida de unos chavales, los rincones de un barrio, puedan ir transformándose en los personajes, los escenarios, la acción, las historias de una filmografía local particular, original y propia. Estamos

convencidos de que la reflexión y la práctica cinematográfica hecha en colectivo, arraigada en un escenario de vida y en unos habitantes concretos, puede generar conectividad y organización social, entusiasmo y ¿por qué no? ocupación a largo plazo. Creemos honestamente que tenemos el derecho de vivir esa satisfacción histórica que proporcionaría un estado, una conciencia social de producción donde sintamos, realmente, que ***“cualquier lugar puede ser Hollywood”***.

## 40

## Los cinematógrafos de la era digital. Nota sobre el nuevo “productor espontáneo”.

En su primera historia, digamos que su casi siglo de pre-tecnología digital, el cine, tuvo una característica común que atraviesa todo su desarrollo: se hizo de acuerdo a cómo las minorías productoras gestionaron tanto su producción como su explotación.

Alguna vez hablamos aquí de cómo fueron variando los equipos o cadenas industriales profesionales que lo produjeron, que son los que le han proporcionado la variedad estética, diversidad de intereses, contrariedad de objetivos que ha tenido. Las propias luchas del cine se han establecido siempre entre diferentes minorías de poder, movimientos o personalidades fuertes que han desarrollado sus obras en una dinámica de disputa por zonas de población, (consumidores para unos, público para otros).

Dicen que René Clair dijo en 1927: *“Hay quien sonríe cuando se habla de la muerte del Cine. No bromeo, al cine lo matará el dinero”*.

Si esta profecía fue dicha así, a la luz de los acontecimientos debería ya ser rectificada. Es evidente que al cine no lo mató el dinero. Es evidente, también, que en realidad el cine ha vivido gracias al dinero. Y parece lejana la posibilidad de que tenga una muerte súbita. Quizá lo que escondía de verdad esa frase era que “un día, por fin, el cine escaparía al caprichoso embrujo del dinero y ese viejo cine perdería poder e influencia”. Y esto sí lo hemos ido presenciando.

Y entendemos que cualquiera que como Clair haya hecho cine (y lo siga haciendo) a la vieja manera de las minorías, solo pueda imaginar su desaparición vinculada al propio dinero. Así lo creían los antiguos. El dinero no solo le permitió existir sino que parecía ser el único capaz de destruirlo. Todos sabemos que un film sostenido por una inversión de dinero se paraliza si se corta el flujo de la inversión.

Si tomáramos al viejo cine como una gran película rodada a lo largo de todo el globo durante casi 100 años, valdría pensarlo así: si no consigue inversiones se detendrá, se irá interrumpiendo en diferentes localidades como el apagón progresivo de una ciudad a la cual se le corta el suministro de energía. Y al igual que en la industria musical, saldrán (ya lo hacen), los soldados de esta empresarial manera de hacerlo a decirnos: *¡se acaba el cine, se acaba el cine!* Y uno les contesta: *uy, si, si, claro... ¡se te acaba el negocio, se te acaba el negocio!*

Cuando aquí le llamamos viejo cine, no es porque pensemos ingenuamente que enunciándolo como pasado pueda convertirse en pasado y morir. Este dichoso Fin se ha tornado tema recurrente e inútil lugar común en ciertas reflexiones. Que el cine no se ha acabado y ni siquiera está a punto de acabarse, es una evidencia.

Preferimos pensar que se está acabando una forma de producirlo. Puede resultar más útil resaltar que se ha modificado seriamente el escenario y las reglas del juego en las que se desarrolló el oficio.

Este convive ahora con un mosaico de prácticas diversas de producción audiovisual que han hecho posible la ruptura con aquel “viejo cine de minorías”.

Y es bueno advertir que dicha ruptura no es una situación de hecho consumado, sino una inicial situación de posibilidad. Si investigamos mínimamente la historia del cine podemos conocer con bastante precisión cómo y quiénes lo crearon, distribuyeron y explotaron.

Más confuso se hace imaginar con la misma precisión su futuro e incluso su situación presente.

Si la primera historia del cine estuvo marcada por una batalla entre minorías que se disputaron la distribución y exhibición de sus films a la conquista de espectadores, creemos que la batalla se traslada, ahora y además, al campo de la producción de películas, porque ¿quién producirá las películas del presente siglo? por no preguntarnos también ¿qué es una película en el siglo XXI?

Lo decimos porque el siglo pasado consideró película tanto a los pocos segundos que duraban los primeros films de los Lumière como a las sagas de George Lucas. Si en la segunda historia mantenemos este concepto de duración, cualquier pieza de You tube podría ser considerada un film de cine de su segunda historia, de su era digital. Muchos



de stos fragmentos de red, tampoco están tan alejados de aquellos primeros films domésticos de los Lumière, que comenzaron grabando documentalmente segundos de su entorno y su propia familia.

La nueva imagen audiovisual del siglo XXI la están produciendo una legión de productores espontáneos a partir de una variedad de dispositivos. Ya no es un asunto de minorías identificables.

Si el siglo XX comenzó con la mirada alucinada de aquel incipiente espectador que se asombraba al ver como unos pocos operarios de las casas matrices ponían su cinematógrafo delante de la realidad, revelaban aquella fotografía y proyectaban sus deslumbrantes imágenes en movimiento; el siglo XXI se despertó contemplando una legión de productores que fabrican y ponen en circulación una cantidad inabarcable de fragmentos y piezas audiovisuales.

La potencia social del acto ha aumentado en términos cuantitativos y cualitativos.

Los “cinematógrafos de la era digital” (cámaras de todo tipo y tamaño, independientes o incrustadas en otros dispositivos - ordenadores, móviles, etc-) están en manos de una gran parte de la población y no solamente de unos privilegiados.

Por eso nos preguntamos: ¿quién produce entonces hoy las imágenes que le pertenecieron en exclusividad al cine?

Mientras, este viejo negocio, sigue transformándose para mantener su rentabilidad. Sabe que hoy compite también en el terreno de la producción, con una legión de productores anónimos e incontrolables. Sigue con sus intentos de espectacularización, tratando de mantener la vieja hipnosis, ofreciéndonos realidades virtuales de costos millonarios, a ver si conserva a los espectadores conectados a su pantalla. A esa pantalla que se ha fugado en una diseminación sin precedentes hacia otras que ya no son exclusividad de las minorías.

Tenemos un nuevo potencial socio-audiovisual: ha aparecido el productor espontáneo.

Tenemos una gran carencia: esa producción audiovisual no se produce organizadamente.

Pero ¿por qué debe organizarse ese nuevo productor -dirá alguno- y no dejar que siga fabricando así sin más?

Porque la imagen del productor minoritario siempre se ha producido organizadamente alrededor del negocio, en equipos de producción variables y con sentidos económicos y políticos fuertemente establecidos. Eso es lo que la ha convertido en imagen poderosa, hegemónica, capaz de colonizar.

Tenemos un viejo cine al que le siguen siendo beneficiosos millones de productores individuales, como le fue beneficioso tener millones de espectadores pasivos individuales que solo convergían masivamente a las exhibiciones en salas.

La aparición del “productor espontáneo” es una posibilidad de reacción y organización social distinta en torno a la representación audiovisual, pero solo si asumimos el nada nuevo desafío de trabajar en el desarrollo de una nueva conciencia sobre la producción cinematográfica. Nuestra actitud política, como cineastas y videocreadores en general, debe llevarnos a un trabajo serio que facilite a esta legión de productores y productoras espontáneas, comprobar que no es suficiente con crear y poner a circular sus piezas en solitario. El verdadero potencial social requiere diseñar caminos para que un nuevo cine emerja de la organización social de estos productores y productoras cualquiera.

Ya conocemos de sobra las películas que durante casi un siglo nos han impuesto las minorías del negocio y la subjetividad autoral. Ya conocemos sus intereses, sus temas, sus narrativas, sus estéticas, sus estrategias de beneficios privados. Estos tiempos han abierto la posibilidad de ver qué imágenes cinematográficas podrían llegar a hacer una multitud de colectivos y grupos sociales si encuentran los caminos para organizarse en torno a esa creación. Nosotros trabajamos para esa Segunda Historia del Cine creyendo que, si este se ha sabido emancipar del embrujo del dinero, debería liberarse también de la propiedad capitalista de sus minorías.



## 41

## Cine para el espectador primero. Sobre esa compleja y fascinante deriva del tiempo...en el cine.

Se suele decir que el cine (de las minorías), el cine en su versión hegemónica, fugó rápidamente hacia la mecánica narrativa (el contar historias) y la conquista de espectadores que lo hicieran rentable, altamente rentable, de esta manera. Y en parte es verdad. Luego las críticas más frontales que podemos encontrar a lo largo de su historia siempre apuntaron a crear otro tipo de representación, que representara, valga la redundancia, otros intereses temáticos y rompieran de múltiples maneras esa práctica industrial que se hiciera hegemonía estética e imposición mercantil a lo largo del siglo. Ya hemos hablado muchas veces de estos temas.

Pero, salvo excepciones, algunas de las cuales también hemos analizado en este blog, pocas han roto con la dinámica de la persuasión al espectador remoto.

En el cine, la categoría social de “su espectador” siempre ha sido remota. A lo sumo y en la cabeza de los fabricantes y creadores de films, el espectador era un tipo social vagamente presupuesto. Consumidor genérico, población militante, público en general al que había que llegar para decirle algo, entretenerlo con algo, violentarlo con algo, provocarle, instruirlo.

Alguna vez, sin poder precisarlo exactamente, nosotros nos vimos en la necesidad política de dejar de pensar en un cine de persuasión para un espectador remoto y comenzamos un camino (en el que estamos) hacia un sujeto específico al que incluimos como protagonista, coproductor y gestor del proceso.

De alguna manera comenzamos a destruirnos como creadores de ese tipo de películas destruyendo al mismo tiempo a ese espectador remoto, casi mera estadística.

Un Cine sin Autor, fue, desde el principio de nuestras reflexiones y prácticas, un cine sin ese tipo de autor, que a la vez se concibe sin ese tipo de espectador, el remoto del viejo oficio. El desconocido que había que persuadir con todo tipo de técnicas narrativas y formales.

Una vez más, cabe decir que esto siempre ha sido así en el cine. Los primeros espectadores de las secuencias de los diferentes cortes de las películas eran sus técnicos y productores, como es obvio.

Nuestra intención política ha sido desde el primer momento, democratizar ese privilegio y a la hora de hacer una obra de Cine sin Autor, nos planteamos que el sujeto a documentar, desvinculado de todo proceso de producción audiovisual, forme parte de ese espectador primero, ése que ve su propia obra en marcha, ése propietario de lo que se está haciendo, ese dueño de todo lo que ocurrirá con la película.

La creación de vínculo social diferente con ese “*espectador primero*” fue la clave para poder crear un “campo creativo de producción conjunta, horizontal” y así entrar en otros procedimientos de creación.

El otro tema que comenzó a llevarnos de cabeza fue la necesidad de que los procesos de Cine sin Autor que iniciáramos debían ser procesos prolongados y estables que le diera tiempo a ese espectador primero, a naturalizar una práctica del cine que, a su vez, le permitiera involucrarse progresivamente hasta apropiarse de ese proceso en marcha. No hay mucho mapa al respecto para recorrer la geografía del cine bajo estas claves. También hemos analizado aquí algunas experiencias que lo han conseguido.

Fuimos aprendiendo que debíamos romper el tiempo de producción, nuestros intereses como equipo creador, nuestra dinámica, haciendo efectivo el vaciado autoral, peleando contra nuestros propios instintos de propiedad sobre el proceso y esa es una de las operativas que ha permitido la apropiación de dicho proceso por parte de esos espectadores primeros, las personas con las que trabajamos.

Luego de varias experiencias sin término en los dos primeros años, recién y luego de casi cuatro de pensar y trabajar, estamos llegando al corte final de una película con un grupo de jóvenes, que comenzó hace más de año y medio y que luego de pasar por etapas de guionización colectiva, rodaje abierto, múltiples visionados compartidos de documentos filmicos que fuimos construyendo, arribamos por fin a una etapa de colectivización de la responsabilidad sobre la circulación del film ¿De qué?, cómo ha

venido a llamarse.

Nadie hasta ahora excepto los involucrados han visto nada de esta película. Este fin de semana veíamos por tercera vez un posible corte final que cerraremos posiblemente en diciembre, cuando hagamos el ajuste definitivo del material.

Y entonces miramos hacia atrás y pensamos que todos estamos conformes con que eso se pueda ver. Hemos compartido como espectadores primeros, un trabajo conjunto. Recién ahora, cuando el viaje social que hicimos estos dos años para crear la película está hecho, cuando nadie discrepará de quienes han perdurado en el trabajo, sobre lo que se muestre en el film, luego de quitar grandes tramos y cosas específicas por diferentes razones, recién ahora nos ponemos a pensar en ese espectador remoto. Último sujeto en importancia para nosotros, y eje principal para el viejo cine. Esta película fue hecha con y para representarnos a nosotros, los y las jóvenes y el equipo a su servicio.

A lo largo de estos casi dos años hemos crecido y cambiado todas y todos muchas cosas de nuestra vida mientras la película seguía creciendo. Al principio de la experiencia no teníamos ni idea de lo que aquello podría llegar a originar. Dos años después tendremos una película de hora y media y empezamos otra etapa, la de circulación de este film, de la que también desconocemos lo que pueda traer consigo. Vamos paso a paso. Colectivizar un film no es un asunto espontáneo o una decisión de unos pocos meses que se planifica. Aquella ignorancia del principio entre nuestro colectivo de Cine sin Autor, un profesor de matemáticas y amigo que sirvió de nexo y unos jóvenes, ahora se aparece como un espacio de vida donde encontrarnos, significa hablar también de problemas, estudios, trabajos, precariedad, noviazgos. Recién ahora aprendimos que el tiempo social para el rodaje y montaje de esta película era de dos años. Nuestro cálculo era de 6 a 8 meses y nuestra proyección era que luego, el colectivo de CsA y los jóvenes siguieran su camino habiendo tenido entre medio una grata experiencia. Dos años después, nuestras vidas están como amarradas a un film que inicia otra etapa. Y el film a nuestras vidas. Enunciamos muy fácilmente en nuestros comienzos de la teoría la necesaria “ruptura del tiempo profesional de producción de un film” y la apertura al “tiempo social de lo real de las vidas”. Pero luego, la realidad nos llevó por desconcertantes y fascinantes caminos. Las enunciaciones que hacemos con palabras se hacen fascinantes cuando tenemos el coraje de vivirlas. De lo contrario se vuelven frustración y olvido.

En la otra experiencia en la que estamos inmersos, la Sinfonía Tetuán del barrio, para el arranque en noviembre, hemos reducido el escenario de acción, nuestro plató real, a solo cuatro o cinco manzanas. ¿El motivo? El mismo interés de abrir un espacio continuo de trabajo, en un escenario estable para que sus habitantes sean menos y podamos crear vínculos más fuertes de vida y cine. Teníamos hasta el año pasado reuniones mensuales ya determinadas. También han saltado por los aires. No queremos condicionar con planes o ritmos nuestros lo que la relación social debe hacer madurar. Vamos a intentar que un rodaje abierto, un montaje público, un visionado colectivo se haga, cuando el vínculo madure los encuentros. Iremos haciendo ensayos de relación social e intervención cinematográfica. Son vacíos de planificación que debemos hacer como creadores, autores.

Desapropiaciones que nos permitan abrírnos a la complejidad del vínculo social a construir. Estrategias de sinautoría que deben permitir eliminar nuestra caprichosa incidencia.

Entramos en otra fase de incertidumbre y a la vez desafío. No hay plan preestablecido. Hay operativas validadas y otras por validar. No hay prisa. Hay vínculo social que crear para que asegure la permanencia de un proceso.

En estas 4 o 5 manzanas, con las cuales entramos en contacto superficial el año pasado grabando en algunos de sus escenarios personas y acontecimientos, seguramente nunca se ha hecho algo parecido a cine, como suele pasar con los lugares comunes donde

generalmente habitamos. Detrás de las puertas cerradas nos intrigan las vidas y las historias sumergidas en la dinámica de su cotidianidad. Solo queremos que este Cine sin Autor nuestro nos lleve a vincularnos de otra manera con el resto de personas durante este año y nos vincule para producir y produzcamos para pensarnos y reflexionarnos. Que esas puertas cerradas lentamente sigan abriéndose como ocurrió el año pasado. Que se haga habitual oír *¡acción!* en mitad de la calle y se sepa que hay un rodaje y que cualquiera puede participar. Que el cine interrumpa la monotonía para buscar, digámoslo sofisticadamente, estetizar la vida cotidiana y hacerlo organizadamente juntos. Por suerte, al menos nosotros, ya no estamos soñando solamente. Solo contamos lo que hacemos y lo que vivimos. No es mucho, pero avanzamos. Quizá porque cuanto más pasos damos, tenemos menos miedos y nos hacemos mejores preguntas. Quizá porque estamos empeñados en hacer durar las cosas para romperle el tiempo al vértigo y sus prisas, tan capitalistas. Quizá, porque, como diría aquel: de tanto empeñarte en lo que sueñas te arriesgas a acabar siendo lo que debías ser. Vale decir lo de siempre: ¡que estamos empezando... que sabemos alguna cosa más... que tenemos grandísimas ganas de vivir haciendo este cine! Y que esto no es poco.

## 42

**Cine en la dispersión. Preparando un encuentro con el activista argentino Franco Ingrassia.**

Esta semana preparábamos un posible encuentro con el activista argentino Franco Ingrassia que compartirá experiencia y reflexiones durante algunas semanas con algunos colectivos que operamos aquí en Madrid. A raíz de esto comenzamos a hacernos algunas preguntas en base a sus textos.

Para ubicar a Franco, extractamos de su blog los siguientes pasajes que son en parte eje de su reflexión: *“La “lógica estatal” se caracterizaba por la primacía de la estructura sobre la innovación. Por lo tanto, la construcción de alternativas pasaba por prácticas de ruptura, de desestructuración de los órdenes establecidos.*

*Por su parte, la “lógica mercantil” se caracteriza por la dispersión. Las estructuras (fijas, estables, reproductoras de un ordenamiento) son reemplazadas por las redes (flexibles, mutantes, en permanente recomposición) y es la dispersión el núcleo mismo de la experiencia de lo social (relaciones lábiles, precariedad existencial, contingencia, incertidumbre).*

*La mutación de las sociedades con mercado (donde el intercambio mercantil era un momento más de la experiencia social) en sociedades de mercado (donde el intercambio social es un momento más de la operatoria mercantil) plantea una serie de redefiniciones tanto para la producción estética como para la crítica.*

*Una ruptura, por ejemplo...¿Qué sentido tendrá bajo condiciones mercantiles de innovación continua?*

*¿Cómo orientar las prácticas estéticas (la producción de regímenes de sensibilidad) en un contexto de dispersión, donde cada imagen, cada experiencia, cada enunciado se produce de forma efímera, para ser reemplazado por otro en el encadenamiento incesante y vertiginoso de las dinámicas del consumo?*

Por ahí lo dejábamos para (coincidiendo con su diagnóstico) plantearnos la pregunta: ¿qué está significando para nosotros hacer cine en un estado social de dispersión?

Cabe plantearle algunas sospechas a este concepto. La idea de que *“la lógica mercantil se caracteriza por la dispersión”* parece veraz e incluso vivencialmente constatable. Nos surge la duda de que, si entendemos que hay una operativa que provoca ese estado de dispersión, la financiera, no sabríamos decir con claridad si ésta, como mecanismo productor de dispersión, es, en sí misma dispersa.

Por ser más llanos. Pensemos en un trabajo cualquiera: supermercado, tienda, banco, maquila textil, fábrica de coches u Ong, da un poco igual, cualquiera de nosotros como trabajador.

Diagnóstico certero: vivimos en un estrés inaguantable y una dispersión galopante. Retraso productivo, falta de tiempo personal, relaciones vertiginosas, lazos efímeros, ocupación esclavizante sometida a precarios salarios y lo que cualquiera puede agregar a la lista que compone el cuadro histórico en el que muchas veces vivimos, por lo menos en una urbe como ésta en la que escribimos. Sospecha: ¿Hablamos de una dispersión ingobernada que a la vez desgobierna todo lo que toca? ¿Es un extraño ente impersonal que nos coloca en un igualitarismo por padecimiento? ¿Se puede hacer una lectura de clases de ese estado social de dispersión? Las élites que diseñan y gestionan cualquiera de esos enclaves de trabajo ¿también padecen una dispersión cualitativamente igual a la de la gente común asalariada? o ¿se trata de una dispersión para el común pero no para sus élites?

En la mecánica capitalista del mundo laboral: ¿somos todos y todas atravesados de igual manera por esta “lógica mercantil” que todo lo dispersa? ¿quien provoca la dispersión? . ¿Es igual el estrés dispersante de quienes componen el reducido directorio general de, por ejemplo, la cadena Wall Mart, o Mac Donald, que el que padecen los empleados y empleadas de sus enclaves de explotación y venta desperdigados en todo el mundo?

Estado de dispersión. ¿De quién, en dónde, durante cuánto tiempo?

Pero aún así, con todas estas dudas, es difícil escapar a la certeza del término “dispersión” sin que sintamos que realmente atraviesa nuestras vidas.

Si hay una sensación a la que nuestro camino cinematográfico ha ido reaccionando es justamente a un estado de dispersión que nos impidió por cerca de dos años dar continuidad a nuestros procesos filmicos con gente cualquiera. Como productores de prácticas cinematográficas éramos personas dispersas en mitad de la dispersión.

Nuestro proceder se fue viendo obligado a varias rupturas en su operativa hasta decidirnos por algunas: arraigo de nuestras prácticas a personas concretas, creación de vínculos estables con ellas, apuestas por largas duraciones de los proyectos, acople al tiempo social de la gente y de nuestras propias posibilidades, enlentecimiento de nuestro hiperactivismo, teorización sobre las acciones para mejorarlas...

Todos estos movimientos nos abrieron tanto la práctica como la reflexión hacia otros campos y territorios de la creación y la experiencia socio-artística. Pero casi todos han estado impulsados por la necesidad de romper con la inercia de la dispersión nuestra y de aquellos con quien trabajábamos.

El arraigo en procesos sociales, personas y escenarios estables evitó la flotación permanente de las propuestas. Deja atrás el nomadismo artístico de los y las creadoras que a veces parecen vagabundear con sus obras en busca de receptores o directamente compradores.

En términos globales parece obvio que estamos ante un panorama social y cultural diferente al de décadas atrás y hay que saber leerlo para poder plantearse una ruptura. No se trata de que esta clave genérica de un activismo que debe romper con el estado de dispersión generalizada, origine un nuevo recetario para las acciones rupturistas.

La potencia social y artística de nuestro trabajo está en la tensión que da el buscar en lo particular de un escenario y unas personas, los aspectos universalizables de sus vidas y de las nuestras como co-creadores.

El cine siempre ha construido imaginario y subjetividad. Siempre desde las élites productoras al resto de la sociedad. Los tiempos actuales nos han abierto a la posibilidad de una producción que se organice para crear esa misma subjetividad desde la gente corriente, desde abajo. El Cine sin Autor, justamente, lo hemos ido enunciando como unas metodologías y procedimientos de realización que vayan posibilitando en un grupo o colectividad de personas, un cambio progresivo de ese estado social de dispersión al que apunta Franco, hacia un estado social de producción audiovisual organizada de la que siempre hablamos en este blog. Nuestros enunciados surgen de las experiencias singulares que desarrollamos pero como apunta el autor en otra entrevista: *“la singularidad de una apuesta exige la singularidad de su pensamiento”*. Son preguntas iniciales para un diálogo que seguramente seguiremos desarrollando.

## 43

## El espectador desactivado. Del Cine cuando se queda en blanco.

La semana pasada lanzábamos algunas dudas a la vez que afirmaciones sobre el tema de *“ese estado general de dispersión”* enunciado por Franco Ingrassia, del que nos hacíamos eco señalando que también ha sido una sintomatología social contra la que nosotros hemos reaccionado. Franco a la vez nos anotaba en un correo personal otro asunto de su interés: la cuestión del espectador y los modos de recepción de la producción estética actual.

Mirando nuestro salpicadero de ideas en este blog, vemos que es un tema que hemos abordado en más de una ocasión aunque arrastrados en cada caso por conclusiones surgidas muchas veces de la práctica.

Aprovechamos la oportunidad para precisar algunas otras cosas.

Una aclaración: El Cine sin Autor es fundamentalmente una serie de procedimientos, operativas y prácticas de realización cinematográfica orientadas a originar procesos sociales de producción de representación con personas no productoras de audiovisual. Es, a la vez, una progresiva batería de enunciados que esa práctica valida o no y que lo hace para cada caso. Busca naturalizar los procedimientos del cine, su democratización y a la vez convertirlo en herramienta de beneficio social.

Por lo tanto, no nos movemos con categorías abstractas sino operativas.

Para empezar, “el espectador” así dicho, no existe más que como enunciado. Existen espectadores y espectadoras de muy diversas características y existen situaciones momentáneas, intermitentes de “ser espectador” que duran lo que su expectación frente a una obra o pieza. Nadie es 24 horas al día espectador de obras.

En el cine occidental, vemos dos tipos de espectadores que son los que el propio cine ha creado: aquel que mira las imágenes creadas por otros y aquel que mira las imágenes que el mismo crea.

El primero es generalmente al que se refiere la abstracción: “el espectador”.

El segundo es el estado del que gozan las élites productoras como primeros espectadores de su obra en proceso: equipo de realización, actores, productores, etc.

Espectador imaginado, supuesto, hipotético, definido por categorías vagas, estadísticas de audiencia o estudios de marketing antes del film. Espectador como hecho pasado: aquellos que vieron tal o cual película, en tal o cual lugar y en determinadas circunstancias.

En el cine, el origen de “este” espectador tiene día y lugar preciso: 28 de diciembre de 1895, salón Indien, 14, Boulevard Des Capucines, Paris. Primera exhibición del invento Lumière. Nacimiento del “espectador rentable de films” al pagar su entrada para la proyección en el café parisino. Poca gente acudió, pero el gesto se hizo eterno y habitó entre nosotros.

Podríamos imaginarnos que en la villa Lumière, el visionado previo de aquellas primeras fotografías en movimiento reveladas y proyectadas tienen que haber originado unos espectadores primeros, gratuitos: posiblemente integrantes de la familia Lumière, operarios, allegados.

“El espectador cualquiera” tuvo que pagar para existir como tal. Es hijo y producto de un acto mercantil. Nace mercantilizado. Y este gesto es sobre el que se va a edificar toda la actividad cinematográfica hasta convertirla en lo que es hoy.

Se trata de un “espectador” creado dentro y por “el sistema de producción cinematográfico” que adquirió características muy concretas: lo constituyeron como grupo social valorándolo fundamentalmente por su poder adquisitivo en relación a poder o no pagar la entrada de una proyección.

Su perfil inicial no dejó de afirmarse.

- 1) Debía pagar sus entradas para mantenimiento del negocio. Así, las características formales y estéticas del cine se desarrollaron para captar su atención en cápsulas audiovisuales de aproximadamente hora y media. Estética persuasiva del entretenimiento.
- 2) Debía contemplar y conmovirse ante las imágenes que se le presentan a manera de consumidor estético (no crítico en cuanto a su forma de producción)



3) Se le había concebido como No-productor de films. Por tanto, no debía mutar de dicha condición ni ocurrírsele producir imagen o sonido alguno. De hecho durante casi un siglo le fue impensable e inalcanzable hacerlo.

4) Debía ignorar cómo se producen tales imágenes para conservar el potencial de su asombro rentable.

Es el espectador de la era pre-digital. Otros caminos se han recorrido ya en cuanto a modelos de producción de películas.

El camino que llevamos en el CsA, alimentándonos de otras experiencias, va orientado al diseño de un modelo No-capitalista de hacer cine. Y a la hora de mover cada una de las piezas, también, por supuesto, se mueve la de este “espectador” del viejo cine.

Otro modelo de espectador solo es posible dentro de otro modelo de producción. Esto supone sustituir tanto el enunciado que lo define como las operativas, procedimientos y acciones que lo fabrican.

Si el cine es una organización social de producción de imágenes fílmicas, en gran parte y hasta hace poco solo de tipo empresarial, nos hemos propuesto como CsA una organización social entre personas cualquiera y cineastas para hacer dichos films sin la mecánica ni los esquemas formales del negocio. La jerarquía de la cadena de producción es tiranía obligada del viejo cine. Solemos romper cualquier vínculo jerárquico.

Nuestra experiencia nos ha hecho pensar la ruptura con ese viejo espectador en estos términos:

1) El cine no necesita espectadores para existir. No tiene por qué montar el sentido de su fabricación solo en “el momento transitorio” en que las personas asisten a una proyección. Al no haber espectador a persuadir “lo cinematográfico” puede desarrollarse en otras direcciones. Por ejemplo, puede orientar sus métodos de realización al desarrollo de una estética de la dignificación que sustituya a una estética de la persuasión para tiempos de ocio.

2) Su vinculación (la del espectador habitual) con los grupos productores de cine puede dejar de establecerse sobre su potencial comprador y sobre la explotación comercial del encuentro del espectador con la obra en una sala cualquiera. Su vínculo al cine puede desarrollar su potencial participativo, productor, relacional, inventivo, imaginativo, político, etc .

3) Las condiciones tecnológicas pueden posibilitar que “el viejo espectador” viva otras experiencias en el cine más allá de las solas programaciones sensoriales, perceptivas y narrativas que proponen sus viejos productores. Podría pasar de una mera función receptiva a vivir otras funciones expresivas.

4) El dispositivo cinematográfico (cineasta o equipo de realización) debe favorecer y estimular igualmente todas estas posibilidades muriendo a su vieja función de autoría propietaria. La sinautoría de la que siempre hablamos. Debe permitir mutar al espectador para que alterne a su experiencia de espectador remoto (perceptor de obras de otros), la del espectador primero (perceptor crítico de su propia obra) y la de co- productor-protagonista-gestor de sus imágenes fílmicas.

Por eso, pensar en cómo un espectador recepciona en la actualidad las obras, supone, al menos para nosotros, hablar de un tema antiguo: si admitimos un perceptor es porque admitimos un productor-emisor de films. Hemos roto ya con esta tipo de función productora.

A lo que estamos abocados, como cineastas, es a crear las condiciones de producción en nuestros procesos abriendo la posibilidad, ya no de que el espectador perciba obra al viejo estilo, sino que la co-produzca, la protagonice, la gestione y se exprese en ella. El cine como campo delimitado de experiencia social.

Lejos estamos, parece, en general de poder vivir unas condiciones mínimas para que esto suceda.

Lejos... o cerca en lo particular.

El 10 de noviembre lanzamos un Estudio Abierto de CsA en el Instituto de adultos de



Tetuán, el barrio donde interactuamos. Al parecer unos cuantos jóvenes tendrán un primer contacto con la experiencia de CsA. Es el quinto proceso que abrimos, el tercero en la etapa en que obtenemos mejores resultados y el segundo con jóvenes de un instituto de secundaria. Nos hemos habituado a no pensar en espectador alguno. Para nosotros, las personas son simplemente posibles compañeros y compañeras de viaje. Abrimos ese “campo social de producción” que se rige por operativas no capitalistas de hacer cine y echamos a andar. Cuando uno pone a funcionar otro modelo, el anterior entra en conflicto. Nos metemos, así, de lleno en eso que llamamos la crisis socio-cinematográfica. En la reunión de preparación para el lanzamiento de la experiencia en el instituto, el profesorado que pensaba en la convocatoria se inquietó: pueden llegar a haber 80 alumnos - decían- ... *¿qué pasa si todos y todas se anotan?* Justo, pensábamos, no lo sabemos. Solo encenderemos las cámaras y asumiremos que se habrá puesto en marcha otro proceso de Cine sin Autor. Sabremos que, por lo menos, el desconcierto será filmable. Que las tensiones se dispararán y que nos pasará lo de siempre: nos olvidaremos de las categorías predeterminadas del cine. Nos perderemos en la experiencia y nos olvidaremos de ese “viejo espectador” del que veníamos hablando. Siempre sucede cuando, ante las cosas de la vida, es el Cine *el que se queda en blanco*.

## 44

## Perder la Magia del cine. Habitar en entornos sociales cinematográficos. Colectivizar la catarsis Charlot.

Charles Chaplin ha creado el personaje posiblemente más conocido de la historia del cine. El cuento de su historia lo encontramos en cualquier parte. No es necesario extendernos en ello. Ese cuento habla de un niño nacido en la pobreza que se convirtió en un millonario actor, director y productor de sus propias películas. Para la creación de la vestimenta que lo hiciera famoso en todo el mundo cogió directamente aspectos de un tipo de vagabundo inglés que buscaba en ese traje un disimulo de su miseria. Sus clásicos pies abiertos también los copiaría de la costumbre de estos pobres que para poder llevar sus zapatos demasiado grandes debían arrastrarlos de esa manera. Iconización no solo de un aspecto sino de toda una visión de la vida.

En realidad, toda la ascensión de Chaplin podría verse como una vital y poderosa autocatarsis por medio de la cual se desclasó para siempre del sitio social en el que había nacido.

Sus herramientas fueron primero la actuación teatral y luego, definitivamente, el cine. Tempranamente buscó la independencia como director y productor de sus propias películas.

Años después de su muerte, su viuda permitió a los documentalistas Kevin Brownlow y David Gill acceder a sus almacenes de películas y estos pudieron revelar que *“ya que no tenía guión y él era el actor, ensayaba delante de la cámara 50 o 60 veces. Nunca realizaba tomas numeradas. Tan solo improvisaba sin importarle el tiempo que podrían perder ... -¿Por qué preocuparse si el resultado final sale bien?”* - solía decir.

Pero Charles Chaplin no habló ni escribió sobre su manera de hacer películas. Dicen que le gustaba comentar que *“si la gente sabe cómo se hace la magia desaparece”*.

Ni siquiera en la autobiografía que publicara en septiembre de 1964, un éxito rotundo que llegó a tener una tercera reedición en un mes, reveló cosas del arte de la cinematografía o de su propia carrera sino más bien de su vida y de los personajes famosos que conoció. Hoy nos parece revelador que alguien que supo construir prematuramente una carrera independiente en el seno de la industria de cine y que creara uno de sus personajes más imponentes, haya tenido siempre claro que *“la magia”* de éste, o por lo menos unos de los aspectos de esa magia, esté en la ocultación consciente de su proceso a la masa espectadora.

*“Si la gente sabe cómo se hace la magia desaparece”*. Es la historia del viejo cine que pocas veces ha explicitado conscientemente el ocultamiento de su proceso de producción, sus técnicas, saberes e intereses.

Y aunque parezca una frase más, esconde y evidencia ese viejo paradigma que para esta Segunda Historia del Cine de la que solemos hablar, está cambiando. ¿Qué pasa si el conocimiento de la realización cinematográfica se democratiza, se naturaliza, se *habitualiza* en la población en general?

Perder la magia, según la expresión de Charles Chaplin, revela un punto de apoyo fundamental en la relación de propiedad con el saber y el hacer cinematográfico que siempre estuvo en manos de minorías. El espectador del viejo cine, lo decíamos hace poco, era un ser conectado a la intermitente exhibición de la pantalla cinematográfica desconociendo lo que su producción suponía. El espectador del siglo XXI, si es que lo hay, se va pareciendo más al usuario de las nuevas tecnologías que al comprador de entradas para la sala fantasmal.

Esa capacidad potencial del uso sobre el cine, no creemos que se trate solamente, de la posibilidad de uso de películas hechas por otros, sino de su capacidad y posibilidad de convertirse en *“habitante de entornos cinematográficos vivos”*: eso que nosotros buscamos abrir con nuestros *“estudios abiertos”*.

No se trata de *“entornos virtuales de simulación interactiva”* para ese nuevo usuario inmerso en el mundo de la nueva tecnología, sino de *“entornos sociales de creación fílmica”*, escenarios de realidad.

Habítamos siempre en algún sitio. La presencia de una cámara que se enciende y la disposición a hacer del uso de dicho registro un proceso organizativo entre personas, es

lo que marca la diferencia entre un “entorno social en estado natural” y un “entorno social en estado cinematográfico”. Es decir, un sitio donde la gente ya tiene que pensar y pensarse como gestores de un proceso de representación que no formaba parte de su cotidianidad.

No se trata, quizá, volviendo a la frase inicial, de que el cine pierde su magia cuando la población sabe ciertos secretos de la realización. Se pierde, en todo caso, aquella Vieja Magia basada en el espectador cautivado por las élites productoras. El futuro de lo cinematográfico parece pasar por tener que aprender y encontrarle “una nueva magia”. Aquella que origine o debiera originar un *cine naturalizado*, un *cine-aquí*, un *cine entre-nosotros*, un *cine-en cualquier parte*.

No se trata solo de encender una cámara sin más, sino fundamentalmente de encenderla con una determinada actitud política, un sentido creador y unos métodos de realización nuevos que reinventen el gesto originario de los Lumière.

Perder la Magia del cine, hoy, significa desplazar la potencia organizadora de su producción, del terreno del privilegio social al ámbito de la participación popular.

Y la culpa de que no ocurra así no la tiene Charles Chaplin. El pequeño vagabundo que este hombre fue primero en su propia vida y que luego plasmó magistralmente en el cine, logró su gran catarsis individual al poder atravesar la complejidad política, social y creativa que supone la maquinaria cinematográfica y utilizarla para sus propios intereses biográficos e ideológicos.

¿Alguna vez haremos del cine beneficiosas y políticas catársis colectivas al estilo Chaplin? Es bueno decir que, al parecer, ya en su madurez, había dejado de lado la identificación con su mítico personaje. De un desclasamiento de tal magnitud nunca se sale inmune, suponemos.

Serán, entonces, las nuevas máquinas sociales de cine que están emergiendo por aquí y por allá, como la que proponemos aquí con el Cine sin Autor, las que tengan que reinventar esa magia del cine que “se pierde” ante la democratización de su saber y su hacer.

Una nueva magia que no debería surgir a estas alturas del ocultamiento de su proceso de producción, del hermetismo de su negocio, de la persuasión mercantil de su narratividad, del individualismo y elitismo creativo de sus elites o de solo interés de beneficio económico.

La nueva magia del cine, la tenemos que buscar fuera de la pantalla que nos fabrican las decadentes y agotadas minorías que siguen obsecadamente en busca de sus rentables Charlots.

Nueva magia que, en nuestro caso, busquemos en cualquier lugar, en cualquier grupo de personas que quiera organizarse para hacer lo que hacía Chaplin: encender la cámara y comenzar a trabajar obsesivamente para expresar de la mejor manera posible la complejidad de su biografía, la profundidad de sus experiencias, la revivencia de su historia, la visión crítica del mundo que le tocó vivir, la fuerza de sus ilusiones.

La nueva Magia del cine está sin duda en la fascinación que nos otorga el poder realizarlo como vivimos nuestra propia vida: ¡viviéndola!. Si no solemos conformarnos con ser meros espectadores de nuestra historia particular ¿por qué habríamos de ser meros espectadores de un cine que da la posibilidad de hacerlo, comprenderlo, disfrutarlo... y todo esto... ¡viviéndolo!?

Salud Charlot... nos seguiremos viendo.

## 45

## Otro Estudio Abierto de Cine sin Autor. La prisión del dinero. La reacción entre el gentío.

Posiblemente muchos institutos y colegios harían otras cosas si tuvieran fondos con qué hacerlas. Se dice. Posiblemente muchos activistas y personas inquietas haríamos ciertas cosas organizadamente por los demás, si tuviéramos fondos con qué sostenerlas. Decimos.

Y así metidos en nuestros compartimentos estancos, se nos va el tiempo esperando las condiciones idóneas para poder desarrollar acciones que rompan la quietud de un estado de cosas paradójico donde todo es móvil y efímero en torno al dinero y donde todo es estático e inmodificable en torno al ordenamiento social que no responda a sus leyes. Funcionamiento esquizoide de lo monetario que impone pervertidas reglas a la convivencia social.

Esta semana dimos arranque al *Estudio Abierto de Cine sin Autor* en el Instituto de adultos CEPA Tetuán de Madrid. Le contamos y mostramos la idea a algo más de 50 alumnos y alumnas y dejamos la libertad de sumarse a la experiencia a quien quisiera. Se anotaron, en principio, 29. Trabajaremos un día a la semana.

El mérito mayor le corresponde a la dirección del Instituto y a su profesorado que nos contactó interesados por la experiencia que estamos desarrollando en la zona.

El instituto liberará a los alumnos y alumnas que quieren participar y serán evaluados de acuerdo al trabajo que desempeñen en nuestro Estudio Abierto como si hubieran asistido a la clase de tecnología.

Si ofreciéramos esta experiencia como una actividad que debe pagarse, no habiéramos hecho nada e, incluso, posiblemente ni siquiera existiríamos. Si quitamos la mediación del dinero de la relación social, las cosas se mueven de otra manera, se producen otros encuentros.

La semana próxima estamos invitados a plantear la experiencia ante otros dos grupos de profesorado que vienen de Sevilla y Galdácano en el marco del proyecto ARCE: "Historias que hacen barrio" de la Secretaría de Estado de Educación y Formación Profesional en la que participa este Instituto ya que a estos centros podría interesarles la experiencia.

Puede crecer la demanda. Pero nuestra capacidad para responder a ella disminuye en la medida que esta crece.

En las últimas reuniones nuestro debate se ha sumergido en el agónico bucle de las financiación que permitan liberar tiempo para dedicarle a esta tarea toda la seriedad y seguimiento que merece.

Salta entonces los diferentes tópicos. ¿Dinero público, dinero privado? Tal como están las cosas sabemos que para la mentalidad gubernamental los bancos son más dignos de apoyo antes que cualquier iniciativa de organización social, emprendimiento cultural o actividad educativa que se proponga. Las escasas subvenciones del dinero público son pequeñas partidas en las que el esfuerzo administrativo para alcanzarlo suma aún más trabajo. La irónica ayuda privada de entidades comerciales, bancarias, etc, tampoco es abundante y además de su propia burocracia, está cargada de toda esa amenaza de mercantilismo que parece devorarlo todo.

Y ahí vamos. A caer en el limbo de desechos que llaman subvenciones, ayudas. Prisión de la sostenibilidad donde se agotan muchas experiencias de cambio, de emprendimiento social, de nueva organización.

¡Desgastante pугatorio ¿no?!

Y si la labor social en sí misma importa bien poco, imagine el lector o la lectora una labor cinematográfica que busca el beneficio social por encima de todo. Pues ¡sí que anima el panorama!

Por lo pronto el miércoles tendremos la segunda sesión. Con María, Erika, José, Alejandro, Daniel, Macarena y así hasta 29 nombres más con los que emprendemos el viaje de un nuevo proceso fílmico de Cine sin Autor. Sacaremos las primeras fotografías, propondrán sus intereses temáticos, haremos las primeras grabaciones y empezaremos a pasar por el cuadro de la cámara en una nueva deriva colectiva.

Nunca antes nos habíamos visto. Esta vez ha sido el interés del Instituto el que nos ha puesto en un mismo camino.

Es lo que más nos anima contra la tediosa y acomplexada situación de quietud en la que “todo está en su sitio”.

Es nuestra forma de abrir grietas de encuentro, de desatar nudos de la trama social mercantil, de hacer que el cine construya espacios habitables y diferentes.

Llevamos tiempo diciendo que se deberían realizar películas en los diferentes centros u niveles de estudio para naturalizar y democratizar su saber y su hacer. Un cine que después de un siglo de edad ya puede ser algo más que un negocio estético o un entretenimiento lucrativo. Aquí nos ha llegado la segunda oportunidad.

Ignoramos el desarrollo que tendrá el proceso de este nuevo Estudio Abierto. En una primer sesión no somos más que un grupo de gente dispuesta a hacer un film. En la última reunión de planificación nos preguntábamos ¿en qué momento surge lo colectivo en un proceso de Cine sin Autor y cuándo es que la colectivización de las cosas que le suceden se convierte en obligación metodológica?

Como en cualquier proceso social. Ante la ausencia de compromiso mercantil como en el viejo cine, lo colectivo surge a lo largo de un tiempo de caminar y producir juntos, de conocernos, de perdurar, pero nunca al principio.

En estos procesos sinautorales todo es incertidumbre al comienzo. La estética, la temática, la duración, los escenarios, los personajes, la narrativa, todo irá apareciendo junto con la emergencia de las vivencias, el trabajo y las decisiones conjuntas.

Como el revelado de la fotografía que sabemos que está en el papel al sumergirse en los químicos pero que va apareciendo lentamente hasta hacerse nítida.

Nos hemos preguntado en varias reuniones ¿para qué queremos dinero? Pues para liberar tiempo de quienes participen en las películas, porque tenerlo podría acelerar procesos organizativos en torno a la creación de los films, porque barajamos la utopía de hacer de una pequeña población un gran plató vivo de cine y a veces sentimos la necesidad de avanzar más rápido.

Luego, cuando pensamos en cómo conseguirlo, nos ataca la pesadez de tener que relacionarnos con un cuerpo extraño a toda la actividad que desarrollamos, con la frialdad de quienes tienen el poder de concederlo en bucólicas migajas.

En cambio, cuando nos sumergimos en la realización, nos invade la ilusión de estar vivos con otros y otras, sentimos los lazos humanos que se forman y crecen, los aprendizajes mutuos, la estimulación del estado creativo, la alegría conjunta, la ilusión de ir alcanzando lentamente las diferentes etapas de producción.

Nos movemos, por un lado, entre la certidumbre de una indiferencia institucional y pública a la que le interesan bien poco los asuntos no mercantiles y la frescura de la respuesta social por otro. Entre la rabia por esa actitud de quienes tienen y reparten el dinero y la libertad de la gente común que toma la cámara y se embarca con nosotros en un viaje que desconoce pero que le ilusiona.

Será que estamos vivos. Que el cine que hacemos nos conflictúa. Será que el dinero nos permitiría desarrollar más los procesos pero no siempre está tan claro. Será que esos hechos que el Cine sin Autor va provocando: encontrarnos, organizarnos, conocernos, mezclarnos, querernos, politizarnos, reaccionar juntos, aún sigue sin tener precio en el mercado. Será que siguen sin convencernos las cosas como están y seguimos reaccionando, en mitad del gentío... anónimo... anónimos.

## 46

## Cine para ciudades desconectadas. Vínculo social entre fantasmas. Abriendo las jaulas de sus butacas.

La historia del viejo cine no dejó de ser y sigue siendo aún en su mayoría, una sucesión de ensayos mercantiles de congregación de espectadores en salas oscuras alrededor de unos films.

El éxito de público, justamente, fue edificando diferentes sistemas de producción a medida que tocaba determinadas películas con su vara mágica de rentabilidad.

Esa reunión de espectadores y espectadoras durante la proyección de una película se constituyó en el acontecimiento social por excelencia: congregaciones de gente desconectadas entre sí comenzaron a ser convertidas en cercanos fantasmas de butaca que durante unas dos horas aproximadas, se expondrían a una secuencia audiovisual altamente diseñada por un equipo de oficio.

Vínculo social de público, físicamente transitorio y algo más duradero en sus imaginarios: lo que les unirá es el hecho de haber visto la misma o las mismas películas, el hecho de que algo de su memoria quedara fijado al imaginario de sus productores.

Serán los espectadores de Hitchcock, o los fanáticos de Las guerras de las galaxias, o los devotos de Godard o los seguidores de Tarantino o las masas conmovidas por Charlot. Verdaderas multitudes de fantasmas que en su más organizada conexión se podían parecer a los devotos del cuento de Cortázar *Queremos tanto a Glenda*, una especie de secta de seguidores de una actriz llamada Glenda Garson en la narración cortazariana. El vínculo social entre los espectadores y espectadoras del viejo cine podría llegar hasta allí.

El negocio no quiso, no quiere crear otro tipo de relación social entre el público, más allá de aquel que les permita seguir consumiendo películas. El sistema de estrellas se convertiría en el modo operativo más eficaz para el estímulo comercial de este tipo de reacciones en cadena.

La dinámica social de aquel viejo cine, es, entre otras cosas, esa inagotable carrera por conectar películas con públicos y hacerlo de manera rentable para sus inversores y productores.

De la dinámica social que deriva de ese vínculo entre productores, películas y perceptores salen todas las experiencias sociales que en el cine podemos encontrar. Escasísimas veces ha podido escapar a este ensayo de gestión estético-empresarial.

Cuando pensamos, desde nuestra experiencia, en un cambio profundo de la dinámica social que produce el cine, hablamos de un cambio en la concepción de este vínculo: vínculo de relación con la producción y de la relación social entre esos antiguos fantasmas del cine.

Esta semana mostrábamos parte del trabajo de Cine sin Autor a un grupo de profesores cuyas primeras preguntas insistían en *¿quién nos financia todo esto?*, *si lo hacemos sin esperar nada a cambio?* o *¿qué pretendemos con este tipo de cine?*

Creemos que si en lugar de nosotros apareciera cualquier director a mostrar su película, todas las preguntas y comentarios se dirigirían a el film mostrado y nadie le interrogaría sobre sus formas de financiación, sus ganancias o su ruina: *qué bien, eres un director, nos muestras tu película, opinamos de ella, muchas gracias, que sigas con tu trabajo.* Todo estaría en su sitio.

Otra chica nos preguntó al final si teníamos algún premio con algún corto. ¿Buscaría nuestra validez técnico-profesional?

En el último documento que creamos el año pasado, mientras grabábamos el día de un bar, un hombre bien amable se nos acercó y luego de preguntarnos con bastante interés cómo funcionaba todo esto del Cine sin Autor, nos hizo las mismas preguntas que mencionábamos arriba: pero ustedes, *¿por qué hacen esto?* *¿Les paga alguien?* *¿Ustedes lo pagan?* Al final de nuestras explicaciones se despidió con una palmadita de ánimo en la espalda y un lastimoso: *me parece muy bien pero no les envidio para nada.*

Vamos, que le dimos pena y todo al caballero.

Todas estas actitudes y preguntas responden a un imaginario sobre el cine y al tipo de vínculo social habitual que se ha asentado como comprensión de lo que supone este



oficio.

Nadie le pregunta a los directores quién le financia sus neuróticos, personales o industriales films. En realidad, nadie pregunta sobre el dinero en el cine. El dinero solo se menciona como elemento de promoción, para impresionar con sus altísimos (o bajísimos) presupuesto. Vende también una película con irrisorios costos.

El ocultamiento del proceso es ley del cine, como es ley del capitalismo en general hacer desaparecer el rastro de los procesos productivos de cualquier fabricación. Un objeto de consumo es un objeto al que se le ha ocultado su historia.

Entonces, cuando hablamos del vínculo social que el cine crea, sabemos que es un asunto mucho más complejo que cuatro enunciados teóricos y un poco de ruido social videoactivista.

No deja de resultar curioso que aunque en el terreno solemos hablar poco de todo esto parece que despedimos alguna aroma particular para que ciertas personas nos pregunten sobre las manera de sustento y las intenciones profundas que nos mueven a hacer un cine participadamente colectivo. Parece difícil asentar otro imaginario.

La ruptura con este tipo de vínculo social que ha instalado el cine, es, también, para nosotros, un reto metodológico, porque nos obliga a un esfuerzo mayor para alcanzar otro tipo de relación con las personas que participan en las experiencias de Cine sin Autor, si es que realmente queremos lograr procesos incluyentes desde la actividad cinematográfica.

No estamos buscando espectadores que rentabilicen nuestro esfuerzo profesional sino desarrollando un cine que produzca encuentros, conexiones sociales, reacciones organizativas para su producción.

Pero, a pesar de todo, ahí siguen los fantasmas de butaca sentados al lado de otras decenas de fantasmas de butaca pensando que el cine es eso.

Por suerte, a la par de estas incomprensiones para hacer del cine algo diferente, la práctica sobre el terreno espanta esos viejos fantasmas.

En la segunda sesión que tuvimos con los jóvenes del Instituto CEPA Tetuán donde iniciamos el Estudio Abierto, el alumnado que se reunió para empezar la experiencia no tuvo mucha duda. Luego de que nos respondieran sobre el cómo se suele hacer una película (*debe haber un guión, una historia, un presupuesto, rodajes, montajes, etc* -decían-) les preguntamos qué se imaginaban que podría significar nuestra propuesta: un Cine sin Autor. Sin demasiado esfuerzo respondieron *que no hay historia, que no hay guión y por lo tanto que lo tendrían que hacer entre todos y todas, participando activamente en las diferentes tareas...*

Y así ocurrió en la siguiente hora. Que no hubo problemas operativos, que circularon las cámaras, que cada vez que pasaba un o una compañera a protagonizar su primer retrato fotográfico y su primer plano sobre el tema de la película, a las palabras ¡*cámara, acción!*!, el excitado ruidaje de conversaciones se convertía en silencio respetuoso, en entendimiento colectivo, en aceptación de un funcionamiento grupal.

Por eso, muchas veces, preferimos los procedimientos a las excesivas teorizaciones.

Este fin de semana estuvimos con las compañeras que han empezado una experiencia de Cine sin Autor en un bloque de edificios del barrio de Bourrassol, en Toulouse, Francia y el tema del vínculo social ha tomado aquí otro carácter.

Una de las compañeras vive actualmente en estos edificios y a partir de la sensación de falta de conexiones sociales y encuentros, decidieron tomar como herramienta el cine para operar sobre esa carencia.

Luego de unas primeras grabaciones en los lugares públicos que rodean a estos edificios, una señora de origen argelino a la que grabaron con su permiso, a los pocos días de que esto ocurriera, abordó a nuestras compañeras para saber si podría ver “aquellas fotos”. El encuentro que posteriormente tuvieron con ella en su casa derivó en un primer retrato de la familia argelina, que amablemente se dejó grabar en situaciones cotidianas mientras contaba la realidad de su arribo en Francia y su vida actual. Uno



de los argumentos recurrentes de Nabaouia, la señora de la casa, es el shock que le supuso su inmersión en la vida francesa en cuanto al aislamiento social que supone. Confesaba haber aprendido en Toulouse a que nadie entre con facilidad a su casa. De alguna manera manifestaba la carencia de relaciones sociales y lo difícil que resulta vivirlo viniendo de una cultura que es justamente lo opuesto. El proyecto de nuestras compañeras pretende justamente utilizar los documentos fílmicos como vehículo entre las y los habitantes de los bloques y apartamentos herméticamente cerrados de este barrio con la intención de ir generando una película que habra conexiones entre esa gran cantidad de personas que habitan detrás de las puertas cerradas.

Vínculos sociales del cine. Cine como ruptura del aislamiento. Cine para ciudades desconectadas.

Sí. No nos gustan los fantasmas del viejo cine. Huelen demasiado a quietud. Son como una multitud agazapada en las oscuridades de unas viejas salas. Los fantasmas que quieran, pueden quedarse. Pero preferimos que sepan que alguien ha abierto las jaulas de sus butacas.

## 47

## Charlot 2. Indigesta rebeldía. La excepción en las entrañas de Hollywood.

Hace unas semanas escribíamos sobre una frase de Charles Chaplin una reflexión acerca de la ocultación de los procesos de producción. A partir de ahí nos quedamos reenganchados durante estas semanas a lo inabarcable de su figura volviendo sobre diferentes aspectos de su trayectoria.

En el prólogo que escribiera François Truffaut como introducción al libro *Chalie Chaplin* que reunía textos de André Bazin sobre la historia de su transformación, encontramos esta reflexión: *“Desde sus inicios el cine lo han hecho gentes privilegiadas, si bien hasta 1920 su práctica apenas era considerada un arte. Sin entonar la cantinela, famosa desde mayo de 1968, a propósito del “cine como arte burgués”, quisiera hacer hincapié en que existe siempre una gran diferencia, no sólo cultural sino también biográfica, entre aquellos que hacen las películas y aquellos que las ven.... Cuando Chaplin entre en la Keystone (compañía cinematográfica para la que trabajaba Mack Sennett, quien le ofreciera el primer contrato) para rodar sus películas de persecuciones correrá más deprisa y llegará más lejos que sus colegas del music-hall, pues si bien no es el único cineasta que ha descrito el hambre, sí es el único que la ha conocido; y es esto lo que comprenderán los espectadores de todo el mundo cuando las bobinas empiecen a circular a partir de 1914”*.

Y efectivamente, según se dice, Chaplin fue un pequeño mendigo que vagabundeaba por su barrio de Londres, abandonado por su padre alcohólico, alternando en orfanatos y sumido en la angustia de que su madre fuera llevada a un asilo, y más tarde, cuando efectivamente la llevaron, abrumado por el miedo de ser atrapado por la policía.

Estamos en esa Primer Historia del Cine tal como nos gusta nombrarla. Lo dice Truffaut con sus palabras, la historia de ese cine que *“fue hecho por gentes privilegiadas”*, minorías con el control exclusivo de la producción, solemos decir nosotros. Pero aún así, si damos como cierta la otra afirmación del director francés, emergerá desde la figura de este niño vagabundo el único cineasta que habiendo padecido hambre y miseria, será capaz de hacer de dicha experiencia una de las más contundentes filmografías de la historia del cine.

Y podría ser un simple dato histórico surgido de los interminables relatos del sueño americano: alguien que desde la nada, con empeño y tesón logra convertirse en un hombre rico y famoso y todo ese bla bla bla tan infame que solo alimenta falsos sueños.

Pero si realmente vamos a los hechos que se narran sobre la vida de Charlie Chaplin, no deja de asombrarnos, que no es un cineasta, unas películas y una trayectoria cualquiera sino, lo decíamos en el anterior artículo, la inigualable catarsis de un marginado que utilizó para dicho exorcismo personal algo tan complejo como el cine.

Estamos ante la excepción. Y es de la excepción de dónde alimentamos nuestros sueños y nuestras prácticas.

Cuando uno ve los films de Charlot, si uno ha tenido la desgracia de vivir en escenarios de miseria y pobreza, encuentra en ellos una extraña precisión de la descripción de la marginalidad. Hay un algo más allá de la imagen que lo hace extremadamente real.

Charles Chaplin llega a dominar y apropiarse enteramente de los medios de producción hasta el punto de tener el control total de lo que hacía. Habiendo comenzado su carrera en Keystone, logrando un contrato único con la Essanay, pasando por la First National, fue a cada paso logrando la autonomía de su producción que alcanzará con la creación de la United Artists, junto a Mary Pickford, Douglas Fairbanks y David W. Griffith tres de las más importantes figuras del cine mudo de ese momento.

Lo popular de Charlot que despertara la reacción de identificación planetaria a partir de 1915 fue posiblemente debido a lo que afirmaba Truffaut, el reconocimiento de que aquel personaje marginal y sus aventuras escondía las vivencias de un hombre que había vivido lo que plasmaba en la pantalla. Que la lógica social que se desataba en aquel humor desbordante, provenían de una rebeldía, de una resistencia y una inventiva sin límites por sobrevivir ante la catástrofe de la marginación social.

Chaplin fue una gran indigestión para el capitalismo cinematográfico y la misma sociedad americana. Los films de Charlot pondrían de manifiesto al mismo tiempo el diagnóstico y la burla sobre una sociedad, a sus normas y sus convenciones. Este personaje conquistaría el mundo y lograría la admiración unánime. Pero como diría el escritor irlandés George Bernard Shaw: *si vas a contarle la verdad a la gente, hazles reír; porque de lo contrario te matarán.*

Y algo así sucederá con Chaplin. No lo matarán pero lo expulsarán de la tierra que contempló su ascenso. Mientras ilustres coetáneos como como Buster Keaton o Harold Lloyd asistieron inermes al imparable declive de su popularidad en su tránsito al sonoro, Chaplin evolucionará de una manera autónoma, mutando de esa filmografía de transgresión hacia una obra personalísima pero cada vez más ofensiva contra la sociedad de su tiempo.

*Luces de la ciudad, Tiempos modernos, El gran dictador* hasta llegar a *Monsieur Verdoux*. El material explosivo de su persona se haría indigerible tanto para el cine como para la sociedad americana que lo adoraba. Que un pequeño vagabundo logre inmiscuirse en las entrañas del cine, pasaría. Que ese pequeño vagabundo creara un personaje poderosísimo a nivel comunicativo a partir de su propia experiencia, también pasaría. Que se convirtiera en el hombre más popular de la tierra demostrando un dominio total de la técnica cinematográfica se aplaudiría. Que se haga rico y famoso sería admirable. Pero que una vez llegado a la cumbre se vuelva en sus películas ofensivo hacia esa propia sociedad y que lo haga una vez más con éxito, eso será lo insoportable que le valdrá la expulsión de la tierra desde la que conquistó el mundo. Las excusas serían varias.

Chaplin es esa excepcionalidad que hizo posible que en el poderoso sistema cinematográfico de la industria, un marginal con gran talento, sensibilidad y firme actitud crítica, llegara a apropiarse de los medios de cinematográficos para contar las historias que las minorías medias y altas del cine no contarían jamás.

Hollywood premió a Charles Chaplin en 1971 con un Oscar honorífico. Fue el último gesto para tratar de digerirle, para curar sus remordimientos, para deglutir en la vejez a quien resultó indigesto durante un largo tiempo de su trayectoria cinematográfica.

Si algo podemos entender con su travesía es lo que puede llegar a hacer un vagabundo pobre, con talento y con auténtica firmeza al utilizar el cine como un arma de expresión de su propia experiencia.

A la luz de nuestro presente, de otro siglo, de una realidad muy diferente a la que viera emerger la figura de Charlot, desde este insignificante lugar en que hablamos de una Segunda Historia del Cine, de la emergencia de filmografías colectivas, de un presente tecnológico tan explosionado, de la posibilidad de un cine popular entendido como aquel que puede surgir de la apropiación colectiva del saber y las técnicas del cine, su figura nos hace pensar mucho. Si queremos trabajar en la transformación de lo social a través del cine, debemos apropiarnos y entender también su historia y su funcionamiento.

Hoy ya no es un solo hombre el que desde su marginalidad social se empodera del cine para hacer visible su propia realidad. Son las propias colectividades marginadas por el discurso dominante las que están lentamente expresándose.

Pretender repetir “el sistema fílmico chaplin” es sencillamente aberrante. Chaplin nos deja la certeza de que en el cine siempre habrá grietas que permitan la emergencia de una visión social popular, vagabunda, marginal, excluida, reprimida. Los Charlots de hoy siguen vagabundeando en mitad del desprecio social. Y ni siquiera se trata ahora de la categoría tópica de “los marginados” ya que el capitalismo galopante nos lleva, a la gran masa social a ser objeto de su desprecio.

Chaplin nos dejó la potencia del humor que revelaba en Charlot ese creativo extrañamiento frente al orden social e, incluso, ante los objetos que le rodeaban, a los que nunca reconocía en su funcionamiento dado, en su rol establecido.

La vida y filmografía chapliniana nos interpela a tener que reaccionar contra un estado de cosas que solo nos reserva el deber de someternos a su pervertido ordenamiento. A buscar mil maneras de desconocer, desobedecer, burlar, trasgredir y golpear una dinámica social que nos desprecia. A sentirnos extraños en un mundo que no aceptamos. A convertirnos como Charlot en inatrapables vagabundos que hacen del cine el lugar privilegiado donde poner a operar su rebeldía.

## 48

## Una pantalla en blanco y unas cámaras en la mano. ¿Y si el cine volviera a “corromper” a la juventud? Censura... en su origen.

Estados Unidos. Algo pasa.

*“Unas salas situadas en la planta baja de un edificio -mal iluminadas, lúgubres y sin ventilación-, abarrotadas de hombres, muchachas obreras solas, hordas de niños también solos y familias enteras. Cines que funcionan sin parar desde muy temprano por la mañana hasta última hora de la noche. Al no haber horario, la gente entra y sale en cualquier momento: después de hacer compras, a la salida del trabajo, los domingos; en fin, siempre que dispusieran de quince o veinte minutos...”*

*¿Qué van a ver? Películas sobre “largas persecuciones, la corrupción en la política municipal, el escándalo de la trata de blancas, la explotación de los inmigrantes; un cine que defiende la causa de los obreros, que presiona a los “caciques políticos y a menudo otorgaba dignidad a la lucha de los pobres de las grandes ciudades”...*

No es que se hubieran vuelto comunistas. Son los finales de la primera década del siglo XX.

*¿Qué pasaba además? Que había un partido progresista que estaba generando un reformismo en el país. Que denunciaba la corrupción del Gobierno, la explotación de menores, las condiciones de vida en las ciudades, la prostitución y el alcoholismo. Que afirmaba que los bares, las salas de baile y los prostibulos atentaban contra la vida familiar tradicional y que querían que el Gobierno creara un ambiente más habitable y reafirmara los valores morales tradicionales victorianos mediante una legislación protectora.*

No estuvimos ahí. Tomamos por cierto el relato a Gregory D. Black en las descripciones que hace del cine de esos años, en su libro *Hollywood censurado*.

Dice que para estos reformadores progresistas, el cine era un medio de recreación especialmente problemático. *“Sentados de un modo pasivo en la oscuridad, sus jóvenes mentes se dejaban corromper por películas perniciosas, mientras el aire viciado contaminaba los pulmones”.* *“Las horas de asueto determinan la moralidad de la nación”*, decía un tal Joseph R. Fulk, delegado de educación de Nebraska.

Jane Addams, reformadora social escribía *“todo lo que veían en la pantalla se transformaba directa e inmediatamente en acción”*. Le parecía increíble *“que una ciudad permita que miles de jóvenes llenen sus influenciabiles mentes con las absurdidades (de las películas), las cuales sin duda se convertían en los cimientos de sus códigos morales”*.

Los ministros, los trabajadores sociales, los reformadores de los derechos civiles, la policía, los políticos, los clubes de mujeres y las organizaciones ciudadanas se unieron al movimiento, acusando al cine de incitar a los jóvenes al crimen porque glorificaba a los criminales y de corromper a las jóvenes porque idealizaba aventuras amorosas ilícitas.

La campaña a favor de la censura creció. La prensa se tomó parte: El *Pittsburgh Post* afirmaba que muchas películas *“no eran aptas para adultos decentes”*; el *News* de Chicago se lamentaba con que *“un invento que ofrece tantas posibilidades y que podría ser un entretenimiento sano se convirtiera en un medio para explotar el crimen, los robos y las tragedias”*; En Kansas City detuvieron al propietario de un cine local por exhibir *“películas inmorales”*. No obstante, el *Globe Democrat* de Saint Louis, el *Record* de Nueva Jersey salen en su defensa y la polémica sobre la censura cinematográfica - sigue diciendo Gregory Black- *atrajo la atención de todo el país cuando el 24 de diciembre de 1908 el alcalde de Nueva York, George B. McClellan dio repentinamente la orden de cerrar todas las salas de la ciudad.*

Los nickelodeones eran un antro de perdición para la buenas costumbres y la moral norteamericana. Los productores, como siempre, solo querían obtener beneficios, no predicar.

El cuento es largo.

El final:

A un tal Frederick C. Howe, reformador social de Nueva York y Cleveland se le ocurre

impulsar la idea de que el Estado debía hacerse cargo de la situación y regular este importante medio de expresión. *Solo se producirá la película segura y sana, la puramente convencional.* Los dirigentes de la industria terminarán censurando sus propios productos.

Para los años veinte, *el nickelodeon había sido sustituido por enormes palacios que tenían cabida para miles de personas. Ir al cine era casi como ir al teatro o a la ópera. Los espectadores se encontraban en grandes vestíbulos ornamentados... y dotados de acomodadores y acomodadoras corteses y uniformados que los acompañaban a sus butacas. Se podía comprar tentempiés recién hechos y poco costosos y muchas de las nuevas salas disponían de guarderías con personal cualificado para que los padres pudieran disfrutar del espectáculo sin el coste adicional de una niñera.*

Casi un kinépolis.

El cine se había adaptado para la feliz concurrencia de su burguesía.

Todo ese barullo histórico que habíamos leído semanas atrás se nos cruzó en la cabeza mientras decíamos “acción” en medio de otro griterío menor para rodar una escena con los jóvenes de Tetuán en el parque contiguo a su instituto.

¿Por qué?

La moral, quizá.

Grabábamos dos escenas improvisadas (de un argumento general que no revelaremos, claro): una chica que trae la droga a un compañero de clase que de inmediato comienza a hacerse un porro para su fiel registro. Mientras, en la otra escena, un grupo de chicas conversan hasta que aparecen otras dos compañeras. Una lleva velo (tiene ascendencia marroquí en la vida real) y llega despotricando contra su madre por las frecuentes restricciones que le impone. Su colega comenta que está loca. De repente, una de las protagonistas ve una patrulla policial a lo lejos (no contratados por nosotros, lo juramos) y comenta airadamente: *“menudos capullos, ya están ahí los cabrones esos”*. La conversación sigue y en un momento, las demás amigas comienzan a incitar a la chica de origen marroquí a que se quite el velo (para no parecerse a una virgen) y aconsejándole que pase de las costumbres de su madre y de su familia. Esos son los temas iniciales que han planteado: trapicheo de droga, desobediencia a la familia y a la ley musulmana, insultos a la policía, amor en una fiesta privada, maltratos en una pareja de jóvenes...

Hemos puesto *“una pantalla en blanco y unas cámaras en la mano”* para que un grupo de jóvenes ejerza la posibilidad de autorepresentarse y liberen su potencia imaginativa. Partimos de una ausencia de censura. Su película les puede llevar a una controversia con su entorno inmediato y con la moral social familiar, la institucional, la policial, la vecinal ya que el Cine sin Autor se exhibe primero y durante su proceso mismo, en el propio lugar donde se está elaborando.

Quizá por eso nos vino ese cuento del cine en su origen. Esa etapa convulsa que le acusó de dudosa moral por sus contenidos y sus formas y de corromper a la juventud norteamericana atentando contra su moral. Por la alerta que despertó la potencia del cine en sus orígenes.

Nos quedamos pensando. En nuestro caso, es el segundo grupo de jóvenes que se embarca en un proceso cinematográfico con nosotros apropiándose del dispositivo de una manera intensa y desbordante. Seguramente habrá más. Nos encantaría ver pequeñas hordas juveniles inundando los barrios en busca de sus películas, representando y desafiando críticamente la moral del mundo que les ha tocado vivir.

No estaría mal que un siglo después, en su Segunda Historia, el cine volviera a *corromper* a la juventud ya no por lo que sus películas muestran sino por las películas que los y las jóvenes mismas sean capaces de hacer, organizándose.



## 49

## Intercambios con Franco Ingrassia. ¿Qué es una imagen fecunda?

### Potencia y posibilidad de un cine de gran participación.

Esta semana, dentro de la serie de encuentros que estamos teniendo con Franco Ingrassia, nos dedicó todo el día jueves para ver nuestro trabajo.

Es imposible reproducir todas las líneas de reflexión, los intercambios, ejemplos y prácticas que fuimos repasando tanto de nuestra experiencia como de la de él.

En un momento determinado nos planteó la pregunta con la que abrimos el artículo: ¿qué sería una imagen fecunda?

Fecunda nos remite en su significado a algo que ha tenido la capacidad de procrear o reproducir otra cosa y que lo hace con facilidad e incluso con abundancia.

Es la constatación de una capacidad.

Fecundar, lo sabemos todos, refiere a la unión las células masculina y femenina para dar origen a un nuevo ser. Es justamente la capacidad, la potencia de originar algo realmente nuevo, a partir dos realidades reconocibles.

Trasladada a nuestra práctica del Cine sin Autor, esta pregunta, nos hizo repasar y examinar, sin darnos cuenta en ese momento, en qué consiste o consistiría la fecundidad (virtud y facultad de producir algo nuevo) de nuestros procesos de cine.

¿Cuáles serían las dos realidades reconocibles en nuestro caso?

- Por un lado la tecnología y el saber del cine en manos de minorías profesionales y por otro la gente no productora de audiovisual. Los/las cineastas y las personas cualquiera. Ésas son las dos realidades reconocibles que nosotros ponemos en relación de coproducción, de cocreadores para formar un campo de experiencia inédito, en busca de una fecundidad que origine una imagen fílmica distinta.

Muchas veces diversos directores y directoras de cine han utilizado ( y utilizan cada vez más), actores y actrices no profesionales, gente común, para realizar sus películas. Podríamos decir que es una forma de participación de la gente alejada de la producción a la que le abren un espacio de participación.

Bajo la dirección del o la directora, siguiendo sus planes y sugerencias, o incluso improvisando y aportando, participan de la creación de una película, de una parte de su cadena de montaje, en este caso, del rodaje. Se produce una sustitución de actrices y actores (profesionales del oficio dramático) por personas sin oficio. Práctica tan antigua como el cine pero que a veces se vende como novedad.

Vemos actualmente otras rupturas con la cadena de montaje cinematográfico, por ejemplo, cuando equipos de cineastas buscan romper con su modelo de financiación o exhibición de sus películas. Experiencias que plantean en el primer caso, que los espectadores de cine entablen con una producción otro tipo de relación que la establecida por el cine convencional: pago de entrada a cambio de visionado.

Buscan en la red una vía de financiación directa, por ejemplo, buscando usuarios donantes a quienes prometerles a cambio, exhibición gratuita en internet y figuración en los créditos y otras instancias de reconocimiento.

La ruptura con la cadena de montaje se ubicaría aquí en la explotación comercial y en la forma de financiación de la producción.

Así podríamos enumerar viejos y nuevos intentos de hacer partícipes a personas cualquiera dentro del modelo de producción cinematográfico. Pero lo que parece no cuestionable es ese modelo de producción en su totalidad, como un modelo hecho por y para minorías extremas y su beneficio profesional y económico.

Para un oficio tan poderoso y tan instalado en el imaginario como el cine, en que la participación de gente no productora siempre estuvo y está pensada como terminal de consumo solamente (mercantil, ideológico o meramente estético), le es difícil romper esa gran costumbre de no-participación de los y las espectadoras en el proceso de gestación de películas, base para su sostén, además.

Nosotros solemos decir que el tema estético de las obras es un asunto de producción, y un asunto político.

La forma de producir del arte es un juego entre extremas minorías de productores y extensas mayoría de perceptores.



Cuando ponemos en juego las dos realidades que forman la dinámica de nuestro dispositivo (las tecnologías y los saberes de los profesionales del cine y las personas no productoras) lo planteamos como una ruptura no solo en una parte de la cadena de montaje, sino en todo el modelo de producción.

Este es un asunto sustancial para responder a la pregunta que Franco nos hacía ¿qué es para nosotros una imagen fecunda?

Pues es aquella en la que todo el proceso de su producción, está atravesado, intervenido por un tipo de población que nunca participa en ello y cuya participación la planteamos otorgándole todo el poder de la propiedad intelectual sobre la obra que está co-gestando.

Creemos insuficiente si hablamos de una ruptura radical, como solemos leer a veces, romper solo con algunos momentos de la cadena productiva, porque solo planteará variantes experimentales sobre un proceso hegemónico. No decimos que esté mal, decimos que es un quiebre insuficiente.

Nuestra ruptura para la exploración de una nueva estética pasa por el acto político de la sinautoría, renuncia a toda propiedad exclusiva por parte de los creadores respecto a los supuestos no creadores, o en caso sumo, una autoría privada que ha devenido colectiva. La sinautoría es un atentado a la propiedad intelectual y no solamente a la propiedad de uso, comercialización y circulación. Es también la explosión que genera un gran vacío de propiedad profesional desde el cual comienza a emerger la potencia colectiva de participación.

En el taller que teníamos con la gente de Medialab Prado, volvió a aparecer otra vez la interrogante: ¿a qué le llamamos participación dentro de la generación de proyectos creativos en el terreno de la cultura digital?

A que cualquiera puede acercarse al Medialab y plantear sus ideas para llevarlas a cabo, por ejemplo.

Pero está claro, se comentaba allí, que esos cualquiera suelen ser perfiles muy específicos que tanto saben de la existencia del proyecto, como que por trayectoria personal tienen una idea que desarrollar en las nuevas tecnologías. Pero es difícil que sea un vecino o vecina cualquiera de un barrio cualquiera.

Para nuestro caso, si en lugar de un Medialab tuviéramos un local que se llamara Estudio Abierto de Cine sin Autor para la zona, es decir, con tecnología y cineastas al servicio de las demandas fílmicas sociales, el potencial de la participación apropiativa sería enorme. Cualquier grupo de personas podría acercarse a utilizar herramientas, saberes y profesionales del cine, para construir su film, del tipo que éste sea. Allí se le orientaría sobre cómo organizarse y empezar el proceso fílmico con toda la propiedad sobre la producción y los beneficios. Una película no tiene limitación alguna de contenidos ni de forma, no hay que saber nada, no hay que tener un perfil de nada para participar en una. Cualquier rincón del barrio es escenario posible, cualquier persona, sin diferenciación alguna, es portadora y protagonista de su propia historia, de todas las historias que le atraviesan y de todas las que se pueden inventar a partir de ella.

El sistema de producción del cine permite justamente poder integrar activa y propietariamente a cualquier persona en la gestación de las ideas y el contenido (el guión), del rodaje (siendo las personas mismas protagonistas), del montaje abierto (diseñado para la participación de un público que puede opinar sobre lo que el montador hace en su oficio); de los visionados sobre cortes de película (donde se discute estructura y narrativa general de un documento), de las decisiones de gestión sobre su explotación, distribución, circulación y beneficios (si se genera entre cineastas y no-productores de cine un grupo gestor en horizontal que tome las decisiones sobre esa última etapa de la producción convencional).

En el Cine sin Autor, la participación de personas cualquiera no es un asunto que pase por su inclusión en el dispositivo cinematográfico sino la esencia misma de ese dispositivo. Sin personas no productoras de cine, es imposible hacer Cine sin Autor.

Intentábamos responder a la pregunta de Franco sobre la imagen fecunda, sobre esa capacidad de engendrar otro tipo de ser audiovisual, sabiendo, además, que esta surge de un largo camino a recorrer en cada proceso social, en cada film. Que el desafío es que nuestro método de realización, que se ha ido desarrollando en estos años, alcance un nivel de precisión que permita a cualquier grupo de personas, entrar en nuestro sistema fílmico y ser conducido hasta alcanzar realizar su propia autorepresentación. Lo deseable es que el cine, como una organización de gentes cualquiera y profesionales a su servicio puedan levantar el edificio de una multiplicidad de filmografías diferentes surgidas de la gente de a pie. Seguramente, la imagen más fecunda que podrían dar las filmografías del siglo XXI.

## 50

**¿A quién interpela el CsA? Una noción social de cine y una activación de la potencia social creadora... del siglo XXI.**

El lunes tuvimos la reunión de presentación del CsA en la Tabacalera Madrid en el marco de los encuentros con Franco Ingrassia. Se habló bastante, mostramos algunos materiales y hubo una pregunta que nos interesaría rescatar de todo aquello ya que seguiremos las reflexiones a distancia:

Fue al final, cuando alguien nos dijo que se había quedado con muchísimas preguntas y nos lanzó una: *¿a quién va dirigido el Cine sin Autor, a quién interpela? ¿a cineastas, a la industria? ¿Esto es para cineastas, lo puedo hacer yo con mis amigos?*

En su momento dimos algunas respuestas, para nosotros insuficientes, ya que se dan en el marco de conversaciones más ágiles y por eso nos parece importante abordarla aparte.

Ahora se nos ocurre alguna otra apreciación para esta pregunta:

El CsA es una noción conceptual y una práctica socio-cinematográfica. Indisolubles. Una idea que al concebirla activa la potencia creadora. Escucho la idea *¡Cine sin Autor!* (porque me lo han dicho, me lo están contando, lo leí, lo he sentido, lo estaban haciendo allí, por la causa que sea)... y aceptar esta idea activa la potencia creadora: *ah, ¿y ¡lo podemos hacer nosotros, nosotras también aquí?*

Su dimensión práctica hace que si no se vive algún proceso, toda su teoría, aunque puede ser útil, puede realmente deformar la idea.

Creemos que la noción de CsA es un impulso de las formas de producción de este siglo y que se viene generando y materializando en diferentes ámbitos de la actividad humana: *¡hagámoslo juntos!, ¡seamos políticos haciéndolo juntos ya que ahora poseemos otras herramientas más acordes a tal fin!* Creemos que en el ámbito de lo cinematográfico occidental no se ha evidenciado ni conceptualizado toda esta manera colaborativa y autorganizativa, más que en los guetos de producción entre artistas y gente vinculada a la cultura, a cierta cultura. Minorías extremas. Y tampoco de manera radical.

El camino que venimos haciendo, justamente, responde a querer ser coherentes con ese impulso emergente de producción social actual. Teorizar sobre ello para mejorar operativas, procedimientos, herramientas de intervención y habitación de la realidad, es lo que hicimos desde un principio y seguimos haciendo. Es una forma de hacernos legible ese impulso, de entenderlo y hacerlo como servicio también a otras personas.

Aunque hagamos alarde de la indudable democratización de la tecnología digital vemos que el imaginario social sigue reaccionando al término “cine”, con una ráfaga de imágenes e ideas, procedimientos, fantasías y fantasmas aprendidas que provienen y pertenecen al siglo pasado cuando la “circunstancias de producción” eran completamente diferentes.

Una noción, decíamos, y una práctica.

Nos surge la Noción y nos despierta la potencia de la acción: *¿lo podemos hacer nosotros?*

Respuesta simple: sí, por supuesto. Respuesta compleja: todo el camino que se ha

descrito para hacer cine, sus ejemplos, sus libros, sus técnicas, sus tecnologías, sus historias, su glamour, sus guerras mercantiles, su sistema de estrellas, sus estéticas, sus formas narrativas, etc., te llevará al siglo pasado. Las experiencias emergentes en las últimas dos décadas de un cine producido como impulso social colectivo, como impulso que organiza socialmente para la creación, no es precisamente un camino regado de manuales, revistas, historiografías, películas y libros. Más bien lo contrario. Habrá que andarlo. Se está andando. Son prácticas incipientes (aunque algunas gocen ya de buena edad).

Nuestro camino intenta ir dejando huellas. Un nombre genérico, unos conceptos, unos procedimientos y mucho caminar sobre el pantano.

Ahora bien ¿a quién interpela el Cine sin Autor? era la pregunta. Su emergencia como dispositivo en un lugar, escenario y tiempo específicos con personas concretas supone una interpelación múltiple y variada. Primero a quienes decidimos hacerlo, (al colectivo activista) y a las personas que entran en el proceso (muertos como espectadores si los pensamos a la antigua). Nos interpela ya que nos obliga a desprogramarnos de nuestros antiguos lastres y categorías (el director, los profesionales, la gente que obedece al director y sus profesionales, etc.) La teoría ya generada (y la que se va generando) es una interpelación al cine que nos antecede, necesaria para poder operar de otra manera y hacerlo con mediana solidez y eficacia. Interpela, también, a diversas disciplinas sociales ya que la crisis socio-cinematográfica de la que parte pone en vacío todo el sistema de relaciones del colectivo: afectivas, de poder, sentimentales, etc. disponiéndolas para la creación conjunta en igualdad de valor. Esto supone y da como resultado interferencias que llevan a replantearse niveles institucionales, terapéuticos, sentimentales, políticos, etc. que el cine como campo habitado va a poner de manifiesto en todo el proceso.

A la interna del propio colectivo tenemos generalmente una dificultad para llegar a establecer si lo que define realmente el Cine sin Autor, en esencia, es “lo puramente cinematográfico” o “su capacidad de producción colectiva”. No todo es respuesta clara. Cuanto y a quien interpela una experiencia de CsA puede ser muy específico del proceso concreto. Generalmente es muy específico.

Lo importante, quizá, no es llegar a una caracterización científica de los porcentajes de su composición y su injerencia. Las cosas ni son ni tienen por qué ser tan claras. Dice Alberto Farassino en su capítulo sobre el Neorrealismo italiano de la Historia General del Cine que hoy el balance que se hace de este acontecimiento es *“bastante halagador para un fenómeno nacido de modo sustancialmente espontáneo, privado de teorización sistemática”* y por lo que aún resulta *“imposible definirlo en términos precisos”*.

Y páginas después, dice que *“el neorrealismo no es una escuela ni un movimiento pragmático propiamente, porque no es una invención de pocos sino que es un sentir colectivo, una exigencia general del cine italiano después de la guerra”*.

Parecía obvio que aquel cine de corta irrupción y prolongadísima estela, tenía que surgir de las condiciones y circunstancias sociales que se vivían en la Italia de la postguerra. Las épocas originan impulsos y consensos.

Lo importante es que por alguna razón, las prácticas culturales actuales (y las humanas

también), nos van atravesando con sus flujos, dinámicas, impulsos, y nos están llevando a algunos, a la experimentación de otras maneras de sentir, concebir y materializar lo cultural.

Lo importante es responder a ese impulso creador con formas nuevas de sensibilidad que vayan ayudando, acompañando, posibilitando a vislumbrar el futuro en el que ya estamos pero que siempre hay que construir.

El Cine sin Autor nos interpela conceptual- y prácticamente porque proviene de los flujos del hacer, sentir y crear pos-capitalistas. Al modelo capitalistas ya le hemos visto y comprobado sus posibilidades e intereses. Del espíritu de otro modelo que se está gestando en diversos lugares y múltiples experiencias, cual de un virus se tratase, nuestro colectivo está enunciando y haciendo estas prácticas en Madrid y en Toulouse, no más que como un simple portador. Curiosamente, un compañero nuestro, hace pocas semanas atrás, se encontró en Madrid con un joven venezolano que estaba de paso acompañando a una amiga suya. Cuando le preguntó qué hacía, el joven, que era fotógrafo le contestó más o menos esto: *buscamos comunidades alejadas, nos vamos para allí con cámaras, nos instalamos en el lugar y empezamos a filmar y luego devolvemos a la gente lo grabado para empezar un proceso social de debate sobre el pueblo y el material*. Le llaman Cine para Armar. No hay casi nada en internet. No nos dio tiempo de entrevistarle. Nuestro compañero no salía de su admirado asombro. Es como terminar de hacer un invento y que entre un tipo por una puerta ofreciéndote otro igual. El tema aquí, es que sencillamente, no hay invento que patentizar, no hay inventor individual que respetar, ni sabios que exaltar. Solo hace falta estar alerta a todo lo que huela a otros modelos de vida, otros modelos de hacer, otros modelos de amar, otros modelos de crear. Solo hace falta el rigor de trabajar con eficacia en estos pocos difundidos caminos.

Se trata de saber gustar de ese espíritu colaborativo de nuestro tiempo, que emerge como la hierba salvaje que rodea los antiguos edificios del cansino capitalismo cultural. Si trabajamos para dejarlas crecer, ocuparán, seguramente, el terreno que habitamos.

## 51

**Cine e institución educativa. Sinautoría: una pedagogía desde el vacío.**

na serie de circunstancias que ya hemos comentado en otras ocasiones nos han llevado a iniciar un proceso fílmico de Cine sin Autor en el marco educativo de un instituto de educación para adultos.

Sabemos que los procedimientos habituales del uso de lo cinematográfico en el aula institucionalizada pasa preferentemente por el análisis de películas de manera literaria, temática y donde el film se utiliza como provocación de un debate posterior al visionado de una película que el alumnado-espectador ha visto: un foro. Sabemos que generalmente hay una relación directa entre los temas principales de la película elegida y los temas que se quieren debatir con dicho alumnado.

La otra forma de relación institucional de “lo cinematográfico” con un aula mucho más escaso y generalmente en ámbitos de educación no formal, pasa por la enseñanza de ciertos aspectos de su realización, casi siempre, manejo de cámaras, conocimientos de guión y montaje. El guión vinculado a una manera de ordenar las ideas para hacer una película, el uso de las cámaras para los rudimentos básicos de captura de imágenes y sonidos que permitan obtener el material con el que trabajar y el montaje vinculado a la enseñanza de algunos programas de edición (Premiere, Final Cut, etc) para que las personas aprendan a editar sus propios materiales audiovisuales.

Ambas acciones suponen o un tipo de alumnado-espectador-debatidor o un tipo de alumnado-aprendiz.

En nuestro caso, el método sinautoral nos hace relacionarnos con otro tipo de alumnado que la propia sinautoría crea: el alumnado-productor. Lo que se forma, en principio, es un vacío socio-cinematográfico en el que hacemos tabula-rasa de la habitual diferenciación social entre cineastas-no cineastas, para crear un “entorno justo de producción”. Es decir, un acuerdo, un contrato de relación en que todos, todas nos ponemos colectivamente en marcha para una producción fílmica en igualdad de valor y participación de los diferentes saberes y experiencias que poseemos. No nos consideramos iguales sino al contrario, nos sabemos diferentes y desde ahí pensamos el trabajo colectivo donde cada uno, una, irá descubriendo su lugar de desarrollo y de aporte dentro del dispositivo en el que estamos produciendo.

Lo cinematográfico en el Cine sin Autor al ponerlo a funcionar en un aula institucionalizada, crea una suspensión de lo pedagógico. Suprimidas las categorías de enseñante y aprendiz al estilo rancieriano del maestro ignorante comienza un trabajo colectivo mutuo sobre la película en cuestión que nos vincula. Se comienzan a “revelar” progresivamente los temas, los escenarios, personajes, tramas, historias, secuencias de un film posible que se irá edificando entre y con todas las personas del colectivo.

Una de los primeros efectos de este vacío pedagógico en la experiencia que estamos desarrollando en Tetuán, es que la necesidad de llenar colectivamente esa ausencia de saber preestablecido (*el tema que hoy nos ocupa es...*-diría el profesor, la profesora-) nos ha llevado con rapidez a la aparición de un menú temático surgido de los intereses del alumnado: drogas, música, amor, maltratos, vivienda, relaciones familiares, interculturalidad... que quizá si hubieran sido inducidos o propuestos profesoralmente no hubieran tomado la misma vitalidad, intensidad y vehemencia que están tomando a la hora de debatirlos en las sesiones para planificar su puesta en escena.

Ahora bien, esta explosión de libertad creativa, trae aparejado en el primer mes de trabajo, unas interrogantes con respecto a la institucionalidad de la experiencia. La película tiende a irse en cuerpo y temas del ámbito del instituto y de toda relación con el grupo docente que la ha permitido. La libertad y confianza inusual que la dirección del centro ha otorgado a la experiencia de Cine sin Autor, ha permitido comenzar una película sobre lo que el grupo ha querido, sin restricción alguna y desbordando las expectativas e intereses por las que el claustro de profesores y profesoras permitió comenzar la experiencia: se trataba de que un grupo de alumnos del instituto contara, a su manera, el barrio. Se esperaba algo más documental, con intereses más curriculares, con entrevistas, etc.

Cuando creamos el grupo, éste se decantó rápidamente por una ficción que obviamente se va a desarrollar en diferentes escenarios del barrio pero que en principio se ha saltado cualquier referencia al instituto y que abandona la actitud documental esperada por los intereses de los docentes.

Recién en la penúltima sesión, apareció una escena corta que podría desarrollarse en una de las aulas. Pura anécdota.

Empezamos a reflexionar ahora en qué momento convergirán docentes y jóvenes. A preguntarnos si un encuentro para que vean mutuamente el material en proceso es necesario. Si ese encuentro (que deberá ser grabado) aparecerá como una parte del film, como un corte abrupto de la ficción que los jóvenes están desarrollando. Si ese corte abrupto de la trama de los jóvenes no reflejaría formalmente la posible irrupción real de lo institucional en sus vidas. Una exploración posible de las relaciones entre el imaginario de la juventud y el imaginario docente y el de nuestro colectivo.

Y justamente en este instituto no ha habido censura institucional alguna, no estamos hasta ahora planteando posibles enfrentamientos tópicos de malos docentes que castran la juventud y otros tantos lugares comunes que podríamos alimentar. Más bien vamos recorriendo el camino con asombro. Estamos pudiendo desarrollar un proceso de película, en un instituto, con respeto de todas las partes, con colaboración y entusiasmo. La experiencia nos está forzando a repensarnos y rehacer nuestros propios prejuicios. Resulta claro ya que este tipo cine planteado como un entorno social de creación fílmica, tiene un potencial humano y colectivo enorme. Pero también resulta evidente que la fuerza de esta sola palabra en el imaginario es tan fuerte que cuando se la asume como posibilidad (¡vamos a hacer una película! ) desborda cualquier marco que quiera retenerlo. Vuelve a pasarnos esto.

La sinautoría en un aula, como suspensión de lo pedagógico que suele habitarla, desata en el alumnado toda la fuerza de ese imaginario que heredamos.

Cuando decidimos poner en manos de cualquiera una herramienta tan exclusiva y elitista como lo fue el cine, puede ser que las personas no cineastas no sean conscientes de la intensidad que atraviesa su imaginario, pero quienes nos dedicamos un poco más a recorrer esa corta y avasallante historia del cine, sentimos la fascinación, el desafío y la interrogación profunda sobre lo que una cinematografía verdaderamente popular, hecha por grupos y colectivos organizados, pueda llegar a originar.

Alguna vez hemos hablado de unas nuevas funciones políticas para el oficio de cineasta. En su relación con las instituciones educativas, ser cineasta significa justamente una persona al que su oficio le permite poner en crisis las relaciones institucionales existentes en un centro educativo para abrir un nuevo marco relacional. Que al introducir la posibilidad de hacer cine, está introduciendo un espacio de nueva operatividad creativa, de nuevas interrogantes, de inéditas fantasías. Que al poner en juego una serie de procedimientos y saberes fílmicos pondrá en funcionamiento mecánicas de producción que desbordarán la cotidianidad del aprendizaje. Alguien que introduce con el cine, procesos de excepción que provocarán una obligada suspensión de lo pedagógico y que llenarán de sorpresa, de intensidad, de vida, el resto de aprendizajes.





quizá solo sea  
eso, filmar la  
vida, en un plató  
real y **devolver**  
las imágenes a  
sus protagonistas.  
Para debatirlas,  
entrar en  
contacto

## 1

## El Cine como transgresión carnavalesca. Volver al premoderno. Otros indicios para una Segunda Historia del Cine

Leemos el libro de Luis Martín Arias *En los orígenes del cine* donde el autor se dedica a indagar la manera en que el cinematógrafo siendo un invento óptico terminó convirtiéndose en un espectáculo. En su análisis repasa el origen del espectáculo ubicándolo en *“la dialéctica propia del sistema carnaval/cuaresma ... la sabia alternancia de transgresión festiva y posterior reinstauración ritual de la ley, anteriormente transgredida (...)*

*En el carnaval de origen medieval el espectador/actor asiste a un espectáculo gratuito, en el que no hay que pagar entrada, aunque se trata de un tiempo de despilfarro, con participación de todo el cuerpo, de todos los sentidos... se trata por tanto de algo más que un espectáculo; es una experiencia, una vivencia sagrada”.*

Este “momento inaugural, clave para la cultura occidental - continúa el autor- es el núcleo del que, a lo largo del desarrollo de la modernidad, se irán desgajando otros modos de representación y con ellos, los diversos tipos de espectáculos”.

A este primer modelo de espectáculo, “el carnavalesco”, le seguirán sucesivamente según Arias, el “modelo barroco”, el “modelo moderno-burgués” y el “modelo posmoderno”.

Una de las características que resalta el autor, es que de aquel primer espectáculo carnavalesco “que propiciaba una escena no clausurada, abierta y en continua movilidad, de límites imprecisos, con un escenario que ocupaba toda la ciudad, sus calles y sus plazas, sin que existiera una separación tajante entre actor o intérprete y espectador” se pasó a lo largo de los siguientes modelos a sistemas de escenario cada vez más cerrados y a una separación entre espectadores y actores cada vez más marcada. En el modelo barroco, “hay un escenario clausurado”, con un centro nuclear en el que se realiza la gesta pero en el que el espectador no lo ve todo porque aún no están claramente establecidas sus posiciones de perfecto voyeur. Pone el ejemplo de las corridas de toros o de las procesiones de semana santa donde lo central del espectáculo puede ocurrir lejos de donde se encuentran muchos de los participantes. El espectáculo barroco podía darse en la calle, al aire libre (procesiones y desfiles) o en una configuración circular o semicircular (circo y corrida de toros).

En el modelo moderno-burgués, el espectáculo “es segregado en el interior de un local, con una separación tajante entre actor y espectador, instituyéndose así una disposición perspectivista y centrada, un modelo escénico, el teatral, que huye de la excentricidad carnavalesca, al tiempo que, secretamente, se alimenta de sus temas y rituales”.

No deja de ser curiosa la anécdota que cuenta el autor sobre la resistencia que en las corridas de toros ofrecía el público a adoptar su papel de solo espectador, cuando la realidad era que la gente había corrido toros hasta ese momento. Los alguacilillos como representantes de la autoridad, ejercían muchas veces con gran violencia la función de despeje, a caballo y con sable, para que aquel público se convirtiera en simple espectador pasivo.

El cuarto modelo, “el posmoderno”, Arias lo propone para referirse al modelo surgido de la ideología audiovisual de masas que tiene como eje la televisión en su progresiva conexión con la red de internet. Se trata de un espectáculo descorporeizado y a la vez descorporeizador ya que en la realidad de la pantalla, la absoluta presencia de cuerpos con todos sus sentidos puestos en el espectáculo ni existe. No podemos explayarnos en cada modelo. Nos interesa más bien comentar nuestro interés por el modelo carnavalesco dada la sintonía que nos despierta con el modelo de cine por el que trabajamos.

En esta evolución del espectáculo que describe Arias, comenta que “este triunfo definitivo de la modernidad en Occidente... produjo una nueva escisión entre dos formas de cultura, la “popular o festiva”, que remite a la totalidad de lo social y la

*“moderno-burguesa o estética”, que apunta a una experiencia más refinada, aislada y personal pero que nace y se nutre de la anterior”.*

La evolución hacia el espectáculo moderno parece llevar impresa dos elementos que fueron afirmándose y que hemos analizado en otras ocasiones con respecto al funcionamiento del cine: la diferenciación social que supone unos productores y unos perceptores y la diferenciación en dos tipos de cultura, la popular o festiva, y la “moderno-burguesa o estética”.

Nos hacemos la pregunta entonces sobre un cine que pensándose futuro, parece que debería ser capaz de mirar sus antecedentes en cuánto a espectáculo y recuperar algunas cosas.

El cine, en sus comienzos, va a incorporarse como una atracción popular en el mundo de la fiesta, el circo y las variedades. Será su primer ámbito de afirmación. Pero aunque pudiera ser aceptado masiva y popularmente, su producción nunca estuvo en manos de las masas. El cine nunca fue una experiencia carnavalesca, en el sentido en que su producción como espectáculo fuera hecha por una masa popular entregada en cuerpo y sentidos a la tarea, cuyo escenario fueran las mismas calles y plazas ocupadas por su fiesta, por sus vidas. En todo caso, si seguimos el esquema de Luis Martín Arias, parecería más fácil afirmar que el cine ya nació en su forma, como un espectáculo posmoderno: su pantalla incorpórea, su clara diferenciación social entre espectáculo visual y espectadores, su nula participación de personas de la sociedad en su producción, sus escenarios y personajes selectos y elegidos por sus productores, minorías productoras siempre, etc.

Pero todo esto tiene que ver con los orígenes de lo que nosotros llamamos la Primera Historia del Cine. Luego de leer estos textos de Arias, nos damos cuenta que el Cine tiene la posibilidad de (y debería) rescatar en esta Segunda Historia en la que estamos caminando, ese carácter carnavalesco que ofrecía el primer espectáculo premoderno.

Digámoslo en terminología propia y actual: *Plató-realidad y Sistema de Estudio Abierto de Cine*. Un cine que

elige como escenario un determinado lugar (sus calles, casas, plazas y habitantes) para desarrollarse como filmografía particular, original y propia. Un dispositivo que se fija como ocupación de una localidad para la producción de representación.

La gente de esa localidad inmersa en la acción creadora como productores y protagonistas sin diferenciación social entre profesionales y no profesionales del cine.

La experiencia colectiva de vivir el cine como interrupción, como transgresión de la cotidianidad, como entorno habitable para las propias historias y fantasías, como fiesta, como exabrupto común. La participación de las personas en cuerpo y alma en la construcción colectiva de los films. Quizá lo que soñamos como cine, no tenga la corta duración que podía tener el carnaval medieval que transgredía durante unos días el estado habitual de las cosas. Quizá nos imaginamos unas instalaciones y unos procedimientos de cine que constituyan en el barrio en el que operamos, aquí en Madrid, un cortocircuito social permanente, una zona liberada para el sueño, para la rebeldía, para experimentar otra emotividad, otros sentires, otras actitudes. Quizá a ese espíritu carnavalesco que, según Arias, constituyó el primer espectáculo, el cine podría retomarlo en su Segunda Historia como un carácter permanente que nos permita vivir un continuo estado de fiesta. La fiesta popular de quienes hacen cine. La celebración del acontecimiento político que el cine siempre será.

## 2 Las fuerzas internas del cine. Estructuras de control y estructuras de liberación de lo cinematográfico

Es difícil quizá diagnosticar la propia época para poder reaccionar en ella de manera eficaz. En un momento como hoy donde hay una declarada puja por crear estructuras de control a la producción y circulación en red de la cultura y ante una emergente e ingestible producción social de lo cultural, nos vienen a la cabeza historias pasadas del cine.

Leída a vuelo de pájaro, esta historia parece un blucle marcado por la formación de poderosísimas estructuras de control comercial-estéticas y no menos poderosos períodos de fuga, de transgresión de dichas estructuras.

Veamos algunos ejemplos de los propios relatos de su historia.

El mismo nacimiento oficial del cine tuvo un corto reinado de los Hermanos Lumière los primeros que fueron capaces de crear una estructura comercial ágil y expansiva. Ellos intentaron un cierto monopolismo sobre el nuevo espectáculo, incluso negándose al principio por cierta incredulidad, a vender réplicas del cinematógrafo, pero su control será rápidamente sobrepasado por la expansión y el interés despertado por el cine emergente, a tal punto de que en pocos meses, otros nombres comenzarán a hacerse con el protagonismo sobre la nueva actividad, a fabricar sus propios aparatos y a hacerse con el espectáculo. Hasta aproximadamente 1910, la primera década, “el cine era una actividad de abierta competencia en EEUU” -dice Douglas Gomery-. En 1908 comenzará la infernal influencia de Thomas Alva Edison por el control del cine. Entre 1909 y 1915, la Motion Picture Patents Company (conocida luego como el Trust) creada por él, “alteró, transformó y unificó la industria cinematográfica” que nunca volvería a ser la misma. Los métodos y normativas pueden sonarnos familiares: creación de un cartel formado por los principales productores y fabricantes de cámaras y proyectores que se unirán con el objetivo de fijar los precios del material cuya fabricación estaba exclusivamente en sus manos. La Eastman Kodak (origen de la compañía popularmente conocida, Kodak) solo suministraría película virgen a los miembros y aliados de la Motion

Pictures Patents Company.

El trato también era claro, o se era aliado al sistema Edison o este te llevaría a los tribunales. Si una compañía quería fabricar proyectores debía pagar al Trust cinco dólares a la semana. Los exhibidores debían pagar otros dos dólares a la semana si querían usar legalmente los proyectores. Quienes quisieran hacer una película también debían desembolsar un dinero por cada metro de película homologada. Tal control oligopólico se hizo tan fuerte que llegó a apoderarse de todas las compañías de distribución. Todas menos la que operaba en Nueva York, la ciudad más importante de EEUU gestionada por William Fox, quien no solo se negaría a vender su compañía sino que iniciaría una demanda contra el Trust. En 1912 el gobierno federal emprenderá una acción antitrust. En 1913, un tribunal de Pensilvania dictaminará la ilegalidad del Trust y, finalmente, en 1915 el Tribunal Supremo de EEUU acabará con el primer oligopolio cinematográfico al no admitir un recurso contra la decisión del tribunal anterior.

El control absoluto del negocio, no era sostenible, ya ni siquiera por razones nobles sino puramente comerciales. El cine necesitaba seguir su marcha... independiente.

En los mismos años en que se fue afirmando el perverso control de la MPPC, los independientes irían desarrollando a contra presión lo que luego se constituirá en un imperio posiblemente mayor (y peor) en magnitud que el Trust. Algunos de estos independientes eran Marcus Loew que fundará la Loew's Incorporated y su filial, la Metro-Godwyn Mayer; William Fox que fundará su imperio ampliamente conocido hasta nuestros días y Carl Laemmle, creador de lo que conocemos como los estudios Universal. Es el nacimiento de Hollywood.

Digamos que ni siquiera tratándose de puros intereses comerciales, el cine se ha dejado monopolizar de una

manera absoluta por largos tiempos.

Ya tenemos a Hollywood como nueva estructura naciente. Primeros magnates.

El Sistema de Estudios y el Sistema de Estrellas se convertirían en la base del negocio.

Un Sistema de Estudios que comienza a consolidarse: jerarquía en el reparto de responsabilidades entre un consejo de administración y presidencia que deciden la estrategia general de producción y asignan presupuestos y un equipo de producción subordinado que tiene un riguroso organigrama de producción al estilo fordiano.

Adolph Zukor y su fórmula empresarial convertirá a su compañía, la Famous Players-Lasky, en la mayor del mundo y en una máquina de obtención de máximos beneficios: el Star System llega a su esplendor: la explotación de largometrajes protagonizados por estrellas famosas. Primera Guerra Mundial por medio y el sistema Hollywoodense no hará más que afirmarse como estructura imperial que pretendería aquello de lo que escapó para formarse: el control total del cine.

Su apogeo llegará hacia los años 30 y 1946 es señalado a veces como el punto más alto de beneficios originados por el cine.

Segunda Guerra Mundial, y su tiempo posterior volverá a plantearnos otra fuga del cine. Las siguientes décadas serán sísmicas para esta estructura imperial que, a pesar de que todo su poder, irá desgastándose y presenciando, a la vez, diferentes movimientos y derivas del cine provenientes de realizadores y grupos que comenzarán a encontrar nuevos caminos de realización. El neorrealismo hará de las ruinas italianas un original gesto que marcará y replicará en las siguientes décadas toda una amalgama de rupturas con el sistema hollywoodense y la expansión de la sublevación autoral desarrollará una visión y una manera nueva de hacer cine.

Las últimas dos décadas marcan otra vez una tendencia de cines periféricos que ya ni siquiera nacen como una puja interior del cine y de sus clases productoras. Un ejemplo lo da el movimiento indígena latinoamericano surgido en los años ochenta, que ya no tendrá el perfil de un movimiento nacido en el seno del cine occidental. Se desarrollará a partir del uso de las nuevas tecnologías audiovisuales, sin relación directa con el saber occidental, originario del cine y con una fuerte postura reivindicativa de su imagen como propiedad cultural a desarrollar audiovisualmente por ellos como pueblos. Diferentes enclaves de producción de muy diversa índole y tamaño han sabido a la vez ir creando una estructura de coordinación como la CLAPCI (Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas). Este movimiento ha desarrollado sus propios circuitos de enseñanza del audiovisual y sus propias redes y festivales de exhibición.

Quizá se trata de que el cine es una actividad indomable, siempre resultado de la tensión de estar entre grandes estructuras de control y fuertes movimientos de liberación. Quizá éstas sean dos tendencias irrenunciables que deberíamos tener en cuenta, en fechas claves donde la puja por el control de la producción cultural audiovisual y su fuerte emergencia como producción libre y muchas veces gestionada fuera de las estructuras de control, es un tema de total vigencia.

Por supuesto que esta dicotomía, como todas, nos sirve para esquematizar de forma entendible la realidad pero no la explican en su totalidad. De todas maneras, estas fuerzas tan profundas que se pueden rastrear en las historias contadas del cine, deberían ayudarnos a madurar y pensar sobre qué tipo de estructuras queremos generar como creadores, como cineastas.

Para nosotros, justo un siglo después en que unos independientes comenzaron a huir del implacable y mafioso control de Edison para comenzar a edificar un imperio mayor como el de Hollywood, nos ha hecho imaginar una posible huida acorde a su Segunda Historia.

Y nos parece urgente y necesario conciliar esas dos fuerzas subterráneas que parece mover lo cinematográfico en toda acción que pretenda valerse del cine como procedimiento de transformación social: estructuras de poder productivo al servicio de gente no productora de audiovisual, metodologías firmes y precisas que lleven ya no a la obtención de beneficios económicos como única medida sino a una organización social en torno a la propia representación fílmica.

Nos parece urgente y necesario que empecemos a tener planteos sobre otra manera de hacer cine que superen la militancia accidentada del voluntarismo y promuevan plataformas de producción pensadas como estructuras de liberación social, participadas, intervenidas y gestionadas por diversos grupos de personas de una localidad.

En una palabra, si de “utopía” se trata, creemos que hay que embarcarse en la creación de plataformas de cine cuyo poder de producción sea ocupado progresivamente por grupos de población. Un siglo después de que los Grandes Estudios empezaran a concebirse como monstruosos negocios culturales del siglo XX, nosotros queremos edificar unos Grandes Estudios (Abiertos) donde nuestros férreos métodos lleven directamente a la producción y gestión popular de películas.

Y bueno, si...¿ qué tenemos a nuestro favor para tal gesta?

Lo mismo que tenían los Lumière en aquel día de diciembre de 1895 en que acaba su primer exhibición con evidente fracaso de público: unas pequeñas cámaras, un proyector (en su caso era el mismo cinematógrafo), un montón de dudas y una gran capacidad de trabajo. ¿Por qué poner “utopía” donde debimos escribir “decisión”?



## 3

## El cine de acción en la política de los cuerpos. La activación del espectador como práctica emancipadora

Dice Augusto Boal en su Teatro del Oprimido que *“Aristóteles propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que éste actúe y piense en su lugar; Brecht propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que actúe en su lugar, pero se reserva el derecho de pensar por sí mismo, muchas veces en oposición al personaje. En el primer caso se produce una catarsis; en el segundo, una concienciación. Lo que propone la Poética del oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar, al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio, en resumen, se entrena para la acción real. En este caso puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un ensayo de la revolución. El espectador liberado, una persona íntegra se lanza a la acción. No importa que sea ficticia; importa que sea una acción”*.

El Teatro del Oprimido, surgido en los años 70 y expandido a más de 70 países, plantea una serie de procedimientos directos hacia el espectador, la espectadora de teatro que le posibilita salir de su estado de inactividad. Un *“plan general”*, le llama, para la conversión del *“espectador en actor”*.

Las cuatro etapas que plantea referidas al arte y escenario teatral nos hacen reflexionar sobre nuestra propia experiencia, que aunque diferente por ser cinematográfica, guarda ciertas potencialidades cercanas y nos fuerza a pensar en la necesidad de una operativa bien definida para ese momento preciso en que el espectador se convierte en protagonista, guionista, actor/actriz de la escena.

Si bien Boal plantea una recuperación de la experiencia teatral por el pueblo llano en términos de recuperación de un protagonismo perdido que se materializaba en el *“canto ditiirámico (el pueblo libre cantando al aire libre). El carnaval, la fiesta”* de la que hablábamos la semana pasada, en el cine, en cambio, nunca gozamos de tal popular origen. En sus comienzos, lo máximo que le podía pasar al pueblo llano era que algún operario lo retratara para luego acudir a verse a alguna sala. Según la narración de George Sadoul, el primer historiador cuenta que los operadores de los Lumière *“se estacionaban durante varias horas en los cruces frecuentados haciendo girar en el vacío su manivela. Llegada la noche, los papanatas que se habían creído filmados asaltaban las salas con la esperanza de reconocerse en la pantalla”*. Obviando el prejuicio de papanatas del apreciado George, lo cierto es que un siglo después, la inmediatez de una cámara en un lugar público, la curiosidad y la reacción de la gente sigue causando reacciones parecidas. Nosotros mismos hemos basado más de algún visionado en esa sola curiosidad de las personas de verse en una pantalla.

Esta fue, en el origen, la mayor participación ofrecida al espectador en comparación con el recorrido teatral que Boal señala para la gente común en cuyo origen parece haber habido una verdadera apropiación popular del acontecimiento teatral o festivo. Luego, progresivamente, la persona común comenzó a ser incorporada de diferentes maneras y en una diversidad de films pero siempre como sujeto de la mirada profesional y en muy contadas ocasiones y solo en las últimas décadas como verdadero productor y protagonista de su propia representación.

No podemos decir entonces: *hubo un tiempo en que el cine lo producía la gente común, se organizaba y hacía películas, hasta que la burguesía y la aristocracia dividió a la gente en productores, exhibidores y espectadores*.

Quizá por eso se torna harta compleja la creación de las condiciones sociales de producción para que los diferentes grupos de espectadores y espectadoras se conviertan en protagonistas, directores y gestores de la obra que producen colectivamente. Porque directamente no hay antecedentes en el cine de un estado de producción que no sea el de las minorías del negocio. Más bien podríamos decir que el cine, desde su nacimiento, no ha hecho más que democratizarse y que su destino final, que no su origen, es el

desplazamiento de su propiedad minoritaria hacia la propiedad popular.

Si decimos que lo revolucionario es llegar a un estado social de producción donde una población organizada sea gestora de los medios de producción y realice organizadamente su propia filmografía, ¿cuándo y por

medio de qué procedimientos puede ocurrir un traslado así?

Uno de los momentos claves tiene mucho que ver con ese “plan general” del que habla Boal en su teatro y

con la concepción de la acción que estamos planteando.

La acción, en las películas, desde las primeras persecuciones con las que el cine cautivó a los espectadores, siempre ha sido la acción ofrecida dentro de ese estado hipnótico creado por sus productores. La acción de los actores y actrices, la acción planificada por los productores, directores y

profesionales. Aventuras inventadas por esa siempre lejana gente del cine.

En la práctica del Teatro del Oprimido hay justamente un conjunto de procedimientos que le permiten a ese

espectador relegado a la sola contemplación ocupar el lugar de los actores.

La semana pasada llevábamos una hora hablando con nuestros jóvenes sobre el perfil de una pareja que han elegido para representar en la ficción. Casi diríamos que hasta aburrida se estaba poniendo la discusión hasta que decidimos, en un momento dado, volver acción la propuesta y que los personajes elegidos improvisaran la escena: las pistas eran que aquellos chico-chica, luego de haberse conocido en una fiesta, se ven por primera vez en un bar, digamos que para conocerse y seducirse. Ya que se habían caído bien sin llegar a liarse, pues, esta cita era la primera que prepararía el terreno para su futura relación amorosa, que acabará bastante fatal atravesada por una historia de enganche a la droga y maltratos a la chica. Y ahí cambió completamente el estado grupal. De una discusión racional con diálogos cruzados, se pasó a un estado de nerviosismo, de emociones, de exaltación, de ideas de diálogo, risas, miedos, indicaciones escénicas, etc. Los protagonistas elegidos debían improvisar la escena de seducción preparando la que rodaremos de verdad en un bar real. El resto, agrupado detrás de la cámara opinaba, proponía, sugería temas, diálogos y actitudes.

El protagonista, que había funcionado tremendamente bien en otra escena entre chicos, se inhibió de tal manera que no supo como encarar la improvisación. Ante tantas opiniones de la jauría directora y guionista, propusimos que si todo estaba tan claro para los demás, cambiáramos de personajes para que otros hicieran una mejor demostración. Y efectivamente, otro chico que se ofreció lo hizo como en la vida misma de tal manera que aquello parecía un verdadero ligoteo en directo.

Esta es una experiencia con la que nos hemos encontrado más veces y que vemos necesario sistematizar. Protagonizar la acción para ser filmada, rompe la pasividad tanto en quien la lleva adelante como en quienes se esfuerzan por dar sugerencias y alentar a los protagonistas ya que cualquiera de ellos o ellas sienten muy próxima la amenaza (y la posibilidad) de tener que realizarla. Aún sin protagonizarla, las diferentes aportaciones a la construcción de la escena ya compromete.

La eficacia del cine de acción en el viejo cine fue y se mantiene aún en la fuerza persuasiva de sus historias, en la efectividad de sus tramas, en la velocidad de su ritmo, en la espectacularidad de sus efectos. El cine siempre ha sido un entorno social temporal que ha ofrecido la posibilidad de ensayar otras vidas, otras conductas, otros personajes, otras reacciones, otras tramas. Sabemos ya que en el Viejo Cine este oficio y su posibilidad, ha sido y son privilegios casi exclusivos de los profesionales de dicha actividad. En nuestro caso, si tenemos que pensar y desarrollar un cine de acción preferimos hacer de lo cinematográfico nuevos campos de experiencia afectiva, de prácticas sociales, emocionales, políticas, donde la acción atraviese los cuerpos como gesto político, como ensayo de la vida, como plantea Boal.

Concebimos el cine como entorno de acciones a vivir, donde los antiguos espectadores del cine pasan delante de la cámara para protagonizar y vivir sus propias imaginaciones o para colaborar activamente en la reflexión que origina la escena.

De todas maneras, un joven planteaba una situación con tiroteo incluido por un trapicheo de drogas que aparece en la trama o, más tarde, preguntaba si rodaríamos escenas de sexo explícito. Habrá que ver. No estamos planteando necesariamente un cine reflexivo y aburrido. El Cine sin Autor es una forma de realización que debería poder originar filmes de acción y aventuras ¿por qué no? La única condición consiste en que sean la acciones y aventuras protagonizadas, dirigidas y gestionadas por la gente común y no por la minorías caducas del Viejo Cine.

## 4

**El cine sin historia.****La memoria borrada en el explosivo nitrato de celulosa. Nota para un destierro**

Cuanto más leemos sobre cine, parece ser que menos sabemos lo que realmente pasó. Podría tratarse de una frase tópica para marcar, al igual que sucede en otros campos, que la acumulación de conocimientos sobre una materia específica nos hace perder el territorio de certidumbres iniciales, generalmente más simples. Pero en el cine no es solo un juego de falsa humildad decir que cuanto más profundizamos sobre el, menos le sabemos, ya que las lagunas sobre su conocimiento, sobre todo de las primeras décadas, parece ser bastante notorio. No es nuestro deseo jugar a historiadores, que no lo somos, sino simplemente buscar claves que nos ayuden a pensar en el desarrollo de un cine para nuestra propia historia contemporánea, que nos permita indagar sobre el peso que “el cine” tiene en el imaginario común a la hora de caminar por procesos cinematográficos. Ese imaginario común suele presentarse como una serie de informaciones e impresiones sobre actores, actrices, directores, películas, alfombras rojas, imágenes de los Oscars y otros festivales que replican a este, imágenes publicitarias y poco más. Esa es la particular historia del cine que tiene quien no es experto ni cinéfilo. Imaginemos que vamos a un lugar a montar un centro de salud y toda su población, durante mucho tiempo, ha acumulado el impacto producido por grandes corporaciones de que un centro de salud es un lugar donde se esterilizan a las personas para no tener hijos e hijas. Pues nadie se acercaría a hacer uso de sus servicios a no ser que quisieran esterilizarse. Sus imágenes nos les permitirían hacer un uso correcto de los servicios del centro. Con el cine pasa algo parecido. La mayoría de las personas suelen tener una idea vaga (más o menos cultivada en cada caso) que ha sido construida históricamente de una manera muy particular. La emergencia de esa lista de actores, actrices, películas, Oscars, directores y etc, responde a que hubo un formato y un tipo en concreto, Adolph Zukor, que a partir de los años 1910 llevaría a su mayor eficacia el “sistema de estrellas”. Se trata solamente de una posible línea de lectura del cine, pero es sobre la que se ha construido gran parte de su imaginario social.

A la par de tal sistema hegemónico, existió un cine sobre el que nadie ha construido historia alguna. Robert Allen y Douglas Gomery (Teoría y práctica de la historia del cine) escribieron su libro porque veían justamente la ingenuidad con que los estudiantes universitarios de cine creían las historias que iban leyendo como si fueran una absoluta verdad.

Comentan que *“gran parte de la herencia cinematográfica mundial desapareció entre 1986 y 1951”*. El motivo de esa grandiosa pérdida es muy entendible y es por razones técnicas y económicas. No será hasta el año 1951 que se descubre la película de acetato y el material fílmico puede comenzar a acumularse sin peligros reales de incendio.

De las tres partes que componen la película, *“la emulsión sensible a la luz que recoge y conserva la impresión fotográfica; la base donde se extiende esta emulsión y el aglutinante que las mantenía unidas”*, durante ese primer medio siglo, *“el material más adecuado para la base de la película era el nitrato de celulosa, una sustancia derivada del tejido animal”*.

La película de nitrato, químicamente, tiene propiedades que lo convertían en poderoso explosivo. En esa época, había muy poco incentivo para acumular las películas más allá de seis meses o del tiempo que duraba su rendimiento económico.

Con el descubrimiento de la película de acetato se marcará el fin de esta combustible etapa del cine ya que sería químicamente más estable, no es inflamable y no se desintegra. Luego comenzará una ardua tarea de conversión de los films de nitrato a película de acetato.

*“La Library of Congress tiene unos...13300 largometrajes que aún están por ser transferidos a acetato. Al ritmo de transferencia actual (mitad de los noventa) los National Film Archives de Reino Unido tardarán unos sesenta años en hacer copias de acetato de sus películas en nitrato...Dentro de sesenta años habrá muy pocas o*

*ninguna imagen en el nitrato que copiar (debido a su desgaste y el desprendimiento de la emulsión de la base). Miles de copias se pudrirán en Francia, Italia, Alemania y otros países a causa de una política inadecuada de recaudación de fondos para la preservación...*

*Solo setenta y cinco de los más de quinientos filmes realizados por el pionero director de fantasías francés Georges Méliès han sobrevivido” dicen los autores citados...*

*Practicamente todas las películas en color producidas hasta 1950 están sujetas a una decoloración que en pocas décadas las convierte en fantasmas pálidos en comparación con los tonos originales... Resulta difícil oír apropiadamente las primeras películas sonoras debido a la indisponibilidad del equipo de proyección necesario...” van soltando los autores en sus reflexiones”.*

Aparte de esto, agregan dos dificultades importantes a la hora de acceder al material fílmico. Por un lado la labor de los archivadores, que en definitiva son los que han tenido y tienen en sus manos la elección de qué películas preservar y cuales desechar, ya que eliminar una parte siempre es inevitable. Muchas veces no pueden arriesgar tiempo y recursos en directores y películas desconocidas, teniendo que decidirse por “*películas de importancia reconocida y films de directores famosos*”.

Por otro plantean el problema de la “*variación textual*”, (diferentes versiones de una misma película), que dificulta permanentemente las posible teorización sobre el cine. Un ejemplo que se suele repetir de una historia a otra refieren al film Salvamento de un incendio de 1902 de uno de los pioneros, Edwin Porter, de la cual una versión que se mantuvo durante tiempo, de 20 escenas, llevó a la conclusión de que se estaba ante un film que marcaba la transición entre el cine de atracciones primitivo y el cine posterior de integración narrativa anticipando rasgos del cine clásico, hasta que en 1977 el historiador Charles Musser, aún joven estudiante, comparando una versión más corta que se ajustaba a la documentación de la época en los catálogos de Edison, “*llega a la conclusión de que el film de 20 escenas era una reedición hecha años más tarde para su reestreno*”. El film de Porter ya no era transición de nada.

Todo este panorama es el que nos hace preguntar realmente, sobre qué certidumbres y material real se han ido construyendo las historias del cine (la dimensión temporal, su desarrollo y funcionamiento en el curso del tiempo o un momento concreto), la teoría (las características comunes entre películas) y la crítica (las cualidades particulares de un film o un grupo de films). Imaginemos que en 1946 y 1954 el historiador marxista George Sadoul escribirá la Historia General del Cine que servirá de referencia para toda la historiografía posterior. Imaginemos las dificultades que puede haber encontrado en esos años para llegar a un cuerpo de sentido en sus investigaciones.

*“El cine no se convirtió en objeto de estudio de las universidades hasta los años 60. Gran parte de los libros y artículos eruditos acerca de la historia del cine norteamericano se han escrito a partir de 1960; la mayoría durante la década de los ochenta”.*

José Javier Marzal, concluye en una de la Historias de la colección de Cátedra que “*sería conveniente aceptar la idea de que la historia del cine ha de concebirse en términos de ‘modelo en crisis’...Numerosos cineastas que, sin duda, tuvieron una gran importancia en el desarrollo del cine han sido olvidados por los historiadores, muchas veces porque su trayectoria ha quedado eclipsada por el gigantesco aparato publicitario de los triunfadores*”.

No cabe duda de que el imaginario fuerte que tiene el cine ha sido creado no por los textos de historia o teoría cinematográfica sino por el impacto directo del negocio de las imágenes fílmicas en relación con el espectador cinematográfico, en la experiencia directa de las salas y a base de inmensos aparatos publicitarios. El cine tiene una historia realmente reciente y por lo explicitado anteriormente, una historia construida sobre unos objetos de estudios sumergidos en el pantano de muchísimo olvido y de una deficiente memoria. No deja de ser simbólico que ese gigantesco edificio llamado cine y que todos conocemos, se haya fundado sobre un material altamente combustible

y autodestructible como el nitrato de celulosa. Deja una cierta rareza pensar un negocio-oficio-arte muy particular que tiene tanto impacto imaginativo como rápida desaparición material.

Si el arribo del cine al ámbito académico comienza recientemente en los años 60, sería de desear que la democratización de su enseñanza ya debería estar arribando al ámbito natural de las instituciones educativas, de los grupos, colectivos y gente cualquiera. Pero en este sentido es oportuno reflexionar sobre un asunto central: si el gran aparato de negocio del cine ha conseguido sus victorias a base de experiencia directa perceptiva con masas de espectadores y espectadoras, la emancipación para salir de su embrujo tendrá que venir por la generación de un cine que provoque un impacto directo con nuevas experiencias de producción contra la vieja expectación, nuevos procesos de autorepresentación social contra el viejo consumo de representación de minorías productoras, nuevos caminos de organización en torno a la reacción del cine en contra del viejo aislamiento espectadorial de las salas.

Y ¿para qué nos sirve saber que la historia del cine es una serie de conocimientos relativamente recientes y en constantes revisión?

Quizá para pensar sin complejos en una Segunda Historia que estamos en condiciones de construir y que debemos hacer efectiva con un nuevo modelo. Quizá para alivianarnos de tanta erudición paralizante que se ha ido apropiando elitistamente de una herramienta de producción que ha retornado a la practicidad de su origen (una cámara, un ordenador y un proyector ) pero ahora en manos de cualquiera. Quizá para abocarnos urgentemente a la tarea de ofrecer el cine en enclaves de producción cercanos a la gente común, para volver al modo de aprendizaje inicial: el cine se aprendía vinculándose a experiencias de producción ya que no existían centros de formación autónomos. Una de las responsabilidades políticas de los nuevos cineastas será que al oficio artístico más elitista del siglo XX, un siglo después, se lo quitemos de las manos a sus minorías, para ponerlo a pie de calle, a disposición de la gente común. Que lo saquemos para siempre de sus envejecidos guetos. Que nos desterremos a producir en el territorio de lo común.



## 5

## Conceptos de cine para la zona límite. Más lugares dónde forzar lo cinematográfico

En una de las últimas sesiones y dado que se juntaron unos veinte jóvenes, habíamos estado ensayando una escena que sólo protagonizaban dos mientras el resto intervenía con ideas y comentarios. Dado el alboroto que había reinado en la sesión, creímos que podía ser apropiado para un mejor funcionamiento trabajar por grupos. Pensando en la posible división de trabajo que podíamos realizar, saltó enseguida la ya sabida cadena de producción a la que el cine (o un tipo de cine) nos tiene acostumbrados: Guionistas, Actores-Actrices, Operadores, Escenografía y todos los etc que ya conocemos.

A partir de ese momento comenzamos un debate sobre cómo proponer esto sin caer en la habitual manera de enseñar la realización cinematográfica: *transmitir cómo se hace en el cine un determinado procedimiento para que “quien aprende” lo realice de la misma manera.*

En general sabemos que se trata de una nomenclatura instalada en nuestro imaginario. Más difusa en el mero espectador y con total precisión en quién es cinéfilo, realizador, estudioso del cine, etc. Pero es un imaginario común.

En una de las sesiones del año pasado, a una de las protagonistas, una señora mayor sobre la que hicimos un documento fílmico, cuando le preguntábamos como podría seguir su película, nos contestó con toda honestidad que eso no le correspondía a ella decirlo, que eso es tarea de “un guionista o un director”. Y aunque no precisaba bien las funciones entre uno u otro, era evidente que tenía claro una diferenciación socio-profesional: unos tienen la función y capacidad de contar cinematográficamente las cosas y otros no. Cuando insistimos preguntando *¿y si fuera usted la guionista?* insistió con sentido común, como consciente

de que ella no lo era: *“ya le digo, para eso están esas personas...”*

Porsuertenosiempreesasí. Muchas veces las personas, y esta misma señora incluso, al no ser interrogadas explícitamente sobre esa posible diferenciación o división del trabajo en el cine, comienzan a aportar ideas para escenas, temas e incluso tramas de guión de forma natural. Quizá el truco consista justamente en esa insistencia que hacemos siempre: la naturalización de lo cinematográfico. Saber que así como se cocina, con una serie de procedimientos aprendidos, de igual manera se hace el cine: con una serie de procedimientos, planificación, trabajo, esfuerzo, saberes, máquinas, etc.

Así que, cuando pensamos en dividir al grupo de jóvenes en grupos de trabajo, nos salió la recitación de la cadena de producción de nuestro imaginario: los dividimos por grupos de guionistas, operadores, intérpretes... a ver si era útil.

Con el tiempo que llevamos de trabajo, nos resulta ya obvio pensar que entrar juntos en un proceso, personas que no poseen ningún conocimiento de cine junto a cineastas, es un territorio muy propicio para la reinvención de este oficio.

¿Acaso unos ignorantes de las técnicas cinematográficas pueden reinventar el cine que nunca han hecho? - diría cualquier entendido.

Justamente, más bien diríamos que la potencia de su reinvención está en la mezcla de un trabajo juntos (profesionales y no) participado horizontalmente, sobre todo cuando sabemos que el cine ha sido y es un oficio que siempre ha estado en manos minoritarias y elitistas gestionado vertical e impositivamente. Y si pensamos en cómo plantear una forma de trabajo, debemos recordar que en el cine se ha trabajado de muy diferentes maneras. Ya lo hemos comentado otras veces.

Es cierto que siempre hay planificación en algún momento, siempre aparece un guión como sentido de ese flujo de imágenes que hay que ordenar, siempre hay captura de imagen y sonido del natural de la vida o de una escena dramática hecha para tal fin, siempre habrá que hacer un montaje del material obtenido, etc. Pero sabemos que no han trabajado de igual manera Eisenstein que Godard ni Cassavetes que Griffith, ni John Ford que Lars Von Trier. Cada persona y cada película es una entidad autónoma, una sensibilidad, un material exclusivo, unas condiciones en el tiempo y el espacio, un viaje en la vida siempre que no se pretenda estandarizarlo con



unas formas impuestas. Y eso que suele llamarse sello personal, estilo o “el cine de”, ha respondido siempre a un conjunto complejo que supone la trastienda económica y presupuestaria, la sensibilidad y habilidad de cada uno de los profesionales, el momento de vida de cada uno, la realidad, el momento social, la tecnología, los gustos personales, las exigencias del negocio, las aspiraciones profesionales de quien dirige, es decir, de una circunstancia muy compleja. La “circunstancia de producción y gestión de una película”.

Y cuando se trata de hacer precisamente un viaje colectivo de creación fílmica con personas cualquiera, lo interesante consiste en saber leer la circunstancia total en la que se desarrolla dicho proceso. Resulta bastante esencial, entonces, para un trabajo así, poner en juego la sensibilidad, los saberes, los conocimientos, las expectativas, las ideas de cine, la relación con la tecnología, y en definitiva, toda la circunstancia que posee el grupo de personas que inicia dicho viaje, profesionales y no profesionales en conjunto. ¿De qué modo particular construiremos un guión si ya no se trata del gusto y saber exclusivo de los profesionales, de qué modo montaremos si lo iremos realizando y dialogando entre todos, de qué modo planificamos una escena, hacemos una localización, o gestionamos el film, si no hay un grupo de privilegiados que tienen la propiedad absoluta de todas las decisiones?

Ese territorio inquietante donde se junta el saber y el *debería ser* del cine con una realidad de personas que nunca se han planteado el oficio, es una zona límite, una franja difusa y, sobre todo, el hábitat propicio para todo tipo de reinventaciones.

Un ejemplo de esa zona límite proveniente de la sesión que mencionamos: los y las jóvenes realizaron una escena amorosa donde el chico (que luego se revelará maltratador) y la chica (que será la maltratada) después de conocerse en una fiesta tienen el momento del primer encuentro. La clave de realización era que lo hicieran tal como lo vivirían si les estuviera sucediendo, con las reacciones que imaginan que tendrían, las cosas que dirían, ya que esta forma de interpretación parece más accesible para un “intérprete” que no tiene el oficio dramático. Ya sabemos que este oficio se aprende, tiene unos procesos particulares y produce una serie de efectos. Y el Cine sin Autor no pretende en absoluto ser una escuela de actores y actrices.

La escena de ensayo según las claves mencionadas, resultó altamente realista y emotiva al punto de que despertó aplausos al momento que dijimos “corten”.

Para nosotros era una interpretación válida.

Cuando vimos lo grabado en la siguiente reunión, muchos dijeron que no servía, que era muy larga, que los diálogos no eran los adecuados.

Resultó un poco desconcertante, la verdad, para nosotros ¿Qué imaginario estaba operando ahí para que algo que a nuestro juicio y saber había alcanzado niveles de naturalidad, realismo y sobre todo emotividad, pareciera luego, a los ojos y oídos de cierta mayoría, una escena muy poco creíble? Estas zonas difusas, donde la apreciación cinematográfica, digamos profesional, se rompe ante la apreciación, digamos popular, es una experiencia bastante frecuente en nuestros procesos. De eso deriva la necesidad de diálogo, de discusión y participación por confrontar y explicar las razones de unos y de otros para dar válida una escena, un montaje, una serie de planos...

Donde el cine sentenciaría con sus códigos y procedimientos, el Cine sin Autor aprovecha para permitir que el proceso creativo sea atravesado por otro tipo de opiniones, de sensibilidad, de ideas, de discusiones, de debates, de decisiones, de intervenciones.

Es muy posible que sea en esta zona límite, en esa área difusa del encuentro entre lo “cinematográfico” aprendido que perdura en nuestro imaginario y su encuentro, su choque con la realidad, donde el cine pueda realmente reinventarse.

Y esta decisión de abrir los márgenes del cine, siempre será una decisión puramente política.

## 6

## En la era del guión audiovisual . El boceto fílmico en vivo y la ruptura del control ideológico en el cine

Uno de los jóvenes del grupo con el que estamos trabajando, nos trajo la semana pasada al estudio el comienzo de una película de gangster. Una secuencia breve de dos minutos solamente. A la semana siguiente la pieza tenía ya 7 minutos y narraba la historia de 4 tipos jóvenes, varios de ellos dominicanos que deambulan por las calles hasta que se meten en una de las casas y allí se ven haciendo su negocio. Una estética sombría. El escenario era este mismo barrio de Tetuán, los protagonistas unos amigos de Félix, uno de los jóvenes dominicanos que participa de nuestro Estudio Abierto en el Instituto CEPA. La pieza estaba hecha con su móvil y con otra camarita digital. Tiene buen ritmo. No está mal montada. Luego que viéramos en el estudio los primeros minutos, nos pidió si le dábamos ayuda para montar su idea. Nos hizo mandar un mensaje a sus amigos, que grabó con el mismo móvil, como prueba de nuestro compromiso y para evitar la incredulidad de sus colegas. La versión aumentada la vimos en la última sesión con todos y todas las compañeras al comenzar la sesión de la semana pasada. No sabemos si puede haber conexión entre la historia que estamos montando en el instituto y la de Félix. Podría ser una historia paralela. Es muy posible.

Lo que está claro es que entre la cabeza de nuestro joven y el montaje que realizó con las capturas de su móvil no hay guión tal como se concibe en los manuales de realización cinematográfica o televisiva. Pero no cabe duda de que es capaz de imaginar una película y montarla, con todas las deficiencias que puede dar este dispositivo con respecto a la calidad de la imagen y el sonido aún. Pero eso poco importa. Tampoco nosotros en el Cine sin Autor usamos este tipo de guión anticipatorio. No es que los consideremos inútiles, sabemos que son casi imprescindibles en el cine convencional. Para nosotros no es más que una herramienta relativa en la creación de las películas.

Una cosa es planificar. Otra muy diferente es anticipar con un escrito literario y técnico lo que tiene que hacerse. El guión facilita la expresión individual-profesional y la gestión empresarial de un film. Uno solo, o un grupo de guionistas, cuando tienen la posibilidad de hacer una película, se aseguran de esta manera, que toda la realidad que se va a desencadenar con la aventura de un film quede bien amarrada según sus propios intereses como creadores-propietarios.

Una vez más hay que decir que los cuentos de historia del cine ofrecen un amplio mosaico sobre este asunto. Será Thomas Harper Ince quien, a partir de 1911, consolidará la existencia del guión en su sistema de trabajo, que luego *“será imitada por la mayoría de los grandes estudios”* dice Javier Marzal. Su objetivo, según este investigador, era tener “el control absoluto” de la producción de los films que supervisaba, con el fin de obtener una mayor eficacia del negocio, en los tiempos que trabajaba para la Bison 101 y la Triangle Film Corporation. Se suele decir que su sistema de gestión empresarial es una de los mayores aportaciones a la industria del cine.

Hasta ese momento, la improvisación marcaba en gran medida la producción cinematográfica de tal manera que muchas productoras no sabían los costos de sus películas hasta una vez acabadas. *“Uno de los principales colaboradores de Ince a partir de 1914 es el guionista Charles Gardner Sullivan, considerado por algunos historiadores como uno de los primeros guionistas, propiamente dichos, que conoció el mundo del cine.”*

*Sullivan era esencialmente visual y planteaba unos guiones literarios que hicieran más fácil el trabajo de desglose para la producción y la puesta en escena para la dirección del film”.*

Sabemos que estas prácticas tan extendidas en la creación de películas y series de televisión, pueden ser un obligado procedimiento del negocio, que tiene, indefectiblemente, que gestionar sus inversiones y de paso tener también control ideológico sobre los contenidos.

Esa tendencia a la improvisación, según Marzal, fue uno de los grandes handicap que tenía, por ejemplo, el gran pionero de la narrativa cinematográfica, Griffith, quien

gestionaba sus proyectos centrados en su propio manejo y nunca ofrecía garantías a lo que la anticipación del negocio requiere: *“la supervisión de detallados guiones técnicos, llegando incluso al desglose plano a plano al estilo de Ince, estaba fuera de los métodos de Griffith. Este cineasta no (los) utilizaba, lo que, desde el punto de vista de la producción, hacía más largo y costoso el rodaje y montaje de los films”*.

Nadie duda que un guión es una buena herramienta para planificar el trabajo. Pero a nosotros nos surgen varias dudas al hacer del cine un procedimiento que no tiene en su centro su carácter mercantil, que no tiene plazos de producción condicionados por el volumen de su inversión, donde trabajamos en igualdad de condiciones profesionales y no profesionales, donde planteamos un control participado del proceso fílmico. Un colectivo que se dispone a hacer un camino cinematográfico, ¿puede saber de antemano, cual va a ser el desarrollo temático y técnico de su trabajo cuando es precisamente ese trabajo colectivo el que va a ir haciendo emerger la propia película? Si no hay exigencia de rentabilidad económica ¿es necesaria una planificación de ese tipo o hay que inventarse otra? Porque lo que sigue claro es que todas las prácticas que sabemos y extraemos del cine, tienen que ver con prácticas empresariales que determinan los procedimientos narrativos y estéticos provenientes de esa Primer Historia del Cine.

Será la Triangle de Thomas Ince *“uno de los primeros estudios que contaron con un departamento de guionistas cuya imitación llevará a que hacia 1920 todos los estudios de Hollywood contarán con su propio departamento de guionistas”*.

Casi cien años después, muchas personas tienen unos minúsculos aparatos del tamaño de su mano con el que captar imagen y sonido. Pueden bocetear cualquier tipo de escenas directamente con una cámara barata, un móvil y un ordenador con que montarlas. Pueden organizarse con otros para crear sus propios cuadernos de apuntes audiovisuales y mostrar con relativa inmediatez a sus cercanos, su guión audiovisual de película (por no decir sus películas).

Otra cosa es que se siga reflexionando sobre ese guión y se busque una profundización en los aspectos de realización para mejorarlo.

Uno de los mayores problemas para asumir estos increíbles cambios es la cortedad de la enseñanza en el audiovisual que sigue repitiendo técnicas provenientes de un negocio que las necesitó y las necesita para poder gestionar mejor los beneficios privados de sus inversores. Seguimos recitando que una película necesita un guión literario e incluso técnico para poder empezar a pensar en crear un film. Cien años después, el modelo sigue puliéndose como fórmula de rentabilidad de lo cinematográfico. No solamente hace falta un cambio de paradigma en la realización del cine sino un verdadero replanteo de la transmisión crítica del saber que el cine a originado, una revisión crítica que nos permita replantear operativas y procedimientos que instauraron una forma de hacer pensada desde la eficacia del negocio. Ya inmersos en la era del guión audiovisual, del boceto fílmico, nos abrimos a una experimentación corporal del cine, un cine de acción porque se realiza en vivo, se piensa en vivo, se modifica en vivo por las personas presentes no profesionales. En nuestras experiencias se ha repetido en más de una ocasión que una persona que se ha acercado solamente a mirar, ha pasado rápidamente a la opinión sobre un documento fílmico o sobre lo que está viendo interpretar y ha acabado protagonizando alguna escena para integrarse activamente al grupo de trabajo.

En nuestro caso pensamos una escena colectivamente, debatimos los asuntos ideológicos del contenido (¿por qué esa escena, por qué esa situación, esas personas, ese escenario, esas reacciones, esas conversaciones, esas líneas generales del tema?). Luego, nos vamos directamente a la puesta en escena y seguimos construyendo la acción in situ. Ahí se maduran elementos espaciales (cómo sería, dónde estaría cada quién, cómo reaccionaría cada intérprete, cómo sería en la vida real), puntos de cámara, tomas de sonido, luz... todo puesto a debate con los cuerpos a punto de

interpretar. Luego se hacen las tomas, después se captura y finalmente se discute sobre la credibilidad, la naturalidad, las expectativas imaginadas y la imagen lograda, etc. de una toma, un plano, una escena o una secuencia, hasta dar por bueno el material. Esta tarea de realización no es más que lo que han hecho siempre en el cine los profesionales en exclusividad, pero que en nuestra época se traslada cada vez más al ámbito de personas cualquiera.

Una vez más parece que volvemos con el Cine sin Autor a un cierto aspecto de los orígenes del cine, antes que las exigencias del negocio acabaran con un cine que se hacía sobre la marcha. Insistimos en que no estamos en contra de este tipo de guiones como si fuera el demonio a combatir. Más bien tratamos de entender su funcionamiento, conocer su origen, saber como ha operado y que frutos ha conseguido. Al mismo tiempo nos planteamos una revisión crítica, una reinención actual con respecto a las condiciones técnicas y sociales de hoy, porque estamos convencidos ya, de que si algo tiene el Viejo cine, es que cada vez está más alejado del verdadero cine emergente del siglo XXI.

Digan lo que digan, inyecten el dinero que inyecten los capitales privados o públicos a este cine del siglo pasado, nadie puede negarnos que un chaval, hace una semana, vino a nuestro estudio, nos trajo siete minutos de película hecha con su móvil, que lo hemos estado viendo en colectivo, que este tipo de producción está sucediendo en muchas partes ya y que nosotros mismos estamos viviendo progresivamente, aquí y ahora, el cine del futuro. El que dude, que venga y lo viva.

## 7

**Nota sobre la interpretación.**  
**De cuando el cine se vuelve un entorno de experiencia.**  
**Los ensayos de la vida bajo la mirada de la cámara**

Habíamos comentado hace poco que los y las jóvenes de una de nuestras experiencias habían elegido como pareja que debía protagonizar una de las tramas a un chico y una chica, en una especie de casting de elección colectiva.

Luego de un primer debate se había originado otro sobre el perfil de cada intérprete: la chica debía funcionar sobre el eje de la sumisión y el chico sobre la de un futuro maltratador que le avasalla en su primer encuentro pero en el que aún no debía verse la conflictividad de su carácter.

La escena donde ya se manifiesta la relación violenta se ensayó para poder definir las características generales de la escena.

La escena real la desarrollamos en la cocina y en el cuarto de una casa. Todo parecía claro. Una vez viviendo juntos, el chico, a esa altura de la narración ya mostraría en la vida doméstica su machismo y su violencia.

El sábado que decidimos hacer esta escena, la repetimos varias veces. Buscábamos la tensión dramática que desembocaba en un empujón del chico a la chica que apretándola contra la puerta terminaría con un violento golpe que el joven pegaría en esa misma puerta junto a la cara de ella.

Las repeticiones provocaron un cambio en la joven porque comenzó a responderle con tanta violencia como la que estaba recibiendo de su compañero de ficción. Se resistía a la imposición de gritos del chico con contestaciones y reproches. No hay guión de diálogos, como siempre explicamos. Hay pautas de conducta, pistas sobre el espacio, ideas de qué decir no muy precisas comentadas en el colectivo. La discusión era tan alta que pensamos en un momento en los vecinos, que podían estar escuchando el griterío. La chica había cambiado el carácter del personaje en la misma escena. Decidió defenderse de la humillación y contestar. No lo había pensado demasiado. Lo había sentido necesario.

Luego de cortar, el joven comentaba que se había quedado un poco desconcertado en las primeras repeticiones cuando vio que la joven no estaba respondiendo a lo pautado. ¿Qué pasó allí?

Se trata de una ficción porque ha sido elaborada como simulación de una realidad. Pero las emociones y reacciones venían del mundo real. Un actor, una actriz, tienen sus técnicas para elaborar un personaje en base a sus propios fondos de experiencia y así lo construyen. Pero aquí no hay oficio dramático. No hay herramientas que fabriquen un estado de ánimo que lleve a una reacción o una conducta. Aquí fallan las técnicas de control. Un director diría: repetimos, debías estar sumisa. Y se repetiría hasta que el director consiga la escena tal como la ha imaginado.

Pero el Cine sin Autor es diferente. Crea un entorno que permite explorar las reacciones. Estaba bien pautado el carácter sumiso de la chica y era más o menos un acuerdo grupal. Pero ella sintió la necesidad de romper el personaje adjudicado o sencillamente no pudo sostenerlo en la escena. Reacción que nos hará repensar el resto de escenas donde ella aparecerá y el perfil de su personaje. Seguramente en su vida, esta joven no se deje violentar por un chico. No lo sabemos. Luego reconocía entre risas que sí, que ella es un poco así y como no es actriz no tiene herramientas para forzarse un papel. El Cine sin Autor permite crear grupalmente un entorno de trama, unas pautas de narración, unas pistas de escena, una orientación de contenido, pero luego, la no-dirección y la no guionización anticipatoria libera el momento a la improvisación, permite un ensayo de reacciones, en definitiva, una exploración sobre las reacciones de la vida.

Otras dos chicas comentan el mismo día que estaban madurando sus personajes: somos amigas y las dos estamos liadas con el mismo chico pero no lo sabemos. Son amigas en la realidad. La historia con el chico es imaginación. Tienen claro el chico del grupo que debería ser. ¿Será su fantasía en lo real? ¿Están creando una ficción o simplemente les gusta el chico que han elegido y quieren hacer una escena con él? Cuando llegamos a la siguiente sesión ya lo habían hablado y él aceptó la historia. El chico en cuestión

elige ser un dj de discoteca muy loco y pasado de drogas. Mientras dice esto, mientras construíamos la escena, le preguntamos “y tu hermano ¿qué hace? (su hermano mellizo está en el grupo). Ah, podemos ser una pareja de djs. El hermano responde: *a mi me da lo mismo ya: yo lo que quiero es salir en una escena que aún no he salido...*

Ansiedad por inventarse o recrearse delante de la cámara. Un juego de verdades y fantasías. Ejercicios de identidad. Juego de roles.

Pero hay que ser honestos. No son caminos cinematográficos nuevos. Por poner solo un ejemplo que se nos viene a la cabeza frente a estos episodios, John Cassavetes, siendo un actor en pleno ascenso en Hollywood, ya abriría caminos nuevos en el campo de la interpretación a partir de 1957, incluso anticipándose a las olas de renovación que inundarán los años 60. Sus métodos romperán las fronteras entre las técnicas de rodaje y la interpretación de los actores y actrices que trabajaban con él. Sus procedimientos tanto de producción como de realización lo ubicarán en cierta medida como el gran pionero del cine independiente norteamericano.

Influenciado por “*las características de la televisión norteamericana de mediados de los años cincuenta*” - dice Thierry Jousse en su libro sobre el director - “*rodajes rápidos, condicionamientos espaciales y temporales, actores jóvenes, material ligero...*” y en menor medida por “*una actitud de libertad y de independencia moral frente al cine*” que había descubierto en el neorrealismo de De Sica o Visconti, Cassavetes emprende un camino propio.

“*El cine de John Cassavetes es la antítesis perfecta del story-board. Pertenece a esa raza de filmadores que inventan su espacio-tiempo en el momento del rodaje, al contrario de directores como Lang o Hitchcock, que subordinan un espacio preestablecido a su voluntad de dominio. El instante fundamental es el de la toma*” comenta el autor del libro citado.

En todas sus películas, lo central serán sus actores y actrices. “*Ensayaba mucho antes de empezar a rodar y atendía a las sugerencias de los actores, cambiaba los diálogos, o incluso el desarrollo de la historia, cuando encontraba algo mejor*”.

“*Su arte de guionista reside en una escritura abierta que anticipa e integra el azar del rodaje. Escritura con vacíos que, a través de sus carencias, estimula la actividad del director y del actor*”.

“*Dependiendo de la forma en que hayamos trabajado, dirá Cassavetes en una entrevista, habrá personas que aporten algo al guión, a la película, y las cosas superarán lo que yo haya proyectado*”...

Cassavetes es solo un ejemplo de esa combinación entre la racionalidad de la planificación y el azar del rodaje. Hay muchos más.

Pero si bien aclarábamos que por honestidad debemos decir que nuestras experiencias no constituyen caminos cinematográficos nuevos para el cine, es verdad que en la casi totalidad de las experiencias innovadoras en el plano de la interpretación, el cine terminaba contenido, amarrado, en el círculo de sus profesionales y productores, en una producción dominada por sus directores.

Por honestidad deberíamos decir que el camino que hemos iniciado con el Cine sin Autor va firmemente orientado a romper las fronteras entre productores y espectadores de cine, a llevar la fascinante experiencia de un rodaje, como la de el resto de las fases de producción de una película, a la gente común, a la persona de calle, al vecindario que nos rodea. Nuestra declarada intención es la de naturalizar el cine para que se convierta, allí donde se ponga a operar como Cine sin Autor, en un entorno habitable de experiencias, de exploraciones de conducta, de reacciones inesperadamente



liberadoras como la que puede haber vivido, casi imperceptiblemente, la protagonista de la escena que describimos más arriba.

Hacer cine no ha dejado de ser desde su aparición una apasionante, fascinante actividad. Actividad que durante casi toda su primer historia estuvo reservada para el goce de sus minorías productoras. En pleno siglo XXI, vemos romperse el amurallado olimpo de sus privilegiados creadores-propietarios y el goce de realizarlo empieza a ser un bien general al alcance de cualquiera. Un cine para habitar, un entorno donde estallen nuestras prisiones, forcemos nuestros límites, ensayemos otras formas de vida. Una nueva huida histórica del cine a su encuentro con las vidas cualquiera, con la vida.



## 8

## Los tiempos del cine. Cortocircuitos de la nave en el territorio de lo real... precario

Comentamos la semana pasada que íbamos a grabar el ensayo de una escena que deberá desarrollarse en el escenario de una discoteca. Dos protagonistas de la escena eligieron ser los djs, hermanos mellizos. Tenían mucho entusiasmo por salir en cámara y verse en su personaje imaginado. Finalmente grabamos la trama donde uno de ellos se terminaría liando con dos chicas. Así lo hicimos.

Este miércoles íbamos hacia el instituto con nuestra maleta de cosas para la sesión de trabajo. Veríamos la escena montada para debatirla en el colectivo. Dos calles antes de llegar, encontramos a uno de los hermanos. Se tenía que ir y no podía asistir a la sesión. Y aunque tendría ganas de ver el montaje, no se lamentó mucho. La obligación era mayor que el placer: tenía una entrevista de trabajo en un supermercado. Era una entrevista doble. Su hermano mellizo también debía ir. Ninguno vería la escena.

Aún no sabemos cómo fue.

Hace dos semanas, otro de los jóvenes, uno de los más activos del grupo encontró un trabajo por la mañana y ha dejado de asistir. Se acabó el cine para él, un momento que también vivía apasionadamente, proponiendo guiones, tramas, coordinando incluso las puestas en escena, saliendo delante de cámara con mucha naturalidad.

Romper el privilegio del cine, de la producción de Arte y cultura en general, es una tarea compleja porque cuando uno se traslada a hacer cine al planeta de la realidad, los procedimientos de producción, su operativa, comienzan a hacer cortocircuitos de todo tipo, se confunden, se vuelve un poco locos. El tiempo, por ejemplo, tan determinante del cine, es uno de los factores que se confunde. Nuestro primer manifiesto lo abrimos entre otras con una frase de Deleuze, del libro *Imagen- tiempo: El dinero es el reverso de todas las imágenes que el cine muestra y monta por el anverso, a tal punto que los films sobre el dinero son ya, aunque implícitamente, films dentro del film o sobre el film...*

*Es la vieja maldición que corroe al cine: el dinero es tiempo...*

La Imagen cinematográfica fue desarrollada con dinero y para la obtención de dinero. Eso constituyó la primacía del modelo hegemónico: su forma, sus métodos, su modelo de negocio, sus narrativas. El dinero del cine agrupa profesionales a los que les fabrica un tiempo de producción que interrumpe sus vidas posibilitándoles un escenario laboral dedicado a crear una realidad ajena a la realidad, un tiempo de fantasía, una fatiga laboriosa pero con dejos de ensoñación, quizá, el que todo el mundo como dicen que dirá Godard, desearía: *“No hacer nada es el sueño de todo el mundo, y hacer cine es lo más parecido a no hacer nada”*

Pero cuando nos encontramos en el territorio no profesional, el de las vidas cualquiera, las personas viven a la inversa y en su mayoría trabajan para la obtención del dinero que les permite subsistir. La relación entre vida y dinero funciona al revés. Sus vidas están inmersas en escenarios de asalariados y los espacios para hacer operar la fantasía son escasísimos. El cine, cuando lo proponemos a estas personas, es la interrupción a sus vidas precarizadas en diversos aspectos.

La imagen que producirán unos y otros, es necesariamente diferente. No es un problema estético o formal, solamente. Es un problema de la estructura de producción. Paguemos a unas limpiadoras de metro o a unas enfermeras “el dinero del cine”, pongámosle profesionales a sus servicios y ya veremos si no imaginan y protagonizan también una película. Para nosotros es más que evidente esto.

El Cine sin Autor ofrece la posibilidad de agruparse, organizarse cual si fueran profesionales, pero no ofrece el “dinero del cine”. El tiempo que fabricamos es un tiempo de encuentro que crea un campo colectivo de experiencia. Pero no aportamos nada a la subsistencia material. Deberíamos contar con los medios. ¿Por qué no pagarle

a un electricista o a una costurera para que elabore la película que quisieran hacer? No existe dinero del cine (aún) para la gente cualquiera, no hay tampoco estructuración cultural alguna que permita fabricar este tiempo privilegiado de materialización de la fantasía y la imaginación de las personas no profesionales.

Deleuze dice en la frase que exponíamos que el dinero *“es la vieja maldición que corroe el cine: el dinero es tiempo”*.

Pero en realidad, es una maldición que recae sobre el no-productor de cine, sobre la gente común. No sabemos si el autor iba más allá y con esta frase podía darnos a entender que el dinero es maldición porque no le ha permitido ser al cine, en su modo de dominación poco más que un negocio. De todas maneras, desde el punto de vista de la estructuración social, el dinero más bien ha sido una bendición para sus inversores, gestores y profesionales, ya que les ha permitido desarrollar su imaginario y su visión del mundo. Al mismo tiempo, el dinero ha sido la gran maldición para el espectador que se encontró desde su origen con una actividad, atracción de feria, entretenimiento, evento espectacular, del que no pudo hacer otra cosa que mirarlo por largo tiempo en una pantalla y, hasta hace unas décadas atrás, hacerlo solo mediante pago.

El tiempo de los productores y profesionales que financia el dinero del cine les costea a estos sus vidas fuera de él.

El tiempo del cine de la gente no productora, es otra categoría de tiempo, cuya mayor parte está dedicado a conseguir el dinero de la subsistencia. La función del cine aquí no puede seguir los procedimientos que han desarrollado los productores. La realidad es otro planeta, como decíamos hace algún tiempo. Cuando el cine llega a instalarse allí, es como una nave que empieza a temblar y a destartarse. Debemos reajustar completamente la nave si queremos que funcione bien en este otro territorio de la gente común. La solución nos parece clara. Romper el privilegio de los vinculados al cine que realizan la propia representación, que gozan de esos tiempos de fantasía y materializan sus imaginaciones, pasa por crear infraestructuras de producción de cine que fabriquen ese mismotiempo para la creación de la gente inmersa en su trabajo, precarizada en sus vidas, agobiada en sus horarios.

Alex de la Iglesia decía en el discurso de los Goya: *somos más de 30.000 personas que tienen la suerte de vivir fabricando sueños*.

Ellos mismos reconocen su privilegio. 30000 personas que forman una industria piramidal de la cual solo unos pocos realizan sus sueños porque el resto de profesionales es asalariada de los pocos que han sabido hacer bien su negocio. Las películas de un director como el confundido expresidente de la Academia, no creemos que sean los sueños de sus asalariados sino solo de los de su director. ¿Cuántos son los que realizan sus sueños entre esas más de 30000 personas vinculadas al cine? Por las listas que aparecen informalmente quizá no llegan ni a 300 los directores en activo. Para los 47 millones de personas que habitan en España, parecería que, cinematográficamente hablando, en este país, son poquísimos los que fabrican sus sueños.

No seremos tan cínicos de pensar que la gente no tiene sueños, suponemos. Lo que no tiene es aquello con qué fabricarlos, en todo caso.

Cuando hemos puesto en marcha métodos de creación en el lugar social donde lo habitual es no-producir cultura (esa cultura), el sitio de los nadie, vemos otras cosas muy diferentes. Vemos que se lanzan sin tapujos a protagonizar y crear sus propios films, a participar de debates para construirlos, a seguir la deriva de un proceso creativo.

Volvemos a una vieja verdad: el asunto que sostiene la injusta creación cultural corresponde a la injusta estructura de la trama social y laboral de una sociedad como esta en que estamos operando e intentando vivir. Es la *“circunstancia social de producción cultural”* la que determina en principio quién puede hacer cine y quién no. No hay enclaves que permitan la vinculación cercana a procesos de creación cinematográfica. La actividad de creación de películas está reducida a guetos corporativos altamente cerrados. Sus profesionales guardan sus prácticas en sus recintos o estudios privados

y la producción fílmica (captar, procesar, proyectar imágenes y sonidos) parece un ritual secreto muy lejano a un servicio público. Luego, la transmisión del saber se deja fluir por lugares muy específicos y controlados a la vez (universidades, productoras, escuelas de formación) cómo destinado a quien pague o a quien esté dispuesto (si su circunstancia de privilegio le permite ) a seguir ciertos “altos estudios”.

Algo no está bien.

Vivimos como en una especie de orgía audiovisual permanente donde a pesar de la aparente sobreproducción de fragmentos de imágenes y sonidos, todo parece librado a las mismas condiciones y circunstancias de producción capitalistas de siempre. A lo sumo, “*hazlo tú mismo*”, pero hazlo sólo, por favor. Como eco habitual flota la fórmula: déjanos seguir haciéndolo a nosotros, las minorías que de eso vivimos. Los jóvenes de los que comenzamos hablando abandonan nuestra experiencia, posiblemente. La circunstancia socio-laboral les increpa: ey, tú, déjate de fantasías cinematográficas y a currar, ¡ingenuo!, ¡que eres un ingenuo!

¡Cómo no se va a cabrear uno!

En la presentación que hicimos hace poco en el MediaLab Prado, nos preguntaban por qué nos acercamos a las instituciones si tenemos una visión crítica de ellas. Allí respondimos que para difundir y buscar apoyos a un proyecto que ha crecido demasiado en cuanto a posibilidades que hemos hecho emerger. Pero también, agregamos ahora, porque creemos que debemos trabajar con grupos de personas cualquiera, y al mismo tiempo, minar con nuestros procedimientos las propias instituciones que podrían hacerlo y no lo hacen. Queremos mostrar caminos de producción diferentes, propositivamente y como respuesta a la crítica institucional que hacemos.

El cine político de los años 60 identificaba a la producción capitalista de Hollywood como enemigo a combatir, del que protegerse y del cual descolonizarse.

Hoy día, como estos últimos meses en España con respecto a la Ley Sinde lo demuestran, los grupejos del sistema industrial de la producción cultural han estado nerviosos y alborotados entre ellos. Ofendidos por los huevos y gritos que les llovieron en la gala de los Goyas. El confuso Alex decía “*Se necesita una crisis, un cambio, para poder entender una nueva manera de hacer cine*”. La patética imitación de los patéticos Oscars ya no fue un desfile vanal. Cierta realidad lo ha manchado con huevos y el sonido se contaminó de gritos desafiantes. Es un nuevo tiempo. Hoy es mañana. Amanece. Levantemonos temprano y hagamos bien nuestro trabajo. El día se presenta a nuestro favor. Hay sonidos de derrumbe.

## 9

## El cine de los vendedores de films y el cine que debemos poder vivir. Otra nota sobre las Industrias Populares de Cine

Si bien parece claro que estamos presenciando un cambio de modelo en las formas de producción y uso en la cultura, se polarizan por momentos los intereses y los vendedores de cultura se encierran en cierto conservadurismo, sin mucha imaginación para vaticinar el futuro que sigue al cambio de modelo. Hace unas semanas alguien nos preguntaba sobre nuestro enfoque acerca de las licencias sobre las obras. Si nos preguntan como creadores activistas qué opinamos sobre las licencias libres, de uso o de distribución diremos, por supuesto, que estamos a favor de su existencia y aplicación.

Pero también tenemos que decir que la práctica del Cine sin Autor nos ha enfrentado a preguntas menos habituales. La Sinautoría como proceso creativo, que constituye uno de los pilares de nuestra mecánica es sobre la que pivota la relación que entablamos con otras personas a la hora de crear. Esta operativa nos ha sumergido, a la hora de la realización, en la problematización de la propiedad intelectual de las obras en el momento de crearlas, más que en el momento de gestionarlas.

Si se trata de replantearnos “lo cultural” haciendo cine, las preguntas que nos parecen determinantes son tres:

- 1) ¿quiénes producen objetos, piezas, eventos... culturales?,
- 2) ¿cómo se producen?
- 3) ¿cómo y quién gestiona su uso y sus beneficios?

Justamente, en el caso del cine, una revisión crítica de su historia nos llevó a cuestionar la ya sabida estructuración social donde la representación fílmica ha sido siempre producida por minorías corporativas o grupos de profesionales que han heredado o conseguido el privilegio de dedicarse a este oficio. La estructuración social compuesta por minorías productoras y masas espectadoras, ha sido siempre el sostén de la forma de producción de eso que llamamos cine.

El confuso y ambiguo discurso de Alex de la Iglesia en la última entrega de los Goya no deja lugar a duda sobre la vigencia de este paradigma que parece incuestionable: *“Una película no es película hasta que alguien se sienta delante y la ve. La esencia del cine se define por dos conceptos: una pantalla, y una gente que la disfruta. Sin público esto no tiene sentido. No podemos olvidar eso JAMÁS”*, decía el director. No sufrió ningún abucheo así que suponemos que todo el olimpo de glamorosos reunidos allí, avalarán esta definición del cine y fácilmente sus sucesores y sucesoras darán por bueno este paradigma: **cine= pantalla** (suponemos que mostrando una película y no en blanco) **y gente disfrutándola** (sería más adecuado decir mirándola, para dejar al menos un sesgo de libertad para que esa gente que ve la película pueda llegar a “no disfrutarla” si sus gustos e intereses no se lo permiten). El matiz al paradigma sería: **cine=pantalla + gente mirándola**.

Y hay que decir que esta definición de Alex de la Iglesia, tiene toda la carga de verdad histórica establecida así desde los orígenes del cine. Su maniquea fecha oficial de nacimiento celebra justamente el primer encuentro entre espectadores y películas en un sitio determinado donde los primeros pagaron para poder mirar aquellas imágenes. Alex actualiza la definición haciendo hincapié en *“Pantalla”* y no *“Sala o lugar de proyección”* porque es evidente que asistimos a una verdadera explosión de aquella única pantalla que constituyó el cine. La sala de proyección ha dejado de ser el sitio habitual.

También es verdad que el concepto de **película** que lanza el director, es la que proviene del negocio del cine, (el cine como negocio). El éxito de una película consiste en reunir a la mayor cantidad de gente dispuesta a pagar para encontrarse con la película en algún lugar de los que se exhiba: **película= reunión de gente en el sitio donde se exhibe + acto de pagar para entrar a dicho sitio a verla**.

Una película no va bien (en el negocio), o se define como fracaso cuando no logra provocar una reunión de gente suficiente como para originar beneficios a sus inversores. La subsistencia de esa película fracasada queda a expensas del rescate de la crítica

cinematográfica o de la hisotoriografía que puede salvarla de la muerte inevitable: no volver a ser exhibida.

Pero en realidad el cine es una actividad surgida de un grupo de gente que se organiza para fabricarla. En su casi totalidad, son grupos vinculados al negocio de las industrias culturales y profesionales del sector. El discurso de *de la Iglesia* oculta lo que siempre se oculta, la forma de producción, su cadena de montaje y los beneficios reales de su explotación. Interesa ocultar quién puso allí la pantalla, quién la película que se va ver en ella, quienes, cuántos y cómo trabajaron en su producción para que pueda llegar hasta allí... Su definición es la habitual. Es la definición propia de un profesional pero también la que siempre se ha mantenido de cara al viejo espectador: el cine es eso que ocurre en la pantalla que usted mira. Ya lo decía Benjamin: *“En el objeto de consumo, la huella de su producción ha de ser olvidada...Debe parecer como si nunca hubiera sido hecho”*.

El cine como una actividad de privilegiados fabricantes y vendedores de films es lo que ponemos en cuestión, entonces, al hacer una revisión crítica del cine. Es un funcionamiento de otra época social y tecnológica que, lo estamos presenciando, ya se ha roto. Nos parece un desperdicio y una injusticia que la gente no goce del placer de participar, protagonizar, pensar y gestionar películas desde sus propios lugares dadas las condiciones actuales.

Nos parece justo practicar un Cine sin Autor, donde con Autor resumimos todo ese dispositivo cinematográfico de privilegios en manos de inversores, productores, gente del negocio y profesionales. Romper el paradigma sería practicar el cine bajo un concepto que diga: existe cine cuando hay un conjunto de personas cualquiera que se organizan para crear sus películas y donde los profesionales aportan su saber como servicio, sin tener el control propietario sobre el proceso cinematográfico. Las razones son políticas. Se trata de democratizar la producción y abrirla a la participación del resto de la población. El acceso masivo a la cultura para nosotros no es el acceso masivo a ver la cultura de los privilegiados que la hacen, sino **“EL ACCESO MASIVO A LA PRODUCCIÓN DE NUESTRA PROPIA CULTURA”**.

En nuestro caso, lo hacemos creando procesos que llamamos de Sinautoría: práctica que parte de la renuncia de los cineastas a dirigir de manera propietaria la producción de procesos fílmicos y incluyendo la renuncia a la posterior gestión de las obras.

Se trata de romper con la propiedad intelectual sobre la realización del cine, acto que nos ubica en un terreno diferente al de los debates sobre las licencias de uso.

En primer lugar, nuestra obra no es nuestra sino que surge de un grupo que nos llama o al que convocamos para su creación. No tenemos propiedad ninguna que gestionar. Será el colectivo que se organiza para crear films, el que tomará decisiones colectivas de cómo gestionar sus obras. Los realizadores participamos en el debate pero como una opinión más. Al igual que en el resto de la producción, podemos sugerir, dar alternativas que conocemos, plantear nuestras posturas, pero lo que no podemos es imponer una decisión sobre el uso. Si no imponemos ni los temas, ni la estética, ni la narrativa, por qué iríamos a imponer una forma de gestión.

Romper el modelo para nosotros pasa primero por desactivar el privilegio de que en una sociedad solo unas minorías creadoras produzcan obras. Obras que no pueden ser modificadas pero que quedan como representación de un momento de una sociedad.

Arrancamos mal, diría alguno, porque en nuestro caso, los, las realizadoras nos planteamos desde el comienzo, hacer la obra con gente desvinculada de la producción audiovisual. Sin ellas no hay obra de Cine sin Autor. Por lo tanto nunca tenemos obra propia. A lo sumo podemos ilustrar nuestros métodos con imágenes surgidas de ellas, pero no gestionamos la obra cual propietarios de las mismas. Lo que debe reestructurarse, creemos, es el funcionamiento social que lleva a producir obras de esta manera: privilegiados artistas y gente en general que las percibe. Es claro que esto nos llevaría a un replanteo de la estructuración social general que es la que determina

el funcionamiento de su cultura. Un replanteo de la ideología, las infraestructuras y las inversiones culturales. Pero mientras eso no suceda, creemos que la mejor tarea que debemos proponernos como creadores culturales, es la de poner en práctica otros modelos asumiendo la complejidad y los obstáculos que eso supone. Liberar pequeñas zonas del modelo dominante con modelos alternativos. Practicar otro paradigma de producción. Entonces ¿Quién y cómo deben gestionar y gozar de los beneficios de una obra? Pues diríamos que quienes trabajan para producirla. Si nuestro cambio de paradigma cinematográfico pasa por producir películas junto a personas cualquiera en igualdad de valor y opinión, quienes gestionen las obras y gocen de beneficios serán los colectivos en general que hagan películas de Cine sin Autor, sea con nosotros o con otros realizadores y realizadoras que decidan hacerlas.

Cabe la posibilidad en nuestro proceso que un grupo decida oportuno proteger su obra con derechos de autor si estos derechos son gestionados y van a parar al colectivo. Son las paradojas de la autogestión. Si es verdadera, como nos pasa a menudo en la realización, con la deliberación sobre un plano, una escena, un tema, pues la decisión puede resultar ajena a nuestros intereses particulares de cineastas. Lo que parece no caber en las prácticas del Cine sin Autor que vamos teniendo, es que alguien en particular se apropie y privatice la obra colectiva para beneficio particular. La creación colectiva suele tomar tal firmeza cuando se plantea como práctica, que el propio grupo custodia celosamente cualquier intento de apropiación por parte de uno o algunos integrantes y ya no decir por parte de un extraño a la experiencia. No sin que eso pase por una deliberación grupal. Se trata de ir acostumbrándonos, haciendo otro tipo de cine, a un modelo diferente.

Una sociedad con un estado de CULTURA JUSTA, es obvio que solo puede provenir de una estructuración justa de esa sociedad, donde la producción de su cultura estuviera en manos de diversos y diferentes colectividades y agrupaciones sociales.

Volviendo a las preguntas del principio diríamos, muy sintéticamente:

- 1) ¿quiénes producen las obras?, deberían ser colectividades de gente con realizadores a su servicio
- 2) ¿cómo se producen esas películas? con metodologías de igualdad participativa como las que realizamos en el Cine sin Autor
- 3) ¿cómo y quién gestiona su uso? pues los colectivos productores de la manera en que mejor les venga a sus intereses.

No nos preguntamos si ganar o no dinero con una película. Pretendemos acabar en nuestra práctica con la tiranía mercantil de que sean siempre los mismos privilegiados del modelo de negocio los que ganen, haciendo un cine que todos deberíamos poder vivir y gestionar como propio. Hace tiempo le pusimos nombre: industrias populares de cine. Ya sabemos que, al menos en España, estamos lejos de todo esto. Tan lejos, como el hecho de que lo hemos empezado a hacer al igual que nos consta que sucede en otros sitios. Tan lejos como queramos sentir el desplome evidente de las viejas industrias culturales.



## 10

## Capitales en movimiento confuso. Otra nota sobre el cooperativismo social cinematográfico. Preparando la tierra

*“Los cineastas europeos, en pie de guerra contra Bruselas”* titula el país un artículo de esta semana, para referirse al hecho de que *“cientos de directores arremeten contra los planes de recorte de las ayudas”* de la Comisión Europea.

Luego de los mesecitos que llevamos en España con los encuentros y desencuentros entre Ministerio de cultura y la Academia de cine, más una gala de los Goya donde el patético glamour se vio manchado por algunos huevos como resultado de meses de tensiones con un sector de internautas, más todos sus etcs, se agrega ahora que varios de los cineastas más prestigiosos de Europa se ponen al ataque en protesta por el recorte del programa Media, que lleva 17 años apoyando el sector audiovisual europeo y a finales de 2013, habrá invertido más de 1.700 millones de euros en el sector según europa press.es. El reclamo, dice la noticia, encabezado por los directores Pedro Almodóvar, Wim Wenders, Ken Loach y muchos más, protesta contra la posible supresión del programa o su fusión con otro más amplio, mientras que la Comisión Europea trata de tranquilizar diciendo que solo busca mayor eficacia en la inversión. Si recordamos, además, que hacia fines del 2009 se armó otro revuelo en el “cine español” con aquellos Cineastas contra la Orden que impugnaron la Ley del cine española ante Bruselas creándose el pánico de parálisis en la industria local por la posibilidad de que se congelaran las subvenciones, pues, da para pensar algunas cosas.

Por un lado, las autoridades españolas parecen proteger y favorecer con su legislación a las estructuras del negocio cinematográfico y sobre todo a ciertos directores y productores para que no pierdan sus privilegios de producción y sus beneficios. La protesta de hace poco más de un año de los Cineastas contra la Orden, hacía alusión, entre otras cosas, a la preferencia de apoyos de un cierto tipo de películas (preferentemente de grandes presupuestos) en deterioro de otro tipo de películas de menor inversión o con otro tipo de riesgos a nivel de su realización.

Las lecturas pueden ser variadas, como siempre. Una de ellas nos puede llevar a pensar que ese asunto llamado Cine, quizá, para ciertos sectores de inversión oficial, ya no ofrece gran fiabilidad y es justamente el capital el que produce movimientos, choques e incertidumbres.

Construir una industria cinematográfica nacional siempre ha tenido una gran complejidad de intereses a parte de tener que enfrentarse con las injerencias de los grandes grupos mercantiles del negocio del cine global y sus guerras. Las reacciones históricas han sido generalmente por la reacción y protestas de determinados sectores disidentes del cine que por motivos formales o políticos ponían en entredicho “su funcionamiento” a diferentes niveles: sus producción (críticas y reacciones sobre sus productos estéticos, sus estrategias publicitarias, sus formas narrativas), críticas a su distribución y exhibición (reacciones contra la guerra de imposición de las reglas del negocio).

Podríamos decir que se disputaban los privilegios y ciertos cineastas disidentes buscaban sus propios espacios estéticos o políticos, o estéticos y políticos.

Estos movimientos del “mundo del cine” de hoy, que podríamos leer a partir de los hechos ennumerados (unos entre muchos) llevan a pensar que ya no se trata de un movimiento de ruptura al interior de la cinefilia productora sino que las sospechas se levantan tanto desde los propios espectadores y espectadoras, como desde el propio avance de las tecnologías de producción actuales e incluso desde la institucionalidad oficial que anda dubitando sobre la cantidad de inversión y la manera del reparto del dinero del cine. Los titubeos legislativos de la ley española provocaron la protesta de la capa media de cineastas que ven reducirse los apoyos a un sector de películas fuera de los grandes presupuestos. Los titubeos de la Comisión Europea provoca la reacción de la capa alta de cineastas. Parecería que el capital disponible para el cine se mueve creando inseguridad entre los profesionales vinculados al negocio. No hay misterio que resolver. Las inversiones se mueven solo por una razón: la pérdida de rentabilidad. Es ley del capital. Será que está dejando de ser rentable el modelo del viejo cine como lo está el modelo de las industrias culturales tal como las hemos



conocido.

Si esto fuera así, tampoco es una alegría ya que la fuga o desplazamientos de inversiones están como buscando rincones en la nueva situación del audiovisual para poder fortalecer. Aquello ya no sirve, quizá esté murmurando cierta oficialidad de la cultura, pero no terminan de vislumbrar en que nuevos paradigmas confiar sus privilegios, que van en franco descenso.

Y, al menos en este territorio español, parece que estamos lejos de otros paradigmas de producción cinematográfico.

Nosotros, en verdad, hace tiempo rumiamos un modelo viable. Uno que incluye el mundo extracinematográfico, el de la vida y la gente cualquiera, donde el cine ya se puede organizar y realizar, pero al que este desplazamiento de las inversiones del negocio cinematográfico tampoco afectará.

La máxima iniciativa orientada al antiguo espectador que aparece en el horizonte es la del modernillo crowdfunding: películas financiadas por una multitud de personas que aportan inversiones pequeñas y a los que se les ofrece hacerse partícipes de la producción de un film, saliendo en los créditos, recibiendo algunos objetos de regalo, teniendo noticias del proceso de rodaje, etc. que no deja de ser una ingeniosa propuesta donde grupos de profesionales intentan financiar sus proyectos mediante la participación ciudadana. No es una práctica que haya abundado en el cine pero que sí tiene antecedentes en Cassavettes con Shadow y Jean Renoir con La Marsellesa cuando hicieron experiencias de este tipo con éxito muy relativo, al igual que los grupos de crowdfunding actuales. No nos parece mal sino simplemente una especie de obtención del presupuesto para los profesionales por colectivización masiva de inversores. Es un avance en otro modelo de financiación pero no en otro modelo de producción.

Nuestra práctica nos hace vislumbrar que es posible andar un camino de producción ciudadana, un cambio de modelo que pasaría porque la inversión pública y privada se destinara a crear plataformas de producción populares con metodologías de realización participativa tal como las que precariamente vamos diseñando. Pero este posible nacimiento de una sociedad ya no espectadora sino productora de imágenes fílmicas, (lo que solemos imaginar como el desarrollo de industrias populares de un cine producido, protagonizado y gestionado por la gente cualquiera organizadas para este fin), parece ser en principio una idea poco rentable para que pudiera interesarle a algún inversor privado. Su posibilidad parece un asunto que debería abordar la institucionalidad pública.

Si hemos de ser sinceros, nuestros métodos imaginados en el plano de lo social masivo nos permite adivinar la potencia real que podría llegar a tener un cooperativismo cinematográfico, incluso a nivel rentable, si contara con los medios con los que suele contar el cine de gran presupuesto. Solo se trata de un modelo de organización social diferente de cara a la producción y de la ruptura de los privilegios minoritarios a los que se dedican las inversiones fuertes.

Pero cuando miramos el panorama político de un país como este en que decidimos echar a andar nuestras prácticas, nos preguntamos irónicamente si, quizá, nos hemos equivocado de país o hasta de época. Cualquiera sabe que, al menos aquí en España y posiblemente en cualquier país que viva abrazado al capitalismo salvaje como lo está este, se hacen cada vez más difíciles experiencias sociales fuertes que desafíen el sistema basado en el privilegio autoritario de sus minorías.

Lo más importante es seguir trabajando. Algo va cambiando. Los propios movimientos de inversión de dinero y los cambios legislativos han provocado las protestas de los directores más asentados en ese sistema de privilegios. Es un buen síntoma. No nos alegra nunca que unos o unas trabajadores pierdan su trabajo, claro. Lo que nos alegra es que ciertas minorías pierdan esos privilegios que otorgan los ensayos del gran beneficio y se parezcan cada vez más a unos obreros u obreras de una fábrica a punto de cerrar. Más nos alegrará por supuesto, que ese modelo acabe en escombros. Es solo

una cuestión de números. Cuando la precariedad relativa de unos privilegiados podría posibilitar la masiva producción de los precarios, pues... es lo que siempre se ha venido a llamar un justo y buen reparto ¿no?

No nos desanima la perversidad ambiental, ¡qué va!, nos anima el trabajo. El jueves compartimos grabación con un grupo de señoras que mientras hacen patchwork hablan de su vida con una confianza que ya quisieran algunos. Hoy hemos pasado el domingo grabando una cantidad de buena gente en el pueblo Villa rubia de los ojos a casi dos horas de Madrid, viendo abonar la tierra de unos viñedos, comiendo con viejos trabajadores de la tierra, riendo y compartiendo la vida con la amplia familia de uno de nuestros protagonistas de Tetuán. Soñamos y trabajamos, sí, en la posibilidad de generar una gran industria popular de cine, pero seguimos con la cámara aferrada a la vida cualquiera. Hoy filmamos a Benito y sus ancianos abonando sus viñedos. Su suegro trabajó la tierra desde los cinco años. Hoy tiene 78 y sigue. Ellos saben bien, que el tiempo de abonar, no es el de la cosecha. ¿Por qué habríamos de inquietarnos nosotros por no cosechar si somos conscientes que estamos aún preparando la tierra de un nuevo cine?

## 11

## Los laberintos del discurso en los entornos del Cine... sin Autor. De lo político difuso.

En más de una ocasión hemos dicho que el posicionamiento que nos ha llevado a hacer este tipo de cine es puramente político, es decir, que tiene toda la intención de intervenir en la realidad con la cual se relaciona para introducirle otras operativas sociales, otras formas de relación humanas, otras oportunidades de reflexión y creación crítica y colectiva, otros ensayos que sirvan para la vida, paramejorarla. Que se trata de llevar a cabo acciones que humedezcan al menos en algo la sequedad del desierto que vivimos en este país en franca decadencia de su salud social.

Hemos dicho otras veces que para nosotros *“una idea de cine no es una idea de cine sino una idea de encuentro”* a partir del cual generamos los documentos filmicos o películas.

Lo cierto es que a primera vista, toda la maquinaria teórica del Cine sin Autor que se ha desarrollado como discurso cinematográfico de intervención, cuando comienza a operar en los grupos de personas, en su habitual mecánica de Vacío Autoral (ausencia de discurso impuesto por los y la realizadoras) plantea a su vez un vaciado de discurso en el colectivo. La película a construir está en cero. Aunque el colectivo tenga, digamos, una ideología coherente y explicitada que lo sostenga, la película aparece como una hoja en blanco que deberá llenarse de contenido a partir del grupo dispuesto a hacerla. La sucesión y suma de posturas personales no equivale a un discurso colectivo. Lo sabemos. Y ya que no andamos adoctrinando con nuestras propias ideas, el “cine como situación” permite construir una experiencia de creación conjunta, diferente a lo que cada uno y una piensa por separado.

Pero ¿dónde está lo político crítico de nuestro trabajo en los documentos? nos preguntamos en muchas ocasiones.

A lo largo de estos años hemos tenido dos tipos de experiencias. Por un lado, construimos durante más de año y medio, algunos documentos filmicos con dos sitios okupados de Madrid donde el discurso crítico suele estar presente en cualquier acción por mínima que sea; y por otro lado, estamos desarrollando procesos en entornos no militantes, diríamos, sin discurso político explícito. Gente cualquiera. En ambos casos basamos nuestros documentos en la grabación de escenas de la vida y actividades cotidianas así como de escenas de ficción que suelen ser propuestas. Y tanto en uno como en otro caso, (con discurso crítico manifiesto o no) la construcción de la representación cinematográfica se da a partir del material audiovisual que se va presentando al grupo y sobre el que se trabaja para avanzar. Lo político sabemos que está en primer lugar en el entorno o campo de experiencia que creamos. Proponemos una actividad inhabitual: hacer una película. Y proponemos hacerlo con una forma de relación social horizontal, participada, con gente cualquiera, que permita generar responsabilidades compartidas sobre la producción y la gestión de las obras.

Muchas veces nos inquietaba el hecho de no hacer detonar un discurso explícitamente político en la representación aunque fuéramos capaces de crear entornos artificiales cinematográficos generados por razones políticas. Luego, a lo largo de las experiencias, parece más obvio entender que el discurso político del que solemos hablar los y las militantes, el discurso politizado, o bien está en lo que las cámaras capturan o bien se propone para la gramática a elaborar con el montaje. O ambas cosas a la vez. Pero no es algo fácil de obtener sino más bien todo lo contrario.

Un ejemplo. En una de las grabaciones que hacíamos hace semana y media sobre unas mujeres que hacen patchwork, mientras trabajaban y grabábamos, recogimos en audio varias conversaciones. En una de ellas, dos mujeres conversaban sobre la antigua asociación de la que una de ellas tuvo que irse por las manipulaciones que un tipo de la junta anterior había hecho tanto del dinero como de las elecciones últimas. La mujer explica que cuando esto ocurrió, ella quedó fuera y la consejala del distrito le comentó que hiciera otra asociación y que le apoyaría para que desarrolle actividades en un nuevo local (en el que hicimos la grabación). La otra asociación a la que hace referencia

es con la que comenzamos a desarrollar el proyecto de Cine sin Autor justo luego de las elecciones a la que hace referencia la señora. Es su relato de los hechos que habíamos conocido por otras vías.

Podríamos decir que a primera vista, grabar a unas señoras haciendo patchwork, no tendría demasiados componentes políticos e incluso hasta podría ser aburrido. Pero un diálogo como éste ha sido capturado casi como un robo más que como una creación colectiva. El acto de la devolución del montaje, justamente, provocará la concienciación de las mujeres sobre sus propias conversaciones porque es muy posible que ese diálogo donde acusa con nombre y apellido a otra persona del barrio de malversación de fondos, pudiera traer conflictos vecinales entre asociaciones si lo hiciéramos circular irresponsablemente. Ese, como otros diálogos sobre las pensiones que una anciana contaba que recibe, sobre la adopción internacional de otra vecina con la que no están de acuerdo quienes lo contaban y una cantidad de conversaciones más, puestas en el contexto de un film, toman claramente otra dimensión y relevancia de cara a exhibirse. El audio suele ser la parte menos controlada por la gente al momento de grabar, la menos consciente. Se presta mucha atención a la apariencia física y la acción de los cuerpos que a lo que se dice. La importancia, el realce de cualquier imagen y cualquier parlamento de voz, la da justamente el montaje de una pieza para su exhibición.

Cuando hicimos nuestras experiencias iniciales en el Patio Maravillas de Madrid, un centro social autogestionado de mucha afluencia de gente en el momento de su aparición, la captura de la cámara se llenaba de discurso político, desde los graffitis hasta cualquier actividad que solíamos grabar, cualquier asamblea, cualquier manifestación, plagaban al material conseguido de lo político explícito. Pero cuando grabamos la vida de gente sin discurso político explícito ¿podríamos decir que no son imágenes políticas porque no hay consignas, exposiciones, actividad, que nos remitan audiovisualmente a un tipo de contenido “político”, digamos, clásico. Un concepto teórico que nos define es el de “realismo extremo” donde lo importante de la imagen cinematográfica no es un asunto de los componentes o características de la representación solamente sino un asunto de si hay o no intervención social por parte de gente cualquiera a la hora de crear su propia obra. Nuestro desplazamiento pone el énfasis en quién decide sobre la representación de la imagen para luego hacer un proceso sobre qué tipo de imagen puede surgir de ahí.

El audio de la vecina del Patchwork denunciando los malos manejos de personas de su ex-asociación pasará de ser una conversación privada al ámbito del colectivo cuando las señoras vean la pieza. Es un pequeño gesto político a través del montaje y la exhibición. Decidimos politizar a través de una conversación casi vanal pero que las mujeres permitieron grabar. Y tendrán que plantearse si los discursos que aparecen en sus conversaciones pueden tener o no algún tipo de consecuencia en las relaciones barriales. Luego maduraremos si la manera en que se ven despierta interés e identificación en ellas para que, finalmente, podamos seguir construyendo juntas una representación.

Entre la captura sonoro-visual y la representación colectivamente admitida, interponemos un largo viaje social que antes el cine tenía solo reservado para las decisiones de sus inversores y sus profesionales con sus tiempos de producción.

El CsA crea un entorno de encuentro, un camino por donde puede transitar un grupo de personas. Y uno de los desafíos es el de habitar un entorno de creación fílmica sabiendo que con muchas personas nos entenderíamos relativamente poco. ¿Qué podemos tener que ver con un abuelo que lleva 70 años en el barrio cuando abordemos su vida en próximas semanas? No lo sabemos, seguro que poco. Nos une nuestro interés por conocerle y abrirnos a sus ideas y experiencia y suponemos que esto se cruza con su interés por contarnos sus historias y por ser tenido en cuenta por unos extraños con cámara. Seguramente poco más habrá de sintonía. Quizá este señor resulte ser un machista con su mujer o un racista o quien sabe qué. Eso también nos pasa. No se trata

de que la cámara registre solo sus recuerdos del barrio o sus momentos más correctos, también nos enfrentaremos a sus opiniones políticas que no serán las nuestras, sus actitudes no tan pintorescas y quien sabe cuantas disonancias más que aparecerán en el camino a recorrer con él.

El CsA como entorno social, posibilita una migración entre mundos que la sociedad no permite cruzar. Y siempre cuesta. Es más fácil crear con nuestros colegas creativos. Todo fluye rápido en estos casos. En cambio, exiliarse estéticamente al territorio de los nadie y la nada artística, es o ya es más complicado. Puede ser que las imágenes que se producen en el CsA, al verse en una pantalla, se vean muy parecidas a las de un reportaje, una telenovela o un documental cualquiera. Puede ser, pero no lo son porque para conseguir las y poder exhibirlas, nuestro método nos exige recorrer un largo camino por el laberinto de las diferentes vidas, con sus conflictividades y facilidades, con sus maravillas y sus decadencias, sus ritmos, sus consciencias incluso.

Lo que nos obliga nos libera. A la vez que nos imponemos devolver sistemáticamente los documentos fílmicos ante el grupo de personas desde el que se origina, esto nos termina liberando de nuestra reducida responsabilidad de creadores individualistas. Rota la vasija, el vino se desparrama si no hay un nuevo contenedor que lo recoja. Todo es cuestión de métodos. Si hemos encontrado los pasos para desaparecer como autores, debemos encontrarlos para potenciar la función creativa, reflexión crítica y responsabilidad de gestión del colectivo implicado. Es lento el proceso. Tan lento como aprender a hacer un cine para el que parece ser que pocos han escrito alguna parte de su complejo manual.

## 12

**Los negocios estéticos del cine y el dinero popular de otra industria.****De torrentismos y lugares comunes.****Delirios para el capitalismo democrático.**

La mayoría de los comentarios que parecen obligados ante el éxito comercial de Torrente 4 giran cansinamente entre el viejo espectro de la opinión periodística habitual. O es una bazofia comercial, puro negocio, etc, etc, pasando por un rotundo “eso no es cine” o en otra corriente de opinión, pues, la película de Santiago Segura “ha salvado al cine español, demuestra que se puede llevar gente a las salas” más una continuidad de conjeturas que la ponderan y la elevan para dar esperanzas al sector. Siempre ha habido una especie de división casi obligada entre los amantes del cine de autor y los del cine comercial, industrial, de entretenimiento masivo. Algo así como las películas del negocio y las películas de los intelectuales, del gusto refinado, el espectador politizado, el espectador activo que no se conforma con la planicie narrativa comercial y todos los bla bla. La disidencia a la industria solía ser el cine de autor, con apuestas a veces más políticas, por sus contenidos, y a veces más formales y estéticas, por la forma de estructurar y mostrar los films. Bueno, aún es así.

No vamos a decir que ha desaparecido, pero sí resulta curioso que en este período de leyes sindes, rebeliones internáuticas, dimisiones académicas, falta de conexión con el público español y tantos más etc. estas zonas separadas se difuminan un poco.

*Yo miro y respeto a Jaime Rosales, y espero que él haga lo mismo*” dice Santiago Segura en un artículo de El País que se llama “*Es cine popular, no zafio*”.

¿Qué necesidad hay de este consenso si a Segura parece importarle poco el resto de opiniones en su apabullante juego promocional?

“*Curiosamente, Rosales,*” dice el autor de la nota, un tal Gregorio Belinchón- paradigma del cine de autor, responde con las mismas flores.

Rosales alaba la ‘honestidad’ y ‘sinceridad’ del padre de Torrente”. Esto dice el articulista que dicen los directores. No encontramos la cita de Rosales en la orgía del hipertexto pero bueno, suponemos que por ahí estará. Lo cierto es que el artículo parece empeñado en hacer un muestreo de opinión de los sectores diversos de producción y dirección del cine como intentando testear el panorama: *todo bien ¿no? No nos dividamos más que nos vamos al carajo...*

La vieja disputa entre cultivados y comerciantes, cine más sofisticado y menos complejo en su ingeniería audiovisual y narrativa, es casi una prisión para la imaginación crítica. No paramos de analizar las características de la representación, de las películas en sí, del espacio diégético como le llaman los entendidos. Eso que transcurre en el tiempo y el cuadro audiovisual delimitado por la película. No salimos jamás de este espacio de análisis que le aplicamos a cada nuevo film que se estrena y nos regocijamos pensando en que hemos dicho algo nuevo cuando no es más que la aplicación de un recetario aprendido. Deberíamos de encontrar vías de escape a la disputa, la crítica, la historia y la teoría sobre la producción cinematográfica.

Y no es que no se haya hecho, es que no termina de hacerse habitual leer las peliulas en su complejidad económica, su coyuntura histórica, sus costos y la ubicación de clase de sus productores. *Buaaaah*, dirá algún transnochado postmoderno que de tan adelante es que ya se van quedando atrás: *¡lectura de clase!* -Pues sí, amigo, y no se descuide mucho usted... de clase, de ubicación social de quien crea la obra. Si uno se pone a recorrer los cientos de comentarios a las noticias y blogs que se le suman a muchos de los asuntos que han movilizad a la industria del cine últimamente, se da cuenta de que hay un cierto sentir popular que va directamente ahí: a ubicar en el centro de sus críticas a un sector de privilegiados, una clase cultural minoritaria, de los que ya están hartos y a los que ponen a parir sin demasiada contemplación. Se puede ser necio, pero si hay un discurso que emerge cada vez más hacia el sector de la cultura es un creciente rechazo a la estructuración de sus industrias, gestionadas por grupos minoritarios que determinan la producción total, rechazo a su despotismo económico y su tentáculos legislativos y policiales para custodiar intereses y beneficios propios.

Algunos comentarios hacen alusión al fraude de las películas subvencionadas que inflan sus presupuestos, fingen estrenos y compran el mínimo de entradas necesarias para



poder recibir la subvención que el Ministerio otorga sobre recuperación de taquilla. Rumores.

367 películas, según las cifras del informe del Ministerio de Cultura del 2010 recientemente publicadas, conforman la producción de largometrajes del cine español del año pasado.

Algún otro articulista se preguntaba, ¿ha habido en España un promedio de estrenos de una película por día para llegar a 367 películas subvencionadas, que deberían llegar a estrenarse y tener un mínimo espectadores para alcanzar las subvenciones?

Dicen que el Fondo de Protección a la Cinematografía estuvo dotado con 89,39 millones de euros en el 2010 sin sumar las ayudas que las Comunidades Autónomas hacen a la industria cinematográfica, cada vez mayor. Este año parece que será de 76,78 millones. No es poco dinero que se disemina en todo el entramado de la Industria.

Pero aún así, seguimos con la atención puesta en las películas que nos ofrecen dándole vueltas y más vueltas para saber si la calidad de Torrente 4 merece más la pena que la estética de Martín Cuenca en La mitad de Oscar.

Lo que está cada día más problematizado en el cine, como en casi toda la producción cultural, no es el tipo de representación sino quienes la producen y a quienes representan sus obras.

El camino de otra crítica está más que verde, obviamente, porque el cambio de paradigma en el que hay que insistir y por el que hay que trabajar, es el que cuestiona la forma de producción (quienes, qué y para qué producen) y no el de la forma producida. Un cambio de paradigma en el modelo de producción es el que originará otras herramientas y perspectivas de crítica, historiografía y teorización.

Llegados a un punto ¿qué más da si las influencias cinematográficas vienen del cine de Pajares y Esteso, de Buñuel, Ozú o Scorsese si no cuestionamos e intentamos crear modelos que cuestionen la posesión de los medios de producción con que se produce cine y el volumen de inversión que logran los mismos directores titulares de siempre (más los poquísimos que se incorporan), con la misma legislación más o menos de siempre, con el mismo control penal y policial de siempre.

¿Por qué no entendemos que un cambio de paradigma nos haría dejar de discutir, analizar, escribir, teorizar o historiografiar los ensayos estéticos o financiero-cinematográficos de Santiago Segura, Almodóvar, Isaki Lacuesta, Jaime Rosales, o José Luis Guerín... ¿Sí da más o menos igual? Uno se hace sus preferencias y elige del escaparte lo que más le llena. Eso está claro. El tema es si podemos cambiar el escaparte por una plaza pública donde la gente haga su carnaval sin ese condicionamiento opresivo de que los disfrazados son solo aquellos cuatro autorizados sobre los que hay que decidirse. No! ¡Que se disfrace todo dios por favor!

Y si no hagamos un cálculo simple. Tomemos esos 80 (por redondear) millones de euros del Fondo Cinematográfico. (Ah, un paréntesis, además. Este presupuesto equivale al que lograron reunir solitos 4 directores españoles en sus últimas películas: Amenábar 50 millones reunidos para "Agora", Alex de la Iglesia con unos 5 millones de euros para "Balada triste de trompeta", Santiago Segura con unos 10 millones para su "Torrente 4" y Almodóvar otros 10 millones de euros para "La piel que habito" que estrenará en septiembre. 75 millones de inversión privada y suponemos que algo de la pública que logran recolectar estos 4 directores para sus negocios estéticos es el equivalente al presupuesto total del Fondo público para el cine. El rumor internáutico señala por ejemplo que el experimento estético-financiero de Amenábar fue financiado por Telecinco en un 88%, Mod Producciones, Himenóptero -el propio Amenábar- y Canal+ de España. Eso dicen. Solo por apuntar de qué estamos hablando)

Tomemos entonces los fondos públicos del cine ya que el capital privado tiene sus inversores y sus directores. ¿No se podría pensar en un modelo de industria cinematográfica popular?, así delirando (sabiendo que lo coherente y justo en una democracia capitalista es puro delirio). Con popular nos referimos a lo que siempre decimos: medios y saberes



de producción en manos de “lo popular”. Con un volumen de 80 millones de euros, se podría poner en marcha un plan de activación de la producción cinematográfica. Devolver el dinero que la gente ha dado para el cine a la gente para que haga cine. Se podrían poner en marcha 160 proyectos de cooperativismo cinematográfico local con medio millón de euros cada uno de inversión inicial. Si queremos dar un buen volumen de dinero, claro. Sigamos dividiendo si queremos achicar el capital inicial y tendríamos, 320 proyectos con una inversión anual de 250.000 €, 640 proyecto con la mitad... para cada proyecto de película y seguramente para más de una. Imaginen ustedes que en el panorama audiovisual, de repente emergieran 160 o 320 o 640 grupos de gente diferentes organizados y con una inversión de respaldo, para plantearse no ya qué película verían, sino qué película harían, protagonizarían y gestionarían. Imaginen un modelo de producción participativo y replicable. Agreguen profesionales con salarios normales en cada uno de los proyectos (un poco de empleo aunque no sea de seudomagnate cinematográfico) abocados a la tarea de crear películas colectivas bajo una metodología abierta y participativa y una coordinación general que de coherencia a todo el modelo. Cualquiera sabe que medio millón de euros es suficiente para hacer una película y más de una. A lo mejor por fin nos daríamos cuenta de qué es lo que la gente imagina como cine y se crearían más de 300 películas, casi igual al número de largometrajes que se crean actualmente. Deliremos más y pensemos que el propio Ministerio promueva un plan nacional cinematográfico de estas características. Pensemos que hasta el capital privado podría interesarse por algo así. Crearíamos organización popular para fabricar películas, pero también para mostrar y difundir el cine ya hecho. Haríamos aterrizar la profesionalidad del cine en la selva de la realidad. Pero aunque digamos que estamos delirando, la verdad, lo pensamos seriamente. A lo mejor nuestro diseño de industria es para otro país y no nos hemos dado ni cuenta. Fuera de bromas. Sabemos que las cosas son muchísimo más complejas. Sabemos que no es ni siquiera eficaz, ponerse una camiseta de mesías y lanzar a los cuatro vientos lo mal que van las cosas en el cine y lo bien que lo haríamos nosotros, iluminados cineactivistas del siglo XXI. El cambio de paradigma en el cine habrá que demostrarlo con cine y organización. Es facilísimo hablar de un nuevo modelo, diseñarlo de manera teórica, oponerse a lo dominante en un blog como éste. Para nosotros el desafío es de seguir trabajando, resistir en el tiempo con unas prácticas, ensayar y analizar, crear operativas que hagan evidente ese cambio de paradigma y llegar al diseño de un modelo cinematográfico realmente viable. Algunas películas, de esa historia del cine que se cuenta, consiguieron efectos notables en su primer intento. Lo general es que uno comience haciendo películas defectuosas. Lo sabe todo creador. El trabajo sistemático va haciendo la mejora. No es la excepción cuando se trata de otro modelo de producción social. Nosotros al principio ni siquiera pudimos terminar las películas y acabamos con varios procesos abortados. Ahora tenemos una finalizada y posiblemente defectuosa y otras en procesos abiertos. Hay que seguir. La nota está en que en nuestro caso estamos trabajando sin dinero ni apoyo alguno. Y eso es lo que nos da total seguridad de lo que podría ser este modelo con unas infraestructuras e inversión decentes. Lo raro de todo esto es que otros modelos de producción y gestión del cine ya han emergido en otros sitios. Resulta alucinante ver cómo en el periodismo cinematográfico de herencia occidental e incluso en la crítica e incluso en las historias que se siguen escribiendo, no terminan de darle el más mínimo lugar a estas experiencias emergentes. Es caprichoso el espíritu occidental. El cine nació entre Lyon y Nueva York. Luego se creó el foco mundial del Hollywood imperial y el cine se volvió epicéntrico. El eje euronorteamericano ha ejercido su dominio estético, mercantil e ideológico durante todo el siglo pasado. Es sordo y ciego a lo diferente. En sus reseñas casi no aparece la periferia del cine que el propio cine ha creado. Una periferia cada vez más consolidada. Es caprichosa y cínica cierta razón americana-euro-occidental incluso para ver su

decadencia. Pero la tendrá que ir viendo. Y más si las revueltas masivas y los reactores nucleares siguen explotándole en plena cara y haciéndose incontrolables... la tendrá que ir viendo.

## 13

**De las colectividades fan-espectadoras a las comunidades productoras de cine.**

El viejo paradigma de lo cultural y artístico, la Cultura Autoritaria, estaba y está basado en el proceso individual o de gueto cuyo efecto social era (es aún) crear colectividades de seguidores que conecten perceptiva, intelectual, afectivamente con la obra (y también la vida) de artistas que trabajando en su laboratorio privado deciden poner un arbitrario fin a su obras y exhibirlas, hacerlas públicas. A partir de ese momento la potencia de la obra consiste en alcanzar un grupo de fans (lectores, espectadores, visitantes, etc) e incluso detractores con los que se formaría esa colectividad de comunión en un gusto específico. La cultura menos comercial también crea fans e incluso la más vanguardista e incluso la académica. Así funciona (simplificadamente) la cultura autoritaria, impuesta o puesta en circulación por minorías. Una circulación de obras-imán en busca de perceptores que se imanten rentablemente o intelectualmente. El cine fue la cumbre en el siglo XX de esa Cultura Autoritaria que comenzó a proyectar imágenes en movimiento por doquier en busca de perceptores que se imantaran al magnetismo de sus películas. Llevó esto a su máximo apogeo con los ejercicios mercantiles del negocio del sistema de estrellas, aún en vigencia, como forma de potenciar la fuerza de impacto, de atracción de su magnetismo. Una especie de construcción y explotación comercial de iconos culturales fabricados fundamentalmente a partir de actores y actrices y reforzados con narrativas mercantiles de promoción bien planificadas. Se expandirá a la figura de los directores, potenciando así tres profesiones de lo cinematográfico como iconos imbuidos de mercantil y espectacular magnetismo. El modelo habitual.

Leyendo el libro *Estéticas de la emergencia* de Reinaldo Laddaga, al que Amador Fernández le acaba de hacer una [entrevista en Público](#), vemos como este autor argentino describe un contexto y unas operativas muy diferentes a las de este viejo modelo. Su lectura nos alienta y reafirma en la sensación que vivimos desde hace tiempo y de la que venimos hablando en este blog, sobre un cambio de paradigma en la producción cultural. Laddaga analiza fundamentalmente tres experiencias (y nombra otras muchas) de estos modelos emergentes de producción donde todo ese lastre del viejo modelo va perdiendo nitidez y muchas veces sentido.

Una de las experiencias que analiza es la película del cineasta británico Peter Watkins, "La comuna", realizada en París en 1999.

Peter Watkins tiene una cinematografía relamente radical desde sus comienzos en 1960 con *Los rostros olvidados*, al que se le ubica simplonamente a veces como uno de los precursores del falso documental pero cuyas rupturas más complejas, estuvieron alimentadas por una crítica feroz a las formas de manipulación de los medios masivos de producción audiovisual y la ignorancia a la que nos buscan someter. Varias de sus solo doce películas las realizó para la televisión y como encargo pero terminaron sin exhibirse y sin conseguir distribución tanto por su contenido como por su forma de realización: *El juego de la guerra* (1966) para la BBC, *Privilegio* (1967), *Los Gladiadores* (1969) son algunos de los casos. *La comuna* (1999) será una película donde Watkins pondrá en práctica muchas de las técnicas de realización que fue explorando en sus antiguos films. Deberíamos dedicarle notas aparte, pero resumidamente es una película que relata los hechos acontecidos en París durante el levantamiento de los Comuneros en 1871. Pero no es un relato convencional, Watkins llega a reunir unas doscientas personas casi todas no profesionales para esta realización en una fábrica abandonada en las afueras de París donde reconstruirá la comuna. Mientras los hechos históricos se realizan, serán narrados desde el interior por unos reporteros de televisión que Watkins introduce arbitrariamente. Las cámaras se meterán en las entrañas de acción tanto para mostrar los acontecimientos históricos que encarnan, como las vivencias y procesos de debate en la propia realización. Los participantes hablarán tanto desde el punto de vista del papel que desempeñan como del de sus propias vidas. La película pasa de escenas de reconstrucción de época a otras que se desencadenan en el propio rodaje.

Se trata de una película que nos muestra una pequeña multitud produciendo un film a la vez que viviendo sus vidas en presente abordando la realidad francesa de esta época. Un film cuyo proceso social excede a su corte final fruto de una semana de rodaje. Como antesala hubieron unos meses de trabajo conjunto de los participantes con un equipo de historiadores que les ayudarían a construir los papeles. Como devenir social los participantes crearán una asociación destinada a darle continuidad al proyecto iniciado por la película.

De lo mucho que podríamos comentar, nos quedamos con una frase de Laddaga cuando llama, citando una frase de otro autor, Pierre Rosanvallon, a este tipo de procesos como una “producción directa de la sociedad”. Nos parece significativo y es así como nos gusta pensar justamente el cine, como ese “campo de experiencia” donde las personas pueden sentirse activos partícipes de la construcción de su propio cine, que es a la vez un ensayo para desarrollar colectivamente la capacidad de producir sociedad, la responsabilidad compartida de crear, el debate grupal para alcanzar las decisiones y que todo ese conjunto de acciones pueda ser recogido por un dispositivo de cámaras para construir un documento que retrate una colectividad en marcha.

La semana pasada tuvimos una deriva particular en el barrio, eso que nos gusta identificar como nuestro plató vivo:

Los hechos.

*Salida del Metro Ventilla de Madrid 7 de la tarde de un jueves. Habíamos quedado con 4 jóvenes para ir a grabar una escena usando como plató la casa de uno de nuestros compañeros de colectivo. Se retrasan los y las jóvenes que esperábamos y de pronto nos enteramos de que a una de las protagonistas le habían detenido a su hermano y se encontraba en la comisaría, así que nos quedamos sin una de las intérpretes. A la par, sentados en un banco, un grupo de jóvenes pasaba su tarde. A los pocos minutos comenzaron a aparecer algunos chicos que no estaban citados y otras tres chicas que venían de otro barrio de Madrid, conocidas de una de las protagonistas, comentando que venían a ver a su amiga que iba a grabar algo de una peli.*

*Luego vinieron otros chicos y el número de jóvenes iba en aumento hasta que uno de los chicos conectó con el grupo sentado en el banco del costado a quienes conocía de antes.*

*De repente todo el grupo parecía estar allí esperando que algo pasara con una supuesta película. Desistimos de ir a grabar la escena pautada en casa de nuestro amigo por falta de una de las intérpretes y porque todos aquellos jóvenes ni siquiera entrarían en su casa. Entonces se abrió la interrogante: ¿qué hacemos? preguntó alguien. Podíamos decir realmente que en ese momento había un dispositivo cinematográfico pronto a grabar, habían personas dispuestas a rodar, pero la circunstancias nos habían tirado abajo la escena planificada, el contenido.*

*A partir de ese momento fue un caos de conversaciones e inquietudes sobre lo que hacer, si inventar otra escena, hacer la misma con otros personajes, si las visitantes podían o no participar, etc. Finalmente, luego de deliberaciones, decidimos cambiar de escenario y comenzamos a dirigirnos hacia un parque oscuro del barrio donde suelen juntarse. Ya era de noche. A esa altura ya habíamos encendido las cámaras grabando toda la deriva por el barrio. Una vez en el parque, donde no se veía casi nada y entre conversaciones exaltadas, se repetía el debate sobre qué escena grabar. En un momento, viendo una esquina solitaria más o menos iluminada preguntamos: ¿qué podría pasar allí de excepcional? Un robo -dijo alguien-. A eso siguió otro debate y al cabo de unos momentos alguien propuso retomar el hilo de la película que estamos desarrollando en el Instituto y ficcionar, en un callejón solitario, una escena que viniera bien a aquella trama. Eso fue lo que se terminó rodando: la ficción de un ataque violento por venganza que dos jóvenes marroquíes le propinarían a un tercero, que en su trabajo de portero de una*

*discoteca (en la ficción), una noche, le había prohibido el acceso al local.*

Muchas veces hemos trabajado de forma planificada, anticipando e incluso ensayando la escena que luego se hará en un espacio real. Era la intención de aquella tarde. Pero cuando eso no ocurre y el acontecer social desarma la planificación, el cine debe ensancharse, romperse, desactivarse en sus exigencias para dar paso a la realidad y a lo que ésta quiera hacer de él.

No es menor el motivo que rompió nuestra planificación: la detención del hermano de una de las chicas. Una vez más la posibilidad de imaginar y rodar interrumpida por el acontecer real. Pero aquella sesión de rodaje se pobló, a las puertas del metro, de otra gente, otra realidad, otras historias. Un dispositivo cinematográfico debe estar planteado, a nuestro entender, como un campo de experiencia capaz de asumir el acontecimiento que en este caso fue la deriva de unos jóvenes que, ese día y a esa hora, tenían las ganas y posibilidad de crear y protagonizar unos minutos de película. Solo que esa escena a grabar estaba al final de sus dudas, sus desencuentros, su caminata por el barrio, sus confesiones informales en un parque a las 8 de la noche. Al final del aparente “desorden”.

Que el cine produce realidad hacia las personas queda más que patente en el modelo de la vieja producción cultural que mencionábamos al principio. Que la realidad (las personas de la realidad a la que antes iban orientadas las películas de ese modelo) debe producir cine es la parte de esa estética emergente de la que habla Laddaga y nos ofrece Peter Watkins en *La comuna*. Es el cine... del siglo XXI, en el que también nosotros estamos inmersos.

## 14

## La narrativa cinematográfica en directo. El sentido de la realidad en la lógica de la ficción.

La coherencia de un personaje en el cine como en cualquier construcción narrativa, viene dada generalmente y entre otras cosas por una continuidad de ciertos aspectos, digamos de su rol vinculado a su apariencia. Si va a salir varias veces en una película, un personaje debe tener ciertos atributos que no van a variar o en todo caso puede mutar según las exigencias del guión, pero las causas o razones de su mutación o progresión deben ser evidenciadas al espectador. Digamos que un personaje no puede comenzar como un gerente bancario soltero para en la siguiente escena aparecer como un mecánico casado y con hijos. Sería otro personaje.

Semanas atrás, uno de los jóvenes cuya primer escena había elegido protagonizar interpretando a un Dj de discoteca, había estado pensando luego de varias semanas que lo que le gustaría es en la ficción, ser un asesino, y demostrar ciertas sutilezas en sus procedimientos criminales que le fascinan en las películas que suele ver.

Otro planteó que al no hallar con nitidez su personaje durante estos meses, se le ocurrió que podía aparecer en todas las escenas interpretando diferentes identidades. Sus últimas apariciones son, por ejemplo, sentado al lado de unas chicas que conversan en un sillón del instituto, mirando su móvil, otra como empleado de telepizza que aparece en la casa de unas chicas y la última como matón que junto a otro colega le propina una paliza a un portero de una discoteca en venganza por no permitirle el acceso. Otra de las chicas que había perfilado una pareja (en la ficción) con uno de los jóvenes, vino hace dos sesiones diciendo que le resultaba pesado pensar que se casaría con él y que ya no quería ese papel. Que prefería dejarlo en un rollo de una noche y listo. Así que mantuvo las causas de su huida familiar (rompía con su familia marroquí para irse a vivir con el chico en cuestión) pero terminará viviendo en la casa compartida de unas amigas.

En realidad, diríamos que en los 4 meses que llevamos de sesiones, las historias se han ido pensando y poniendo en escena para luego visionarlas, debatirlas y poder seguir adelante. Se trata de un Guión Audiovisual, como hemos dicho en otras ocasiones aunque también es cierto que algunas de ellas podrían quedar como definitivas dado el realismo y la naturalidad que se han logrado.

En nuestro trabajo suelen aparecer dos líneas permanentes de narración. Por un lado, la narración de la propia construcción de la película y por otro lado la narración de la ficción que los propios debates y ensayos colectivos generan. Por un lado las vidas concretas que se relacionan para producir un film y por otro la representación misma que ese colectivo decide ficcionar.

La cámara que siempre está en marcha, en la medida de lo posible, captura tanto una como otra realidad. Circula de los debates a la ficción y es del choque y entrelazamiento entre ambas realidades de donde extraemos lo que luego puede llegar a constituir la película: una representación que supone para un espectador remoto ver a la vez el proceso y el resultado del proceso.

Habitualmente, el cine convencional llamará a la primera línea narrativa *making of* y lo considera material no incluíble en la película final y lo oculta. Es el montaje invisible que surgirá con el mismo nacimiento de la narrativa cinematográfica. Es impensable que pudiéramos ver en aquellas primeras secuencias de Asalto y robo de un tren o Salvamento de un incendio de Edwin Porter, precursoras de la narratividad cinematográfica, al propio Porter discutiendo con sus colaboradores sobre la estructura de la narración. La cumbre de ese montaje invisible ha sido el cine clásico que nos ha marcado de por vida. En él, el espectador es conducido con absoluta limpieza y orden por una sucesión de secuencias perfectamente entendibles para que pueda comprender la historia que se cuenta. No veremos nunca al equipo de producción en el cine, salvo en las películas cuyo tema de ficción es justamente la producción de un film como en el caso de Cautivos del Mal (Vincente Minelli, 1952), El estado de las cosas (Wim Wenders, 1982), La noche americana (François Truffaut, 1973), Vivir rodando de Tom Dicillo (1995), películas de las que hemos hecho comentarios en otras ocasiones.



En general el cine, supone unos personajes a los que se les exige una coherencia de rol, de carácter y de apariencia y cualquier desviación debe ser causa de hechos que se dan y se entienden en el propio espacio, duración y acciones de la película.

Este debate sobre la evidenciación o no de los procesos de producción en el cine emergió a principios de los años 70 cuando entre diferentes críticos franceses vinculados a diferentes revistas y publicaciones como *Tel Quel*, *Cinétique* o los propios *Cahiers du Cinéma*. Muy resumidamente se hablaba de una oposición entre un cine idealista que oculta y margina el proceso de producción para dar una versión ideal del mundo y otro materialista que no oculta su proceso de producción mostrando su construcción interna. La problematización que se nos presenta en la práctica del Cine sin Autor no proviene tanto de una elucubración crítica o de cineastas, sino sobre todo del contacto, el aterrizaje forzoso que hemos hecho con la nave cine, en el seno de la realidad, de las personas cualquiera.

No estamos buscando una manera de contar historias replicable siempre como sello de un cine sino asumir la problematización que tiene lo cinematográfico en el terreno de la realidad. Lo que abrimos es un campo de experiencia, un entorno cinematográfico habitable que sirve como puesta en escena de unas vidas que colectivamente deciden hacer una película, a la vez que van originando unas secuencias de ficción. Buscando en ello encontrar un sentido narrativo.

Nuestro sistema de trabajo es de *Cámara en ON*, donde todo lo que se graba sobre lo que se hace y sucede para la construcción de la película es potencialmente material incluíble en el film. Esto hace que cuando se trata de ofrecer a un espectador remoto la causa de esta variabilidad de los personajes y sus identidades, podamos y tengamos que incluir a las propias personas en los mismos momentos en que debaten y argumentan la aparición de tal o cual ficción. Desplazamos el sentido desde la trama de la acción ficcionada al terreno de la realidad productora. He aquí otro de los momentos precisos de la Sinautoría como método. Donde los guionistas y realizadores pondrían su sello autoral mediante recursos narrativos, en el Cine sin Autor aparecen las personas que producen el relato evidenciando el sentido de la narración. Si siguiéramos, que también es posible, los procedimientos habituales del cine, deberíamos llegar a una coherencia narrativa que obligara a definirse a los y las jóvenes por uno de los personajes interpretados para dotar de sentido global a una posible historia. Lo obvio parecería dejar fuera todo el proceso colectivo de debates, críticas, reflexiones y decisiones para ofrecer una ficción elaborada por el grupo como resultado final. Esta zona límite entre la realidad (un grupo de personas produciendo un film) capturada por las mismas cámaras inmersas que van capturar las escenas de ficción, es justamente una elección de montaje, para nosotros de carácter formal y política. Cedemos el terreno del sentido narrativo al devenir del propio grupo creando. Nos inclinamos, en los términos del debate iniciado en los 70 que mencionábamos, por un materialismo (evidenciación de los procesos de producción en el espacio del film). Es la clave misma de nuestro Realismo extremo: no basta con dar participación en la creación del film, hacer saber que la película fue hecha por el grupo tal o cual sino que la intervención se da con la aparición de esa intervención como fragmentos del propio film.

El cineasta soviético Pudovkin, decía que *“El cine consiste en la unión de fragmentos distintos”*. Una noción como ésta nos permite pensar que una película puede perfectamente ser una sucesión de fragmentos de vida de un grupo de personas que originan fragmentos de ficción habiendo entre ellos una reflexión colectiva que le da sentido a todo el material.

El flujo de fragmentos que compone una película son tomados de la vida de ese mismo grupo. Y si un grupo discute y diseña el film al mismo tiempo que crea una secuencia donde una persona llega a su casa y habla con su pareja ¿por qué hacer predominar el momento de ficción al momento de vida que lo origina? En este sentido es bueno insistir también en no fijar como regla estas dos



líneas narrativas: la de la vida de las personas creando un film y la de la ficción que ese grupo crea, como si se tratara de una norma de estilo. Porque el desarrollo estético de un grupo tiene que ver con su capacidad de seguir haciendo sus propias películas más que con una normativa estética que podamos fijar los y las realizadoras de cine sin autor al comprobar hallazgos.

Esto quiere decir que un grupo de personas que se mantiene en el tiempo como colectivo productor (lo que tiene más valor realmente), puede partir de una experiencia narrativa como las que estamos originando en el ámbito del Cine sin Autor y luego madurar hacia caminos que originen su propia estética. Cabe imaginar que un grupo productor podría llegar a madurar como necesidad de su desarrollo, un montaje invisible para otra de sus películas. Esto ya pertenece al ámbito de su propia autorganización. Nuestra función política es democratizar y naturalizar la producción cinematográfica entre gente común mediante un método de realización que lleve a la autorganización en torno a la creación de films. Pero todos y todas sabemos que la experiencia en el camino creativo supone un control cada vez mayor de los métodos de creación y sobre todo una ganancia de libertad y autonomía creativa cuánto más se trabaja. Por tal motivo siempre resulta imposible saber cuál va a ser el grado de desarrollo de cualquier colectivo que inicia el camino fílmico y cuáles sus decisiones.

Este sábado nos reuniremos en el Medialab Prado de Madrid con público y algunos invitados para ver el corte final de la película *¿De qué?* que realizamos con jóvenes de la localidad de Humanes durante 2009 y 2010. Ese colectivo que formamos para la producción de esta película, jóvenes y equipo de Cine sin autor, luego de este largo recorrido juntos, tenemos claro que de iniciar el proceso de una segunda película, reflejaría otro tipo de reflexiones y planteamientos tanto formales como de contenido. Haríamos una película totalmente diferente.

¿Por qué? Porque nuestras vidas e intereses han cambiado, todos y todas tenemos la experiencia de una primer película juntos, las relaciones que había en ese momento han mutado en varios aspectos, la situación laboral de la mayoría no tiene nada que ver, ni las exigencias que supondríamos a un segundo trabajo. Se trataría de otra película dentro del mismo tiempo social cinematográfico: el de la propia vida que sigue aconteciendo.

Lo importante en nuestro camino, es poner a disposición de la gente cualquiera la posibilidad de producir el propio cine, naturalizar, hacer habitual y cercana su producción. Un proceso de cooperativismo cinematográfico tiene eso, que no lo puede controlar ni anticipar nadie en nombre del resto. El cine como tan pocas veces ha sido.

## 15

## Presentación de la película ¿De qué? El cine como discurso liberador en medio de una realidad vertiginosamente represiva

Ayer tuvo lugar el visionado público del film ¿De qué? en el Medialab Prado de Madrid. Entre los invitados estaban Ana Useros, crítica de cine y programadora de festivales también vinculada a la Filmoteca de Madrid, Roberto Cueto, programador del Festival de San Sebastián y profesor universitario vinculado a los Cahiers du Cinema, Amador Fernández, escritor y activista, Belén Gopegui, escritora, José Cuevas, profesor universitario, Margarita Padilla, ingeniera informática y activista.

Más allá del entusiasmo con que la mayoría de los participantes resaltaron las virtudes de la película y como ejercicio de austeridad, preferimos centrarnos sobre todo en alguno de los límites que se mencionaron ya que esto nos supone nuevos desafíos.

*¿De qué?* es un film que nace como todos los documentos fílmicos de CsA de la pregunta que se le ofrece a un grupo de personas concreto, ¿qué película harían ustedes? y para los cuales nos ponemos a su servicio (cinematográfico).

En el caso de este film, la pregunta de arranque se la hicimos a un grupo de jóvenes de la localidad de Humanes de Madrid hace ya más de dos años a partir de la cual se siguió el proceso que nos trajo hasta aquí.

La película fue rodada justo en el momento de transición en que este grupo de jóvenes abandonaba el bachillerato. Las sesiones de Cine sin Autor durante aquel período, fue para estos y estas ( y así aparece en la película) la evasión de los martes a todas sus cargas de la semana.

Una de las asistentes anotaba justamente esta apreciación: lo interesante y necesario que resulta poder decir en lugar de “*voy a ver una película con unos colegas*”, “*voy a hacer la peli con unos colegas*”. Es esa naturalización del cine de la que solemos hablar. Del cine como potencia productora de la gente común.

Pero de aquella temporada al momento actual, tanto sus vidas, como sus relaciones han cambiado muchísimo. Ya no son aquellos chavales de instituto que aún no habían entrado en dinámica de la vida laboral y universitaria.

El cine de ese momento, el Cine sin Autor, se convirtió en lo que deseamos que sea: un entorno de experiencia creativo y crítico presente en el transcurrir de la vida. Un entorno de producción cinematográfico cercano, habitual. También se mencionó la importancia del hecho de que la experiencia productora posibilitara a un grupo de jóvenes que nunca habían tenido contacto con la producción audiovisual apropiarse de unas técnicas y unos saberes de manera vivencial hasta el punto de producir un film.

Pero no hay virtud que tenga límites y esta experiencia los tiene.

Los límites que quedaron más patentes fueron esencialmente dos. Por un lado, las dificultades de mantener ese “entorno de cine” como compañía de la vida. Más allá de que nuestras vidas son en general un devenir constante que cambia y más aún en la etapa de juventud que suponen los alrededores de los 20 años como es el caso de éstas y éstos jóvenes, existe los cambios obligados que provoca esta perversa maquinaria de las circunstancias laborales, sociales y económicas en las que vivimos y que parece estar programada para la destrucción de todo vínculo socialmente creativo, productivo y liberador. Un proceso como éste y como el resto de los procesos que tenemos abiertos, necesitan una plataforma de sostenimiento, una dedicación, unas continuidades y fidelidades que parecen siempre imposibles en una sociedad estructurada sobre la base del recorte del gasto social, la nula estimulación de los procesos organizativos que no hacen más que promover “la muerte de los entornos de vida” que se desarrollen ajenos a la lógica de la productividad mercantil.

Se les preguntaba a los y las jóvenes sobre la continuidad de la experiencia y aunque su ánimo es que sí continuarían si se les ofrece una nueva posibilidad, nos merodeaba a todos la sospecha de que no se pudiera continuar dada las condiciones tan adversas para cualquier iniciativa de producción cultural autorganizada. La lógica que debería seguir una experiencia como la que originó *¿De qué?* es de crecimiento y maduración a través de la realización de películas por parte del grupo. Sobre todo porque el cine debería ser reflejo y fantasía sobre la vida, sobre todas sus etapas y no sobre un

momento puntual. Pero todo hace sospechar que el vertiginoso devenir de nuestras vidas, la de los y las jóvenes y las nuestras como equipo, combinado a un “entorno de políticas socio-culturales altamente represor” como las que vivimos en este país, no van a permitir sustentar la continuidad de la experiencia. Desiertos en lugar de oasis. Ya veremos. La otra limitante que parecía tener la película para algunos de los asistentes es la profundización del propio discurso de los chicos y chicas. *¿De qué?* expresa poco sus problemáticas profundas tanto las de ese momento como las de su momento actual en términos de reflexión crítica.

Y aunque algunas personas lo leían como deficiencia del film, que lo es, en realidad, en la concepción del CsA, es también una carencia que compete al afuera de la película. Se resaltaba como logro el hecho de que este grupo de jóvenes haya tomado las cámaras sin conocimiento previo, hayan integrado una operativa de producción como la del Cine sin Autor y hayan realizado, utilizándonos, al equipo, como servicio cinematográfico, esa primer película propia. Pero es verdad que aprender un oficio lleva tiempo y aunque este oficio sea hacer películas de Cine sin Autor, se necesitarían indudablemente más películas para superar la mera satisfacción de producir una. Esto es lo que permite con el tiempo el dominio sobre una operativa y unas herramientas.

Y otra vez nos cruzamos con las mismas adversas circunstancias. Que uno aprenda a escribir no le asegura que lo que escriba le libere. La apropiación de la herramienta es solo el primer paso para hacer de ello un medio de expresión más profunda. Tener esa herramienta no significa aún que su uso conmocione y libere a quien la porta.

Por eso resaltábamos en el debate el carácter filmográfico que el Cine sin Autor plantea como potencia realmente liberadora para un colectivo determinado. Un cine no pensado como película sino como obra fílmica más total que realmente ofrezca un “entorno de producción” habitual y cercano a la vida y sus etapas. Un entorno duradero.

Uno de los protagonistas decía: *“si hacemos otra película seguramente no tendrá que ver en nada con ésta”*. Y ésta es una reflexión compartida. Ninguno haríamos la misma película. Porque ya no somos los mismos pero sobre todo porque la experiencia colectiva de haber producido un film, como en cualquier proceso de creación, nos ha dotado de más dominio técnico, de más saberes, de mayor criticidad a la hora de trabajar juntos, de mayor conocimiento de los demás y de cada uno.

Es esta mirada filmográfica del cine la que nos daría la tranquilidad de que los discursos se afirmen y se profundicen a medida que un grupo vaya desarrollando sus diferentes piezas, documentos y films.

Pero una vez más nos topamos con las dificultades extrafilm. Las condiciones no suelen ser favorables para el sostenimiento de una filmografía como la que pensamos y necesitamos desarrollar.

Ahí queda entonces esta primer película *¿De qué?*, sus aciertos y algunas de sus dudas. Lo principal, de todas maneras, está hecho. Nos reafirma el camino para seguir adelante con el resto de procesos. Para mejorar y afinar nuestros métodos de realización.

Y ahí queda también una curiosidad que se notó en el debate. Las personas más cinéfilas que posiblemente habían en la mesa de debate, conectaron entusiasmadamente con muchos aspectos del film. La curiosidad consiste en habernos dado cuenta de que un grupo de jóvenes amateurs apropiándose de unos procedimientos llamados Cine sin Autor, lleguen a construir un film que conecte ¡tan bien! con la más exigente cinefilia. Es un buen comienzo. Queda demasiado trabajo como para que esto no se quede en una simpática satisfacción.

## 16

## Derivas entre lo racional y lo esencial sensible de lo cinematográfico. ¿Cómo puede liberarnos el cine?

Uno de los debates que se planteó en la presentación de “¿De qué?” casi al final, fue sobre la diferencia que plantea la película entre su primera y su segunda parte. En la primera, el film está planteado como una continua interacción entre una ficción que quieren filmar y las reuniones continuas de debates sobre qué filmar, cómo y su validez.

Una vez agotadas estas discusiones, en la última, deciden grabar un día de sus vidas y eligen el viernes en que un compañero del grupo tenía un concierto en la casa de la cultura del pueblo. El tiempo de la película, entonces cambia y se acerca más al tiempo real y al transcurrir de una de sus tardes de verano. Lo que se ve es cómo llegan a la casa de una de las chicas, cómo se preparan en el baño de su casa depilándose las cejas, como deambulan por el pueblo, cómo se van encontrando con los demás a lo largo del camino, pasan por la casa de otro, se sientan, conversan sobre su futuro, se van a su parque habitual a pasar la última hora y finalmente llegan al concierto de su amigo del grupo del que solo aparecen unos breves momentos.

La interesante discusión se generó entre dos posturas: una que afirmaba que la segunda parte perdía interés al desaparecer los debates y terminar grabando un concierto y una segunda que rescataba que la parte final mostraba la apropiación del dispositivo lanzándose a mostrar sus vidas tal cual con momentos cargados de poesía visual.

La duda parece ser si la elección de los chicos y chicas por grabar una de sus tardes tiene valor discursivo: algo así como que deberían haber grabado un asunto más interesante y no un concierto plagado de convención. Son dos visiones con respecto al cine que están en tensión y que realmente creemos que deberían sumarse y no contraponerse. La crítica al solo mostrar su tarde de verano parecía acusar de falta de interés temático al no aparecer un debate sobre su deriva barrial de un viernes.

Mientras transcurría el debate a nosotros nos surgía pensar en dos tipos de sensibilidades cinematográficas o, más bien, dos tipos de acercamientos al cine.

¿Qué se estaba afirmando, pensábamos? ¿Que cuando alguien se apropia del dispositivo técnico de las cámaras y decide grabar lo más inmediato y lo que más le motiva contar, eso carece de interés si no revela algo crítico? ¿Que lo conflictivo problemático que se explicita de las vidas o las situaciones en un debate es por algún motivo el mejor terreno para definir la validez “política” de unas imágenes? Porque en principio la mayoría de los que debatíamos estábamos tratando de reconocer o hacer notar la falta de lo político, en un proyecto que sustenta una fuerte carga política como es el Cine sin Autor. O así preferiríamos que fuese. Para nosotros, independiente de ser parte de esta película, cuando hemos visto secuencias en otros (escasos) films, hemos disfrutado de los dos tipos de apuestas. Parecía dividirse la discusión entre cinéfilos empedernidos y espectadores racionales-críticos. Nosotros somos las dos cosas, para ser honestos y no hacemos esa distinción.

En este caso: esa tarde de verano de unos amigos y amigas que acaba en un concierto puede abstraerse para el espectador-racional-crítico como una cadena de conceptualizaciones que diga: “tarde de verano- mirar televisión- preparativos en un baño- deambular por el barrio-ir al concierto de un amigo” igual a valor relativo casi intrascendente. Causas: un concierto es un tópico, un espectáculo. Siempre terminamos grabando un espectáculo, decía alguien. Hecho excepcional cargado de irrealidad. En general sí. De ahí que se podría sospechar la sugerencia: un proceso de debate como el de la primera parte debería haberlos hecho madurar la reflexión para filmar otra cosa...” más interesante”. ¿Más políticamente crítico, diríamos? ¿Más reveladoramente conflictivo?

Mmmm.

Seguía el debate y parecía aprobarse la apropiación de la cámara. Bien. Aprobarse que estuviéramos ahí debatiendo. Bien. Peeeroooo. Faltaba esa elección o evidenciación crítica de la segunda parte: “*deberían haber elegido otra cosa...*” y es verdad que falta...pero es verdad que se aceptó colectivamente sin discusión. Y seguíamos pensando. Que un grupo de señoras, o de adolescentes, o de viejos, se convierta en

sujeto productor, sujeto director, sujeto guionizador es para nosotros el acto político por excelencia con el que comenzamos la valoración de resultados. Si comenzamos a tomar decisiones horizontalmente y se agarra la cámara y se dirige. Vamos por buen camino. Y está claro que nuestros gustos “crítico-izquierdistas”, que los hemos tenido permanentemente al hacer la película, nos creaban la ansiedad de evidenciar otras realidades que iban apareciendo a medida que nos conocíamos todos y todas. Nosotros como equipo hubiéramos hecho otra película, no cabe duda, si estos jóvenes fueran objeto de nuestra creación autoral. El tema es que no hacemos un cine militante de autor que extrae o evidencia de la realidad aquello que su proceso de reflexión le hace sacar a la luz, sino un Cine sin Autor donde el autor crítico no es más que uno más en el camino de la clarificación colectiva que un grupo hace por medios cinematográficos. Nuestro criticismo está en ser capaces de desaparecer como propietarios de un saber y unas técnicas y entrar en una dinámica no impositiva sino colaborativa. El silencio autoral no es fácil porque la imposición de un contenido cuando uno sabe que tiene las riendas que le otorga el hábito cultural, “somos los que sabemos y en el fondo decidiremos”, está ahí, en todo el proceso. Basta con una opinión contundente y todo se reconduce. Basta con montar y justificar con mediana elocuencia y quedará la preferencia autoral. De hecho siempre hay mano autoral en el proceso de desaparición de la firma autoritaria-autoral. En esta película tuvimos varias veces la tentación de evidenciar la conflictiva laboral y precariedad que le suponía a uno de los jóvenes trabajar en los alcantarillados de Madrid. Ahí estaba. Un tema jugoso. Pero no es un tema que él haya necesitado evidenciar en ese momento ni que alguien más lo haya sacado aunque lo mencionamos. En ese sentido no queda más que esperar el proceso de su vida, su proceso de concientización propio sobre su realidad. El que haremos juntos o no haremos si se trata de crear un film de Cine sin Autor. Ese es un tema. La espera, el silencio activo y provocador. Eso sí, lejos de ese silencio evangelizador que practican los curas: *“Te acepto todo porque en algún momento te convertirás”*. No, no. *“Te acepto. Es lo que quieres y puedes contar. Es válido. No hay más que discutir. Ya lo hemos debatido y lo has decidido. Construyamos esa idea juntos. Es tu vida. Yo te prometí que sería un servidor técnico”*. Pero podría extraerse del debate de posiciones otro asunto que nos parece importante enunciar: hubiéramos jurado que había un conflicto entre el material del discurso pensado e incluso escrito y el material cinematográfico.

La relativa desvalorización de una secuencia donde uno muestra lo cotidiano de un baño, una depilación entre amigas, la deriva por su propio pueblo o el mismo concierto de un amigo, merece análisis.

Los cinéfilos empedernidos decían una cosa que compartimos. No! No es un concierto es suconcierto. No están siguiendo un tópico cinematográfico (que en la primera parte sí lo hicieron al filmar un accidente de coche), ellos no han visto otro tipo de cine como para querer copiarlo, grabaron sus vidas de ese viernes. Claro. Porque ¿qué es el cine sino secuencias de imágenes y sonidos que nos revelan algo? Como por ejemplo un viernes veraniego. *“Ah, sí claro. Solo imágenes y sonidos, dirá algún racional.”* Pues... es que no lo decimos nosotros... el cine es eso. Y es ese algo que nos revela el que nos interpela y al que aceptaremos o no. Y eso, por supuesto está librado a los hábitos del cine que vemos, pero también a los hábitos generales del ver y el valor de lo que solemos ver, donde solemos fijar la atención, también en nuestra vida corriente. A lo mejor es que el baño, el caminar, el encontrarse, no solemos verlo ni valorarlo. Si las secuencias de imágenes y sonidos las fabrica un cineasta magnate o aprendiz de magnate, nos mostrará su imaginario. Es su cine. Si le damos la cámara un viejo que vive con su perro y se atreve a grabar, quizá nos muestre a su perro que es lo que más quiere. Al cine, al menos nosotros en nuestra parte cinéfilo-empedernida, primero lo vemos y escuchamos. A veces vemos secuencias maravillosas dentro de una infame estructura narrativa. De hecho, la memoria cinematográfica es fragmentaria y no memoriza la estructura de un film, esa hay que reconstruirla al



contarla. El proceso de contacto del espectador con una película” es complejo. Pero la narrativa dominante, el paradigma clásico que nos colonizó nos acostumbró a pensar en el cine discursivamente, como una historia que se cuenta. Y aquí no nos da espacio para exponerlo pero es que el cine disidente justo ahí puso su punto de queja más radical. Repasemos si no desde los textos de Vertov o los de la primera crítica francesa comandados por Louis Delluc de los años 20 en adelante. Y esto no quiere decir que no tuvieran una ideología claramente de choque. Quiere decir que partían de la esencia del cine para hacerla. Otro día hablaremos de esto.

Así que esa segunda parte de la película obligó a preguntarse a algunos asistentes, sobre ¿qué valor le vemos a unas secuencias, dirigida por unos jóvenes que nos revelan la vida de un viernes en sus vidas. La crítica en voz de una de las asistente decía como defecto: es que *“de pronto estamos viendo una realidad que no se distingue de la realidad”*. Y pensábamos: *pero si las imágenes de unos chicos y chicas debatiendo qué filmar tienen la misma escénica: es un simil audiovisual de la realidad de chicos y chicas debatiendo. ¿De qué se trata?* -pensábamos, para aclararnos- *si de dos flujos audiovisuales, uno genera discurso racional sobre la propia película y la otra genera realidad sensible desde sus vidas, son diferentes, pero ambos tienen valor.*

Lo peor es que si estuviéramos quitando valor al segundo, por su valor sensible, estaríamos leyendo mal el cine, porque esa es su esencia. Nosotros trabajamos con gente común. No era ¿De qué? un Cine sin Autor hecho con un grupo de jóvenes rebeldes tunecinos porque de ahí saldrían, seguramente, otro tipo de imágenes. Y pensábamos que, en realidad, esa deriva física de los chicos sin discurso, no es que revele un problema de la película si no un problema revelado por la película a un tipo de espectador, que no es lo mismo. Es simplemente el gusto: *¿tengo ganas de ver esto ahora?* Y a lo mejor no, claro, puro ánimo de los instantes. Alguien decía con total sinceridad *“les aseguro que si no puedo dormir a las dos de la mañana me pongo a Tarantino y no esta película”*. Totalmente cierto. Decimos ésto más que nada por distinguir entre gusto y análisis crítico.

Y un apunte más. Se decía también en el debate que *“había que hacer cine con la naturalidad con que uno agarra un lápiz y un papel para garabatear o escribir”*. Luego se replicaba que *ese acto de agarrar el lápiz y el papel debía liberarnos*. Y nos preguntábamos: *¿cómo libera el hacer cine?* Aunque no se dijo, parecía que el cine debía liberarnos como el lápiz y el papel al escritor que a medida que escribe adquiere una mirada crítica sobre sí mismo y su realidad. Aunque hay escritores que por más que escriben no hay liberación que se posea de ellos.

Parece lógico pensar que el cine es un material muy diferente al papel y el lápiz: flujos de imágenes y sonidos decíamos. El hacer cine debe liberar nuestro ejercicio de ver y de escuchar primero y de ahí también nuestro raciocinio y criticidad que ha de movilizarse. Y nos libera siempre y cuando nos amplía el horizonte perceptivo que nos permite una mirada más compleja y profunda de la realidad. Es más libre aquel que mira y escucha una gama más amplia audiovisual que otro. También hay cinéfilos que por más diversificado que tengan el gusto, tampoco les llega la liberación, todo hay que decirlo. Pero sí que es bueno darse cuenta que muchas veces anteponer lo discursivo-narrativo-ideológico al acto de ver y oír, anticiparlo frente a lo que se nos exhibe es desperdiciar la experiencia cinematográfica en su esencia. Y esa desactivación que la tiene más un cinéfilo que mira y escucha muchas películas, debería ser un beneficio que gozara la mayoría de la sociedad. Permitir hacer Cine y hacerlo en colectivo es para nosotros la apuesta por compartir este hábito de hacer cine para ver y oír mejor la propia realidad. Hace apenas una semana un joven de Tetuán nos dio una lección al discernir la validez de unos fotogramas que dabamos por malos dada la incoherencia que veíamos en el racord entre dos imágenes. *¡No, dijo, mira, funciona!*. Se paró y demostró con gestos los movimientos del personaje en la secuencia filmada. Tenía razón. A estos jóvenes les va gustando cada vez más el análisis fotograma a fotograma casi en cámara lenta.

Eso es algo propio de montadores no de la gente común. Ven muchos detalles de las imágenes, sobre todo cuando hay acción y se exigen grandes dosis de coherencia sobre lo real. Sin duda que por lo menos ven mucho mejor que antes el cine que estamos haciendo juntos. Es un principio. Luego de ver y oír, seguimos con un caluroso debate muy racional por cierto... Si es que, lo decíamos, por qué separar facultades cuando juntas nos liberan mejor. Cortamos con *¿De qué?*



## 17

**Los segundos orígenes del cine. ¡Organizarnos!**

Si estamos realmente, como lo hemos planteado muchas veces, en una Segunda Historia del cine, es oportuno considerar que estaríamos, entonces, en sus orígenes así como ocurrió con la Primera Historia.

Mientras podemos comprobar cómo el estado tecnológico, las herramientas, los medios de producción del cine han adquirido un nuevo status, vemos, a si mismo, que el estado social, la comprensión de esa potencia, la conciencia social de lo que esos medios pueden proporcionarnos permanecen empantanados en la Primer Historia. Empantanado en un orden social estructurado en su cómodo capitalismo de minorías, en un énfasis por mantener el viejo espectador en una actitud antigua acorde a los viejos esquemas. ¿Podemos hablar de unos primeros y segundos orígenes del cine? Creemos que sí, si eso nos permite reaccionar socialmente. En los orígenes de la Primer Historia, nos cuentan que hubo una acelerada organización socio-empresarial en torno al cine. De los titubeos de la última década del siglo XIX a la fecha de consolidación del invento y del año de su declarada invención al momento inmediato de expansión de esta actividad comercial, no hubo demasiado tiempo.

Posiblemente la facilidad que supuso una invención en tan poquísimas manos, creó las condiciones (como pasa con cualquier invento, por otra parte) para que se desarrollara una organización socio-empresarial que se se dedicara a la explotación del aparato y la actividad para hacerla crecer rápidamente.

Digamos que el primer fenómeno social en términos organizativos, del cine, es fundamentalmente organización empresarial que a la vez constituyó por puro defecto, a una gran mayoría de gente (nada menos que al resto del mundo) en una masa potencial de consumidores de sus productos cinematográficos, sus fotografías en movimiento. Los gestores del cine se organizaron productivamente mientras que los espectadores carecieron de cualquier tipo de organización para quedarse colgados de su función común: acudir a diferentes lugares de exhibición a mirar, pagando, el nuevo espectáculo.

El Cine fue la cumbre de una Cultura Autoritaria, basado en ese formato de minorías emisoras-exhibidoras y mayorías perceptoras-consumidoras. Separadas por el muro del negocio y su mecánica y el abismo ideológico que sostuvo su moral estética así se estableció: unos producen esas películas y otros las miran, unos saben los secretos, la magia, diría Chaplin, de hacer cine y otros desconocen la operativa de esa magia y ni sueñan en poder producirlo.

ápida y acelerada progresión del negocio del cine a pesar de esa permanente cantarola de los historiadores que nos repiten que ni Edison ni los hnos. Lumière le veían prosperidad a aquel invento. Por las cifras no parece tan claro.

La recaudación de la mítica primera exhibición en París apenas cubrió el importe del alquiler del salón, unos 35 francos. Pero según cuentan. a las dos semanas, el impacto había sido tal que ya recaudaban 2500 francos diarios dadas las interminables colas que se congregaban a la puerta del Gran Café. Pero si nos vamos a pocos años después, en 1904, el primer imperio cinematográfico, la Pathé francesa, ya estaba abriendo agencias en Londres, Moscú, Bruselas, Berlín y San Petersburgo,. En 1906 las abrió en Amsterdam, Barcelona y Milán y en 1907 en Budapest, Calcuta y Singapur llegando en su apogeo a suministrar a los EEUU más películas que todas las casas americanas juntas. Esto en aquella época muy diferente en movilidad a la nuestra.

En 1908 EEUU contaba ya con 10000 salas con una afora diario de entre 4 y 5 millones de entradas y en 1922 se contabilizaban, en este mismo país, 40 millones de espectadores por semana. De esa manera, una actividad marginal de ferias, se constituyó en solo unos pocos años en un negocio altamente rentable para transformarse apenas una década más tarde en una creciente y monumental industria. La progresión de sus orígenes según los cuentos de historia.

Las reacciones a este gran paradigma del negocio, fue viniendo en diferentes

dosis por parte de escuelas, movimientos y cineastas que insistieron en otro tipo de representación que pudiera sensibilizar a aquellos espectadores hipnotizados por la mercancía audiovisual, y presentarles películas que funcionaran como el gesto de quien despierta a un dormido esperando que salga de su sueño. Ese avasallante crecimiento creo un estado social en torno al cine que no dejó mayores dudas sobre su estructuración: quien produce y quien paga para mirar.

Toda esta reflexión nos viene de pensar en los orígenes de la Primer Historia del cine. Y recurrimos a estas inexactas rememoraciones (todo parece tan impreciso a veces en el baúl de historia cinematográfica) porque cuando hablamos de una Segunda Historia en la que estamos inmersos ya, nos da por pensarla en términos de un segundo origen. Y si nos hiciéramos las mismas preguntas ¿qué diríamos? ¿Qué procesos de aceleración se están dando? ¿Qué crecimiento organizativo tendrá el cine? ¿Qué significa y qué panorama nos abre la ya incuestionable debacle de un tipo de negocio, de industria cultural? ¿Qué formas narrativas y modelos de producción se originarán en las próximas décadas para que un historiador del siglo XXII pueda hacer lo que nosotros con el siglo XX? ¿Hacia dónde va el cine y sobre todo, hacia qué estructuraciones sociales podría ir si no hay un único camino? ¿O todo seguirá igual al siglo que le vio desarrollarse?

Y puede ser muy satisfactorio hacer aspavientos de los temblequeos de la industria en su caducado modelo, de las nuevas posibilidades técnicas de la era digital, del trastorno total de los sistemas de producción, circulación y exhibición, del abaratamiento de la realización y de todo lo que ya estamos viviendo, pero el asunto no es solo que se desplome el edificio en donde mal vivíamos, el asunto es si tenemos la fuerza imaginativa, la seriedad técnica, el tesón metodológico y el impulso vital de anticiparnos echando a andar un modelo o modelos de producción distintos que nos lleven a un panorama cultural realmente nuevo en torno al cine. Porque el peligro constante con el sistema capitalista es siempre el mismo. Se cae o le tiramos alguno de sus edificios y luego nos pasamos abrazándonos de emoción durante todo el día, nos acostamos a las tantas de la noche sin dejar de comentar el suceso fantástico y al siguiente día nos empezamos a reunir para ver qué hacemos con tan noble oportunidad que nos plantea la historia. Y mientras comenzamos a diseñar, a la mañana siguiente, ese nuevo establecimiento donde seguramente viviremos nuestra más sublime utopía, resulta que ya han comenzado a llegar las máquinas de otro capitalista que durante la noche, seguramente en alguna cena de alto standing, negoció el título de propiedad del terreno con algún dirigente con poder y esa misma mañana está comenzando allí la construcción de su centro comercial. He ahí el final de nuestra fiesta.

Solo sirve una imaginación curtida por las dificultades, el espesor, la precariedad de una práctica que pudiera anticiparse en alguna medida, a soñar con precisión el futuro. Y responder a la pregunta ¿qué hacemos entonces? se torna urgente. Porque rápidamente se están planteando nuevos modelos de exhibición que aseguren una rentabilidad a los propietarios y allegados de las diferentes fábricas de cine al estilo siglo XX. Sabemos que la red de distribución y las salas de exhibición fueron el gran trofeo a controlar para asegurarse los cuantiosos beneficios que el cine podía reportar a sus propietarios. Pero las salas de cine han ido conociendo el desierto. La tecnología ha preparado un siglo XXI donde miremos para donde miremos encontramos una gran multitud de pantallas exhibiendo productos audiovisuales y diferentes tipos de soportes para su circulación y formas de exhibirlo. La tendencia de las industrias del cine va obviamente a una la reacomodación a las nuevas condiciones tecnológicas: privatizar todo tipo de pantalla existente y todo soporte de distribución y circulación que amenace sus prácticas de beneficio. La tendencia es a conservar la prioridad de hacer el cine minoritario del siglo pasado pero amplificando sus diferentes formas tanto de circulación como de exhibición. Es decir, no tocar los esquemas sociales de producción y por sobre todas las cosas, cuidar que los beneficiarios sigan siendo el mismo tipo de casta productora.

¿Qué hacer?

Ya curados de espanto con esa infértil espera de que pase algo espectacular y evidente que cambie nuestras vidas y el ordenamiento social en el que vivimos, pues una de las cosas que nos parece necesaria y urgente por la que trabajar es en la sustitución de aquella vieja organización social empresarial minoritaria de los primeros orígenes por la organización social de la gente común de los segundos orígenes en torno a un nuevo concepto de cine.

El presente tecnológico nos ofrece, entonces, la posibilidad de poner a funcionar otros modelos, ensayarlos y depurarlos, contaminar las instituciones educativas y culturales de las prácticas, corromper la inercia de esa pasividad espectadora de quien solo consume películas hechas por otros y en definitiva abrir, abrir los amurallados recintos de la producción cinematográfica, pervertirla, quitar los muros de sus guiones y guionistas, sus actores y actrices, sus montadores y sus montajes, sus directores y sus directrices, sus inversores y sus beneficios, para construir un siglo de cinematografías colectivas desde la población espectadora. Si lo pensamos así, resulta maravillosamente difícil imaginar el futuro. ¿Que nuevos territorios audiovisuales podrían llegar a ofrecer diferentes colectividades organizadas para representarse? El panorama es más que adverso, lo sabemos. Igual que sabemos que el cine no puede por sí mismo cambiar el cínico ordenamiento de nuestras sociedades capitalistas. Pero también sabemos que en su primer historia, el fuerte paradigma del cine nos conformó, en gran medida, nuestro imaginario, moldeándolo al vaivén de las minorías productoras. Tenemos que tener al menos la valentía de soñar otra realidad cinematográfica muy distinta. Una que nos reconfigure nuestro imaginario, ya que tenemos la obligación y el derecho de imaginar otra sociedad diferente a la que hemos heredado. Por el solo capricho de soñarla y como resistencia a un sistema que, también sabemos, opera como un interruptor que desactiva la vida...social... que siempre está emergiendo... a nuestro lado. Todo gran sueño comienza en una precaria realidad que lo contiene. No despreciemos la potencia de nuestra cercana realidad.

## 18

## Tres políticas y tres subjetividades del cine. Hacia una “política de la colectividad”.

En el libro *“La mirada Plural”* de Santos Zunzunegui, el autor lanza en su introducción una cantidad de jugosas preguntas, afirmaciones e intuiciones sobre las encrucijadas del cine actual, que luego, a la hora de desarrollar algunas tentativas de respuestas, vuelve al lugar común del análisis de una serie de autores de la lista de nombres importantes que en su momento aportaron novedad al cine: Val Lewton, Renoir, Kurosawa, Godard... No estamos seguros de que la salida que parece insinuar el autor pueda acabarse en el repaso de aquellas novedades formales y estéticas que nos ofrecieran cineastas del siglo pasado.

Quisiéramos repensarnos a partir de una reflexión que hace el crítico en el capítulo dedicado al cine de autor como política.

Comienza fijándose en la frase de Antoine de Baecque recogida del libro dedicado a este movimiento donde afirma que *“la política de los autores es sin duda la idea más célebre de la historia del cine”*.

Y es verdad que esta formulación de los jóvenes críticos franceses fue una reacción notoria que antepusieron a “la política de estudios” que se había desarrollado y brillado en solitario hasta los años cincuenta en ese cine de marca Hollywood aunque fuera realizado en otras latitudes.

Luego cita la descripción que haría André Bazin en su día sobre esta política de los autores al señalar que ésta *“consistía en elegir en la creación artística el factor personal como criterio de referencia, para postular después su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente”*.

Cierto. Parece una obviedad pensar y sentir que el cine de autor es, en cierta medida la opción de una cinefilia minoritaria intelectual, más cultivada en cierto espíritu crítico y refinamiento estético, muchas veces de tendencia izquierdosa (aunque para nada obligatoria). Un sector de espectadores que busca otro tipo de experiencias que lo alejen de las simples cárceles del entretenimiento, de la comercialidad narrativa de los géneros, de los sistemas de persuasión y captación audiovisual que suponen las películas hechas bajo las convenciones del negocio y sus infinitas variantes.

Lo cierto es que bajo determinado aspecto el gesto autoral de los años sesenta pondrá de relieve y hará emerger el carácter individual e individualista de la producción cinematográfica.

La “política de los estudios” constituyó la producción cinematográfica en su versión de gran fábrica multinacional. La “política de los autores” vendrá a constituir la concepción de producción en su versión individual, de un pequeño equipo comandado por un director del que las películas llevarán su nombre y quien se llevará posiblemente la mayor parte de los beneficios.

No deja de ser curioso, que cualquier película basada en la política de estudios (cadenas de producción en base a cadenas de gente en sistema fordista), era realmente un modelo de colectividad solo que estructurada capitalísticamente. De hecho, aunque un espectador común no identificara en los archiconocidos audiológicos de la Warner, de la Fox, de la Paramount, etc, el complejo, férreo e injusto sistema de fabricación autoritaria que podía esconder, no iba al cine a ver, precisamente, a su director preferido. El espectador alucinado por el sistema de estudios se vería atraído por diferentes motivos: fundamentalmente por las estrellas promocionadas por el negocio del start system, sus actores y actrices, los contenidos anticipados por la codificación de los géneros, etc. que las prácticas promocionales avanzaban (avanzan) antes de la película. Incluso en el caso de los grandes cómicos como Chaplin en cuyas películas coincidía el actor estrella y el director, diríamos que la fascinación la proporcionaba el personaje creado pero no tanto el director como oficio. No fue Charles Chaplin director lo más destacado sino más bien su personaje de Charlot el que lo llevó a la gloria.

Si uno lo piensa fríamente, cuando irrumpe “la política de los autores” poniendo de relieve a la figura individual del director, tratando de reivindicarlo tal como se hacía con los pintores, escritores, etc. lo que se viene a agregar es un nuevo

punto de atracción, una nueva clave de lectura y de motivación para ver cine. El sistema despótico de los estudios suponía (supone aún) la implicación de una colectividad de gente, mayor que la que podía necesitar el sistema de autor, cuyo equipo, en muchos casos, se vería devorado por la figura de un solo individuo, el director, que incluso podía ser capaz de eclipsar la figura de las propias estrellas. Aunque Godard hiciera *Le Mepris* con Brigitte Bardot o *Tout va bien* con Jane Fonda, siempre se trataba de ver una película de Godard. Ese era el sello de importancia e incluso la marca indiscutible de su valor intelectual. “La política de los autores” es el paso de individualización que el cine nunca se había planteado. Del valor intelectual “del autor”, se pasará en las siguientes décadas al valor comercial de dicha figura, a su mercantilización. Si bien constituyó una reacción que cambió ciertamente determinados criterios de la crítica, se trató también de una ampliación estética sobre el conjunto del cine y una ampliación de mercado. ¿Cuál fue la estrategia que siguieron los precursores de la Nouvelle Vague?

a) Encontrar los puntos de hartazgo que sentían sobre el cine existente. b) Enunciar una teorización y reinterpretación, unos nuevos criterios de criticidad relejando cierto cine que podía contener la nueva valoración (una hábil forma de rescatar y a la vez introducir esos criterios en la historia que les antecede). c) Realizar ese nuevo cine que veían posible. Presentar un nuevo modo de hacerlo. En una palabra, estos nuevos autores crearon primero las condiciones teóricas como terreno propicio donde insertar una nueva práctica. Si bien querían hacer cine se dieron cuenta que no lo querían hacer bajo el modelo en el que lo había desarrollado la “política de estudios” y necesitaban formular “otra política”. Si no creaban antes otra crítica, otra mirada, su cine corría el riesgo de ser invisible para el mismo cine que amaban. Esta reflexión es la que nos lleva a plantearnos una pregunta: ¿cómo pensar hoy otra política que abra las condiciones de mirada y reflexión crítica para un cine que se presente como novedad tanto a “la política de estudios” como a “la política de los autores”?

A cada política le corresponde una subjetividad.

Cuando nosotros nos planteamos la fórmula de Cine sin Autor, aunque no lo teníamos claro desde el principio, la práctica nos ha hecho consciente de que, en definitiva, nos planteamos precisamente una “nueva política”, “la política de la colectividad”.

A partir de esta enunciación, la complejidad se torna en varios aspectos diferente a las anteriores dos políticas que han movido y desarrollado en el cine.

Es verdad que si seguimos la estrategia que describíamos antes para el caso del cine de autor también podríamos decir que cumplimos más que menos con sus pasos:

a) También nos han hartado estas dos formas de cine, no tanto porque sean buenas o malas películas sino porque son expresiones minoritarias y hasta personales, que se nos presentan como manifestaciones sociales. Sentimiento que nos puso en la búsqueda de otro modelo. Es más bien un hartazgo político y no solo estético-formal. Partimos del cansancio que produce pasarnos la vida de comentadores, consumidores o críticos del cine de unos pocos.

b) También vamos creando un cuerpo teórico en base a una revisión crítica de la historia del cine deteniéndonos y remarcando aquella cinematografía donde encontramos los nuevos criterios que definimos.

c) A pesar de las dificultades, también decidimos poner en práctica, hacer cine, bajo el modelo de realización que surge de esa teorización iniciando el camino de un nuevo modelo.

Pero hay un asunto fundamental en nuestro planteo que marca diferencias de enfoque y de acción: el hecho de hacer cine desde una subjetividad más compleja y distinta como es la colectiva de la gente común. Lo explicamos muy resumidamente.

“La política de estudios” se desarrolló (se desarrolla aún) como un cine proveniente de una colectividad constituida por inversores y profesionales del cine. La subjetividad que

emanó (emana) de este tipo de grupos organizados ya la sabemos, ahí están sus películas. Unidos por un contrato o trato generalmente mercantil producían (producen) los films. Se sabía quiénes eran. Grandes grupos de producción abocados a conseguir plasmar las ideas de algún profesional o directivos que había pensado (piensan) una película. Estas se hacían en sus templos inaccesibles para la gente común con localización y tiempo bien definidos, grandes estudios.

“La política de los autores” provino de un grupo definido de cineastas, donde cada uno explotó (explota) creativamente su subjetividad personal de director. Su interés inicial fue fundamentalmente profesional, intelectual y artístico con respecto al oficio. Las películas se empezaron a hacer más cercanas, en ambientes naturales, siguiendo la estela del neorrealismo. Quizá ya no se trataba de los inaccesibles grandes estudios. El templo inaccesible pasó a ser el mundo subjetivo del director, esa interioridad muchas veces tan despótica como la que se daba (se da) en el cine de fábrica. La política de los autores le dio estatuto cinematográfico a la subjetividad individual.

En cuanto a “La política de la colectividad” que planteamos desde el Cine sin Autor, lo que reivindicamos como subjetividad cinematográfica, es la de “una colectividad social cualquiera”. Por un lado, abandonando todo rasgo autoral retomamos el carácter colectivo de la política de estudios (mucha gente produciendo una película) pero de una manera totalmente alejada de la explotación de fábrica. No surge de la institución cinematográfica sino del estamento social y no parte de la organización piramidal del cine sino que utiliza el cine como forma de conexión y organización social. Subjetividad en construcción muchas veces provocada por el mismo proceso socio-cinematográfico. En una política de la colectividad el beneficio económico desaparece como causa inicial y objetivo final y queda relegada a un móvil secundario. El beneficio impulsor es de carácter social, político y también estético pero por la búsqueda de una propia autorepresentación, la búsqueda del empoderamiento del poder que otorga el generar la propia ficción.

Volveremos sobre este tema. Hoy solo queríamos enunciar lo que nos sugirió el texto de Zunzunegui, ya que era un libro que plantea los retos actuales del cine y hemos querido agregar a su texto algo que para nosotros es fundamental para pensar el cine del futuro. Y aunque es útil y necesario el conocimiento del cine que nos antecede, creemos que es igual de necesario, para una nueva política cinematográfica, remover los cimientos de lo que parece que nunca llegamos a cuestionar: ¿quién ha producido y produce el cine y quien tiene los saberes y los más opulentos medios de producción para imponerlo? Por ahí, comienza una verdadera “política de la colectividad”, la que indefectiblemente debe buscar hacer del cine de nuestras sociedades, un asunto que le competa a toda la población y no solo a sus cansinas minorías productoras.



## 19

## Real Política de la Colectividad... del cine. Sobre otras cuestiones de espacio y tiempo.

La semana pasada hablamos de las dos políticas que de alguna manera marcaron y marcan el estado actual de la comprensión del cine.

Con ellas, enunciamos una tercera: la Política de la Colectividad, como una noción que emerge del estado actual en crisis de los sistemas de producción social, cultural y entre ellos el audiovisual y cinematográfico, que es el que nos compete. Quisiéramos aportar algunas notas más a esta enunciación, ya que consideramos que se trata de la dimensión más confusa y débil de esta nueva etapa de producción cultural. Una Política de la Colectividad, como todas las nociones que estamos desarrollando en el Cine sin Autor, no es algo que por enunciarse se pueda considerar que existe. Es más bien un concepto operativo que siempre debe materializarse, cada vez, en cada experiencia y del que nos valemos para reaccionar e intervenir en la realidad.

Ayer mismo leíamos un artículo que enunciaba algunas “Wikiestrategias” para salir de la crisis expresándose en términos de crowdpower (el poder de la multitud) como forma de organización distinta en torno a colectividades de red, iniciativas que recogen fondos para operar mediante microfinanciaciones de internautas interesados en producir algo. Y aunque estas nuevas estrategias de financiación y participación nos parecen interesantes, a la hora de plantear una Política de la Colectividad, el tema nos parece altamente complejo.

Por un lado, se nos crea la duda, por ejemplo, en el tema de la financiación de una película por parte de una multitud de internautas, de que si no estamos, una vez más, haciendo un apaño de precariedad frente al gran capital. Es verdad que hay que apañárselas frente a la paupérrima inversión socio-cultural, pero aunque ampliemos estrategias de financiación como el crowdfunding no deberíamos dejar de pensar en estrategias más profundas, precisas y de largo aliento para que el grueso del dinero invertido (público sobre todo), produzca una utilidad y un impacto social más amplio y profundo en la sociedad en la que intervenimos. Inciso aparte, otros asuntos creemos que se problematizan al plantear una Política de la Colectividad. Nosotros llamamos Colectividad a un grupo de personas conectándose y organizándose para hacer sus propias películas y que esto se realice en la vida y espacios sociales reales, sin intermediación virtual. Cuatro cosas básicas. 1) Nunca existe la colectividad abstracta. 2) Hablamos de colectividades de gente no productora de audiovisual, gente cualquiera, donde el equipo de realización es un equipo técnico a su servicio. 3) Son colectividades en construcción ya que no existen a priori como las que se dan en el ámbito de la producción cinematográfica o audiovisual como grupos de profesionales más o menos estables, o establecidos en torno a una profesión pagada. En nuestro concepto se trata de grupos de gente unidos por algún motivo social o espacial (vecinos de la misma localidad). No hay una vinculación monetaria. O si la hubiera, la relación económica nunca sería el motor principal sino un mero medio y el posible beneficio un mero efecto secundario. 4) Son potencialmente colectividades cinematográficas porque cualquier realidad humana contiene los elementos necesarios y valores para ser cinematografiable. Una potencialidad que comienza a ser realidad eficazmente cuando estas colectividades entran en un proceso socio-cinematográfico como el que planteamos en el Cine sin Autor, cuando se pone en marcha un dispositivo que crea la conciencia colectiva en los grupos de que han comenzado a crear sus propias representaciones fílmicas.

Solo con estas cuatro características, podemos complejizar una posible “Política de la Colectividad”.

En nuestra experiencia, cuando nos planteamos al principio como escenario un barrio entero, estábamos justamente muy cercanos a la ingenuidad de la enunciación: la colectividad era todo el barrio, una pura abstracción. Luego, a medida que fuimos haciendo diferentes tipos de intervenciones y documentos con gente diversa, el propio concepto nos empezó a estallar en la cara. ¿Quién era nuestra colectividad barrial? ¿La asociación en la que operamos con varios visionados, el grupo de jóvenes del instituto



donde estamos haciendo uno de los procesos, el bar donde rodamos y exhibimos, las historias de algunas personas específicas que comenzamos a construir, el grupo de señoras de una sesión de patchwork? Y así podríamos seguir ennumerando diferentes personas y colectivos que dentro de esa ingenua enunciación al que llamamos “colectividad” han roto con nuestra inicial abstracción.

Entonces, ¿qué significa una Política de la Colectividad ?

En principio parecería que el camino pasa por establecer ciertas estrategias espaciales y temporales que atraviesen la producción general y ciertas claves de relación social.

Con estrategias espaciales nos referimos a una política que suponga la estabilidad de la intervención en determinado espacio. En nuestro caso, siempre estamos grabando en el barrio. En un momento tuvimos que agarrar un mapa y definir realmente las calles que abarcaría el plató real, aunque sea como idea aproximada: es hasta aquí y no más allá donde elegimos operar. Intervenir “en algún sitio”, dotar de materialidad al espacio social. Esto se traduce en cosas muy simples. Cuando uno fija el espacio de ese plató real, hay, por ejemplo, personas que se empiezan a repetir de un documento a otro, accidental o provocadamente. Las calles y lugares de diferentes escenas también. El espacio de esa colectividad al ser siempre el mismo permite profundizar lentamente en sus rincones. Cuando salimos a grabar en sitios nuevos de ese plató barrial, siempre hay conectividad social porque hablamos de otros vecinos que ya han participado, o vemos pasar a personas que han salido en algún documento, o unos nos cuentan historias de otros. Esa permanencia en un mismo espacio, permite operar esa función de “conexión social” del dispositivo cinematográfico, de la que siempre hablamos .

Cuando hablamos de estrategias temporales, nos referimos a la voluntad de permanecer en un habitat definido de intervención, o en un grupo social determinado, que permita además de los tiempos concretos de producción (rodajes y exhibiciones), otro tipo de temporalidad más vinculadas con ese acto de solo “estar-en-un-lugar-a-medida-que-pasa-el-tiempo”. Esto nos ha permitido que las relaciones, aunque muy débiles en general, puedan irse generando no solo por el motivo concreto de las acciones vinculadas a la producción sino vinculadas a la propia vida. Esos encuentros de los que hablamos, que a veces se repiten, naturalizan la relación. Ejemplo. A uno de los ancianos que grabamos en el rodaje de un bar, el año pasado, volvemos a encontrarlo cada vez más a menudo tanto en el bar como en la calle. Luego de meses de que hiciéramos aquel día de rodaje en el que él era uno de los personajes que nos mirara con sospechas, un día nos reclamó la película que nunca había llegado a ver porque no asistió a la presentación. Se la prometimos dos veces y nos olvidamos de entregársela. Tiempo después volvió con más confianza a decirnos entre bromas: *me han prometido la película pero ¿para cuando?, siempre se olvidan*. Ese día regresamos al estudio, hicimos una copia y se la dimos. Cuando nos volvimos a encontrar le preguntamos: *y ¿qué tal?* *Muy bien* -dijo- *si soy el primero que salgo y todo*. Y efectivamente, es un anciano que todos los días pasa a buscar a la camarera que abre el bar a las 7 de la mañana y le ayuda a levantar las cortinas del negocio. Luego nos hemos seguido encontrando. Hay algo entre él y nosotros. Le dijimos que volveríamos con la cámara y respondió que encantado. No le conocemos más que de estos encuentros. Pero ahora tenemos una rara complicidad. Seguramente es la primera vez que se veía en un formato documental en su rutina diaria. Nosotros montamos aquel documento. Algo nos une a ese anciano que no conocíamos hasta el día en que pasó por nuestra cámara y lo convertimos en sujeto de uno de los documentos de esta delirante película fragmentaria que nunca acaba. Eso solo lo permite un dispositivo al que le gusta confundir el cine con la vida. El cine que creemos necesario.

La semana pasada en el grupo de jóvenes, un chico nos dice que una amiga mandó preguntar si podía salir en la película haciendo de yonqui, que le gustaría hacer ese papel. Otras personas, por ejemplo, nos invitan a su casa luego de enterarse que hemos grabado a un vecino de su confianza. Son solo algunos de los muchos

ejemplos de múltiples conexiones que permite la permanencia insistente en un lugar. Estrategias de espacio y tiempo, decíamos y al final siempre terminamos hablando de la esencia del cine. Pero como no nos gustan las respuestas que cierran la vida, creemos que es de honestidad decir que nuestro trabajo, movido por un enunciado como el de la Política de la Colectividad, no es un camino solo cargado de coherencias, aciertos y experiencias gratificantes.

Cuesta mucho trabajo introducir una operativa cinematográfica en el seno de un funcionamiento social amplio como puede ser un barrio. El trabajo consiste en avanzar interviniendo, analizando, retrocediendo, reinventando formas, deteniéndonos ante el desconcierto, desconcertándonos ante nuestras limitaciones, en mitad de una población que vive y como si fuéramos un simple soplo de conciencia a través de imágenes y sonidos que emergen de la misma gente.

Esta semana salimos a cazar azahares. Estábamos en una esquina. Grabábamos y fotografiábamos las calles, los movimientos, los carros, la gente. Habían dos bares, uno enfrente del otro. Tomamos la cámara y fuimos al primero, explicamos quienes éramos y preguntamos a la gente y al dueño si le molestaba que saliera su bar en la película. Nos dijo que prefería no salir. Le dijimos que no se preocupara. Cuando salimos enfocamos la cámara al otro bar. Tomamos un primer plano. Solo para que el otro dueño nos viera. Apagamos y fuimos hacia él. Le explicamos lo mismo. Nos dijo que no había problemas. Cuando empezamos a grabar nuevamente, la gente de dentro nos hacía señas como emocionados por salir. Volvimos a entrar y nos enfrascamos en varias conversaciones con algunas personas. Dos grupos de hombres jugaban en las mesas del fondo. Ya teníamos el consentimiento de Paco, el dueño del bar. Fuimos con temor, hombres con rostros duros concentrados jugando a las cartas y al mus. Les preguntamos si les molestaba que les grabásemos. Bastaron unos intercambios y todo se volvió emoción y risas. Se prepararon y siguieron jugando conscientes de la cámara pero con toda naturalidad. Les prometimos verlos en la propia televisión del bar. Al cabo de un rato salimos. Una calle más arriba, un grupo grande de gente tenían una fiesta montada con bailes, guitarra y cajón flamenco. Era el patio externo de una parroquia. Estábamos cansados y dudamos si acercarnos porque parecía un círculo cerrado y podían ofenderse. Tomamos unos planos de lejos y nos dispusimos a irnos. Un hombre que habíamos grabado en el parque de enfrente se acercó rápidamente a invitarnos: *“Vengan, pueden grabar y tómense algo con nosotros”*. Terminamos en mitad del círculo grabando el festín y los bailes. Le prometimos al párroco volver con las imágenes. Nos dijo que encantado.

Y pensamos... Quizá solo sea eso, filmar la vida, en un plató real y devolver las imágenes a sus protagonistas. Para debatirlas, para entrar en contacto, para conocernos, para conectarnos, para romper la maldita ilusión de ser eternos desconocidos, para derribar nuestras propias barreras, para no olvidar que vivimos con otros, para quebrar los sectarismos, para provocarnos y provocar encuentros improbables, para dejar de vivir como si los demás fueran pura abstracción. Quizá este tipo de cosas apenas definibles, estas acciones a veces planificadas y a veces puramente intuitivas que surgen de nuestro deseo de hacer del cine un espacio de vida más saludable, estas operativas que desactivan nuestras programadas defensas de los demás, sean el mejor alimento que vamos encontrando para hacer efectiva una “Real Política de la Colectividad”.

## 20

## El cine como travesía social. La disolución de las fronteras para la instauración de territorios habitables.

La semana pasada estuvimos en el programa *Una línea sobre el mar* de Radio Círculo donde se nos preguntó entre otras cosas *¿qué significa el Otro (social) para nosotros?* Allí respondimos con una breve idea que nos parece oportuno terminar de explicitar.

En el cine, las relaciones sociales estuvieron sujetas a una situación de distancia que hacía que “el otro” y el “nosotros” fueran dos categorías separadas en referencia a la producción, solo unidas durante breves momentos de tiempo reales durante la exhibición de una película y prolongada en el impacto de esas mismas películas en el imaginario personal y social. El cine se acostumbró a ser “*un acontecimiento que reunía a extraños*” donde los únicos conocidos productivamente entre sí eran los de la corporación productora que generalmente nunca ha estado presente en una exhibición a no ser que sea el estreno del film. La fuerte división entre espectadores y productores suponía la constitución de una circunstancia social que sostenía (sostiene aún) esas dos categorías de gente sin otra vinculación que la experiencia perceptiva de los primeros sobre la obra de los segundos. Desde su origen y para el caso de los propietarios del cinematógrafo y sus derivas empresariales, su forma de concepción vinculada al negocio no dejaría duda alguna sobre la conformación de un “nosotros” social que produciría la ficción cinematográfica del mundo. El Otro, para estos, serían aquellos que pagarían para ver esas películas con las que se sostendría el negocio del cine, el negocio de sus minorías. El resto de la población, se constituyó casi espontáneamente en un nosotros espectador, no-productor. El Otro, para ésta, serían esos grupos exclusivistas, desconocidos, rodeados de fantasía y glamour, que producen ese flujo espectacular de imágenes a los que se les paga para ver sus films. El nosotros-productor se conformó como una categoría social de fuerte organización estético-empresarial entre sus miembros. Grupos de personas vinculados fundamentalmente por el dinero y por su oficio profesional. De alguna manera, estos diferentes conjuntos de personas, constituirían colectivos más o menos estables dentro del sector, que irían a lo sumo circulando entre diferentes estructuras empresariales o profesionales, al son de contratos y colaboraciones.

El “nosotros-espectador” habría de conformarse como masa social permanente sin organización, cuya existencia común terminaría siendo repetitivamente efímera: algo así como nómadas que se reunirán en salas oscuras en cada ocasión y para cada película, durante el breve tiempo de exhibición y que podrían prolongar sus débiles vínculos en foros y comentarios particulares sobre los gustos cinematográficos que les unen.

El cine se constituyó así como una actividad entre personas doblemente extrañas: la extrañeza de la relación entre productores y espectadores por un lado y la extrañeza de los propios asistentes a una exhibición entre sí. El cine, como cualquier gran espectáculo, vincularía de manera muy transitoria y superficial, a multitudes de extraños que no llegarán a establecer más profundidad en sus vínculos, que la epicéntrica y no muy sana relación de los fans con sus películas, directores o actores y actrices..

Una vez arribamos al siglo XXI, en las nuevas cinematografías por las que trabajamos en el Cine sin Autor, planteamos justamente una ruptura de este concepto de cine, definiéndolo como una actividad de producción basada en travesías sociales.

El cine, para nosotros, se ha constituido y lo vamos constituyendo como un territorio de migraciones. Las experiencias de producción marcan un fascinante movimiento de travesías humanas donde los realizadores, productores, realizamos migramos hacia diferentes tipos de personas, grupos y colectivos. Pero a la vez, el cine se va constituyendo en la posibilidad de travesías de personas, grupos y colectivos entre sí a través del propio territorio que construye el cine. Atravesamos la realidad y nos atraviesa la realidad a la vez. Nuestro trabajo en el plató barrial, comenzó con un tipo de relación social donde las personas, bajo diferentes formatos, fueron participando sobre todo de dos momentos de la producción: los rodajes y los visionados de los montajes sometidos a debate colectivo.

Pero el hecho de haber trabajado con diferentes grupos y personas nos viene complejizando el carácter colectivo de producción.

La realidad nos ha obligado últimamente a repensar la manera de hacer que esas más de doscientas personas que han participado en el proceso de cine, aún de forma puntual en algunos casos y más estable en otros, puedan sentirse parte de los diferentes documentos filmicos y a la vez parte de una experiencia social, un territorio imaginario local en constante producción: el cine que se hace en su barrio, a su lado, con ellos y ellas, en sus calles, en sus casas, con sus temas, con sus intereses.

El cine como generador de movimientos migratorios de unas vidas a otras, de unos lugares a otros, de unas temáticas a otras dentro de un mismo escenario barrial.

Como siempre decimos, es una tarea compleja. En el momento actual barajamos la posibilidad de comenzar a construir un primer gran relato con todos los encuentros que hemos tenido a lo largo de estos dos años y que están reflejados en los diversos documentos filmicos que siempre están en proceso de reconstrucción. Eso supondría la identificación personalizada de cada una de las personas que hayan salido alguna vez en los documentos creados en el barrio. Si es así, un tratamiento serio de toda esta realidad social, supone volver a contactar con cada una de estas personas, aumentar la relación con ellas, explicarles el estado del proyecto, las dificultades que ha ido encontrando, los hallazgos, hacer una gira barrial por diferentes sitios de encuentro informal, asociativo o institucional, y dar un paso de afirmación más en la tarea de conexión social de la gente con el proyecto y de la gente entre sí a través del proyecto. Tarea un poco titánica cuando no se poseen más medios que los propios personales del grupo, ni más tiempo que el vocacional-militante.

Pero, justamente, el cine, concebido como travesía social, nos depara esos grandes esfuerzos, lentos y progresivos, meditados y analíticos para ir gestando otro modelo de producción que siente sus bases teóricas y filmicas en la propiedad colectiva de lo cinematográfico, en la producción colaborativa de la autorepresentación, en el carácter político de la creación conjunta, en la fabricación de nuevas estéticas sociales.

Si no hay un Otro, hay solo un Nosotros: todas las personas que producimos nuestro propio cine.

Pero es importante aclarar que no sostenemos ni creemos en la desaparición total del Otro como espectador remoto. Solo se trata de un desplazamiento obligado. Se trata de que aquel tipo de Otro del viejo cine no rija los criterios de producción. Lo que hacemos es romper con la dinámica del beneficio que condicionó y conformó un modelo de producción que para hacerse, siempre ha necesitado un Otro extraño, consumidor, espectador, ausente, remoto, objetivo primero de su persuasión fílmica. Romper esa esclavitud mercantil, narrativa y estética de pensar en un espectador remoto supone pensar el cine como una producción sin objetivos de rentabilidad, reintegro al inversor o beneficio monetario de sus profesionales por la vía del éxito de venta.

Esto no quiere decir, un cine que se haga sin dinero, sin buena equipación tecnológica, sin buenas infraestructuras, sin pago a sus profesionales, sin preocupación estética, sin comercialización de las propias producciones. Quiere decir que debemos replantear las políticas estatales e incluso de inversión privadas del cine con respecto a sus relaciones de producción con la sociedad. Quiere decir que que cuestionar el modelo actual cinematográfico, poniendo sobre la mesa una propuesta de fondo que sea capaz de hacer viables lo que hemos dicho otras veces: unas “nuevas industrias de cine del siglo XXI”. Suena ostentoso, sí, pero esto ya nos importa bien poco. No queremos las migajas de la cultura, queremos sentarnos en la mesa de los comensales, proponer otro menú accesible y abrir las puertas de la sala a cualquier persona.

# 21

## #spanishrevolution. Cortocircuito en el sistema. ¡Por fin!

Interrumpimos nuestra reflexión y trabajo para meter las cámaras en el epicentro de una gran ruptura social. Hemos grabado por fuera y por dentro lo que pasa en la plaza Sol de Madrid y lo compartimos en el canal de youtube no nos vamos. El viejo orden dejó de existir en el kilómetro cero de la capital española el domingo 15 de mayo.... no sabemos lo que va a durar. La energía en el mismo corazón de las comisiones es de otra naturaleza y otra velocidad. Los jóvenes de una nueva generación han envejecido de pronto al antiguo país en el que vivíamos.

La autoregulación y la disciplina del movimiento tienen algo de inteligencia colectiva apabullante e inédita en su interior.

Si es un momento revolucionario (no decimos revolución), inútil se hace pensarlo con viejos esquemas: uno envejece en el acto mismo de pensarlo con lo que ya sabe. Suspender el saber momentáneamente es la mejor manera de asumir eso nuevo que nos ha devenido. Ya sabemos que el sistema tiene una perversidad brutal que puede devorarse un alzamiento social como éste en un breve lapso. ¿Y? ¿alguien puede asegurar hoy que no estamos ante una excepción? ¿En qué consistiría la excepción al eterno bucle del pesimismo social y político de que todo queda en nada?

Un periodista televisivo famoso mendigaba información a los y las jóvenes de la mesa de la comisión de comunicación: ridículo quedaba. Los medios oficiales no salen del desconcierto. No llegan a la velocidad de un proceso incontrolable, solo comprensible con la apertura a otras categorías.

En el kilómetro cero de la otra política nacional no hay dinero, solo trueque y solidaridad. En serio. No seamos necios.

El funcionamiento asambleario inundó las plazas y funciona como un gigantesco intercambio de opiniones cuerpo a cuerpo.

El Cine. Almodóvar y Penélope cruz están en Cannes mostrando sus millonarias tonterías: es el viejo cine. En el No a la Guerra el mundo del cine todavía tomó un cierto protagonismo. Hoy es un cadáver estúpido. Son una parte más de la estructural decadencia que se denuncia.

Recuerdo de cine. La película de William Klein sobre el mayo 68 que mostraba la impresionante toma de las calles de París se estrenó 10 años después del suceso. Hoy no se necesitan a los viejos cineastas para ver las imágenes. Para eso están los operadores cualquiera del siglo XXI subiéndolas a la red en directo.

Está claro que hay que pensar en todo esto, solo que pensarlo en solitario, hoy, es realmente lo arcaico. Muchas plazas de Madrid se han convertido en plataformas donde se intercambia rabia por imaginación. ¿Esto también es lo de siempre?

No se puede aventurar nada más que la evidencia: en España ha habido un gran cortocircuito político y social que lleva una semana instalado en el corazón de su capital y replicado en decenas de plazas de otras ciudades y otros no pocos lugares del mundo. Crisis de sentido en un sector que crece día a día. Asalto de la posibilidad.

Desde Cine sin Autor hemos imaginado y planificado mucho un cine para otro modelo de sociedad. Vivimos hace tiempo en el futuro. Estamos plenamente satisfechos por esta intensa y abrupta interrupción de la desvergüenza, la fanfarronería, el sarcasmo, la perversión y la criminalidad de unos grupos políticos-financieros que frente al sentido común no merecen el más mínimo respeto.

Nuestra memoria quedará embarazada de futuro, pase lo que pase. No hay que abortar este asalto, ésta espontánea alusión a la utopía que necesitará de toda nuestra energía para afrontar los largos tiempos que requiere su materialización. Algo se ha roto en este país. Por fin. Ya era hora.



## 22

## #spanishrevolution2.

**Las imágenes en tiempos de revuelta y el cambio en el estado social de producción.**

Paris 1968. El Manifiesto por un cine militante de los Estados Generales del Cine terminaba así el tercero de sus llamamientos: *“Cineastas ¿qué hacéis por la revolución? El estado insurreccional os ha permitido iniciar vuestra revolución profesional. ¿Qué hacéis actualmente por la revolución? Es urgente al concienciarse de la necesidad absoluta de poner al servicio de la revolución todos los medios a vuestro alcance. Debemos apoyar a los huelguistas. Es necesario difundir los documentales filmados durante las manifestaciones en las empresas, en los lugares públicos y en los cines. Otras acciones son igualmente urgentes. Con ese objetivo, os invitamos a entrar en contacto con los comités de acción obreros y estudiantes de Censier (reunión: todas las tardes a las 20 horas)”*.  
Comité Conjunto Cine-Interfacultades  
21 de mayo de 1968

Madrid Mayo del 2011. La primer pregunta ya no tienen lugar. La participación del sector y de los profesionales del cine solo pueden aparecer como fantasmas ante la centrífuga de los acontecimientos. ¿Se puede hacer una película sobre este estado insurreccional? Ahora evidentemente no. El audiovisual está en todas partes pero ¿el cine?, alguien puede pensarlo desde esta nueva irrupción social.

Mientras vemos entrar en nuestro correo cientos de e-mails, tampoco está mal ponerse a pensar tranquilamente. El desborde impresionante de mensajes, indigerible, habla de intentos de organización, teléfonos, nombres, ofrecimientos, quedadas en la plaza, en casas, actas de reuniones a las que pocos y pocas llegan, propuestas de todo tipo. Escribe Adriana, Jordi, Lola, Carolina, Beatriz y decenas de nombres más a los que a lo mejor ni llegamos a ver... Una hace cortinas informativas, la otra pide apoyo para montar, otra invita a su casa, otros dicen que se quedarán toda la noche para montar la asamblea de hoy, otra manda una lista de puntos para una reunión mientras otras piensan en un corto de ficción sobre las hipotecas para el que requerirán guionistas, actores y actrices y hasta todo un set de rodaje, e-mail al que responde a los cinco minutos un guionista que se ofrece para dar una mano. Escuchábamos en otra reunión la necesidad de alguien que oficie de director en determinadas grabaciones. Y pensamos, ¿guionista, director, actrices, actores? pero ¿Dónde está el cine? ¿Para qué nos sirve el cine? casi como un acto nostálgico por recordar lo que hacíamos antes del 15 de mayo y que seguiremos después de esta interrupción. No son los correos de los Estados Generales del Cine del 68 francés, no. Son los de la comisión de audiovisual de la Acampada sol del mayo español.

Director, guionistas, suenan como figuras espectrales que de pronto irrumpen como necesarias para hacer un vídeo en mitad de una correntada popular cuya asombrosa esencia es la horizontalidad, la ausencia de verticalidad, la erradicación de “figuras destacadas” que dirigen los acontecimientos.

Y entonces esa frase de aquel lejano 68 francés parece cobrar sentido: *El estado insurreccional os ha permitido iniciar vuestra revolución profesional*. Cualquier organización vertical de la producción audiovisual debería desaparecer para dar lugar, indefectiblemente, a un cine asambleario, a una creación horizontal, aunque somos conscientes que para ello aún falte.

La producción dispersa, los fragmentos subidos a la red de manera casi anónima, los cámaras cualquiera llevando su material al centro de documentación de la acampada sol, la actividad frenética en general, no han dado tiempo aún para pensar que es posible llevar la producción audiovisual a un nuevo estado asambleario como el que ha irrumpido en el plano social. Y esto sí que es paradójico para nosotros que hasta antes del 15M decíamos que había condiciones tecnológicas para un nuevo cine pero no condiciones sociales para una forma de producción asamblearia con gente cualquiera.

De pronto, el estado social de las miles de personas insurrectas nos ponen de cara al surgimiento de un repentino cambio de ese “estado social de producción”. Habrá que esperar. Todo es demasiado avasallante y muy nuevo. Pero sin duda que las



imágenes más poderosas y nuevas que las cámaras están pudiendo capturar están en unos procedimientos sociales y un escenario inédito: la plaza pública ocupada por multitudinarias asambleas decidiendo el futuro de eso a lo que llaman “el movimiento”. Alejar el plano en una asamblea de sol y captar siempre una multitud en proceso de decisión mediante una serie de mímicas, es nuevo. No están esas figuras individuales que solían tener la mayor parte del protagonismo en procesos similares. Ese mayor protagonismo, como mucho, es de quienes otorgan y moderan la palabra. No existe aquí el gran orador de otros tiempos, el gran portavoz, las cabezas visibles, aquellos que se podrían llevar como imán la fuerza del plano para reducir lo colectivo al protagonismo personal. Este sábado ya no fue solamente la plaza del sol de Madrid la que grabamos sino la de nuestro barrio de Tetuán donde se han repetido estos procedimientos asamblearios. Dicen los que coordinan esta expansión a los barrios que el primer objetivo es la reconstrucción del tejido social totalmente destruido por las prácticas capitalistas. Que hay que buscar, dicen, lo que más nos une antes de enfrascarse en lo que más nos diferencia. Parece lógico.

Habrà que esperar entonces que esta irrupción de lo colectivo en el seno de la sociedad española, vaya convirtiéndose en el modo habitual de gestionar la vida y el acontecer político. Esto es apenas un comienzo, un dulce despertar. Sabemos que la eficacia real será más compleja, más dura y más violenta que lo que hasta ahora hemos presenciado. Nos dejamos sorprender, cámara en mano, por todo esta primavera social. Nuestra manera asamblearia, horizontal y colaborativa de hacer cine espera con mayor optimismo que antes el devenir de una cinematografía diferente. Por suerte, hemos recorrido ya las cuatro estaciones del año como para saber que a cada primavera le llega su invierno y que aunque haya mucho frío, habrá que seguir asambleando en las plazas para construir el cine del siglo XXI.

## 23

**Movimiento 15-M. Algunas anotaciones para pensar en el Cine del Futuro. Desafíos.**

Es obvio que la urgencia de los hechos nos obligó, como primera reacción al entrar en la órbita del movimiento 15-M, a la tarea informativa. En nuestro caso, comenzamos con un barrido a pie de plaza de decenas de entrevistas cortas preguntando *¿por qué estás aquí? ¿que razones te trajeron?* Luego seguimos con entrevistas y recorridos por las comisiones que en las dos primeras semanas se crearon en la Acampada Sol para informar sobre su funcionamiento y en tercer lugar seguimos grabando asambleas.

Luego de 15 días paramos al comprobar que la comisión de audiovisual en la que estamos comenzó a organizarse eficazmente al punto de sacar un informativo con piezas más elaboradas y a emitir las asambleas en streaming. Fantástico trabajo de los compañeros y compañeras.

No dudamos de que la primer función política de las imágenes para cualquier videoactivista, realizador, realizadora que se acercara a las primeras semanas de irrupción del movimiento 15-M debía ser divulgativa e informativa y que aún sigue siendo una tarea de primera necesidad. Cualquier visión desde dentro, siendo respetuosa, debe comprometerse a conformar el imaginario audiovisual que la sociedad en general debe hacerse de este movimiento insurreccional. Documentalismo activo, informativo, divulgativo, militante. Pero mientras atendíamos la urgencia de los vertiginosos hechos, nos comenzó a rondar la otra pregunta que expresábamos la semana pasada: ¿dónde está el cine y qué función debía cumplir ante unos hechos de tal magnitud?

Y de la misma forma en que en las asambleas se habla de política a corto plazo y política a largo plazo, con respecto a lo audiovisual nosotros nos ubicamos dentro de una política audiovisual y cinematográfica a largo plazo. El tiempo que llevamos en esto nos lo permite.

Posiblemente las imágenes más poderosas que cualquiera ha podido y puede recojer, son las de las asambleas populares masivas que irrumpieron como una realidad casi utópica en el seno de la sociedad española. Utópica por su participación, por sus procedimientos y por la energía colectiva que las habita. Una utopía tal que algún joven desconocido llegó a comentarle a un amigo: esto tiene que acabarse porque es irreal. Las asambleas masivas de sol, con toda su operativa, crean in situ un sentimiento ambiguo donde uno se está diciendo todo el tiempo: esto no puede estar ocurriendo así, pero está ocurriendo así. Fue la grabación de esas asambleas las que posiblemente nos hicieron detener para pensar mejor cómo seguir inmersos en el 15M. En nuestro caso, como colectivo de Cine sin Autor, hemos sentido siempre un camino a contracorriente dada la ausencia de un tejido social preparado para procedimientos asamblearios donde la imagen a producir pudiera decidirse en colectivo con personas cualquiera y no en los guetos videoactivistas o cinematográficos minoritarios.

Esta irrupción del asamblearismo popular con participación tan diversa de gente nos ha confirmado en un camino de búsqueda y a la vez nos ha abierto interesantes preguntas y profundas expectativas.

Si hay una cosa que parece clave en este movimiento, es el hecho de que las miles de personas movilizadas en las distintas asambleas cada noche hacen un esfuerzo por imaginar cómo sería este país si se cumpliera un mínimo de condiciones de respeto por la gente de parte de su clase dirigente y sus grupos financieros. La demanda de una democracia real ha puesto de manifiesto el sentir popular de que lo que tenemos es una democracia irreal, no creíble.

Las asambleas son una magnífica puesta en escena de operativas y procedimientos de participación ciudadana con respecto a cómo debería ser nuestra sociedad y cómo debería gestionarse y legislarse.

Allí se producen ideas comunes que de alguna manera empiezan a hacer imaginar ese funcionamiento nuevo y deseable del orden social, político y económico

que nos rige. Todo incipiente y emergiendo aún, está claro. Como cualquier nacimiento, viene atravesado por toda la potencia de la vida y toda su debilidad. Quizá los temas más importantes aún no pasan por cuestionar la propiedad privada de las ficciones de este país, la manera de inversión del dinero de la producción audiovisual y cinematográfica volcado a una industria arcaica, las prácticas institucionales de producción de cultura sin actualizar o la revisión de un sistema educativo que parece ignorar el mundo audiovisual en el que vive.

En nuestro caso, posicionarnos con el 15-M pasa, como para la mayoría de las personas, por preguntarnos cuáles son nuestros aportes posibles a él y no qué nos puede dar a nosotros el movimiento.

Y a este sueño social de horizontalidad y buena gestión política creemos que debemos poner a su servicio las reflexiones y prácticas que venimos desarrollando desde hace años en el Cine sin Autor, con una perspectiva más alejada en el tiempo y más allá de lo que supone la tarea informativa, divulgativa y documentalista que la que venimos haciendo.

Una dinámica asamblearia y de gestión horizontal como la que se desarrolla en el movimiento debe pensar en una nueva forma de producción y gestión cultural acorde a esa dinámica.

En un momento en que se intenta comenzar siempre por un planteo de mínimos, los puntos sobre la mesa que creemos útiles empezar a plantear en lo que refiere al cine y la producción audiovisual, podrían ser los siguientes:

- a) Una lectura crítica de la legislación vigente en temas de producción audiovisual y de la propia ley del cine con el fin de que esta nueva legislación permita sentar las bases de otra forma social de producción en estas áreas, tanto en la gestión de fondos públicos como en los diferentes modelos de producción que la ley permita y estimule.
- b) Poner en amplia discusión los métodos de realización y gestión de las producciones que hacemos y la puesta en común de alternativas a esos métodos. Promover este debate con todas aquellas personas dedicadas a la producción audiovisual y cinematográfica que estén interesadas en un cambio sustancial de funcionamiento,
- c) Poner sobre la mesa formas de creación audiovisual y cinematográficas que sigan el modelo asambleario, que puedan funcionar con grupos y colectivos compuestos por profesionales, videoactivistas y realizadores y realizadoras del sector junto a la población cualquiera, en situación de colaboración horizontal y para el fortalecimiento y desarrollo de representaciones colectivas y participadas por la gente común.

Creemos que lo que está en disputa es la producción de ficción social en un sentido amplio que como actividad y en los modelos vigentes, está claramente controlada y administrada por minorías de poder que funcionan como dueñas y gestoras de la narración y representación social, de cuyas producciones solo ellas se benefician y a las que buscan mantener (o mantienen sin buscarlo) una imaginación colectiva al servicio de intereses de grupos minoritarios.

Que el movimiento 15-M deberá plantearse estas cosas en algún momento del mediano plazo no hay lugar a dudas. Lo que sí estimula es que este sentir histórico no nos deja más opción que asumir un compromiso en coherencia con lo que pensamos o replegarnos en la pasividad de no estar a la altura de los acontecimientos que nos atraviesan. Donde la vieja política con la vieja cultura nos había acostumbrado a decir “deberían hacer” hinchándonos la boca de argumentos, esta irrupción del sentido común e indignación popular nos ha enseñado a conjugar un (aún) extraño “nosotros” que nos devuelve la obligación como desafío. Si antes no encontrábamos excusas para tener que reaccionar, ahora solo queda acelerar la marcha.

## 24 **#spanishrevolution3.** **La crisis del imaginario social. Inteligencia colectiva, las nuevas Dos Españas y un cine que habrá que construir.**

Asistimos esta semana a una curiosa, cuando no patética y un poco increíble puesta en escena por parte de la policía que realizó una performance oficial al detener no se sabe qué tres personas de la organización Anonymus diciendo: *“Desarticulada la cúpula de la organización hacktivista Anonymous en España”*.

Muchos tuvimos que hacer un verdadero esfuerzo mental para entender que no era un chiste. La foto que acompañó la noticia es muy ilustrativa: dos policías sonriendo con una máscara de anonymus sobre la mesa, de esas que se pueden comprar en las tiendas. El día que se decidió el levantamiento de la acampada sol, en medio de un largo y espeso ejercicio de llegar al consenso total, se leían textos sobre la inteligencia colectiva haciendo hincapié en que funciona de manera diferente a la individual. Delirante y agotadora asamblea sí, pero que acabó con un consenso que contempló la postura de las pocas personas que se oponían al levantamiento de la acampada. Nuestros viejos esquemas asamblearios hacían cortocircuito. No todo es puro, obviamente, porque por momentos parecía exagerada la obstinación de los y las moderadoras en conciliar las posturas absolutamente minoritarias. Eran más de las 12 de la noche y estábamos un poco hartos ya porque había una mayoría casi absoluta y se seguía debatiendo a causa de unos participantes cuyas posturas no tenían mucha consistencia. Más cortocircuito en nuestras cabezas. Lo individual no servía de nada allí. Estábamos envueltos en una neblina colectiva cuando de pronto apareció un joven de entre los que estaban sentados, con un texto corto que había preparado como fórmula conciliadora. Lo leyó, pidió permiso para consultar si había alguien en disenso, lo hizo y se creó un silencio sepulcral. *¿No hay nadie en absoluto disenso?* - preguntó. Por un momento no hubo oposición alguna y sin dar crédito estallaron los aplausos contenidos durante más de 4 horas. Luego aparecieron matices a algunas palabras del texto y en los minutos siguientes se llegó al dichoso consenso.

¿Quién era el joven? Ni idea. Lo conocerán sus amigos y amigas. Cuando hubo que repetir lo que se había consensuado y no parecía claro, los y las participantes decíamos: *el de verde, el de verde...* (el chaval tenía una casadora verde). En cuatro semanas, de Movimiento, no es posible reconocer líder o lideresa alguna de forma nítida sino caras que han ejercido funciones de manera frecuente.

La gente de la organización se conoce más entre ella, pero cualquier participante que no esté en lo cotidiano de las comisiones no podría identificar por la calle a la mayoría de los moderadores y moderadoras de las asambleas que se han sucedido a lo largo de este último mes y que han sido los más expuestos a la visibilidad.

Esto no quiere decir que hayan desaparecido los protagonismos, las broncas, envidias, perversidades individuales, personalismos exacerbados o egoísmos privados.

Lo que parece suceder es que cuando se trata del ámbito común, de lo político común, algo se activa en este movimiento que suspende (no elimina) el interés individual. Las operativas colectivas que han irrumpido en nuestra sociedad a través del 15-M han tocado otros resortes a nivel humano. No los ha inventado, los ha activado. Y si no estás medianamente cerca no lo puedes entender. Uno se come la ansiedad particular en una asamblea decisiva como la del martes porque de alguna manera sabe que si es un consenso absoluto disminuyen las posibilidades de fragmentación, aunque esté harto de escuchar opiniones. ¿En qué consiste si no la utópica fórmula de respetar las minorías? Pues seguramente que en algo muy parecido a lo que ocurre en los procesos asamblearios que estamos presenciando por toda España. ¿Que es problemático, lento y agotador? Sí claro. ¿Y?

Y en medio de ese clima que se experimenta al entrar en la órbita del movimiento 15-M vienen la policía nacional y hace el chiste: *Hemos desactivado a la cúpula de anonymus*. Un movimiento horizontal de personas sin cúpula al que le desactivan la cúpula. No hay manera. Las viejas categorías del imaginario social nos gobiernan como fantasmas nómadas: 1) los líderes, la cúpula, los cabecillas de 2) una masa, participantes de relleno, seguidores, convencidos, seducidos por esos líderes que les nutren de

argumentos, esos “*grandes hombres*” que había que perseguir para desarticular una organización. Viejas codificaciones, caducas, obsenas, de chiste.

La foto de la policía nacional es representativa de esa crisis del imaginario. Lo que muestran los mandos policiales aparte de su sonrisa es precisamente lo que ocurre en el intento de captura entre un imaginario que desconoce la realidad que tiene que atrapar. Manotazos al aire y cuando va a ver, tiene solo vacío... una máscara sin cuerpo, el simulacro de una captura.

Es la crisis de un tipo de imaginario social ante el nacimiento de una realidad inmersa en otro y que ya muta con gran rapidez. La puesta en escena de la otra política que ha sido la Plaza del Sol con sus asambleas y casi sistema de vida, al mismo tiempo que se desmonta, no ha hecho más que crear otras situaciones que abruman el imaginario: los lugares públicos intocables se están viendo invadidos por grupos de personas o verdaderas multitudes en otros casos. Lo colectivo de un movimiento como el 15-M parece a-representacional si entendemos como representación las antiguas imágenes con las que operábamos. Al principio se les increpaba por estar visibilizándose en la plaza del sol y se les incitaba a que “*esos perroflautas*” (vieja categoría que se queda corta) se fueran al Congreso. Cuando el escenario se traslada al congreso, las cortes valencianas, el ministerio, dicen los reaccionarios (aquellos esclavos de su propio imaginario estático): “*joder, es que no pueden ocupar cualquier lugar como se les de la gana.*” De chiste. Si hay algo que nos vuelve conservadores no es precisamente la edad, sino la incapacidad para cambiar nuestras representaciones al ritmo del tiempo real y de los acontecimientos que la realidad nos antepone.

Hemos escuchado en este último mes una gama increíble de categorizaciones que pretenden agotar el estado insurreccional en tres o cuatro explicaciones. Desde los que apuntaron y apuntan a una oculta y casi metafísica planificación de Rubalcaba hasta los que piensan en un romántico despertar de un estado revolucionario que conseguirá objetivos sin violencia, pasando por chistes como los de la policía nacional desactivando cúpulas que no existen.

Nosotros optamos por suspender el pensamiento por tiempo indefinido. Lo dijimos desde el segundo día. Pero por supuesto que es inevitable y útil ir categorizando sobre la marcha. Lo que parece caduco es el acto de fijar el entendimiento para conformarnos con un: *¡ya lo tengo, ya sé lo que es! Menos mal. Es que no me cerraba.* Eso sí que se vuelve un poco ridículo.

Un estado de crisis de nuestro imaginario como el que estamos viviendo, trae como consecuencia, un obligado despertar. Ya no como gloria de alguna iluminación sino simplemente como ejercicio cotidiano ante la aceleración de los hechos a los que debemos mirar minuto a minuto. Para mirar hay que estar despiertos. Incluso en los que deseábamos un acontecer revolucionario para este país, el imaginario previo debe entrar en crisis. La imagería de la revolución tienen que dar paso a los hechos revolucionarios, siempre más desbordantes, más cutres, más locos, más incomprensibles, más idiotas, que nuestra comprensión: “si la comprendes, no es una revolución”.

No estamos diciendo que lo sea. Hasta ahora son grandes movilizaciones con clara intención de reorganización democrática surgida de una, aún, minoría con respecto a la población total española. Pero es que las revoluciones contadas a tiempo pasado son muy fáciles de entender. 82 locos en un pequeño barco posiblemente sean solo unos locos en un barco del que nadie tiene conocimiento e incluso podría ser solo un grupo de inmigrantes africanos a la deriva. Pero si ese barco se llama Granma y lo situamos zarpando de una localidad llamada Tuxpan, en el estado de Veracruz del México de 1956 y alguno de esos locos se llamaban Fidel Castro y Che Guevara, entonces, claro... clarísimo... es el comienzo de la Revolución Cubana. ¡Hombre, hombre!... no vamos a comparar... aunque en el tiempo real todo aquello pudiera ser una verdadera cutrez incomprensible de unos iluminados.

Hoy son otros tiempos. No hay “grandes hombres” donde fijar la vista. Y es claro que el 15-M puede disolverse como la espuma. ¿Y? ¿si volviéramos al letargo y somnoliento sueño en que estábamos? ¿Eso sería el mal peor? ¿Lo peor es saber ahora, que podríamos despertarnos en cualquier momento y acorralar multitudinariamente el parlamento, las alcaldías, los bancos, los ministerios o las comisarías a quienes no nos gusta el funcionamiento corrupto de nuestras minorías políticas y que encontramos formas de protestas masivas? Aquí y ahora todo parece perfilarse hacia una versión actualizada del viejo tema de las dos Españas que mencionan los que la han repasado o vivido más. Pero no ya entre una franquista y otra seudodemocrática, o entre una republicana y otra borbónica.

Quizá estamos caminando hacia una conflictividad entre Una España gestionada por una minoría política y cultural subyugada a grupos minoritarios empresariales y financieros, respaldada por una población que vota cada cuatro años y que deja carta blanca a sus representantes para hacer lo que se les da la gana en perjuicio de la totalidad y en beneficio propio y, Otra España, alimentada por una joven generación que ha quedado descolgada de ese sistema altamente corrupto y sin señales de recuperación y que está contagiando y sabiendo incluir a descontentos de otras generaciones afectados por la España capitalista. Estos proponen por medios pacíficos una reformulación del modelo, una democracia real. Puede ser. Las revoluciones son generalmente generacionales si el sistema que los antecede llega a grados extremos de exclusión como en el que estábamos en España y otros países vendidos al gran Capital.

Y ¿nosotros? ¿hormigas cineactivistas, nos preguntamos en medio de este follón ¿qué pintamos? Cada uno desde su sitio debe forzar la máquina del cambio. Y bueno, nos sigue obsesionando la responsabilidad del diseño de otro modo de producción del audiovisual y el cine. Si se va a desactivar el actual sistema de cosas, pues aportamos discretamente los criterios para la desactivación de su cultura audiovisual, su industria y su cachondeo infame.

En medio de un estrés galopante como el que tiene la gente de la Comisión de Audiovisual de la acampada y de una reunión muy loca de la pasada semana, propusimos a quien quisiera empezar un grupo de trabajo. La intención es trabajar en la desactivación de las estructuras de producción audiovisual y cinematográficas, en el estudio crítico de las leyes que lo sustentan, en un replanteamiento profundo de sus prácticas de negocio y producción y en el diseño de un nuevo modelo de realización y de industria audiovisual. El objetivo es compartir nuestra experiencia de estos años y enriquecernos de otras visiones y otras prácticas. Aún es como murmurar en mitad de un griterío. Imposible que se escuche. Es lógico por la prisa de los acontecimientos y la urgencia informativa. Pero empezaremos a hacer camino. No tenemos ninguna prisa. Estamos acostumbrados a los largos tiempos de lo social. Así hacemos nuestro trabajo. Que la representación cultural y audiovisual tampoco nos representa lo sabemos desde hace mucho tiempo. Que hay otras maneras de hacer donde la gente común construya colectivamente sus propias representaciones, es algo que también sabemos y hacemos hace tiempo aunque sea a muy pequeña escala. Compartirlo es nuestro deber. Seguir minando las instituciones de nuestros métodos y teoría es algo que también lo estamos empezando a hacer. Y sumergirnos en el espíritu de un movimiento como el del 15-M es nuestra obligación. Ahora lo tenemos más claro. No es que estuviéramos solos, es que estábamos incomunicados. Y eso se ha roto. Definitivamente.

Quizá podamos empezar a decir en algún tiempo, como nuestros amigos Anonymous: “somos una legión, no perdonamos, no olvidamos”... desactivaremos vuestros métodos y vuestras instituciones culturales y lo haremos de forma pacífica... “esperadnos”.



## 25

## Movimiento 15-M. Contrapoder: la cámara anónima contra la cámara capitalista. El cine asambleario como horizonte.

Esta semana hemos presenciado cómo el movimiento 15-M ha desplazado su potencia hacia la acción directa. Acercamiento hacia la zona caliente del poder real. Luego de ocupar el espacio público que ha permitido el encuentro y la organización, lo que sigue es una reconducción de esa energía, y un desplazamiento físico hacia el sitio donde operan los responsables políticos del gran desahucio popular en que se ha convertido la democracia capitalista española.

En un país tan afín a los encierros de toros, todos y todas sabemos el peligro que conlleva desesperar a estos animales cuando la multitud los persigue para conducirlos a la plaza. Puede haber algún herido.

El encierro de esos toros parlamentarios que estaban tan

tranquilos alimentándose a gusto, ha provocado los primeros incidentes violentos, ya no entre la población del 15-M y la policía, sino entre infiltrados y policías.

La España capitalista, conforme con el presente que ha diseñado, sigue en su planeta mientras la España insurreccional crece.

Cada una de estas dos Españas tiene un enfoque de cámara, un relato sobre los acontecimientos.

La cámara de la España capitalista nos tiene acostumbrado a la visión panorámica, externa, impasible con la que retrata los acontecimientos. Una manifestación donde estallaba algún brote de violencia tenía una narración: *manifestación violenta que acabó con enfrentamientos entre los manifestantes y la policía*. Los medios daban el parte y obviamente se acababa el tema cuando aparecían las imágenes como prueba. Estas se fabricaban para ilustrar el punto subjetivo del poder representado en sus medios corporativos. La masa social espectadora podía o no creer lo visto y oído pero ahí quedaba el relato y la imagen como constancia de los hechos. El espectador no cambiaba su condición de espectador sin más, aunque estuviera contemplando la imagen de unos hechos en los que podía haber participado.

Este estado habitual de las cosas en el que veníamos envueltos, entró en desactivación.

En el siglo de la cámara inmersa, como hemos dicho en muchas ocasiones, esa cámara metida en la multitud, en manos de la gente, conviviendo con ella, naturalizándose a pie de calle, parece haber alcanzado en este último mes, en un amplio sector de jóvenes españoles, su madurez política, al convertirse en una cámara capaz de desactivar el cinismo de la cámara capitalista y sus relatos de poder. En los episodios de Barcelona, la cámara capitalista buscó dar en el blanco del movimiento en uno de sus más desconcertantes fortalezas: el pacifismo. Rapidamente vimos como los portavoces de diferentes programas pretendían sentenciar infantilmente el carácter violento de este alzamiento popular: *ah, ya está claro, ¡son violentos! He aquí la evidencia. Mirad nuestras imágenes*.

La patética manipulación por parte de Telemadrid fue otro grotesco caso de manipulación. Directamente, la televisión madrileña quiso largarse al cuello del movimiento poniendo en una sucesión de imágenes su axioma: *dicen que son pacifistas, miren (imágenes de violencia entre unos manifestantes y agentes de la policía), ¿han visto? Pues queda demostrado que no lo son. Fin del cuento*.

La desactivación de ambos relatos no se hizo esperar. Las cámaras anónimas crearon otro relato que delataba el micro acontecer dentro de la manifestación escribiendo la narración alternativa: *miren, fueron un grupo de infiltrados, aquí los tienen, el 15-M es pacifista, ustedes han manipulado. Restitución del relato insurreccional*. Para el caso del cinismo de Telemadrid, bastó el ojo observador de esos operarios anónimos: *la imagen que se ofreció de prueba era de una manifestación griega. No hay prueba de violencia. Restitución del relato insurreccional*.

Si parece de chiste.

Estos son solo dos ejemplos de los muchos que se han dado y operan permanentemente en el nuevo panorama político español.

La quinta semana acaba con un fortalecimiento del movimiento en unas multitudinarias



marchas pacíficas que se saldaron sin ningún incidente violento.

Mucho queda por andar. Esta guerra de imágenes, guerra por el control del imaginario social, no ha hecho más que empezar. Y será desgastante y amenazante para el movimiento.

No hay que olvidar los hechos que sí importan: el parlamento catalán aprobó los recortes que originaron las concentraciones y la clase política sigue en su sarcástica sordera e indiferencia instalada en sus mismos asientos. Esta semana, como colectivo de Cine sin Autor, tuvimos oportunidad de plantearnos junto a otros realizadores y realizadoras que trabajan en la Comisión de Audiovisual del movimiento, una primer reunión de debate sobre la viabilidad de un cine de naturaleza asamblearia que a la luz del espíritu de un movimiento que pretende remover las estructuras del modelo político, pudiera desactivar también el modelo de producción audiovisual y cinematográfico.

Expusimos algunas de nuestras operativas como arranque para dicho debate y la primera reacción fue de resistencia por parte de varios y varias compañeras con experiencia en la producción de audiovisual y el cine. Consideraban inviable, impensable e incluso hasta irritante, la posibilidad de un asamblearismo popular en la producción.

Un largo y enriquecedor debate fue lentamente venciendo las resistencias iniciales para dar paso a la posibilidad de un cambio radical en los paradigmas de producción, que llevarían a un replanteamiento de todo el sistema que sostiene nuestras actuales maneras de hacer audiovisual y cine. Pero cuesta mucho hacerse a la idea de un modelo diferente al que nos acostumbrado.

Mucho nos queda por andar, como decíamos. Y si bien hacemos notar que la cámara insurreccional y anónima del movimiento comienza a erigirse en un incipiente contrapoder frente a la cámara del capitalismo español y sus relatos, sabemos que el sistema mediático de información sigue gozando de espléndida salud y seguirá tan autoritario como siempre, sostenido por sus inversores. La batalla será larga y tendrá diferentes etapas.

Y si bien, nos hemos embarcado en las aguas de un movimiento ciudadano que pretende remover los cimientos de una democracia capitalista, mucho debemos removernos todos y todas para cambiar profundamente los paradigmas que tenemos metido como el único funcionamiento posible. En eso estamos. Lentamente desactivando y desactivándonos de las viejas formas para abrirnos a los nuevos horizontes que nosotros mismos tenemos la responsabilidad política de construir. No hay que tener miedo a imaginarnos completamente diferentes a lo que veníamos siendo, porque es contra lo que veníamos siendo contra lo que nos estamos rebelando. Tener sueños es siempre más fácil que tener el rigor, la disciplina autocrítica y la insistencia de materializarlos. No es momento para las tibiezas. Si nos planteamos un cambio, por lo menos no nos privemos de imaginarlo como una ruptura total del modelo vigente. Es la única manera de pensar en un paradigma acorde al estallido social que nos atraviesa.

## 26

**15-M. Presencia y representación.****¿Cuándo el cine podría tornarse en verdad política?**

Una de las mayores dificultades que nos plantearon distintos realizadores y realizadoras de la comisión de audiovisual del movimiento 15-M para hacer un cine de manera asamblearia, con gente cualquiera, están relacionadas con las técnicas de realización y la forma de organización del cine. Dificultades lógicas si se piensa que tanto el cine industrial como el cine de autor, han sido practicados como oficio durante su primer siglo y casi en su totalidad, en sociedades occidentales, regidas por funcionamientos capitalistas y dentro de democracias representativas donde siempre es una élite la que gestiona los medios de producción, las instituciones y el dinero.

El pensamiento más problemático que suelen expresarnos dice más o menos esto: si ya es tedioso llegar a acuerdos técnicos, narrativos y estéticos entre los profesionales (director, cámaras, guionistas, etc) resultaba impensable trasladar esos procesos de decisión a niveles de asambleas populares como los que se han presenciado en España a partir del 15 de mayo.

¿Una multitud discutiendo un plano o un punto de cámara? Eso es imposible -nos replicaban-.

Esta semana leíamos la entrevista de Alain Badiou que publicara en su blog de *Público* Amador Fernández.

Badiou plantea algunos rasgos de lo que entiende como “una verdad política” vinculada a los nuevos estallidos populares que ocurrieron en lo que va del año, incluyendo el español, definiéndola como *“el producto organizado de un acontecimiento popular masivo en el cual la intensificación, la contracción y la localización sustituyen a un objeto identitario*. Con objeto identitario se refiere a *“aquel al que hay que parecerse lo más posible para merecer una cierta atención por parte del Estado”*. Algo así como que siempre es el Estado el que nos define en lo que somos, nos categoriza, nos da una identidad para poder realizar su gestión pública y que una *“verdad política”* aparece cuando emerge una masiva manifestación de personas que se sienten y se definen como otra cosa no categorizable por ese Estado (sus grupos minoritarios de gestión) y estalla, en el caso español, ese ya conocido *“no nos representan”*. Aplicado al cine, parece evidente que al plantearnos un cine de naturaleza asamblearia con la gente (no realizadora) se plantea un problema sobre quién decide y quien gestiona la propiedad de las películas que ostentan a representar el imaginario social de grupos y colectividades en general.

Podríamos decir que junto al voto político, o en el voto político, hay una delegación no explícita que deja en manos de los gestores oficiales del cine y de la cultura en general la tarea de crearnos las obras del imaginario audiovisual y cinematográfico: *“ahí tienen mi voto y dentro de la gestión pública que les encomendamos, pues ocúpense también del ámbito cultural y la producción de obras cinematográficas que representen nuestro imaginario”*. Cuando se plantean desde el 15-M el rechazo rotundo a este sistema de gestión público, de delegación pasiva y se le comienza a contraponer un asamblearismo ciudadano, es cuando, en palabras de Badiou, aparece una *“verdad política”*, un *“ producto organizado de un acontecimiento popular masivo”*. Nuestros planteos hacia el cine, que quizá hasta este momento parecían encontrarse en el compartimento estanco de nuestra búsqueda como colectivo aislado, vienen a anclarse justo en este cambio cualitativo, ante la aparición de una nueva *“verdad política”* (acontecimiento masivo) que plantea otras formas de representarse, oponiendo, como dice Badiou, desde otra forma de presentarse. Si el parlamento es una puesta en escena de los representantes del poder que gestionan los asuntos públicos, las asambleas populares se presentan como otra impresionante puesta en escena de ciudadanos que crean una presencia y buscan re-presentarse de otra manera para lo cual *“el movimiento ha tenido que declarar la vacuidad total del fenómeno electoral (“no nos representan”) en nombre de la presentación”*, dice Badiou. Aún con lo sorpresivo que puede haber sido esta *“nueva verdad política”*, los desafíos que supone en el terreno político y organizativo parecen aceptarse con cierta rapidez.

No parece tan fácil de asumir en el terreno de la gestión y producción cultural y ya cuando lo planteamos en el terreno cinematográfico, la primera reacción es la que estamos encontrando, que es sencillamente impensable: *¿una multitud definiendo el guión, cada puesta en escena, cada plano, cada montaje? ¿una multitud mirando los brutos? Es el fin*, como llegó a decir algún colega.

Y no deja de haber una parte de verdad: el asamblearismo ciudadano es inasumible para un modelo de cine tal como lo conocemos. Solo que en lugar de volvernos conservadores de este modelo, lo lógico y pacientemente revolucionario es plantearse cambiarlo, hacerlo mutar, hacerlo crujir para que pueda asumir la nueva realidad.

Pongamos el caso utópico de que se lograra un nuevo orden social en la gestión pública bajo el influjo de esta “conciencia (y operativa) colectiva”, ¿qué pasaría si no cambiamos el modelo de producción y gestión del cine? ¿seguiríamos manteniéndolo como un reducto donde la sociedad que gestionaría los diferentes ámbitos de la vida con formas de participación ciudadana, seguiría anclada en los viejos modelos en la gestión cinematográfica? Todo bien pero, ahí no, ahí seguiríamos haciendo las cosas bajo el influjo de minorías y esquemas basados en el culto a la subjetividad individual. Todo porque los paradigmas cinematográficos, industrial y de autor, no se han desarrollado para permitir que una asamblea de gente se ponga a discutir el proceso de producción de una representación filmica y porque los y las realizadoras tenemos que entrar en conflicto con nuestros propios métodos de producción.

La disyuntiva parece simplificarse en dos posturas: o nos volvemos conservadores (de los modelos vigentes) o nos empezamos a plantear las preguntas “revolucionarias”: ¿cómo imaginar una operativa que practicamos hasta ahora de la manera en que ya la conocemos en una realidad colectiva con funcionamiento asambleario? La decisión es política: ¿queremos que el cine se democratice hasta convertirse en un asunto donde la gente decida sobre las representaciones que surgen de ella y les representan porque nos parece socialmente justo? Sí decimos que sí, la segunda pregunta es clara: entonces ¿cómo diseñamos un modelo de cine donde cada parte de su proceso sea abierta a esa participación y apropiación ciudadana? Y esto para cualquier realizador o realizadora, son cosas muy concretas: ¿cómo hacemos el guión, cómo el montaje, como el visionado, cómo la gestión de los films, cómo hacemos su circulación, cómo gestionamos sus efectos? Etc. etc.

Otros de los miedos que nos han planteado para un cambio de paradigma es la “perdida de un cine de calidad” al democratizar las decisiones con gente que no tiene ni idea de como se hace el cine. Expresamos la duda en el texto de un realizador que nos la hacía en el Facebook una pregunta: *¿Cuales son las bases del cine asambleario? ¿En que consiste? ¿respeta la lógica necesidad de mantener cargos? a mi me encanta el cine como herramienta de lucha, pero el cine con mayúsculas, el de calidad es altamente complejo y necesita de diferentes expertos en muchos campos, iluminación, sonido, actuar, lenguaje cinematográfico, musical, etc. de ahí es de donde surgen los diferentes cargos...*

Le preguntamos qué era un cine con mayúsculas (porque entendíamos que suponía un cine con minúsculas) y nos respondió: *cuando hablo de cine con mayúsculas o de calidad me refiero a que consiga un cierto nivel visual, estético, dramático y técnico con el fin de lanzar uno u otro mensaje ... o por simple gusto estético...*

Es significativa esta dificultad porque es común en el ámbito profesional: si no lo hacemos los que sabemos de esto, si lo hacen otros que no saben (o los dejamos compartir las decisiones), pues perdemos efectividad y calidad sobre todo estética, visual, sonora. Para ser más concretos, hablamos de la calidad fotográfica de una imagen buscada por profesionales de la fotografía y la composición de cuadro. Parece asociarse lo popular asambleario (que el panadero se ponga opinar -como decía alguno-) como perjuicio de esa calidad visual. Y hablamos también de la calidad sonora, de la limpieza de la toma hecha por un profesional, de la composición de la

música si la hay, del trabajo de ingeniería técnica que siempre supone una película. Sigue diciendo el compañero: *sobre el cine en minúsculas o sin calidad, es una opción pero minoritaria, dicen que “el arte es aquello que acaricia los sentidos” (que cursi XD) para “acariciarlos” o para que el espectador se muestre interesado por lo que esta viendo es necesario contar con su bagaje cultural colectivo, si no es así sencillamente no gustará, habrá quien haga cine para si mismo o para un pequeño grupo, es una opción, pero en mi caso cuando hablo es para que se me entienda y si es posible que lo haga la mayor parte de la gente que me escucha, pues mejor, cuando me expreso a través de una cámara mi objetivo es el mismo, transmitir una idea, concepto o sensación al mayor número de personas que esten observándola, no confundamos el cine que puede ser entendido y disfrutado por muchos con el cine comercial cuyo único objetivo es la obtención de beneficios.*

No cabe duda de que estamos ante argumentos comprensiblemente inmersos en el viejo modelo de producción: productor que realiza películas para llegar a grandes masas de espectadores, que para eso tiene que esforzarse en una “calidad” porque ese sello de calidad parece ser el “cautivador masivo de espectadores”. Las dificultades narrativas ni las mencionamos porque en nuestra experiencia está más que comprobado que narraciones interesantes hay en todas las cabezas vivientes y que la riqueza de construir una narrativa en debate colectivo, es muchas veces tal que puede superar cualquiera que proceda de la subjetividad de un autor, autora o equipo de profesionales.

Pero los problemas estéticos y de realización técnica, nos parecen que son argumentos de propiedad de un saber que parecen decir, *“si no lo hago yo que soy fotógrafo o cámara esto no quedará bien”*. Y es claro que es así. El panadero sabe de su oficio mejor que el que no lo es. La clave está en preguntarnos al servicio de quién se pone ese saber. Y vemos que ese saber está al servicio o de un dinero de producción o de colegas profesionales que tienen una peli en la cabeza y la quieren realizar. Pero al servicio de gente cualquiera, grupos, que ni tienen el dinero ni saben los oficios ¿cuántos profesionales encontramos? Y lo hemos repetido en diferentes ocasiones, no estamos planteando un “voluntariado militante más” que se sume al que la gente altruista hace para apoyan proyectos de colectivos, grupos o barrios que acepten o quieran contarse.

Estamos planteando la necesidad de otro modelo de funcionamiento social de la cultura donde el imaginario común encuentre plataformas y profesionales cercanos cuyas tareas estén pagadas como un oficio más, que debería ser una política de gestión pública y que debería estar al servicio de la imaginación de colectivos cercanos y ¿por qué no? de asambleas populares.

Y si tenemos esas plataformas con profesionales pagados con salarios minimamente dignos, estará claro que “la calidad” estética estará asegurada. Estará al servicio de localidades, de gente que se reúne para elaborar sus narraciones, de rodajes en espacios habituales donde la gente vive, de una ficción social que no es solamente la de los sofisticados y privilegiados sectores minoritarios y profesionales que consiguen un trocito de la torta. Si permanecemos en un modelo donde los medios de producción de la cultura son poco más que un entramado de chanchullos y amiguismos, pues, seguiremos encarcerados en ver si a título personal nos suena la flauta con alguna película y si nos preocupa lo social, seguir haciendo caridad cinematográfica en los tiempos libres.

Cerramos con otro texto de Badiou refiriéndose al caso español: *la posibilidad de una verdad política por un lado y la perpetuación del régimen representativo por otro se produce en una suerte de teatralidad ... de una manera a la vez simultánea y separada. Es una síntesis disyuntiva de dos escenas teatrales.* Sin duda que se trata de la vieja teatralidad de la política institucional y la nueva teatralidad de movimiento asambleario que ha desbordado las plazas.

Se lo aplicamos al cine y vemos: por un lado el escenario del viejo modelo cinematográfico de exclusión permanente de la gente en la producción de su imaginario. Minoritario,

vertical y que excluye incluso a muchos jóvenes que estamos conociendo, altamente preparados para la realización y con ganas enormes de trabajar pero que no encuentran ámbito de integración con el trabajo que saben. El otro escenario, el del futuro, incipiente, horizontal, presente, assembleario, donde su modelo de cine está por hacerse y donde tenemos el deber de soñar con un paradigma diferente que acompañe los nuevos procesos que se han abierto. Nosotros llevamos tiempo en el escenario del futuro. Habrá que seguir trabajando para rompernos la imaginación acorralada por las viejas formas de concebir y producir el cine. Y si se acrecientan las resistencias para un cambio de modelo, pues habrá que romperles las puertas de su vieja teatralidad a patadas. Por ahora somos propositivos probando las armas de los argumentos y la seguridad que da el trabajo en terreno. Todo está bien, todo está cambiando, las calles están ocupadas. Habrá que ir ocupando las instituciones, que también son nuestras.

## 27

**De lo viejo y lo nuevo. De lo esperpéntico y lo posible.****Más notas sobre el cine del siglo XXI.**

Quienes asistimos a asambleas de cientos e incluso miles de personas donde muchas de ellas se pronunciaron sobre una propuesta concreta y donde el proceso de llegar a una decisión colectiva de consenso pasa por escuchar matices o disensos durante horas, sabemos que una cantidad de personas solo necesitan métodos precisos y sobre todo tiempo, mucho tiempo para la escucha activa, como se ha dicho muchas veces, que den como resultado la participación responsable en la toma de las decisiones.

Ahora lo sabemos, los métodos de participación, la operativa, debe estar muy clara como lo han estado en las formas de operar de las asambleas que hemos vivido en el 15-M de Sol y de los barrios.

Si de pronto, en lugar de ideas o resoluciones a aprobar o debatir por una asamblea sometiéramos a debate un guión audiovisual (un borrador de película), un documento fílmico (parte de un film en proceso), o incluso una película acabada por unos profesionales sobre la realidad de esas personas presentes en la asamblea y se cumplieran las siguientes condiciones:

a) que los métodos de participación fueran los mismos que en una asamblea del 15-M aplicadas al debate sobre el film que se muestre, con operativas que permitiesen a quien quiera hacer matices y expresar disidencias sobre lo visionado, sobre lo que cuenta y lo que muestra el film, sobre el final y la trama, incluso sobre aspectos estéticos y sobre lo que se crea conveniente,

b) que los y las profesionales solo se dedicaran a apuntar esos comentarios y sugerencias para ir proponiendo consensos inclusivos de las propuestas, sin considerar propia la obra y sus beneficios intelectuales o monetarios, sin defenderse -como si de ataques a su creación se tratara- considerando su obra como simple material de uso estético para la libre mejora colectiva de la película a partir de las ideas provenientes de las personas no profesionales.

c) que luego esos profesionales se fueran a hacer los cambios sugeridos, a rodar las nuevas escenas, a incluir las sugerencias, y convocaran a un montaje abierto, al que se pueda asistir para presenciar el trabajo de montaje y a opinar allí también.

d) que esos profesionales pensaran su actividad como quien trabaja con el imaginario popular común y no sobre su imaginario autoral privado (individual o de gueto cinematográfico)

e) que esta asamblea popular repitiera los visionados públicos a medida que avanza el trabajo incluyendo las propuestas de anteriores asambleas hasta llegar a un corte final por consenso entre todas las personas allí presentes

d) que luego de acabada la película, la asamblea también decidiera la gestión de la misma ante las alternativas planteadas por los profesionales y decidieran responsablemente sobre la deriva social que esa película de todos y todas pueda tener, sus diferentes usos, su participación o no en festivales y circuitos, sus representantes artísticos no profesionales, su gestión de beneficios si los hubiera, etc,

e) que los diversos escenarios del plató donde se desarrollaran las escenas fueran los sitios, calles, casas particulares de la gente; que el vestuario de la producción fueran los propios roperos de quienes participen y que los y las protagonistas fueran los participantes mismos de esa asamblea

f) que el costo de esta producción, que no sería ni mucho más que los disparatados presupuestos de unos cuantos directores que bien conocemos, fueran financiados por fondos públicos del cine como retribución a los impuestos que la ciudadanía paga...

... Si todas estas condiciones se cumplieran, estaríamos hablando de un nuevo cine del siglo XXI, incluso en el ámbito social, un modelo de cine realmente participativo, surgido del imaginario social y no del ámbito minoritario profesional, de un tipo de profesionales con una opción política radical por la democratización del cine y de unas instituciones públicas que utilizarían el dinero de los y las contribuyentes para la implantación y desarrollo de plataformas de un cine que responda al imaginario común y no al de unos pocos.



Y no decimos un cine del siglo XXI como un acto de snobismo vanguardista de pacotilla, sino como una certeza surgida de la nueva realidad social que vivimos y de los años de trabajo propios. Si las películas que han de surgir de la nueva conciencia colectiva -como la que ha despertado- y de las nuevas condiciones técnicas, fueran producidas bajo los métodos de realización convencionales, (dígase corporativos, industriales o de autor), es que serían obras sencillamente el cine del siglo XX iguales a las que ya conocemos y que seguramente no dejarán de existir. Pero si nos planteamos realmente un revisión crítica de la producción conocida del cine con miras a revolucionarla o a que se revolucione, no cabe duda de que las imágenes que puedan surgir de los nuevos sentires sociales de naturaleza colectiva, deberán pasar, inevitablemente, por procesos de amplia participación, de masiva responsabilidad y de complejos procesos de debate local.

Lo radicalmente nuevo, no puede ser idéntico a lo conocido.

Y para ilustrar estos vaivenes entre lo que había y lo posible, vayan tres chistes de esta semana para ilustrarlo: El primer chiste fue esta noticia:

*“En lugar de Marilyn Monroe, Sara Montiel, y en el de Paul Newman, Antonio Banderas. Madrid, al igual que Los Ángeles, contará con un Paseo de la Fama, dedicado en este caso a las estrellas patrias. Se instalará en la acera de la cinematográfica calle de Martín de los Heros, en el barrio de Argüelles, donde lucirán los nombres de 25 figuras del cine español”.*

Es decir, que el cine español como estamento social productor, ha arribado con fuerza al año 1958, año en que fue creado el paseo de la fama de la ciudad de los Angeles por Oliver Weissmuller, artista contratado por la ciudad con el fin de promocionarse.

Así que si la clase cinematográfica está alcanzado en pleno 2011 simbólicos que en Hollywood se hicieron hace 53 años y esto les realiza y se sienten la hostia en bote, nos da por pensar que la dirección de este clan parece ir hacia atrás en lugar de hacia el futuro. Es decir que en esa alocada y glamourosa carrera que lleva esta gente que conduce el cine, sería de esperar que por fin dentro de unos cuantos años estén arribando a los alrededores de 1911 cuando se funda la *Nestor Film Company*, el primer estudio cinematográfico en Hollywood y cuando las compañías de éxito encabezadas por la *Famous Players-Lasky*, desarrollan el sistema para la producción de largometrajes populares que luego fue el sistema de Hollywood. Por poner una fecha estimativa, podría ser que entre el 2030 y el 2040, con suerte, el cine español comenzará a fundar la gran industria de cine que el mundo está esperando y emularemos los comienzos de la gran narrativa mundial, tendremos nuestro David Griffith e inventaremos el gran paradigma del siglo XX: el S de Estudios, solo que un siglo más tarde. Un detalle sin importancia, claro. Cuando uno va a su bola imbuido por los espectros del capitalismo, puede darse esos lujos que posibilita el autismo industrial. Puede sonar a cachondeo pero es que siguen sucediendo cosas raras en este país entre esta rara atmósfera entre lo viejo y lo nuevo.

Cuando estalló el 15-M decíamos que *los jóvenes de una nueva generación habían envejecido de pronto al antiguo país en el que vivíamos.*

Pero es que el otro chiste de esta semana que tiene que ver con la cultura pero donde repite alguna gente del cine, es el *Manifiesto de los fantasmas*, también llamado *Una ilusión compartida*. Los hechos ocurrieron así: de pronto y de entre una extraña polvareda levantada por el movimiento 15-M, surgieron unos como seres decrepitos que empezaron a balbucear algo así como re-re-funfuñar o refun-dir o refundar creemos que era, la histeria o... la izquierda. No se les entendía bien eso creímos entender.

Estos zombis que los medios definen como artistas e intelectuales del PSOE, que hasta ayer vivían en sus zulos-fans, más algunos jóvenes (no nos referimos a la juventud de su ideología) más otras firmas que parecen equivocadas pero a quienes se les ve la talla sin quererlo, todas parte de la performance esperpéntica. Luego alguien explicó que



eran unos tipos que en el antiguo régimen *PPSOE* se hacían llamar *progres* y jugaban así a cosas de izquierda y derecha, que te critico y no te critico, que saco una canción y te ironizo y me forro, que monto una peliculita y hago crítica social, que luego hablamos, que pasate por mi despacho, en fin, que se la pasaban bien, vamos.

Y que ante el desconcierto de que el *PSOE* haya sufrido la crisis neuronal que lo convirtiera en asesino en serie, pues el título del Manifiesto lo dice todo si lo leemos con profundidad *“Una desilusión compartida...”* que traducido quiere decir: *y nuestro chollo ¿dónde va a quedar?*

Y tampoco es que nos pongamos en contra de todo, solo que verlos así aparecer, de pronto, tipo cadáveres con buena recaudación a unos cuantos y con un papiro donde escribían cosas como *“devolverle a la vida pública el orgullo de su honradez, su legitimidad y su transparencia”*, *“queremos poner a pensar a la gente”*... solo revelan que no se han enterado de que la gente ya piensa y actúa por sí sola, sin necesidad alguna de sus mesianismos de pacotilla. Pero es que para coronar la semana, el tercer chiste lo recojemos también del ámbito de la Incultura, al ser detenida otra Cúpula, que de Anonymus no tenían ni un pelo sino todo lo contrario, los *Teddy Bautista y su banda-sgae-corruption*, el brazo forrado del gobierno encargados de gestionar los derechos de autor de los artistas. Entre ellos la recaudación de algunos de los fantasmas del manifiesto *Una des-ilusión compartida*. En fin. Que debe de haber problemas de reparto y se han empezado a dar hostias entre ellos y a hacer guiños al alzamiento popular para ver si probando, probando alguien les tira un cable en pleno despeñadero.

Terminaremos por aquí pidiendo las disculpas correspondientes por la falta de rigor con la que acabamos el artículo, pero nos traiciona a veces la imaginación desmedida y fantasía cínicamente desbordante... de algunos al punto solo soportable con humor. Y miren que no es confianza ciega en el Movimiento 15-M cuando hablamos de viejo y nuevo orden ¡qué va!. El 15-M es un cambio cualitativo de conciencia social aun organizándose y así será por largo tiempo. Pero en quien sí tenemos confianza ciega es en el viejo orden del *PPSOE* cuyo programa obsesivo común tiene una sola cláusula: indignar indefinidamente a la población con su terrorismo económico de estado.

Pero no hay que preocuparse, todo está bien, todo ha empezado a reventar.

## 28

**Plató-Mundo.****A las afueras de la ciudad de Seahaven, el cine del futuro.**

Muchos recordarán la película de Peter Weir, *El Show de Truman*, un film que muestra un monumental reality donde toda la ciudad de Seahaven es en realidad un gigantesco plató en la que la totalidad de los habitantes, menos el protagonista, Truman, única vida real, son actores y actrices en función de un guión televisivo dirigido por un productor ejecutivo llamado Cristof. La película muestra el funcionamiento de un programa de televisión emitido a todo el mundo en el que la vida de ese único protagonista real, era transmitida en directo desde su nacimiento y sin que él lo supiera. Intentando hacer de los próximos meses, el cierre de nuestro segundo manifiesto Cine XXI, esta película se nos vino al recuerdo cuando nos pusimos a desarrollar el concepto de Plató-Mundo para un cine del futuro. La idea de que una población entera, sus sitios y su gente, sus interrelaciones y su propia dinámica social puedan constituirse como decorados para el desarrollo de un argumento, nos resulta ahora tan propia de los delirios del capitalismo audiovisual capaz de hacer algo así, como innecesaria cuando miramos a la realidad con ojos cinematográficos. En realidad, cualquier lugar, también, puede ser Seahaven.

En otras ocasiones hemos hablado del espacio social real concebido como Plató-Vivo que en términos globales podríamos concebir como Plató-Mundo, para que cualquier persona en su localidad pueda abrirse a la posibilidad de que su entorno de vida, pueda llegar a ser un plató donde colectivamente se desarrolle una filmografía propia. A la inversa de la película de Peter Weir, no se trata ya de que un equipo de producción pueda con inversiones astronómicas fabricar todo el funcionamiento de una ciudad para los caprichos de su guión y la satisfacción de sus televidentes, sino justamente al revés: que el espacio real, una manzana, un barrio, un poblado, donde sea que que habitemos, pueda concebirse como un plató donde un equipo de realización ofrezca a sus habitantes progresivamente la posibilidad de cinematografiarse a sí mismos y sus ficciones.

El cine entonces, si es capaz de aceptar esa mutación conceptual, debería plantearse otras operativas muy distintas. Imaginemos brevemente algunas cosas:

La pre-producción, por ejemplo, el nacimiento de una película, la valoración de su viabilidad económica y de público. Más que un productor que con un equipo estudia las posibilidades de llevar al cine una idea contada o escrita en un guión, el arranque de una película como las que pensamos desde el Cine sin Autor, son una convocatoria a un encuentro social, una movilización de personas a los que se les propone iniciar un proceso cinematográfico. No hay película sobre la que decidir su viabilidad, sino una organización social que se pone en marcha con la intención de hacer diferentes films desde su realidad. En lugar de esa estimación casi mercantil sobre la expectativa de público, a nosotros nos mueve una valoración en términos organizativos suprimiendo la tiranía de su rentabilidad o del reconocimiento profesional. El vídeo digital nos permite comenzar a filmar un proceso donde el mismo borrador de película es ya la experiencia cinematográfica en sí. El guión en abierto se transformará en un debate crítico público sobre los temas y narrativas de interés que permitirá evidenciar cinematográficamente la gestación de las ideas de la película en la propia película.

El rodaje, entonces, no será otra cosa que una celebración en cuerpo y espacio donde las personas reviven experiencias para ser filmadas o protagonizan las ficciones que ellas mismas han desarrollado. Una ocupación de los espacios privados y públicos por razones cinematográficas, creativas, de autorepresentatividad. Los visionados de montaje se convierten en una reflexión por medios audiovisuales sobre su propio entorno, sus lugares, sus dinámicas sociales, las relaciones existentes y las imaginadas, los sonidos y las voces en las que viven inmersos, las que son capaces de producir.

La gestión de la película un acto de conciencia y responsabilidad colectiva sobre sus propias creaciones, un ejercicio de autorepresentatividad frente a espectadores remotos ante quienes se exhiban sus documentos, una documentación audiovisual de

su propia historia.

Plató-Mundo. Se trata de romper los cercos imaginarios del cine. Los cercos inventados por una operativa de negocio o de profesionalidad puesta al servicio del negocio.

Plató-Mundo. Una apuesta por hacer de nuestros espacios de vida un lugar de cine y del cine un lugar habitado por la población en su conjunto.

Plató-Mundo. Una ruptura de los cercos de la imaginación que imponen los profesionales del cine a la realidad para que el cine se convierta en imaginación social.

Cualquiera sabe que un rodaje convencional crea una muralla entre el mundo de la ficción que quiere crear y el mundo que ocurre a su alrededor. Cuando un transeúnte se dispone a pasar por un sitio público donde se está rodando una película se encuentra con una prohibición que impide su paso.

A la vez que es una prohibición física, es una prohibición proveniente del imaginario productor que no quiere intrusos en la operativa que está materializando su rodaje.

Pocas han sido (las hemos nombrado en otras ocasiones) las experiencias de inclusión de personas de una población en los rodajes de los profesionales. No han ido más allá de la actuación, siempre dirigida.

Para nosotros, esos son los límites que definitivamente marcan la diferencia entre los platós, físicos o imaginarios del Viejo Cine con el cine que vendrá. La desaparición de los cercos, los muros, y las vallas que el cine ha puesto a los lugares donde rueda, los sitios que utiliza para sus propios fines.

Un día, en la ciudad-plató de Seahaven, Truman comenzó a sospechar de la autenticidad de su propio mundo. Cuando por fin pudo escapar de él, hasta los propios televidentes se alegraron de que aquel hombre real que habían visto en las pantallas de la televisión desde su nacimiento, huyera de la grandiosa mentira que el negocio audiovisual había inventado para él y para beneficio de sus productores e inversores. Lo que no sabía Truman en ese momento, es que fuera de la mentira televisiva en la que había vivido, le esperaba la verdad de otro decorado: la compleja y fascinante realidad del Plató-Mundo. El que recién ahora deberíamos estar dispuestos a filmar con las tecnologías y la organización social del siglo XXI, un Plató al servicio de la vida y la imaginación de quienes lo habitan, lo trabajan y lo construyen cada día. Un Plató al servicio privado de nadie.

## 29

## ¿Hacia otro tipo de producción cultural? Pero... ¿cuándo hablaremos del Autor?

Varias y diversas tertulias de las últimas semanas nos provocan estas reflexiones. La Autoría, el Autor, a la que nosotros contraponemos la Sinautoría, el Sinautor, a veces se hace un nudo complejo y resistente, hasta irritante diríamos, que parece taponar una de las vías de apertura a cambios profundos en la producción cultural. Tres anotaciones previas:

1) La Autoría es una potencia de creación que es parte del ser humano, de todas las personas aunque en diferentes medidas, cualidades y aptitudes. Potencia que nos lleva a transformar o crear cosas y materiales de nuestro alrededor con sentido estético, re-creador, inventivo, fundador, provocador, para afectarnos y afectar.

2) La Autoría está determinada por la circunstancia social, política y económica en la que vivimos. Nos facilitan o nos impiden el ejercicio de nuestra potencia autoral.

3) La Autoría es ese conjunto de procedimientos y técnicas, el propio ejercicio de transformar diferentes materiales o situaciones con sentido estético, reflexivo para transdormarlo en obras. Con ellas buscamos presentar, re-presentar a los demás para afectarles y afectarnos y afectarles afectándonos.

Este conjunto de procedimientos es el ámbito propio del Autor como dispositivo, no como yo individual, o grupo de artistas, que es su forma de plasmación, sino como pura operativa social y creativa gestionada por una conciencia: la de saberse Autor.

Estos tres componentes siempre deberían estar en juego al valorar una obra, como resultado de las operativas de un Autor.

Creemos que el estado capitalista de las cosas ha fortalecido muros que ya venían dados llevándolos a la extrema expresión y fijando un paradigma social que nos dice:

No, la autoría como potencia no la tienen todas las personas, sino un solo grupo minoritario de personas. Por tanto, la circunstancia de esa Autoría debe ser ordenada, financiada, dispuesta para que ese tipo de Autores (tipo de operativas) ejerzan la potencia creadora en deterioro del resto de gente que deberá admitir o bien que no la tiene, o bien que no tiene derecho a ejercerla.

La narraciones, las imágenes, las voces, los sonidos, los materiales que luego vemos transfigurarse en obras (novelas, películas, poesías, músicas) ya existen como materia prima y como parte del ocurrir del mundo que genera contenidos. Las operativas autorales vendrán a condensarlas con su alquimia en obras. Obras que deberían seguir mutando indefinidamente en manos de la Autoría universal de cualquiera.

El Autor como dispositivo realiza operaciones:

- *Rápidamente crea discurso y representación ya que trabaja solo o con colegas del gremio sin involucrar a más personas de la sociedad, liberándose de la espera de largos consensos si abriera su proceso de creación a personas cualquiera.*

- *Con sus creaciones afecta a quienes entran en contacto con su trabajo.*

- *Acelera procesos imaginativos con sus obras, generando debate, forzando el pensamiento, la percepción, los afectos de las demás personas.*

- *Pone a circular sus narraciones, reflexiones, ficciones, representaciones, performances surgidas del mundo, de la circunstancias que le atraviesan pero trabajándolas en privado.*

- *Satisfecho con eso, busca recabar dinero de lo que crea estableciendo un cerco de propiedad intelectual sobre sus obras.*

- *Luego se anima más y establece otro cerco legal y monetario sobre el uso que se haga de lo que ha creado. Muchas veces lo quita y declara libertad de uso.*

Nuestra pretensión con colocar una operativa de SinAutoría es forzarlo a un cambio en sus procedimientos. No buscamos la disolución de la autoría ni de los autores, cosa por demás imposible, sino el derribamiento de los muros que ese tipo de Autoría y ese tipo de Autores (esas operativas) suponen.

Y cuando ponemos hincapié en el caso del cine que es de lo que conocemos un poco más, a ciertos nombres (Flaherty, Medvedkin, Herbert Biberman, Vincent Carelli,

Sanjinés, Pedro Costa o Peter Watkins.....) más que exaltar sus nombres, reconocemos en ellos operativas, o indicios de operativas que han tendido a fomentar la idea de que la potencia creativa de la Autoría está en las personas de toda la sociedad y no en sus minorías identificadas como Autores.

Sin Autor, es “sin” ese tipo de Autor.

Al exponer nuestra práctica, escuchamos cosas que nos hacen reflexionar cuando no nos preocupan:

- Una actitud repetida es replicarnos: *eso de la Sinautoría que se han inventado está bien, pero bueno, es una práctica más.*

Para, acto seguido, entonces, volverse, casi instintivamente, a una especie de rescate del Autor (operativas ya conocidas) para revalorizarlo: no está tan mal, hombre, hay muchos que han hecho cosas de puta madre. Y desde ahí se busca ver de qué manera ese mismo Autor (operativas ya conocidas) puede plantearse otros procedimientos para que su obra afecte de manera más eficaz a la sociedad. Porque en los diferentes ámbitos de conversación el tema es que las obras y los autores parecen no afectar a nadie como deberían y porque manejamos cierta sensación de que estamos en bucles de producción que no crean rupturas. La otra acusación que se nos deja caer es que *vamos contra los Autores y pretendemos invalidarlo todo.* Y a esto decimos que en parte sí y en parte no, como todo en esta vida.

En parte sí, porque creemos que sería más eficaz otra forma de Autor (otro tipo de operativas) e incluso contrarias a las que ha venido teniendo.

En parte no, porque nos parece que la forma de Autor no tiene por qué ser invalidada sino profundamente removida y profundizada.

Es común la queja sobre un estado nefasto de la producción cultural por ser unas covachas de privilegiados, por estar machacada de recortes presupuestarios, por insolidaria, por no ofrecer espacios, por ser excluyente, por no ofrecer más que lo visto, por solo plantear matices y nada más que matices. Pero si realmente logramos hacer ese diagnóstico y buscamos salidas, ¿qué pasaría si dinamitamos esas operativas autorales?

Si las operativas conocidas de Autor fueran sustituidas, modificadas, ampliadas, reformuladas por otras, si lo removiéramos realmente, pues se movería necesariamente el edificio. Probemos por ejemplo:

- *Involucrar a muchas personas en el proceso de creación de sus obras.*
- *Devolver a debate asambleario sus propios hallazgos, sus piezas, sus obras como materiales relativos sin cerco de propiedad intelectual que los proteja.*
- *Permitir que sus saberes entren en conexión con otros diferentes a la hora de producir representación y discurso.*
- *Trabajar con el imaginario social de otras personas y no solo con el privado, involucrando a la gente que le inspire su trabajo.*
- *Producir desde realidades localizadas, personas concretas, situaciones precisas y abandonar un poco el territorio de la abstracción cultural. Historizar, localizar, concretizar, temporalizar las representaciones y hacerlo con otras personas.*

Digamos que el nuevo Autor podría ejercer su potencia con libertad siempre y cuando tuviera la libertad suficiente de ponerse en una función política de servicio para que otros ejerzan su autoría.

Insistimos en que no planteamos que el Autor no se sostenga de su trabajo. Ese es otro asunto problemático como el de cualquier oficio y que deberíamos abordar aparte.

Lo que debemos encontrar en la emergencia de una nueva conciencia de lo colectivo como fuerza de producción social, es a qué llamarle Autor (a qué nuevas operativas) en unas nuevas circunstancias como las que se empiezan a vislumbrar en el acontecer social.

Para cambiar radicalmente las cosas, debemos dejar de creer en ellas, en como funcionan, en como se organizan, alcanzar un profundo descrédito sobre lo que ya

conocemos de ellas. A veces nos queda la impresión de que esos cambios se dicen pronto como deseo, pero luego se vuelve rápidamente a las viejas fórmulas, a ver si mejoran un poquito, a ver si no me sacan de mi sitio, a ver si no se salen de quicio. Pero es verdad que para ser coherentes con lo que decimos, mejor será abandonar tanta tertulia que nos vuelve abstractos. No porque no valga la pena sino porque el tiempo es escaso y las rupturas deben hacerse, en la realidad, trabajando en ella, inmersos en ella... Sitio, lugares, personas, procesos, nombres, casos, situaciones, tiempos, la purita realidad muchas veces ubicada fuera del Autor y sus fantasmas, por más sofisticados y travestidos que estos sean. Ese alejado lugar donde resulta tan fácil destruir a las viejas operativas llamadas "Autor" sin que Autor alguno se entere. Si algo nos desarmó del 15-M, es un desconcertante irracionalidad colectiva.

Mejor hacerlo que decirlo.

*¡Pereza da la razón que a tanta razón obliga!*

*Y que de tanto pensar ¡nuestra acción se nos olvida!*



## 30

## El 15-M es un estado de conciencia y afectación. Las voces incontenibles de un movimiento que sigue atravesando vidas. La cámara a la plaza.

Estuvo bien este tiempo de aparente ausencia del 15-M en primera plana. Estuvo tan bien que fue solo apariencia. En mitad de este espejismo en que los medios se dedicaron a otra cosa, sentíamos el hervidero de anónimas interrupciones de deshaucios y puntuales movilizaciones. Pero también hemos presenciado el desplome de los mafiosillos de la SGAE y el desparramo de artistas exprogres corriendo desconcertados a los gritos por los pasillos diciendo “*pero ¿qué ha pasao?*” y escribiendo por las noches *manifestitos* mientras se alertaban como niños asustados unos a otros diciendo: “*qué viene la guardia civil, joder, qué nos quitan el chollo!*”. En medio empiezan a aparecer averías en el imperio mediático de Murdoch, donde teníamos escondido al hitlercito español enredado en las telarañas de sus mafias. En medio una junta de accionistas del Banco Santander tiene que escuchar lecciones de ética de unos contaminados por el movimiento. En medio cae Camps luego de dos años de arrogante chulería. ¡Dos años para arrancarle a un tipo una respuesta sobre un soborno por unos putos trajes! En medio Rubalcaba se pone a tartamudear frases que escuchó en el 15-M cual penoso macaco de algún oculto ventriloquo. En medio el PP le tira con tartas de contabilidad sobre los robos que seguramente tendrían apañados sus gemelos del PSOE en sus autonomías. En medio la alcaldesa de Andonain, dicen, Ana Carrere (Bildu) propone bajarse el sueldo junto al de sus consejales consiguiendo el cabreo generalizado del resto de la clase política. De locos. En medio se editaron unos cuantos libros tratando de rentabilizar las voces del 15-M y aunque en alguno de ellos aparecen textos nuestros y de otros amigos, es un poco ridículo pensar que haya publicaciones que puedan contener “las voces” de un movimiento que es, hasta el momento, incontenible. En medio han pasado muchas cosas, sí, mientras veíamos una silenciosa y frenética actividad que sacaba humo a los sitios de internet relacionados con el 15-M.

Estuvo bien dejar pasar este tiempo y volver a fijar nuestras cámaras en la llegada de la Ruta Norte para entrar otra vez a una plaza que reventó de conversación. Y a ver quien es el guapo que contiene las voces de la plaza en su nueva colección editorial. A ver quien resume las conversaciones mantenidas durante un mes por esos caminantes anónimos y la de sus diálogos y asambleas con la gente de los pueblos. Durante el trayecto que acompañamos desde Plaza de Castilla a la Puerta del Sol una periodista y dos cámaras de TVE se volvieron locos por sacar una declaración que le permitiera hacer su reportaje. Es posible que ni lo consiguieran. Las voces del 15-M son voces en fuga. Son el nuevo lenguaje que se ha originado en la red y que se ha instalado en los cuerpos. Mutante, corto, ingenioso, brillante, contradictorio, a golpe de click, bruto y elegante, que hace reaccionar y reacciona con igual rapidez, que cuando lo atrapas ya se fue, ya cambió de lugar y cuando lo etiquetan de “*perroflautas, violentos, desorganizados*”, ya ha respondido con una acción y se ha reapropiado de la etiqueta. Es un lenguaje para mentes rizomáticas, que saben entrar y salir de la conversación sin la estricta cronología de la razón y el protocolo. Está ahí pero se mueve ¡tanto! que es pura acción. Es un lenguaje que llevó a decenas de caminantes a atravesar el país y convertirse en nuevo motivo para reventar la plaza del sol como la reventara hace apenas dos meses atrás. Es una mentalidad colectiva de enjambre. Si nuestros cálculos a puro ojo no son equivocados, la del sábado fue la más multitudinaria Asamblea General que habíamos presenciado. Porque a diferencia de muchos de los momentos de más concurrencia en las primeras semanas de la acampada Sol, cuando la plaza estaba llena era porque alternaba la asamblea con otras muchas actividades y reuniones. Pero esta vez la mayoría de los que allí estuvimos estábamos para presenciar la asamblea narrativa y la plaza estuvo otra vez desbordada. Y esta nueva okupación del kilómetro cero de Madrid nos sumergió nuevamente en lo indefinible, en el territorio de la irrealidad por exceso de realidad. El momento más loco se dio cuando un niño de, no sabemos, ¿10 o 12 años?, leyó con serenidad un rap que había compuesto y arrancó la mayor ovación, aplausos y puestas de pie de la asamblea al grito de “*qué si, que si nos representa, que si*”. Delirante realmente



que un movimiento que nace para evidenciar los tremendos desajustes de un sistema político-financiero, aclame en la plaza central de un país, la figura de un niño leyendo su rap.

Estuvo bien este tiempo porque la normalidad que a muchos nos llevó a una menor implicación en el movimiento de forma directa, nos permite confirmar que somos parte de una corriente de dignidad que está expandiéndose paso a paso y que tarde o temprano nos obliga a posicionarnos.

Y uno puede decir, si se pone cuerdo, serio y maduro.: *ya, fue muy emotivo y por eso origina estos estados de catársis colectiva. Suele pasar con cualquier acontecimiento o espectáculo masivo. Pasa con una victoria de fútbol, por ejemplo, que la gente se lanza a la calle y se abraza. Pasa en esas performances espectaculares a gran escala llamadas actos políticos de campaña. Pasa con los fans de una estrella cultural en un concierto.*

Sí, se parecen. Pero, quizá, no tanto si pensamos que estamos ante un movimiento declaradamente político, que conecta emocionalmente también, con un lenguaje creativo incontenible, con manejo de las nuevas y últimas tecnologías de comunicación como herramienta, ¡sin ningún recurso económico!, con funcionamiento en red, virtual y real a la vez, de pura acción y con pensamiento y voluntad de largo plazo. Un movimiento que está atravesando personas de cualquier tipo, sean estos habitantes de un pueblo que llevan tres años pidiendo agua potable como un activista neoyorquino que viene a colaborar para diseñar un streaming con móviles de última generación. No se parece mucho a un partido de fútbol o espectáculo mediado por el poder del dinero. A ver quien es el valiente que se lleva por delante este cóctel social surgido en el siglo XXI con las carretas políticas y mediáticas del siglo XX. Estamos en los comienzos, insisten una y otra vez las voces en la asamblea.

El 15-M es un estado de conciencia y de afectación de las vidas que entran en contacto con el. No somos tan ingenuos como para pensar que todo el los pequeños o grandes derrumbes que describimos arriba se produzca como efecto del 15-M, aunque algunas cosas locales tengan relación con el. La ruptura que provoca el movimiento consiste más bien en ofrecer una visión y un sentimiento que recodifica las lecturas de la realidad. Lo que antes leíamos como ese estado calamitoso del mundo que nos reflejan los medios y las informaciones haciéndonos masticar la rabia y la impotencia individual, lo vemos ahora desde una lógica que permite resituarse y dotar de un nuevo sentido la situación sabiéndonos parte de una resistencia activa, cuando no de un ataque concreto.

Y para rematar nos dirá algún listo: *claro, sí, es todo maravilloso en el movimiento, no tiene carencias, rupturas, insuficiencias, luchas de poder, perversiones, desviaciones. Es un levantamiento pacífico puro, noble e intachable. Sí, sí.*

Y nosotros, que somos muy simpáticos, soltamos la carcajada y contestamos: *“sí, sí, y a tí te lo vamos a decir, capullo. Eso lo hablamos en las tertulias, en las plazas, en las asambleas, en las comisiones, en las casas, en los bares, cara a cara y de cara a la acción. Si tienes algo que discutir y mejorar del movimiento, pues encuentra al vecino más cercano que se sienta parte de todo esto y vas a la asamblea de tu barrio o a algún grupo de los muchos que están funcionando y allí planteas tus mejoras”.*

La decisión de pertenecer o no al 15-M es un asunto individual pero te posiciona, casi te obliga a que parte de tu vida al menos deba de jarse a travesar, afectar por sus espíritus y sus propuestas. Para apabullarnos a análisis catastróficos ya hay gente incluso de izquierda desplegando una pormenorizada genealogía tendiente a demostrar la ineficacia de esta insurrección dado la impureza de su surgimiento, los nombres implicados, las reuniones secretas en el local de no se quién, los gestos de Rubalcaba a la hora de despertar, la uña mal cortada de un tipo en una oficina bancaria que conoce a fulano que estudió economía en una universidad de EEUU. En fin, que para hundirnos a nosotros mismos ya conocemos la senda: proponer los mismos caminos transitados de siempre bajo lucidas sospechas. Buscar un estado de dignidad no nos hace estúpidos. Mucho se ha aprendido ya. Para

arrancarle a los grupos de poder político y financiero sus contradicciones y corrupciones hay que tirarse años de investigación, tribunales, presiones sociales de todo tipo y aún así nos escupen en la cara su cinismo y desfachatez diciéndonos con voz de idiota: *yo no hice nada ¿eh?, el partido tampoco... ofrezcan pruebas y que un juez lo determine... porque bla bla bla bla...* ¡puf, qué asco, por dios!

Así que no vamos ahora a venir nosotros a ventilar gratuitamente las contradicciones y desajustes que el movimiento tenga, para satisfacer el exigente gusto de la pureza intelectual de algunos.

¡Larga vida al 15-M que nos ha devuelto el sentido de la dignidad y ha arrojado una buena dosis de lucidez a nuestra conciencia!

*“Porque no sabía que era imposible, fue y lo hizo”*, decía alguna pancarta...

## 31

## Noticias del imperio audiovisual... porque cuando despertamos a la tecnología, los dinosaurios estaban allí. (Lecturas de verano 1)

Leemos: *“La tecnología puede proporcionarnos herramientas mucho mejores para comunicar nuestras historias. La tecnología también puede desarrollar un teatro de la mente. Llegará el día en que toda la película transcurrirá en el interior de la mente y será la experiencia más interna que cualquiera pueda desarrollar: la historia nos será explicada mientras tengamos los ojos cerrados, lo cual no impedirá que podamos verla, olerla, sentirla e interactuar con ella. Ciertamente creo que si actualmente disponemos de una tecnología, debemos usarla. Jamás dejaremos de contar historias”*. Con esta cita de Steven Spielberg comienza Esteve Rimbau la introducción *En los límites de la realidad* del libro *Hollywood en la era digital*.

Luego el libro desarrolla una puesta al día cargada de datos sobre el estado y la salud del cine Hollywoodense, su mutación desde Jurassic Park a Avatar en cuanto al cambio que supone lo digital y las transformaciones del negocio.

En medio de la lectura estamos y queremos compartir sensaciones y reflexiones sueltas por si apetece el contenido.

Muchas veces hemos hablado de las posibilidades de las nuevas tecnologías miradas desde el punto de vista de su democratización. El libro también hace buena alusión a esto. Pero, sobre todo, el autor se decanta por ponernos al día de lo que ha pasado con aquella maquinaria que se gestó en los Angeles en la segunda década del siglo pasado: Hollywood, las Mayors y su Sistema de Estudios.

Esa primer frase con que abrimos el artículo no deja de ser significativa. ¿Qué está diciendo Spielberg? sabiendo que es uno de los directores más importantes de (cierta) ciencia ficción y uno de los más poderosos.

¿Que las historias se desarrollen directamente en nuestra mente, con los ojos cerrados pudiendo verse, olerse, sentirse e interactuando con ella? ¿Cerrarnos los ojos (al mundo sensible) para experimentar una película (de las suyas)?

Dice: “disponemos” de una tecnología y “debemos” usarla mientras sentencia que jamás “dejaremos” de contar historias.

Es ese “nosotros” (disponemos, debemos, jamás dejaremos) el que nos ha hecho pensar. Es posible que el casi cien por ciento de la población no se sienta representado por ese nosotros. ¿Quién se encuentra en posesión de una tecnología de tal poderío? Hablará por una minoría muy pero que muy selecta que tiene a su alcance tales medios.

Y que nos diga desde esa minoría, que “nunca dejarán de contar “sus” historias”, sumado al panorama del negocio que describe el libro, pues, nos ha hecho pensar en el futuro del cine, en su bipolaridad extrema.

El campo de posibilidades que abrió la era digital aplicada al cine, arranca, según el autor del libro, en la frontera simbólica que supuso la aparición de Jurassic Park, justamente de Spielberg, en que valiéndose de dicha tecnología mezcló criaturas fantásticas resucitadas del pasado, dinosaurios, con personajes de carne y hueso, en un juego de realidad donde una animación simula ser real sin obligación de simular la realidad, ya que los dinosaurios no son parte de nuestra vida.

No deja de ser curioso que siendo Jurassic Park una primer y ostentosa manipulación de la representación fílmica por medios digitales, la historia que cuente sea la de un parque construido por los delirios de un inversor donde el ser humano se verá perseguido y aterrado frente a un entorno habitado por gigantescos animales del pasado (virtuales, irreales) que quieren destruirlo y en el que varios personajes mueren devorados por esos seres virtuales.

No se utilizó por supuesto, tan sofisticada tecnología para hacernos pensar en un mundo (o un parque), donde no exista ni rastros del capitalismo y sus formas de vida, por ejemplo. La nueva tecnología no necesariamente arroja nuevos contenidos: la persecución, la amenaza a la clase burguesa o rica por realidades ajenas, la escapatoria en el último minuto.

Pero bueno, como el libro es muy vasto preferimos quedarnos con dos o tres sensaciones y certezas que plantea *Hollywood en la era digital* en el arranque :

1) El cambio tecnológico amplía las posibilidades de todas las personas pero también las de la gran industria capitalista del cine y sus obsesiones de dominio.

2) Hay un cambio de paradigma en la fabricación de la representación audiovisual desde los noventa: la combinación entre la fotografía, siempre unida a un objeto filmable de la realidad y la realidad virtual que puede modificar y fabricar cualquier representación sin necesaria referencia al mundo sensible que conocemos. Sin duda que esto significa una inmensa ampliación del poder de los productores para incidir, con sus historias, en la percepción de la masa espectadora. Este tema da para mucho.

3) La salud del sistema imperial parece incuestionable. La prolongación de su poder radica en su diversificación en productos de consumo y la adaptación del negocio a una nueva etapa. Extendemos este punto repasando brevemente datos que cita el autor aunque ya los conocíamos.

Hasta 1914 hubo un sistema casi artesanal de producción de cine.

Desde los alrededores de 1914 el cine devino industria y se desarrollan las Mayors de Hollywood y su Sistema de Estudios cuyo dominio absoluto (producción, distribución, exhibición) fue innegable hasta aproximadamente los años 50.

Desde mediados de los sesenta Hollywood sufre una serie de transformaciones por diversas causas (cambio en los hábitos de ocio, afirmación de la televisión, entre otras). En esos años se desmantelan las Mayors (especulación inmobiliaria con los terrenos que ocupaban los estudios, venta de catálogos de películas a las televisiones y absorción de las casas matrices por empresas multinacionales vinculadas a otros sectores (petróleo, seguros, bañadores, refrescos). Relevo de magnates en la gran industria.

Desde 1990 ocurre una nueva mutación, la tercera, que pone a la meca cinematográfica en un flujo de transacciones de capital que la llevan a la órbita de los grandes conglomerados de comunicación y entretenimiento. Nuevos conceptos: diversificación, transnacionalización de las propiedades, multiplicación de los canales de difusión, elevación astronómica de presupuestos, mercados complementarios, dispersión global de la producción.

\*

\*

\*

Una película de la industria, siempre ha sido un ejercicio de negocio, solo que ahora se suman otra cantidad de usos financieros. La película es un campo imaginario, donde el film es un producto motor que hará posible otra cantidad de ejercicios de rentabilidad. Podríamos decir que se crea y se pone a circular un mundo imaginativo, una historia, unas dinámicas sociales, unos personajes, una visión del mundo. Lo que es tradicional del cine, la exhibición en salas, ya no produce más que una pequeña cantidad de beneficios. El autor esquematiza la vida activamente rentable de una película en 10 años con prácticas intermedias en diferentes “ventanas” de consumo: arranca con estreno en salas, sigue por el consumo doméstico en DVD, visionado bajo pago, TV de pago, TV en abierto, canales generalistas. El ciclo se reactiva y multiplica con la distribución en salas de otros países donde se vuelve a reproducir su circulación por los formatos locales. Por dejarnos claro lo que puede ser una de estas franquicias el libro cita un ejemplo: *si La guerra de las galaxias fuera un país, por su recaudación derivada de su franquicia (20 billones de dólares) ocuparía el lugar número setenta en lo que a producto interior bruto se refiere.*

Sin duda se trata de campo imaginario de altísima, astronómica rentabilidad.

En 2007 seis grandes compañías Buena Vista (Disney), Warner Bros, Paramount, Universal, 20th Century Fox y Sony (Columbia Pictures) acapararon el 80,9 por ciento de la cuota de mercado...

\*

\*

\*

... Seguiríamos con gusto ya que la lectura es sugerente pero solo queríamos salpicar con alguna idea el blog mientras seguimos leyendo.

No cabe duda que la industria goza de buena salud. Cada vez que repasamos este tipo de datos nos asombra la manera en que se conserva la concentración de los mejores y más sofisticados medios de producción en tan pocas manos y tan reducida imaginación: apenas unas cuantas mentes que intentan determinar y diseñar gran parte del imaginario social mundial y que no son más que el reflejo de la operativa del dinero. Una imaginación que parece regirse por la misma mecánica que la del poder financiero cuando el dinero dejó de ser moneda de cambio para convertirse en un multiplicador insaciable de sí mismo. Eso ocurre allí arriba, muy arriba, en el olimpo de la fantasía muy poco complaciente con lo social y sus necesidades más terrenas.

Pero el autor y otras lecturas que iremos comentando, también hablan de las hibridaciones y los cortocircuitos que la misma tecnología está haciendo desde abajo, desde la gente en posesión de sus pequeñas cámaras: *aunque la distancia que separa unas de otras (las cámaras domésticas de las industriales) es enorme, las primeras han contaminado el lenguaje de las películas explotadas en circuitos comerciales*. No hay que alarmarse, sino al contrario, saber que cuando despertamos a la tecnología los dinosaurios (del cine) estaban ahí, es tan veraz como ser conscientes, como dijimos hace un tiempo atrás, que los dinosaurios desaparecieron de la faz de la tierra y que, posiblemente, en el futuro, solo la nostalgia de algunos magnates volverán a traerlos a nuestro mundo por medio de operaciones ficticias de su retorcida imaginación. Pero es que cuando los dinosaurios desaparecieron, la realidad aún estaba allí. Así que no sería difícil de imaginar que si desaparecen estos gigantescos animales del negocio con sus dinosaurios, el cine siga estando allí. Es bastante probable.

## 32

## Mutaciones del cine contemporáneo y un pequeño monstruo. (Lecturas de verano 2)

Leemos *Mutaciones del Cine Contemporáneo*, un libro de intercambios coordinado por Jonathan Rosenbaum y Adrian Martin, dos de los críticos de cine más importantes de la actualidad, que nunca se sabe qué es, cómo se mide y quien lo comenzó a decir, pero bueno, creyéndolo así, preferimos más a Rosenbaum por su penetrante acidez crítica que a Martin que sabe más a lúcido esteticismo.

Cuando comenzamos el libro nos engancho el prólogo, escrito por Pere Portabella, cineasta veterano catalán que da una visión realmente lúcida del panorama actual del cine.

Nos habla de la condición postmedia para referirse al momento actual como la de *“un nuevo modelo narrativo para la comprensión de la historia del arte actual y, por lo tanto, de la historia del cine que estamos construyendo. Es decir: una nueva historia o una nueva fábula del arte contemporáneo. La condición postmedia otorgaría al arte, la pintura, el cine, la fotografía, la escultura, la música, etc... la misión de hacer de la práctica artística un nuevo espacio democrático y global, donde el espectador se convierta en usuario activo, y donde el arte, a través de la supuesta globalización del espacio cibernético, se convierta en un ‘mecanismo de emancipación’ al alcance de todos los individuos...*

*... El conocimiento, por tanto, sufre una mutación constante, fruto de una ‘inteligencia colectiva’ que permite elaborar nueva información, alterar los datos existentes, modificar los contenidos, evaluar...que nos obliga a adquirir nuevas habilidades, provocando consecuentemente un aumento de nuestra ‘adaptabilidad’. Tenemos que pensar y resolver diferentes temas a la vez, rápidamente, de forma casi intuitiva. Nuestra capacidad para asimilar los cambios constantes que se producen a nuestro alrededor debe llevar implícita la capacidad para conocer y aprovechar el entorno. Cambia nuestra percepción y nuestra demanda... Se crean nuevos espacios colaborativos formados por multiusuarios que participan de un sentimiento comunitario, activo y enriquecedor, espacios que nos permiten disponer de datos a nivel global... Lugar de encuentros y hallazgos, alterados por el azar, sin líneas delimitatorias (mapeos). Nuevos espacios públicos de alcance imaginario, inimaginables hace tan sólo un par de décadas...*

*Muchos de estos espacios se conforman a través de una multitud de lenguajes... Allí conviven tanto el lenguaje conceptual como el emotivo, el lenguaje lógico, el científico y también el de la imaginación poética. Un lenguaje eminentemente audiovisual que puede utilizar todo tipo de recursos multimedia. Además de mutable, en constante cambio... un lenguaje eminentemente intuitivo, atemporal, que diluye los márgenes establecidos entre ficción y realidad... donde el conocimiento es obsoleto casi en el momento en que se genera”.*

Nuevos espacios que así planteados se nos presentan como experiencias participadas de cambios en plena ebullición, casi inabordables, en permanente revisión por sus usuarios que, a su vez, generan un lenguaje mutando, obsoleto al instante, modificable siempre. Todo un trastorno de la percepción. Un trastorno de la velocidad con que parecen ocurrir las cosas donde son evidentes las diferencias de actualización entre una página de un libro, un blog, una de facebook o el propio twitter. Cada una nos provoca diferencias estrategias de abordaje, de modos de lectura, de aplicación de códigos.

¿Se trata de una mutación que nos lleva algún sitio o es que nuestra forma de experimentar los espacios y los lenguajes adquirirán una categoría de permanente proceso?

Es difícil imaginar el futuro cuando la tendencia racional suele estar inclinada a formar categorías estables y justo lo estable es lo que está en cuestionamiento. ¿Estaremos entrando en otro tipo de perceptibilidad gobernada por la casi infinita manipulación de las cosas?

Posiblemente se trata de una convivencia de todas nuestras formas de percibir y hacer en el mundo. Una ampliación, quizá, de nuestras facultades y posibilidades, no excluyentes.

¿Qué ha pasado con la industria del cine? - se pregunta el autor del prólogo-, en mitad



de estos procesos.

*... En plena decadencia de las salas de cine, éstas son incapaces de contener las nuevas estrategias narrativas altamente vinculadas a la transformación acelerada de la tecnología y de la propia realidad.*

*Hace ya tiempo que pasamos de una política dirigida hacia los creadores a otra dirigida hacia las empresas culturales... las ayudas económicas de las instituciones se destinan en relación a los resultados, cuando en realidad debería invertirse en el proceso. Hoy el proceso es el único resultado..... Tampoco se presta la suficiente atención, en muchas ocasiones al desarrollo real y ordinario de estos procesos: por ejemplo, que para poder hablar estricta y consecuentemente de la aclamada interactividad que pudiera ofrecer una obra (por ejemplo, cineamatográfica o videográfica) debería existir siempre una comunicación de doble vía entre el usuario y el dispositivo, algo que muy pocas veces sucede...*

*... En este nuevo universo audiovisual, el cine se mueve a sus anchas en un estado permanente de mudanza y periodos mutantes: la producción cinematográfica ha explotado...*

Es importante remarcar que todos estos procesos se experimentan a medida que uno se acerca (haciendo uso de el) al epicentro cibernético de la red y al uso de las tecnologías digitales. No le pasa lo mismo a los viejos que están sentados en la plaza. Pero es verdad que, al mismo tiempo, todas esas prácticas van emergiendo desde lo virtual al espacio social impregnándolo de estas mutaciones.

Estas experiencias de aceleración son aún parte de determinados grupos sociales, por suerte en expansión, pero que queda mucho trabajo aún que recorrer para que estas prácticas y sensaciones de nuevos lenguajes, espacios y operativas (o al menos sus efectos) se instalen en una mayor parte de la población. Las conexiones de estas reflexiones de Portabella con nuestros documentos fílmicos en permanente proceso de realización nos da pistas para seguir pensando en un cine del futuro creado bajo esos procedimientos de constante mutación, de apropiación creativa, de colectivización. Un cine a-representacional donde la obra es el accidente útil pero jamás necesario...

\*

\*

\*

Mientras nos sumergíamos en estas lecturas sobre el futuro del cine justo leímos la noticia sobre la intervención de Javier Bardem ante la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual de la ONU, reclamando para los actores y actrices *“una pequeña compensación económica una vez ha finalizado su trabajo en la fase de producción con independencia de cuál sea el contexto geográfico del largometraje o serie televisiva en cuestión”* y *“porque solo los actores aportan y comprometen su imagen personal”* y ya que *“ninguna obra audiovisual de ficción llegaría a nacer como proyecto colectivo sin su correspondiente elenco de actores”*.

Dice la nota que *“Bardem también había recalcado en la sede de la OMPI que solo un 10% de los actores mundiales vive exclusivamente de su trabajo, frente a un 20% que lo ha de simultanear con otras actividades y un 70% restante corresponde a aquellos actores y actrices que solo se colocan frente a la cámara o suben a los escenarios de manera esporádica”* Creemos que no merece comentario alguno tan reverenda estupidez de reclamo ya que le sobraron comentarios de irritación en el blog donde se publicó. Una anécdota: sabemos que la propia industria, en su versión más sofisticada, está experimentando sistemas de escaneado con láser para generar clones digitales de actores y actrices destinados a escenas futuras que no puedan o no quieran hacer (o que los aseguradores de reparto les prohíban hacer) que van archivando como carpetas digitales. Vamos, que les está robando la imagen directamente. El futuro del oficio dramático quizá. Son también mutaciones del cine contemporáneo que puede, inclusive, engendrar un magnate a partir de un progre de pacotilla español. El resultado puede ser un monstruo, claro. ¡Esto sí que es una mutación y no las de Rosenbaum y Martin!



## 33

## El veraneo incansable del relato industrial. De Ben Hecht a Avatar, esos mismos rentables cuentos. (Lecturas de verano 3)

*“En verano, aquí en España al menos, los cuentos se vuelven livianos y simples, como simulando que la vida pierde peso y complejidad. Todo se hace un poco más mentira”.* Es 1925. Ben Hecht es un periodista, novelista y dramaturgo que se encontraba casi en la ruina, dicen, luego de haber publicado una novela muy bien acogida y de haber sido jefe de redacción y director del Chicago Literary Times. Acababa de emigrar a Nueva York cuando recibió un telegrama de Hollywood: *“Paramount Pictures te ofrece trescientos dólares por semana. Todos los gastos pagados. Trescientos dólares es una miseria. Aquí se pueden ganar millones y tus únicos competidores son unos idiotas”.* Se lo enviaba un amigo escritor, Herman Mankiewicz. Aquella invitación le cambió la vida. Tuvo éxito escribiendo más de sesenta guiones, ofició como médico de guiones otras tantas y ganó mucho dinero.

Al llegar a Hollywood en 1925, su amigo Mankiewicz le explicó la fórmula para tener éxito como guionista: *“Quiero advertirte... que en una novela un héroe puede acostarse con diez chicas y al final casarse con una virgen. En una película eso no es posible. El héroe, al igual que la heroína, tiene que ser virgen. El villano puede acostarse con quien le dé la gana, divertirse todo lo que quiera estafando y robando, enriquecerse y azotar a los criados, pero al final tienes que matarlo. Cuando cae con una bala en la cabeza, te aconsejo que se agarre al tapiz gobelino colgado de la pared de la biblioteca, y que al caer, el tapiz le tape la cara como si fuera una mortaja simbólica”*

Muchos años después Ben Hecht escribirá en sus memorias que el cine *“ha introducido en la mente de los norteamericanos más información falsa en una noche que toda la Edad Media en una década. Todos los días, en las quince mil salas, siempre se veía la misma trama: el triunfo de la virtud y la derrota de la maldad... cualquier hombre que infringe la ley, ya sea humana o divina, debe morir o ir a la cárcel, o hacerse monje, o devolver el dinero que robó antes de perderse en el desierto... Al que no creía en Dios... se le demostraba que estaba equivocado haciéndole ver un ángel o mostrándole que uno de los personajes podía levitar unos centímetros... los villanos más poderosos y brillantes se vuelven indefensos ante los niños, los párrocos y las jóvenes vírgenes con grandes tetas”* y en las películas *“no hay problemas laborales, políticos, domésticos ni anomalías sexuales que no puedan resolverse con una sencilla frase cristiana o una buena máxima norteamericana”.*

Son citas de Gregory D. Black en el libro *Hollywood Censurado*.

Repasando libros, nos llamó la atención este relato por esa síntesis con que se puede definir la narrativa de una generalidad de películas, atrapada en una mecánica moral que se fue asentando en la producción cinematográfica industrial como canon de contenidos.

Por supuesto que una generalización no revela la verdad absoluta de una totalidad. No todas las películas pueden resumirse en tal esquematización. Pero es cierto que existe una especie de territorio estrecho que enmarca las posibilidades narrativas, los límites morales, los campos permitidos de conducta que pueden aparecer en las películas que buscan masivo impacto y son fabricadas con las operativas de negocio rentable. Películas que buscan impregnar en una masa amplia de espectadores, certidumbres acerca de sentimientos, formas de relación social, estereotipos humanos, modelos de afectividad, concepciones políticas, etc.

Hace ya dos años, extractábamos un resumen de otro escritor, Guy Hennebelle en el libro *“Los cines nacionales contra el imperio de Hollywood”*, del año 1975 que analizaba en trece puntos los que definía a las películas de las fábricas de los Angeles.

*“Los quince métodos de la fábrica de sueños”* los llamó en ese entonces. Remarcamos algunos rasgos de su descripción:

1) *El barnizado de la realidad; en los films hollywoodenses el mundo real no es nunca restituído en su autenticidad y su verdad. Es siempre caricaturizado de un modo o de otro...Hollywood frabrica un universo ficticio.* 2) *...esto se ve favorecido por una mecanización de la creatividad que divide abusivamente las diferentes funciones del*

trabajo artístico en provecho de una taylorización estética absolutamente obsena.... antagónico al trabajo de creación colectiva que en otros contextos permite al artista disciplinar sus propios fantasmas y ligarse a las masas. 3)... el cine hollywoodense se afana por encubrir la realidad construyendo universos de sueño. El ciudadano americano vive en un mundo donde la ilusión es más real que la realidad, donde la imagen tiene más dignidad que el original. 4)... sueño... sustentado por la perpetuación del “sueño americano” según el cual todos los hombres gozarían de las mismas bazas para triunfar en la vida y solo se repartirían en la escala social de acuerdo con su coraje y su competencia. 5) ...tiene una ilustración exacerbada del individualismo, del que el culto de la amistad (viril) es sólo la pobre coartada humanista... concepción ideológica eminentemente favorable a la ética capitalista. Ejemplos... westerns y films policíacos. 6) ... exposición complaciente de las frustraciones engendradas por el capitalismo; este, en lugar de disimularlas - cosa que resultaría inhábil - prefiere exponer con complacencia las conductas de los que son sus víctimas... sus personajes son a menudo psicópatas. 7) ... ambigüedad ideológica: raros, muy raros los films hollywoodenses que presentan los problemas en una perspectiva justa... 8) La manipulación de las emociones: cine de efectos y no de causas...no retiene sistemáticamente de la vida más que sus momentos importantes eliminando los tiempos muertos...El suspense, elemento fundamental del thriller, es el arma favorita de este arsenal formal. 9) La falsificación histórica: el engomado de las coordenadas económicas, sociales y políticas reales en la representación de las situaciones lleva a la evacuación (muy cómoda) de la lucha de clases que es reemplazada por antagonismos secundarios de orden personal, incluso metafísico. 10) En lugar de adaptar una visión política seria, Hollywood ha creado completamente una falaz “estética” de la que el “hitchcock-hawksismo” ha sido una de las manifestaciones más características. Los artículos dedicados a los films hollywoodenses abundan en fórmulas típicas sobre el Bien y el Mal, el humanismo sin clases, la dignidad humana desencarnada y toda una moral de pacotilla sobre falsos problemas de conciencia personal. 11) La opresión de la mujer:... es un cine eminentemente falocrático: el hombre tiene casi siempre el primer papel. Es quien toma las decisiones importantes. El quien lleva el juego. La mujer, ramera o madre amante, no es más que la valedora del macho, su perdición o su refugio.... No facilita, ni mucho menos, una alteración del curso de las cosas. 12)... es profundamente racista. Exalta la superioridad del hombre blanco, occidental y cristiano y denigra todas las razas: los indios, los negros, los amarillos e incluso los latino-americanos. 13) La mitridatización de la violencia... no pudiendo contener las explosiones legítimas (huelgas e insurrecciones), o desviadas (gangsterismo y agresiones diversas) que genera en el interior, esta sociedad experimenta entonces ideológicamente la necesidad de propalar la idea de que la violencia es un elemento natural y formal de la vida colectiva y de la conciencia humana. 14) sus films rebosan de situaciones arbitrarias y de intrigas simplistas. La sicología de los personajes es generalmente caprichosa. 15) La inadecuación entre los temas tratados y la problemática del pueblo americano: films psicológicos sobre una tela de fondo social o films sociales rebajados a intrigas psicológicas... resolución individual de problemas colectivos, mal planteados por añadidura”.

Hasta aquí un resumen del texto de Henebbel, escrito en la década del los setenta. Texto que volvimos a recordar hace poco cuando leíamos un ejercicio de síntesis parecido aunque más escueto, en el libro de reciente publicación de Esteve Riambau, *Hollywood en la era digital*, que citáramos hace dos semanas, cuando expone “la fórmula del éxito” que se emplean en aquellas películas que son concebidas como grandes ejercicios financieros, refiriéndose el autor a films como Harry Potter, Spider-man, El señor de los anillos, Buscando a Nemo, Piratas del Caribe o La Guerra de las Galaxias, producidas entre 1999 y 2003, películas todas que superaron los diez millones de dólares de

recaudación.

El autor es escueto y plantea 9 puntos para analizar el éxito:

1) *Se basan en historias infantiles, tebeos, series, dibujos animados o, en el caso de Piratas del Caribe: La maldición de la Perla Negra (2003), una atracción de parque temático.*

2) *Presentan una protagonista infantil o adolescente.*

3) *Tienen un argumento parecido a un cuento de hadas, en el cual un joven débil o incompetente se transforma en un héroe poderoso o decidido.*

4) *Contienen sólo relaciones castas, cuando no rigurosamente platónicas entre los sexos, sin desnudeces sugestivas, escenas sexuales, palabras provocativas, ni siquiera insinuaciones de pasión consumada.*

5) *Presentan personajes secundarios estrafalarios o exóticos que se prestan a la fabricación, mediante licencia, de juguetes y juegos.*

6) *Presentan los conflictos - aunque pueden ser deslumbrantes, a gran escala y ruidosos - de maneras que sean suficientemente irreales e incruentas para recibir una clasificación no más restrictiva que la de PG-13 (No recomendada para menores de 13 años).*

7) *Tienen un final feliz, con el héroe triunfando sobre los malos y poderosos y las fuerzas sobrenaturales (la mayoría de las cuales pueden utilizarse en posibles continuaciones).*

8) *Utilizan animación convencional o digital para crear artificialmente secuencias de acción, fuerzas sobrenaturales y escenarios complicados.*

Leyendo el último nos vinieron a la memoria los otros dos, que a pesar de remarcar matices diferentes de la intención ideológica productora que merecerían un análisis aparte, deja en claro una insistente continuidad de los productos masivos por normalizar nuestro imaginario con fórmulas narrativas fuertes y sintéticas así como la vigencia de Hollywood en el mercado audiovisual actual y no solo en el del pasado. 47 de las 50 películas más taquilleras de todos los tiempos han sido estrenadas después de 1990. Los diez títulos que encabezan las talquillas en 2007 proceden de apenas 5 empresas (Disney, Columbia-Sony, Paramount, Time Warner y Universal)

A pesar de las transformaciones de las operaciones y estructura comercial entre aquel viejo y este Hollywood de hoy, que son muchas, las características narrativas en que se basan sus grandes esfuerzos financieros, parecen no variar demasiado tratando de encorsetar la realidad bajo simplificaciones extremas. Peligroso asunto cuando ya sabemos que se trata de crear imaginario social.

Aunque sabemos que siempre ha existido mucho más cine que el de Hollywood, sabemos que con este tipo de cine industrial no se trata solamente de una competición entre diferentes películas, sino de un modelo de negocio que nos ofrece una narrativa que muchos y muchas buscarán replicar, sin éxito alguno, tanto en las salas de exhibición de cine, como en la vida misma de espectadores. Desactivar estas cadenas de certidumbre y estas prácticas y sustituirlas por otras no-capitalistas (aunque tengamos que imaginarnos un larguísimo plazo), es tanto un obligado ejercicio cinematográfico como una necesaria desintoxicación de nuestra salud imaginativa, siempre más compleja que una simple mercancía de pantalla. Parafraseando el reclamo de Democracia Real Ya que suena en las calles, podríamos decir: la vida no es mercancía en manos de capitalistas del entretenimiento audiovisual. Siempre será menos infantil, menos simplista e inmensamente más interesante que la que nos presentan los mercaderes del entretenimiento espectacular.

## 34

## #15-M #JMJ. Españiga en dos imágenes.

## Carta a un turista independiente. Porque nada es lo que parece. Pequeña promoción veraniega.

Si has decidido viajar de manera independiente a España estos días, queremos, con difícil brevedad, aclararte al menos dos tipos de imágenes que seguro habrás visto en nuestra capital. No queremos que te formes una idea equivocada de este apreciado Reino de los Bobones: **Imagen 1:** Cibeles. Cuatro Vientos, por ejemplo. Habrás visto unas construcciones faraónicas, llenas de emperadores, reyes y altos cargos del gobierno vestidos con trajes y túnicas blancas y negras. Te habrás fijado que eran escenarios ocupados en su casi totalidad por hombres célibes (lo dicen ellos) a los que más de un millón de personas, sobre todos jóvenes, escuchaban devotamente, cantando cánticos y obedientes a los rituales majestuosos. Los habrás visto por todas partes durante el día. Pues, aunque te parezca absurdo por su ostentación, su arrogancia y su despilfarro ofensivo, esto no ocurre todos los días ni se trata de una superproducción cinematográfica sino del encuentro de unos camaradas: una buena parte de la elite política del PPSOE de este país y la elite político-religiosa de otro país llamado Vaticano que habrás oído nombrar quizá.

El PPSOE es un partido político que alterna dos grupos de personas (a veces el PP y a veces el PSOE, de ahí su nombre genérico) en el reparto de beneficios y cargos de la gestión pública para su propia conveniencia y de espaldas a la vida de la gente. Digamos que es la dictadura administrativa. Esta a su vez gobierna facilitándoles los beneficios para otro grupito de camaradas que operan en el sector financiero-bancario, la dictadura especulativa. Así el PPSOE es una confluencia de las dos fuerzas mayoritarias neoliberales que tiene el país. Y el Vaticano, puf, difícil de resumírtelo para orientarte, aunque si vas a estar solo unos días creemos que no vale la pena quizá darte tanta información y seguro que habrás oído hablar de estos hombreritos célibes que ostentan por siglos la soberanía moral del mundo. Se trata de una multinacional de una fe en decadencia que aún hacen cruzadas como en otras épocas solo que más sofisticadas y no tan evidentemente militarizadas. Hay que decir que tiene unas bases de gente muy valiosa como en todo, estamos hablando de los *geriarcas*. Pero bueno, es que es muy largo y no necesitas tantos datos... Lo importante que te queríamos decir es que esto ¡no es lo que parece!. Este país, *Españiga*, en realidad, tiene cinco millones de parados y está a punto de la quiebra. Están echando a cientos y cientos de familias a la calle luego de unas maniobras hipotecarias que enriquecieron a unos cuantos listos y en las que mucha gente entró a participar sin entender bien de que iba la ruleta rusa de la construcción. Es un país en el que se están quitando a la población uno tras otros los beneficios sociales que tenían y la mayoría es víctima de varias tramas de corrupción multimillonaria, precarización generalizada de sus condiciones de trabajo y enriquecimiento escandaloso de varios grupos instalados en la dirección de algunos bancos. Entiende por favor, que *Españiga* es un país en franco declive y en el que muchísima gente está pasándolas putas. Un país a la deriva, que en principio no tiene dinero para esta ostentación que ves en sus calles estos días. Entiende por favor que se trata de una complicidad de grupitos políticos, empresas y amiguitos célibes del Vaticano. Son como coletazos en su eclipse, digamos. Demostración de poder de quien lo ve perderse aceleradamente. Entiende que este más de millón de personas que vinieron han tenido privilegios de descuentos en el transporte de metro mayor que la subida del 50% que nos ha sobrevenido este mismo mes a los que habitamos Madrid. Por eso la gente anda cabreada.

**Imagen 2.** Nocturnas salvadas policiales. Habrás visto imágenes donde policías ¿antidisturbios? agredieron salvajemente a jóvenes por las calles de Madrid a determinadas horas de la noche. Policías corriendo, amedrentando y golpeando infieles, identificados por no vestir el atuendo católico. Habrás leído en la prensa la dicotomía que se ha creado entre laicos y peregrinos. No es que te hayas equivocado de época, sabes, este no es un país medieval. Hasta ahora incluso parecíamos europeos y todo. Pero como has llegado esta semana, te contamos que días antes, el Ministerio del

interior y la Gobernación decidieron quitar (limpiar) el punto informativo del 15-M, un punto altamente simbólico de mucha gente, y hacerlo sin explicación alguna, decisión con la cual han calentado mucho el ambiente previo a la visita católica. Ah, perdón, ¿que no sabes qué es el 15-M? Bueno, no tenemos mucho espacio pero el 15-M es un levantamiento popular pacífico que surgió en mayo de este año y cuyo epicentro fundamental simbólico es la Plaza del Sol, como te decíamos. Es un movimiento de asambleas populares con un fuerte impulso de una joven generación que ha denunciado muchas cosas de este sistema del que te hablaba pero sobre todo dos: la gestión pública corrupta de las elites de los partidos políticos (sobre todo del PPSOE que te mencionamos) y las elites o grandes directorios financieros. Imagina tú que esto ha puesto en evidencia dos patas principales en la que se fundamenta el poder sobre la población. Debes saber que estos días en que has estado por aquí, la otra plataforma de descontento, la de la Manifestación laica que habrás visto, ha puesto en evidencia una tercer pata: el poder católico y su complicidad con las elites minoritarias políticas. El problema es que estos grupos elitistas llevan la religión católica como bandera y gestionan entre amiguismos de fe muchos asuntos. Así que lo que veías en las calles era una represión para que los compadres Vaticano-Elite política *españóngola* pudieran celebrar sus encuentros sin molestias ni interrupción alguna. Una vez más debes saber que no es lo que parece y que esto no pasa nunca en Madrid. No suelen haber agresiones de ningún tipo entre gente por su confesión religiosa o ateísmo. Es un tema muerto ya que los pocos católicos jóvenes que realmente militan pues no son ni visibles durante el año.

Pero está claro que a los grupos *plotílicos* les ha servido para confrontar juventudes entre sí, creando un falso dilema católico-laico, creyente-nocreyente, buenos y malos, pacíficos -violentos y todas esas estupideces. Llevan tres meses tratando de criminalizar con diferentes apodos al movimiento. Porque ha sido una parte de la juventud de este país que ha contagiado a la sociedad y que se ha levantado con toda desobediencia pacífica y les ha jodido estos tres meses de confrontación donde les han ganado la batalla de la criminalización para hacerlos desaparecer. También hay viejos izquierdistas que prefieren seguir en su rollo anterior y no simpatizan. Por decírtelo todo. De hecho, si estabas el viernes por la Plaza del sol, habrás visto que se hizo una pequeña asamblea en que parece que participaron gente del 15-M y peregrinos. Vamos, que no te lleves una imagen falsa, el asunto irritante es el de los privilegios con que estas elites hacen y deshacen a espaldas de la población y con su dinero. ¿En qué país una jornada mundial de la juventud católica se convierte en asunto de estado? Es ridículo. De eso iba la conflictividad de estos días, pero es verdad que luego la gente se exalta en la calle y se grita cosas. Normal, pero han sido unos pocos. Lo que no es normal ¿sabes? y es bueno que lo sepas, es el salvajismo descontrolado de las fuerzas de seguridad, que sutilmente se ha instalado en las calles de la capital, contra cualquier manifestación disidente. Es posible que sea uno de los efectos más notables de la venida de este señor, el inicio de la impunidad policial represiva. Supone tanta presión la venida de los hombrécitos célibes a los acomplexados líderes y lideresas *españómenos* que por afanarse en dar una imagen social sin conflictos terminamos en estado de sitio. La militarización constante de la ciudad de estos días para proteger a los peregrinos católicos transformó la vida pública al punto de que toda persona que no tuviera el uniforme de estas juventudes *flipantinas catódicas* fuimos tratados como sospechosos de revuelta.

Imagino que te irás en unos días, claro. No sé si te hemos aclarado un poco las cosas. Cuando te vayas, aquí seguiremos. Se viene un otoño caliente y salvo algo muy incalculado, nos espera un futuro bastante negro para una gran parte de la población ya que no va a ver reformas estructurales sino continuidad de la elite del partido PPSOE que te comentaba.

Para entonces, éstas imágenes que habrás visto esta semana habrán desaparecido



casi en su totalidad. Los jóvenes católicos volverán a su vida normal y al anonimato en que viven porque luego nadie se va a ocupar de ellos y ellas como estos días. Se trataba de construir una imagen de poder multitudinario, pero eran solo los extras de una performance monumental del señor alemán y sus hombrecitos célibes. Muchos de estos jóvenes tratados estos días como señoritos y señoritas respetables volverán a las cloacas de la política social de este país a vivirse excremento. Así que por más flipadura mística que hayan tenido, el descenso a la tierra del PPSOE les quitará el éxtasis en la segunda oración o deberán realmente decidirse por la vida mística despreocupándose de la terrena.

Cuando te hayas ido entonces, el faraon católico y sus hombrecitos célibes se volverán a sus castillos italianos y las elites políticas que le adoraron volverán a su gestión pública en la que nos preparan más pobreza y recortes para esta *Españoga* que tanto queremos. Si te somos sinceros, tememos que el salvajismo policial amparado por el Ministerio del interior y la delegación de gobierno que estaban ensayando y que estrenaron con esta visita, se instale como norma dialogante de parte de ellos. Como última cosa te diré que has visitado este país justo al final de una transición que habían pactado las elites políticas con un dictador que hubo antes.

El movimiento 15-M marcó ese punto final de alguna manera y ahora resurgen unos viejos fantasmas dormidos que reviven con furia las dos *Españagas*. Todo el desafío que nos queda es ver si superamos la inservible dualidad. La radicalización de las posturas es el lugar común de una carga histórica anclada en un estado de guerra. Las nuevas generaciones son las que parecen impulsar otros destinos ajenos a los recalitrantes "*abajo tú y arriba yo*", "*tú rojo de mierda- tú franquista inmundo*", "*ustedes católicos ignorantes-ustedes infieles comunistas, ¡es que la derecha siempre igual - anda que tú, menuda izquierda!*", porque toda esta archiconocida furia, suena demasiado al mundo de los abuelos como para que se instalen en el siglo XXI con la misma virulencia. En ellos fue inevitable quizá. No podemos obviarlos olímpicamente con superficialidades. Los fantasmas están arraigados en una larga batalla de dolor.

Así que cuando estés en tu país, en septiembre, aquí nos pondremos a esa ardua tarea de construir otro futuro. Tenemos ilusión, pero no somos gilipollas. La elites de este país se siguen blindando (más si cabe), están cambiando la pasividad por estrategias de violencia represiva y se van a seguir cabreando ante el descontento y la denuncia popular. Van a defender sus negocios y sus privilegios. Tienen todo en sus manos y no lo van a soltar sin violencia. Debemos sofisticar todos los métodos pacifistas que podamos, claro, pero no podemos idiotizarnos como si el mundo comenzara hace unos meses. Ya han empezado a cargar impunemente y no se trata del delirio de unos decerebrados antidisturbios solamente, su cerebro comienza más arriba. La represión violenta empieza y termina en los despachos, cuento muy sabido. De todas formas, lo intentaremos. Hay muchas ganas.

Eso es todo, buen amigo, ojalá que tu próxima visita nos encuentre en un país mejor. Tendrás que esperar bastante tiempo me temo, si quieres verlo. Pero te juramos que haremos lo posible. Cuidate. El mundo está cambiando aceleradamente. Cuidate de los imperios, tienen pinta de que pueden desplomarse en cualquier momento. Mantente alejado de ellos. Despliegan toda su soberbia en los momentos previos, aquí has visto una buena prueba. Sus caídas son maravillosamente peligrosas. Buen retorno. Nos vemos en cualquier parte donde haya una plaza y gente dispuesta a encontrarse.

## 35

## EL 15-M.

**Armarse ante la progresiva represión en el Estado Español.**

Los compañeros de #Nolesvotes han creado una wiki, [La Hogra Española](#) un espacio para la denuncia multimedia de todas las agresiones que el Ministerio del Interior y las Gobernaciones están ejerciendo a través de sus cuerpos policiales sobre un sector de la población que está sufriendo agresiones físicas, encarcelamientos, tratos infames durante el tiempo de detención, multas injustificadas, apersonamientos ante la comisaría luego de ser liberados y amenazas verbales intimidatorias tipo “y que no te pille de nuevo”.

Se trata de la progresiva instalación del terror frente a la disidencia y que pretende instalar un mensaje: *“piensatelo bien cuando salgas a manifestarte porque cualquiera puede acabar con unos buenos porrazos, ser detenido, quedar con cargos, tener que pagar una multa y engancharse con tener que pasar por la policía cada poco tiempo”*.

Es importante rescatar que la focalización en la policía y los antidisturbios es una parte del problema que necesita una sanción inmediata. Pero también es importante tener en cuenta que los responsables suelen estar muy tranquilos en sus despachos como si de titiriteros grotescos y cínicos se tratara. Mientras se dan los enfrentamientos en las calles, las autoridades esperan agazapados en sus sillones. Lógico, no van a salir vestidos de antidisturbios el ministro y la delegada de gobierno, no pedimos eso pero su función no les exonera de responsabilidad.

Muchos argumentan también, volviendo siempre al pasado, que las luchas antifranquistas y los enfrentamientos con los grises, *¡eso sí que era represión y violencia policial y no lo de ahora!* tratando de restar importancia a la gravedad de los hechos.

Parece cada vez más evidente que hay una ruptura profunda que va a costar tiempo: la de salirnos de ese imaginario de la transición y el franquismo. Parece que el conservadurismo de derecha e izquierda quiere tener como referencia *“aquello que fue este país”*. Si exigimos a las nuevas generaciones y las nuevas iniciativas colectivas (que no son solo jóvenes, a ver si se enteran de una vez), que su carta de madurez ciudadana pasa por repetir la historia tal como la vivieron los mayores, estamos condenando que se repitan históricamente. Es sencillamente ridículo y falto de imaginación. A los que por diversas causas no vivieron el franquismo y los pactos de transición, a lo mejor no se les ocurre ni necesitan tener que pasar por las mismas formas de violencia que las generaciones pasadas para lograr una España más respetuosa de la gente, en la que se pueda vivir con cierta dignidad material y moral.

Ante estos hechos, hay que armarse. La utilidad de las cámaras en manos de operadores y periodistas cualquiera están siendo una herramienta altamente eficaz para frenar, justamente, la repetición de una historia de impunidad policial y estatal. Alentamos desde aquí a que las sigamos usando como arma en el bolso de cualquier manifestante. Nos enfrentamos a una policía legalmente armada y deben entender que las armas actuales del pacifismo son los móviles y cámaras, y que las usamos en nuestra legítima defensa contra los abusos del poder, de la índole que sea. La [página La Hogra](#) de los y las compañeras de #Nolesvotes, es un buen lugar para organizarnos mejor. Son otros tiempos y andamos armados. Que lo sepan.



## 36

## Cine fantástico para una España hundiéndose. Los desafíos del relato social. (Lecturas < y realidad> de verano 4)

Leemos el capítulo 8 “Universos Paralelos, otras realidades” terminando el libro de Esteve Riambau del que hemos hablado ya: “Gerard Lenne define lo ‘fantástico’ como ‘el fruto de la invasión más o menos irresistible, de lo Imaginario en lo Real’. La ciencia ficción especula, habitualmente, con el tiempo para trasladarse a universos futuros en los que se amplía el margen de lo posible y el imaginario se impone a lo Real. Otros films pertenecientes a este mismo género recurren a fórmulas alternativas para hablar del Otro, de lo a-normal, en mundos paralelos que no tienen por qué estar situados en un futuro más o menos lejano, más o menos reconocible. Otras vidas posibles...”

Ruth Ronen postula que los mundos posibles, considerados como conceptos o metáforas confrontados a los mundos considerados ‘de referencia’, pueden explicar ‘las relaciones entre el actual estado de la situación y otras posibilidades modales’ y, según el criterio de distintos filósofos, ‘se adscriben a diversos grados de realismo’. Concebidos como entidades teóricas, ‘se usan como puntos de partida en lógica, en investigación filosófica y en la deconstrucción o análisis de la ficción’ El cine, en su globalidad, puede ser visto como ‘un mundo posible’”

Intentando seguir con la lectura, nos invadieron otras imágenes ¿ajenas? al cine para perturbarnos productivamente la reflexión. Imágenes y voces de la asamblea de economía de este viernes pasado en la Plaza del Carmen de Madrid, donde no se hablaba de cine aunque nosotros veíamos flotar (vicios del oficio) todo el tiempo, una batalla de imaginarios. Se hablaba de la urgencia de concebir otro modelo de país, otras formas de vida, de salir de ese único país posible que nos ofrecen los matones institucionales del estado condensados en la figura de : José Luis Mariano Alfredo ZapateRajoyBalcaba.

Ya no sabemos donde está la fantasía y la realidad en este país. Si uno se plantea un guión donde un tipo, un día cualquiera, siendo presidente de un país por un partido socialista, decide por sí solo, cambiar la Constitución sin consultar a nadie, ni siquiera a la propia gente de su partido. Si agregamos que ese mismo tipo llama a su mayor opositor político y ambos acuerdan por sí solos reformar la carta magna sin contar con nadie, diríamos que es una idea de guión torpe que merece más profundización.

No es verosímil que dos tipos malos y egoistas, enemigos políticos, se junten por conveniencia personal para dar un golpe de estado financiero.

Cualquier guionista comenzaría a hacer las preguntas adecuadas, mínimas: pero ¿quién es ese tipo que siendo presidente socialista, se le ocurre, a el solo, hacer una reforma nada menos que de la Constitución? ¿Cuál es su perfil, qué lo mueve? Y...¿la gente no se rebelaría? ¿con qué poder cuenta para hacerlo de esa manera? ¿cómo es que no se lo dice ni a su propio partido? ¿No es más creíble elegir de personaje a un presidente de derechas, neoliberal y con cierto carácter de dictador?... Lo triste ha sido que un grotesco argumento inicial como este, lo pudimos leer esta semana cuando el País relataba los hechos del presidente: “La inmensa mayoría de los diputados del PSOE se enteró el mismo martes por la mañana, cuando José Luis Rodríguez Zapatero lo anunció desde el estrado, de que su partido iba a impulsar una reforma de la Constitución en dos semanas para fijar un límite al déficit público (y, por tanto, al gasto público), algo a lo que los socialistas siempre se habían negado. Hubo caras de estupefacción y un murmullo que recorrió los escaños socialistas al tiempo que el presidente se explicaba, según cuentan miembros de ese grupo y de otros de la oposición.”

Inverosímil pero real.

No cabe duda que los acontecimientos en España, desde hace tiempo ya pero sobre todo desde mayo de este año nos han forzado la imaginación. El estallido del 15-M pondría una altísima dosis de fantasía llegando a cuotas de un 80% de empatía en la población española cuando nos permitió imaginar que era posible cambiar el modelo de gestión política, las formas de convivencia social y la gestión económica de este país. Varios intentos de la mafia politico-mediática no pudieron criminalizar, etiquetar y sobre todo reducir a categorías viejas, anteriores,

ya sabidas, esa imaginación desplegada en una buena parte de la población. Pero esa irrupción se vivió en presente, el 15-M estaba allí para desbordarlo todo. Cualquiera podía ir a verlo en su primer mes de nacimiento, a tocarlo, escucharlo, encontrarlo en la plaza del Sol y en muchísimas plazas de España. Y luego, en un acto de madurez el propio movimiento comienza a recorrer el territorio más difícil buscando germinar en los barrios, arraigándose entre la gente, en las vidas más cotidiana y dejando la excepcionalidad de su aparición. Camino obligado.

En esta otra imaginación estamos ahora inmersos. ¿Cómo lidiar contra un imaginario anclado en las disputas con que el franquismo contaminó el pacto de una transición que parece tocar a su fin, por ineficaz y por vejez de sus protagonistas? Vejez cultural, política y hasta cronológica en muchos casos. Ahora cualquier novedad social, cultural y política tendrá que hacer su esgrima con esas viejas disputas originadas muchas en el rencor y el dolor de una larga guerra.

Por momentos aflora con lapidaria fuerza que ataca cualquier movimiento reivindicativo que enfrente asuntos concretos, sean cuales sean (ley electoral, hipotecas, transparencia financiera, condena de los bancos) Cada vez que aparecen, se sienten los automatismos de estos ¿adultos? políticos que se ponen a discutir sus riñas históricas provocando un griterío que solo frenan para decir: *uy, mejor lo dejamos como está, que estaba más tranquilo*. Tranquilo para los que ya han hecho sus vidas bajo este modelo que durante años se vino imponiendo hasta quitarse su careta y desvelar su absoluta sumisión a la tiranía financiera de unos grupos que ni siquiera figuran en las listas de los partidos. Este es el imaginario con el que hemos comenzado a lidiar justo en el momento de que el impulso de una juventud nueva hace el amago de caminar hacia delante.

Todo esto se nos mezclaba en nuestras lecturas de cine con las frases con las que abrimos el artículo.

Si *“lo ‘fantástico’ es ‘el fruto de la invasión más o menos irresistible, de lo Imaginario en lo Real’*”, ¿cuánta dosis de ese imaginario más o menos irresistible necesitamos para irrumpir en nuestra realidad social!

Si *“la ciencia ficción especula, habitualmente, con el tiempo para trasladarse a universos futuros en los que se amplía el margen de lo posible y el imaginario se impone a lo Real”*,

¿cuánta ciencia ficción necesitamos para ampliar el estrecho margen de lo posible que nos están imponiendo estos cínicos payasos de lo político!

Si en la fantasía cinematográfica lo necesario son *“fórmulas alternativas para hablar del Otro, de lo a-normal, en mundos paralelos que no tienen por qué estar situados en un futuro más o menos lejano, más o menos reconocible”*.

¿cuánta a-normalidad necesitamos inventar para ensayar en el mundo paralelo de la fantasía social lo que esta sociedad se merece!

Si lo posible de la ciencia ficción es acercar *“Otras vidas posibles...”*

Debemos “purgar nuestra imaginación y forzar nuestra fantasía”, la de todos los bandos si fuera posible, para poder salir de la parálisis a la que una parte de la memoria dolorida y rencorosa nos paraliza. Para nada se trata de olvidar, sino de forzar al máximo la exigencia de *“esa gran conversación que es toda Revolución”* como dicen. De eso se habló este viernes en la asamblea de economía entre otras cosas: de ser capaces de crear un relato nuevo que responda a las necesidades mayoritarias. No es un desafío fácil pero sí nos urge desbordar de fantasía la decadente vida de la política institucional, conducida por paletos de poca monta alucinados por el espectáculo mercantil, las formas millonarias de vida de las elites financieras, los delirios especulativos y el marketing de sus votantes.

Necesitamos forzar la imaginación porque seremos lo que nos atrevemos a soñar y nunca algo mayor. Necesitamos nutrir nuestra fantasía de historia, alimentarla de reparaciones, poblarla de diálogo. Lo tenemos que hacer al mismo tiempo que reforzamos nuestras acciones de convicción, de rapidez, de precisión, de información, de violento pacifismo.

Muchas personas no tienen ningún interés en que este país salga del petrificado bucle de su alternancia bipartidista y el imaginario que esto supone. Escuchamos a un periodista de primera línea esta semana, hablar de que el pacto entre PP y PSOE para la reforma de la Constitución era una muestra de que se puede llegar a un acuerdo rápido y que el único problema del resto de minorías parlamentarias es que pierden su poder de influencia en el debate frente a los dos partidos mayoritarios y así comprueban que estos no los necesitan. Lo decía con sórdida alegría, el cabrón. Parece increíble que el hecho de que las minorías de este país ya no tengan influencia sea una buena noticia. Repugna el descaro. Que gobiernen no ya dos partidos sino dos tipos y sus colegas. Y todo más fácil.

Estos payasos egoístas no entrarán, obviamente, en una gran conversación nacional. Seguirán revolcándose en sus intereses, enviando policías a la calle para apalea disidentes, firmando apresuradamente leyes decididas en sus cuartos de baño, sin importarles en absoluto el deterioro social de este país.

Y nosotros, pequeñas hormigas utópicas que soñamos con hacer funcionar un cine entre la gente, tomamos estos desafíos como obligaciones de acción. Se termina este agosto convulso lleno de enfrentamientos y debemos comenzar el año con propósitos más claros en el terreno de nuestras prácticas, en el barrio, con la gente que nos rodea. Tenemos que tener el valor, la tenacidad y la disciplina suficiente para que el cine pueda ser ese espacio de utopías donde ensayar otras formas de vida, donde encontrarse, donde dialogar para crear justamente nuestro propio guión, nuestra propia ciencia ficción. Queda todo por hacer en este sentido y hemos de confesar que este estado de situación sencillamente nos parte el cuerpo, nos provoca en nuestras tibiezas, en nuestra fantasía y nos devuelve a la calle, donde parece que se juega, indefectiblemente, el futuro inmediato y lejano de este país.

El cine que hacemos, debe ayudar a imaginarnos de otra manera, a poder fantasear con un futuro distinto, a salirnos del relato mediocre que nos imponen estos cínicos guionistas de la vida política.

Lo nuestro son distancias y tiempos largos, pero a veces quisiéramos acelerar la historia, o por lo menos nuestra pequeña historia, un poco al menos.

## 37

## **Arranque del año de Cine sin Autor. Miseria y agresión del mercantilismo cultural. Refundar la sociedad.**

Ayer nos reunimos quienes formamos el Colectivo Cine sin Autor para dar arranque al año formalmente, analizar la situación del proyecto, la situación general, las instituciones con las que estamos en relación y sobre todo para planificar el trabajo en terreno. Somos 8 personas ahora. 4 mujeres y 4 hombres. Las edades van desde los 25 hasta los 46. Las situaciones personales varían desde universitarios que acaban de terminar sus carreras vinculadas al cine, al audiovisual, la literatura hasta otras personas que llevan 10 o 15 años trabajando en diferentes instituciones en el ámbito de la educación no formal desde sus antiguas carreras de sociología, periodismo, historia. Las nacionalidades, pues, Alemania, Francia, Uruguay y España. La mayoría hemos vivido en diferentes países por largas temporadas de estudio, vida o trabajo: Bélgica, México, Holanda, Italia, Portugal, Argentina, Brasil, Chile, Guatemala y Estados Unidos. Son países en los que alguno o alguna del grupo ha vivido y un conocimiento que alimenta nuestros puntos de vista. Podríamos decir que tenemos una rica variedad de experiencias, largas capacitaciones, mucha capacidad de trabajo y amplitud de miras. En el comienzo de la reunión, por ser arranque de año, compartimos nuestra situación personal para testear la vida, que al final, es siempre lo que más nos interesa, lo que defendemos y amamos. A pesar de esa riqueza de experiencias y saberes, común a muchísimos colectivos, asociaciones, y grupos activistas, la precariedad laboral fue un tema constante. Una precariedad que o bien se plantea como un problema de inserción en la sociedad del trabajo para quienes acaban de terminar su carrera o bien agrede de manera infame a quienes están inmersos en el esperpéntico mundo del trabajo cultural, educativo, social según los viejos modelos. Agresión y abuso, son las palabras más adecuadas para describir esas operativas de empleo. Cualquiera conoce el sonambulismo laboral de las masas de desempleados y desempleadas que deambulan en la noche neoliberal esperando que se encienda la luz de una ventana que suponga un trabajo.

Nada de esto es nuevo salvo la aceleración que ha tomado el proceso de destrucción social vía recortes de presupuestos públicos. El Estado español lleva mucho tiempo en estrategias de vaciado económico de la población. Succiona dinero de las economías domésticas para transferirlo a la insaciable economía particular de los directorios financieros. Como disecando animales, deja a la gente con su apariencia de estar vivos aunque estén incrustados con alfileres a la macabra superficie de la especulación. Esta reunión a la que hacemos referencia fue ayer sábado. Y ese panorama inicial de desasosiego económico en nuestras vidas, seguramente tenga que ver con otra reunión que hubo el día anterior, a no mucha distancia de la nuestra: unas 350 personas se reunieron en el edificio del Congreso, ese teatro feudal de los negocios privados, para decidir una reforma de la Constitución española que sea capaz de proyectar una imagen de buenos pagadores ante unos colegas de las altas finanzas y, sobre todo, a los ojos de una colega alemana que les orienta de como hacer estas maniobras.

Quienes decidieron tal operación, no han consultado a la población y casi ni a sus mismos miembros de partido. Esos 350 tipos y tipas que estaban en esa reunión no tienen ningún problema de precariedad laboral y no lo tendrán jamás hasta el final de sus vidas. Y uno podría pensar que estos okupas de las instituciones españolas, pueden haber hecho bien su trabajo particular y tener su merecida recompensa, pero no, su seguridad salarial vitalicia proviene de la contribución que hace la ciudadana a través de sus impuestos.

Los 47 millones de personas que constituimos este país, para podernos construir una circunstancia de vida favorable, dependemos de estos 350 personajes para los asuntos más globales. Los ciclos de votación cada cuatro años solían legitimar sus acciones pero en algún momento perdimos el contacto con estos kamikazes de su propio beneficio, becarios de otros despachos más secretos que nunca vemos aunque nos condicionan la vida de manera insoportable.

Pero estas reflexiones fueron al principio de la reunión solamente. Luego optamos por lo de siempre, por potenciar la vida y no la queja, por no saturarnos de análisis y definir

mejor las acciones.

Comenzamos el año con la mesa cargada. Preparamos para octubre una nueva web para poder dar una visión más completa de nuestro trabajo; entramos ahora en septiembre en dos meses de corrección del borrador del manifiesto esperando publicarlo para diciembre; haremos cuatro meses de intensa intervención en el barrio para cerrar con la edición de un DVD los casi tres años de trabajo y retomamos el proyecto con los jóvenes del instituto de adultos. Será el segundo año escolar de actividad con los que esperamos también cerrar una “fase película” del proyecto para marzo del 2012. Comenzaremos también en este cuatrimestre a atender algunas demandas de intervención en jornadas y cursos que nos han solicitado algunas instituciones y un grupo de jóvenes de la Universidad Complutense, con el fin de generar debate y herramientas críticas sobre el cine. Ya iremos comentando.

A pesar de este lamentable estado económico e institucional que venimos analizando, quizá ya no sentimos el desierto social en que muchas veces hemos expresado sentirnos. Comentábamos en la reunión que será un nuevo año de actividades en mitad de una crisis fuerte de modelo y de referencias estables. Las multitudes que han irrumpido en diferentes países y de maneras muy diversas, parecen traer consigo una conciencia y un espíritu de “refundación” del modelo político, cultural y sobre todo de su gestión económica, que posicionarse, a crear otras formas de pensamiento, otras operativas administrativas de lo público, otros vínculos sociales, otras maneras de producción. Esta semana la noticia fue en Kikar Medina (Plaza del Estado) de Tel Aviv donde se concentró una multitudinaria concurrencia, dicen, que de más de 400.000 personas. Las primeras veces que ocurrían estas irrupciones multitudinarias en el mundo árabe a comienzos de este año, nos parecían un asunto excepcional, emotivo pero lejano. Pero a medida que vamos viviendo nuestras propias explosiones sociales se nos va haciendo cada vez más habitual este tipo de acontecimientos y procesos que buscan transformar esos viejos modelos.

Luego de las explosiones, de la ocupación del espacio público y de la protesta masiva, ese viento de fundación del tejido institucional y social debe comenzar a buscar nuevas formas de organización, penetrar en el espesor de la vida social, poblarse de encuentros, de conversaciones, desintoxicarse de la información mediática para encontrar otros canales y otras formas de crearse opinión, habitarse de asamblearismo, etc. Tarea que nunca es tan espectacular ni vistosa como sus arranques, pero que constituyen el único camino de transformación.

Cuando veíamos el debate sobre las enmiendas a la reforma de la constitución en *el teatro de los diputados*, nos cuestionábamos nuestro propio saber sobre lo que estaba ocurriendo allí mientras se leían incisos, enmiendas y acuerdos casi incomprensibles para la gente de a pie.

Hemos delegado tanto tiempo la organización pública de nuestra vida, que resulta lógico que ahora tengamos que pedirle a un experto que nos simplifique los conocimientos de economía para poder entender algo, o las enmiendas a la constitución, o el funcionamiento judicial y así cualquier conocimiento de lo que constituye la gestión de la vida pública. Parece que debiéramos re-aprender a ser ciudadanos críticos para dejar atrás nuestra condición de espectadores pasivos votantes cuatrianuales. Todo ese mundo de la alta institucionalidad de las entidades públicas, son como castillos feudales inaccesibles donde se habla una lengua inentendible que a nadie le interesa enseñar para, así, perpetuar la ignorancia y con sus privadas maniobras. Es la lengua del poder.

¡Qué mejor techo al déficit que la austeridad, la transparencia ante la población y la eliminación de toda corrupción!

Refundar una sociedad pasará esencialmente por largos procesos de reeducación y re-información sobre la gestión y el funcionamiento de la vida pública en todos sus aspectos.

Cada uno deberá hacerlo en sus posibilidades y vocaciones.

Comenzamos el año. Y todo el que quiera ilusionarse, debe buscar la manera de salir de la vieja cultura social y sumergirse con toda la fuerza posible en la potencia que traen los nuevos tiempos. Lo colectivo no es un modelo ya establecido que haya que seguir, sino más bien la capacidad de imaginarnos en estrechos, productivos y duraderos encuentros con diferentes personas, la ilusión de querer construir “Nosotros”.

En tiempos de refundación de nuestra sociedad, que mejor circunstancia para seguir planteándonos democratizar radicalmente el cine. Tarea larga en la que iniciamos una etapa más

Buen año a quienes nos siga.



## 38

## Como escapar del Planeta Monoforma. Peter Watkins, la rabiosa actualidad de un incansable resistente.

Otro libro. Otra vida. *“Peter Watkins, historia de una resistencia.”* Un repaso por sus películas, su trayectoria y algunos de sus textos

Dos cosas, entre otras, impactan en este cineasta nómada, censurado obsesivamente y resistente, posiblemente, como pocos.

Angel Quintana, en la introducción del libro, sitúa el origen de Watkins en *“el curioso caldo de cultivo del cine británico de los años sesenta, cuando la escuela documental halló un nuevo terreno de fusión y experimentación gracias a la ligereza técnica que había introducido el medio televisivo”*

Más concretamente en *“el auge que experimentó la televisión estatal británica a principios de los sesenta, especialmente a partir de la creación del segundo canal de la BBC, en 1964, cuando empezaron las emisiones de una serie de programas arriesgados que proponían la reconstrucción de diferentes acontecimientos reales que sentaron las bases de la brillante escuela del docudrama televisivo... años en los que en Europa, se había forjado el concepto de servicio público aplicado a los medios de comunicación”*.

Antibelicista, Watkins ha conjugado en su obra, cosas muy difíciles de encontrar en cualquier otra cinematografía: desde sus comienzos ha construido sus películas rompiendo los procedimientos habituales del cine y la televisión de manera eficaz y perturbadora (rompiéndolos de verdad, decimos, para evitar que los listos de siempre se crean transgresores con cualquier rupturita de estilo). Por otro lado, siempre ha dirigido sus películas como misiles de denuncia, y evidenciación del cinismo con que diferentes gobiernos en complicidad con los medios masivos de información, manipulan los contenidos ante la población. Para dar muy breves pistas para quien no lo conozca, el primer largometraje de Watkins, *Culloden*, 1964, donde recrea la batalla de Culloden de 1746 entre el ejército de los jacobitas y otro mucho más numeroso que apoyaba al rey Jorge II, Watkins filmará la recreación histórica de los hechos al estilo del cinema verité y con técnicas de reportajes televisivos, como si las cámaras hubieran estado en ese momento allí. Utilizará como actores gente no profesional que, en esta película, además, compartían una relación emotiva con los acontecimientos filmados, ya que la mayoría eran descendientes directos de los habitantes de las Highlands que fueron exterminados. Estos procedimientos se convertirán en constantes de su trabajo.

Por dar otro dato más más de su perfil, podríamos mencionar lo que ocurrió con la película *The War Game (Juego de guerra)* de 1965. Un film sobre la guerra nuclear y sus consecuencias, para el que el cineasta entrevistó a médicos y científicos, y estudió la información de libre acceso sobre la cuestión, además de documentos y relatos sobre los bombardeos de Hiroshima, Nagasaki, Hamburgo, Dresde y Darmstadt. La película muestra la preparación para el ataque nuclear, la evacuación masiva, la explosión devastadora, el sufrimiento inconcebible de las personas afectadas por la explosión y por los efectos de la radiación, y la desintegración social más absoluta.

Según el relato del propio Watkins, desde el mismo momento de aprobación del guión por la BBC, de mala gana, comenzaron las llamadas telefónicas del Ministerio del Interior británico preguntando por qué aquel cineasta estaba haciendo una película sobre ese tema. Por la investigación, Watkins había escrito a dicho Ministerio, recabando información que le sirviera para imaginar qué pasaría en caso de que ocurriera un ataque nuclear generalizado en Reino Unido.

Una vez acabada, leemos en el relato de Watkins, *“a la BBC le entró pánico cuando vieron el filme, y consultaron al gobierno acerca de su emisión en televisión...el 24 de septiembre de 1965 realizó una proyección en secreto de The War Game para los altos cargos del Ministerio del Interior, del Ministerio de Defensa, de la Dirección General de Correos (que controlaba las telecomunicaciones) un representante de los*

*jefes del Estado Mayor del Ejército y Sir Burke Trend, Secretario del Gabinete de Harold Wilson. Unas seis semanas más tarde, la BBC anunció que no emitiría la película en televisión*” negando cualquier relación con aquella proyección, hasta el día de hoy, según cuenta.

Watkins narra la marginación que sufrió a partir de entonces, las interpelaciones que llegaron al parlamento pidiendo aclaraciones y la mucha gente que escribió a la BBC pidiendo la emisión de la película, al punto de que la cadena decidió publicar una carta abierta al público explicando que la película no sería emitida por su condición de fracaso artístico, aludiendo que eran procedimientos normales de la cadena, que solía tener experimentos que a veces no llegaban a exhibirse.

Esta situación, según el relato del propio Watkins, de censura y marginación, se harán constantes en su carrera. Comenta el cineasta que las “palabras de una importante autoridad de aquel entonces, otoño de 1965 diciéndole: *“Hazte cargo, Peter, tu película no llega a ser una obra maestra”*”, respondería a la misma lógica que utilizará La Sept ARTE en Francia para suprimir *La commune* en el año 2000, última película del cineasta británico, que hemos comentado hace algún tiempo aquí.

A pesar de todo, *“The war game”* ganaría el oscar al mejor documental en 1967, siendo la primera película de ficción de la historia que lo conseguía.

Cuando luego, en su ensayo sobre La Crisis de los Medios, encontramos su concepto sobre La Monoforma y cómo esta opera, entendemos que no se trata del resultado de una reflexión intelectual sino de la experiencia profunda de un hombre que lleva 50 años de continua confrontación con ciertos sectores de poder y que tuvo que emigrar de su país a consecuencia de su marginación profesional. No hemos visto todas sus películas, pero las pocas que sí, resultan de una fuerza poco común seguramente como efecto de una realización totalmente fuera de la norma y por la potencia e insistencia de Watkins en evidenciar los temas más ocultos por las mafias de control político y mediático.

Pero parece mentira que en esta orgía del audiovisual que vivimos, que da la engañosa sensación de anarquía expositiva, seguramente el aviso de un hombre como Watkins, recobre una actualidad inquietante. Su gran tema de denuncia y que le lleva parte de su labor pedagógica en las universidades y centros de enseñanza de muchos lugares del mundo, es “el funcionamiento cada vez más irresponsable de los mass media audiovisuales (MMAV) y su desastroso impacto en la sociedad, los asuntos humanos y el medio ambiente” acusando sobre todo a los MMAV norteamericanos.

La Monoforma, de Watkins, *“es la forma interna de lenguaje (montaje, estructura narrativa, etc.) utilizada por el cine y la televisión comerciales para representar sus mensajes”*

Seguramente volveremos sobre este tema donde expone con lucidez, la ingeniería del lenguaje único de los medios audiovisuales, del cine y de la información.

La sensación que dejan sus escritos confirman una sensación que solemos tener como perceptores del mundo audiovisual: que no terminamos de ser lo suficientemente conscientes de lo que vemos y escuchamos cuando miramos cualquier pieza. Que se es poco consciente de que no se trata solamente de una inocente arquitectura de imágenes y sonidos, sino de una creación necesariamente manipulada por alguien, elegida por alguien, acotada por alguien, y que esto la convierte en una representación de la realidad absolutamente relativa, un indicio apenas de verdad sobre el que debemos desarrollar otras capacidades para ver y oír con profundidad crítica. La creación audiovisual no es una realidad fiable sino solo una huella construida con claras intenciones, por alguien.

Acabamos de ver la maniobra sobre un video que circuló, el 21 de agosto de como Al Jazzera decía retransmitir en directo desde la Plaza Verde en Trípoli al pueblo y los

rebeldes libios festejando la caída del “dictador” Gadafi, hasta que días después la cadena rusa Internacional RT denunciara que no solo era falsa la toma de la plaza libia, sino que había sido grabada en una réplica de dicha plaza construida en Qatar, a modo de escenario cinematográfico, donde, con la participación de actores se representaron los hechos. El análisis de las imágenes les llevó a los expertos a detectar elementos de la plaza (palmeras, un estocado) que en el falso vídeo no aparecían.

Esta cínica ficción tiene su efecto en la realidad como dicen que reconoció el cabecilla de los insurrectos Mustafá Abdeljalil: *“Esta mentira ha engañado a las tropas de Muamar el Gadafi que forman parte de la armada, además han remontado la moral de los rebeldes y más de 11 países han reconocido al CNT y hemos podido recuperar aproximadamente 13 embajadas. Todas estas ventajas son el resultado de estas mentiras que fueron trabajadas y transportadas de manera inteligente para engañar a los partidarios de Muamar el Gadafi...”*.

Sabemos que estas tácticas son utilizadas permanentemente para confundir al enemigo y como formas de control social por parte fuerzas occidentales y sobre todo de EEUU.

Pero es igualmente ridículo creer que tenemos una visión crítica por escuchar otro vídeo sobre unos analistas que no sabemos ni de dónde son, dónde solo se nos muestra un título con su voz doblada, unas fotografías que parecen demostrar la falta de estos elementos en la toma del plano y un tipo que comenta con seriedad que tenían la información sobre la construcción de ese escenario de réplica en Qatar desde hace algún tiempo.

Luego vemos otro vídeo donde el supuesto hijo de Gadafi dice ( bueno, el doblador de su voz, que entendemos que traduce un discurso que no escuchamos), que efectivamente las fuerzas occidentales habían interrumpido sus comunicaciones para mal informar y causar un impacto negativo en la población libia. ¿Y por qué no puede ser de nuevo Omar Jali, el actor que dicen que interpretó increíblemente al hijo de Gaddafi, Seir el Islam? ya que no hemos visto al hijo de Gadaffi más que por algunas fotos. Así nos podemos pasar todo el día en el juego virtual de creer que nos informamos cuando en realidad no somos más que marionetas que deambulamos entre las noticias de la Monoforma de los medios, como dice Watkins y las aguas de la contrainformación que tampoco podemos verificar.

Esto no quiere decir que no podamos acceder a un mínimo de veracidad, solo quiere decir que esa veracidad no sale solamente de nuestro acto perceptivo de imágenes y sonidos y que un mínimo de criticidad obliga a indagar en su modo de producción, en sus propietarios y sus creadores, en su circunstancia y sus intenciones.

La semana pasada veíamos una conmovedora película llamada *Le Quattro Volte*, de Michelangelo Frammartino basada en la vida de unos personajes de un pueblo italiano en la que el tema es un cierto homenaje al ciclo de la vida. Sensible película de planos largos y fijos que ni siquiera tiene diálogos. Los cultos cinéfilos podrían decir que es una muy buena película de autor en ese liviano criterio de que un tipo de cine se puede juzgar como mejor que otro por lo que hemos visto en la pantalla. Pero por más que su mecánica de construcción sea estética y narrativamente conmovedora, que nos cause ciertos efectos emocionales, perceptivos, debemos asumir que solo hemos participado durante menos de dos horas en la construcción imaginativa de su autor. No está ni mal ni bien, en eso ha consistido siempre el cine. Una visión crítica no supone la negación de la representación que se nos exhibe, sino el necesario extrañamiento de ella para darle la justa veracidad que tiene, no como verdad, sino como obra de opinión y por más eficaces técnicas de persuasión que tenga. Siempre nos gusta repetir aquella frase para nosotros enigmática de Serge Daney sobre la imagen: *“Llamo imagen a lo que se apoya aún sobre una experiencia de la visión y visual a la verificación óptica de un procedimiento de poder”*.

Pensar en *“el fenómeno visual”* como en un acto donde lo óptico ejerce una función de verificación de un procedimiento de poder, siempre nos ha parecido altamente

sugerente, porque parece revelarnos una potencia escondida y poderosa de este acto que nunca ejercitamos lo suficiente pero que parece contener la capacidad de que ver una imagen, supone que somos capaces de radiografiar procedimientos de poder. De lo contrario, ver se convierte en colarnos enajenadamente durante un lapso de tiempo en un imaginario construido por otro, para luego despertarnos de la nube hipnótica sin otra cosa que haber contemplado las ideas audiovisuales de un extraño. Es en todo su esplendor el viejo cine.

Watkins tiene una expresión para ello: *“suelo comparar la estructura narrativa de Hollywood con una montaña rusa, porque en ambas las sensaciones de la gente están dispuestas de modo minucioso a lo largo de un trayecto predeterminado y cuidadosamente dirigido. Los raíles son la estructura narrativa que se mueve en una previsible serie de altibajos emocionales: las pausas y los momentos culminantes en una historia. La Monoforma actúa como sistema de referencia que acompaña al viajero, controlando siempre la velocidad de alimentación emocional y la amplitud del espacio permitido para reflexionar”*.

La imagen es eficaz, en una montaña rusa estamos abiertos a sensaciones extremas de vértigo durante el corto viaje, porque los dueños del parque nos aseguran que nuestra vida será la misma antes y después de la experiencia, exactamente la misma. Experiencia solo posible con grandísimas estructuras y sistemas de seguridad que eliminan todo azar peligroso de la vida.

Eso nos enseña Peter Watkins con sus películas, ofreciéndonos al mismo tiempo que una reconstrucción histórica o una construcción futurista, la interrupción de los hechos mediante un reportaje en el lugar mismo de la ficción, o la misma visión de los actores sobre el personaje que están representando en pleno escenario. Sus películas desactivan la hipnosis y nos colocan activamente en una realidad que sabemos mentira (por ser ficción) pero que nos golpea como verdad casi inapelable devolviéndonos eficazmente a nosotros mismos con nuestra realidad.

Sin duda que un tipo que dedicará casi toda su vida a desactivar las trampas hipócritas del cine, la televisión y los medios masivos, tenía que haber resultado peligroso e intencionadamente marginado.

Querido Peter, son otros tiempos, el desenmascaramiento de toda esta mafia que busca alucinarnos como a corderos, parece ganar fuerza social. A uno le alienta que hayas resistido tanto y que sigas por ahí. Con solo estar a la altura de tu resistencia y de tu reacción, seguramente seremos un poco mejores personas. Seguro que sí y gracias. Desde ahora, tu relevo deberá ser masivo. No cabe mejor homenaje para un hombre de tu estatura.

## 39

## Planeta Monoforma 2. Huidos y recogiendo el arsenal de Peter Watkins.

Habíamos prometido volver sobre la Monoforma de Watkins, no tanto para hacer una exposición exhaustiva de ella sino para comentar lo que nos refleja su lectura acompañada de su testimonio.

El mismo Watkins recoge, cuando repasa cada una de sus películas, las reacciones que provocó, precisando tanto las muy contrarias como las favorables, en lo que parece ser un ejercicio de honestidad crítica.

Resulta curiosa la cantidad de obstáculos que ha ido encontrando una filmografía que al fin y al cabo no hizo más que evidenciar temas que al conglomerado de medios audiovisuales de poder les encanta: la guerra y la violencia, la conflictividad social, las batallas. ¿Por qué un sistema que genera permanentemente una constelación casi infinita de mensajes de violencia, miedo, crímenes y guerras por doquier, puede verse en la necesidad de ridiculizar, ironizar, vanalizar, desprestigiar o directamente censurar las películas de un cineasta que trata sus propios y obsesivos temas? De la lectura uno puede deducir que justamente tiene que ser en parte por la forma ya que el trabajo de Watkins se alejó consciente, trabajosa y provocativamente de lo que identificó como obstáculo principal para expresarse con una libertad que resultara beneficiosa a la población espectadora: la Monoforma de los Mass Media Audiovisuales (MMAV) como le llama.

Dice Watkins *“...A finales de los años 50 (cuando estaba desarrollando el estilo de documental informativo de mis primeras películas) uno de mis objetivos iniciales era el de sustituir la artificialidad de Hollywood y su intensa iluminación por los rostros y los sentimientos de la gente de verdad.... Otro aspecto, era el de proponer un modo de contrarrestar los efectos de las recreaciones históricas en formato de telenovela y los programas de noticias de la televisión...”*

*Ya entonces daba la sensación de que los mass media audiovisuales se habían convertido en una especie de suprasistema que englobaba el proceso social visible...”*

*Es posible que los lectores y las lectoras digan: “uy, qué novedad, claro que hay unos grandes sistemas de control de la emisión de información y de la producción del audiovisual”.*

Pero lo importante a resaltar para nosotros no es solo poder hacer un diagnóstico lúcido sobre el funcionamiento de estas verdaderas supramáquinas de manipulación social. Lo importante es que a pesar de tanto diagnóstico tengamos tan pocas armas para desactivarlas desde que los más encumbrados teóricos nos desvelaran esos funcionamientos con respecto a la cultura de masas, que no han hecho más que sofisticarse tecnológicamente.

La importancia que nos hace detenernos en la obra de Watkins, es justamente su empeñamiento en trabajar cada proyecto como un ejercicio para romper esas cadenas de la Monoforma. Merece atención porque ha tenido la capacidad de analizarlo con frialdad y vivir en persona las reacciones lapidarias que desencadenaron sus trabajos.

La Monoforma según el autor *“es la forma interna de lenguaje (montaje, estructura narrativa, etc.) utilizada por el cine y la televisión comerciales para representar sus mensajes. Es el bombardeo denso y rápido de imágenes y sonidos, la estructura modular de apariencia “fluida”, aunque fragmentada, que tan bien conocemos todos. Esta forma de lenguaje apareció muy pronto en la historia del cine, en la obra de pioneros como D. W. Griffith y otros, que desarrollaron técnicas de montaje rápido, de acción paralela, de alternancia entre planos lejanos y cercanos, etc. En nuestro tiempo, además, incluye una intensa superposición de elementos musicales, efectos sonoros y de voz, cortes bruscos para provocar un gran impacto, música melodramática que satura cada escena, modelos rítmicos de diálogo y cámaras que se mueven sin cesar.”*

Luego Watkins sigue caracterizando varias subcategorías de Monoforma y unas características comunes: son repetitivas, predecibles y cerradas con respecto a su relación con el público, todas se sirven del tiempo y del espacio de un “modo rígido y controlado” por más que



se presenten de maneras muy variadas. Su funcionamiento se basa en que “el público es inmaduro” (suponen que son “descerebrados” diría Jonathan Rusembaum) y se valen de “formas previsibles de representación para engancharlo (manipularlo), dice Watkins. No se trata tanto del territorio sabido de las corporaciones y controles ideológicos, sino una referencia específica a la gramática del montaje impuesto y dominante del cine y los medios. *“El proceso audiovisual... podría acoger incontables lenguajes distintos con la incorporación de combinaciones libres de imágenes y sonidos de una alta complejidad, con el manejo de la duración, el espacio, el tiempo y el ritmo... y muchos de esos lenguajes podrían, al mismo tiempo, asumir diversos procesos de relación para y con el público”*- escribe el autor-.

Se nos viene a la memoria Noel Burch en *La Praxis del cine*, cuando en los años 70 definía que un film no era “*más que una sucesión de trozos de tiempo y trozos de espacios*” dejándonos la sensación en el resto del libro que todos los montajes eran posibles en el cine según el tipo de racord y de sentido narrativo que se eligieran y que se podían (o deberían poder) construir estructuras de mayor continuidad o de mayor perturbación para el espectador, sabiendo que unas y otras producirán efectos diferentes pero en ningún caso unas preferibles a las otras.

Aquí Watkins viene a hacer hincapié en esa libertad de los procesos de montaje que por muchas razones han devenido en los MMVA en una Monoforma, un solo tipo de construcción, utilizados globalmente, como dogma implacable e inapelable.

Una vez conocido este funcionamiento, resulta asombroso verlo permanentemente operar en el cine y en los sistemas de información, en cualquier pieza amateur o profesional, en las series de televisión o la estructuración de una noticia de última hora. Sin lugar a dudas que es el tipo de montaje en el que una gran mayoría de profesionales se sienten cómodos, cuando no obligados a utilizar. El otro asunto que encaró Watkins es el del público, ya que para que este sistema de manipulación funcione, éste debe quedarse siempre fuera de las piezas producidas de manera monoforme. Esa enajenación de los espectadores con respecto a la pieza que se le muestra, está asegurada a través del hermetismo controlado con el que están hechas.

Los procedimientos de rodaje del cineasta, estuvieron dirigidos a romper esa relación de pasividad entre el público y lo que se muestra en la pantalla.

Por un lado y a pesar de mantener características de un cine de Autor, se preocupó por ir creando una narrativa permanentemente rota, (perturbada diría Burch) a través de incrustar tanto en sus películas de reconstrucción histórica como en las ficciones futuristas, cámaras documentales y reportajes televisivos de entrevistas a los protagonistas de las escenas. Así se puede ver a los soldados al final de la batalla de Culloden de 1746 en pleno campo mientras la cámara recorre, como si fuera una toma directa, cuerpos tendidos, otros agonizando, los soldados paseando entre las víctimas, los silencios y conversaciones entre ellos y de repente como si unos reporteros de televisión estuvieran en la escena para informar, algunos soldados harán comentarios ante la cámara.

Lo mismo hará en ficciones futuristas, donde a pesar de tratarse de acontecimientos que anticipa, podemos presenciar los actos en presente bajo los mismos procedimientos.

Watkins logra traer tanto el pasado como el futuro a un presente muy directo e impactante por su forma de grabar y por su forma de montar.

Uno de los motivos de censura, marginalización e ironización sobre este autor y su obra, muy alejados de la Monoforma, se basaron en el juicio de que sus películas fueron consideradas fracasos artísticos, de montajes inacabados y problemáticos para los ámbitos de exhibición convencionales.

A parte de las rupturas que mencionamos en el nivel narrativo, Watkins dará un paso más incorporando a sus películas de manera activa a gente común en el proceso de producción de guión, diálogos y protagonización de escenas.



No tenemos espacio para transcribir sus propios comentarios sobre su última película *La Comuna* (año 2000) en cuyas reflexiones se aprecia su mirada crítica, distante con sus propios errores y aciertos personales así como con la observación de la conflictividad entre la Monoforma y los nuevos procedimientos que puso en marcha en este importante proyecto.

Sus relatos nos recordaban por la objetividad y autocrítica a los textos de Jorge Sanjinés de su Teoría y práctica de un cine junto al pueblo cuando narraba las dificultades que le supuso romper los esquemas narrativos y procedimientos de rodaje burgués para la creación de *El Coraje del Pueblo*. Salvando, obviamente, las diferencias de tiempo y situación, ambos cineastas se afanan en sus reflexiones en describir los conflictos de los sistemas de rodaje y montaje dominantes, en evidenciar cómo estos operan en todos nosotros, no importa lo crítico que seamos a nivel racional y en analizar cómo entraban en colisión con sus nuevas prácticas.

Vivimos audiovisualmente en el planeta Monoforma que producen y reproducen una y otra vez los medios masivos de información y el cine.

Son la forma de expresión y comunicación surgidas de estructuras de relaciones de poder entre profesionales y directivos, siempre jerárquicas y violentas, que transportan en su montaje esos mismos elementos impregnados en sus creadores: mantener situaciones jerárquicas, inducir a la violencia y justificar las relaciones de poder para mantenerlas como están pero en el nivel masivo de la población. Producimos como somos.

Watkins viene a demostrar que los flujos audiovisuales, programas, series, películas que sean producidos bajo otro tipo de relaciones sociales, participados, horizontales, con jerarquías que no provengan de una imposición inapelable e inalterable, dan como fruto otros montajes, otros discursos, otras sensibilidades, otros efectos en los espectadores. Y no se trata solo de creer que la Monoforma de Watkins es el demonio en bloque y todo lo demás lo saludable. Tampoco él lo cree. También pone ejemplos de cuando ésta se emplea de manera menos perjudicial.

Pero su experiencia, que es la de muchos profesionales del sector de cine y televisión, nos hace conscientes de que existe un férreo control de los MMAV que origina un tipo de contenido y bajo un tipo de montaje verdaderamente tiránico del que se hace difícil escapar.

Bajando a nuestro mundo particular del barrio, esta semana comenzamos un recorrido de localización, un paseo por el mapa, para darnos las primeras sensaciones del año para empezar a intervenir.

El campo de las personas en su realidad nos desafía justamente por que nuestras prácticas, sabemos, deben empezar a batallar con ese planeta Monoforma instalado en el imaginario social, que también es el nuestro.

Y es verdad que todas las lecturas y conocimientos que nos esforzamos en madurar y escribir son necesarios, fundamentales diríamos, para abordar con mayor lucidez y precisión esa realidad. Pero hay que confesar que cuando empezamos a operar en ella, todos esos conocimientos, sufren un apagón, un interesante apagón ante lo desconocido, las otras personas, las calles, la gente. En terreno, las teorías dejan lugar al espesor de las relaciones y eso es lo fascinante: quedarse desnudos de saberes para dejarnos habitar por el proceso social.

No vamos a hablar de Peter Watkins ni en el Bar Taurino ni con las ancianas del parque con las que posiblemente comencemos nuestras grabaciones las semanas próximas. Al menos en principio.

No hablaremos de Peter, no, pero es posible que su aura aparezca por allí, por alguna razón, con sus cascos puestos, al lado nuestro, como en *La comuna*, debatiendo con toda naturalidad los aciertos y errores, dando entidad notable a lo que hacemos, alentándonos para un camino que, sabemos, será largo y seguramente dificultoso como el suyo. Nos lleva gran ventaja pero algo nos une fuertemente: nosotros también hemos abandonado el planeta Monoforma y hemos recogido cosas de su arsenal de guerra.

## 40

## La cámara, los gestos, la convivencia social. Del tejido asociativo y el tejido institucional de poder.

Esta semana salimos por el barrio a grabar esquinas y calles para acumular recursos e interactuar con los lugares y la gente. En una de las calles un señor mayor nos grita desde la acera de enfrente: - *“¿qué, vamos a salir en el NODO?”* (noticiero cinematográfico franquista, para los lectores de fuera de España)

- *“No”*, le contestamos riendo, *“en el NODO justamente no creo. Será aquí en el barrio que lo veamos”*.

Luego nos ubicamos en la esquina para hacer unos planos y comprobar si había alguna otra interacción. El señor se paró delante de una puerta enorme como de taller y nos miraba a lo lejos. Luego de hacer los planos, decidimos acercarnos y pasar por delante de él para ver qué pasaba. Ya próximos, le hicimos alguna broma, le preguntamos si vivía ahí, le contamos quienes éramos y a partir de ahí comenzamos una conversación. Era la puerta de su propio taller. El señor resultó ser un antiguo cerrajero pero lo que se veía desde la puerta eran coches. Angel dedica su vida a desguazar coches y motos antiguos y volverlos a armar. Es un coleccionista que se pasa el día entero, incluyendo muchos domingos, solo. *“Ni siquiera escucho música decía, yo no necesito esas cosas* (haciendo el gesto de los auriculares). *Prefiero el silencio. He estudiado por mi cuenta pero no sé nada de mecánica.”*

- *“Vaya -le dijimos- menos mal que no sabe nada”*.

Es una especie de monje del motor. *“Pero lo más grande que hecho en mi vida -nos dijo-, lo más grande, y miren que he hecho mucho, es ir a buscar a mi nieta al cole y conversar con ella. Ah, eso sí que es grande. Y se le llenaron los ojos de emoción.”*

No sabemos quién es. Pero pertenece a lo que llamamos nuestro Platón-vivo, a nuestro barrio y eso es suficiente para tener que conocerle. Mientras hablábamos con él (grabando de a ratos), y al no conocerle de nada, la imaginación trataba de componer aceleradamente un posible perfil: *¿De dónde sacará la pasta para sus coches? ¿Un cerrajero? ¿Por qué en su imaginario vinculó las cámaras con el informativo franquista? ¿Será un franquista? ¿Cuál será su ideología? ¿Aver si nos ponemos a retratar a un facha en su vejez...* Y mientras, nos hizo pasar y nos mostró con orgullo su templo particular al que está por cambiar todo el techo. Nos mostró los permisos que tuvo que tramitar para hacer la reforma de ese techo y otras cosas. Todo lo hace él solo, allí, en su cueva privada. También pensamos en esa soledad creativa que muchas veces les atribuimos a cierta clase de creadores. Comparado con una cantidad de artistas que conocemos, este señor ejercita un estado de silencio propio de un gurú. Ya quisieran muchos artistillas tener tal control del silencio, de largos tiempos de concentración en su pasión.

Pero no le conocemos y aquel silencio del recinto contrastaba con nuestro imaginario al que le asaltaban repentinamente un salpicadero del afuera, de las convulsiones sociales a las que estamos tan atentos: huelgas, paros, manifestaciones, agresiones económicas de todo tipo, 15-M, payasos patéticos en campaña electoral. El silencio pone en evidencia el ruido, el ruido infernal de una España en pleno desmantelamiento. Eran solo instantes. Mi compañera grababa detalles. Y yo le daba al rec de vez en cuando. Nos había dado permiso para grabar cuando sacó un cuaderno con fotos de todos sus coches y motos de colección. Pero seguimos sin saber quién es y cuando pensábamos que podía ser un simpatizante de Franco, componíamos la imagen de otra forma: sí, quizá es un tipo que vivía muy bien en la época de franco y si rascamos podríamos llegar a constatar que odia a los republicanos, es un machista con su mujer y quisiera matar a todos los del 15-M y a los huelguistas de la educación por no permitirle a su nieta asistir a clases. *“¿Qué hacemos si es así?” -pensábamos-. “Pues, seguir adelante, ofrecer la cámara, que sea parte de una escena, que la componga según su imaginario, que luego pueda ir a la Asociación a verlo y encontrarse con otros vecinos y debatir, regalarle una copia cuando editemos a fin de año todo el material... Eso es lo que tocaría.”* Y seguían los pensamientos: *“Ya, pero ¿podemos dar el dispositivo a un tipo que quisiera destruir aquello por lo que nosotros luchamos? ¿podemos ponernos al servicio de unas*

*ideas que acabarían con nuestro propio planteo de cine participado si, quizá, no le interesa sentarse con otros vecinos o directamente odia a algunos? ¿Dónde están los límites ideológicos de todo este asunto? Es un poco suicida ponernos al servicio de, por ejemplo, un grupo de ancianos que mañana quieran recrear con saña una escena donde militares franquistas mataban a republicanos.”*

Todas estas cosas están ahí funcionando, es nuestro imaginario. Muchas veces hemos hablado de la necesidad de forzar la imaginación. Y forzar la imaginación a secas, desde un recinto privado, elaborando las propias ideas a nivel individual, no es que sea más fácil, es diferente y también más pobre y menos desafiante. Solo hay propias resistencias, porque la realidad es interior. Pero este cine que vamos lentamente poniendo en marcha, nos obliga a vencer los imaginarios individuales. ¿De qué nos sirven nuestros prejuicios o los de nuestro vecino? Vivimos en una sociedad de pre-juicios. Ya sabemos de antemano cómo es el mundo porque lo hemos definido, como son los otros, cómo van a reaccionar, dónde hay que ir y dónde no hay que ir, con quién juntarse y con quién no. Sabemos tanto que siempre vivimos en los mismos sitios y hablamos de nuestras mismas cosas, con nuestros mismos colegas que parecen siempre coincidir, aunque la realidad muchas veces nos demuestra que parecía pero no, no estábamos hablando de lo mismo. Y toda definición siempre esconde autodefensa. Necesaria, sí, para nuestra salud, pero paralizante si no sabemos trascenderla. Y trascender el imaginario es hacer el esfuerzo de una convivencia mínima, de abrirse a migraciones cercanas, de hacer travesías a la alteridad, a los y las otras, a lo difícil, a lo desconocido. Habitar por momentos espacios inaccesibles, prohibidos, negados. Meter el cuerpo en ellos. Abandonar el territorio de las ideas. Trascenderse significa hacer el ridículo, saber horrorizarse y maravillarse al cruzar el muro de otras vidas, pero seguir ahí.

A Angel le prometimos volver para que construya escenas en su propio taller o donde quiera llevarnos. Seguramente le grabaremos desguazando o armando uno de los coches de colección.

Pero será la convivencia la que nos ubique donde deba ubicarnos. No somos tan ingenuos como para creer que es posible la comunión social y la concordia generalizada donde todos nos abrazamos y nos amamos obviando las experiencias, las ideologías, las formas de afectividad, los hábitos, la cultura, la situación laboral, la maldad, el egoísmo, la agresividad y la perversidad que cada uno tenemos y que nos hace diferentes. Estamos comenzando los contactos para hacer en este cuatrimestre varias escenas colectivas con grupos de gente: ancianos, mujeres árabes, jóvenes, historias que ya veníamos siguiendo y que continuaremos. El cine que hacemos nos obliga a romper nuestro propio imaginario. Es el camino sinautor obligando de una Política de la Colectividad que definimos como necesaria. Lo importante es encontrarnos productiva y colectivamente. Una política que nos obliga a travesías continuas tan desconocidas en sus destinos como fascinantes en sus descubrimientos. Tan distantes cultural, ideológica, afectivamente como cercanas en su proximidad barrial.

Este país necesita migraciones, conversaciones, reparaciones, convivencias y ése es el camino que queremos seguir, tan necesario como difícil. Pero también seguimos constatando que en realidad, la sociedad, fuera de su espectáculo mediático y su apariencia informativa, es un hervidero de encuentros. Que en realidad el tejido asociativo está siempre derramado de convivencia en algunas zonas más que en otras. Es el tejido institucional, el tejido social de poder el que interviene permanentemente para dificultarlo, obstaculizarlo o matarlo. Es el triste destino de las clases dirigentes cuando se descuelgan del tejido social para hacer sus festines de reparto y sus negocios privados fortaleciendo esos guetos cerrados al que llaman política institucional. El destino que lleva a transformar el servicio en opresión violenta de la sociedad que les interrumpe su festín.

Y la explosión social que comenzó en mayo, fue justamente una explosión de la convivencia y conversación que se venía tejiendo desde mucho tiempo atrás.

A partir de ahí, ese complot maldito del tejido institucional de poder, esa minoría entrelazada por sus propios intereses, no ha hecho otra cosa que reventar y agredir el estallido de conectividad del que muchos y muchas somos parte. El problema no es que haya tejido asociativo, el problema es cuando ese tejido adquiere conciencia y palabra y de repente acusa certeramente y nombra al poder en mitad de sus fiestas como responsables de corrupción y mafiosidad. Entonces sí, entonces ya deja de ser un tejido inocente y manejable y se vuelve un enemigo a combatir. El camino está claro. Desde donde estemos, nosotros con las cámaras, debemos fortalecer la convivencia, profundizarla, trascender nuestro individualismo, migrar en nuestro propio entorno hacia otras vidas. Eso es lo que nos da un profundo sentido. Para eso tomamos las cámaras. Como herramienta política para trascender nuestro bucle de autismos personales. Para seguir enfocando lo cotidiano que nos posibilite el encuentro. Noel Burch escribía en los años 70, refiriéndose a la relación entre el cineasta y lo que filma, que éste *“no puede colocar su cámara ante ello sin modificarlo, porque lo que filma es profundamente extraño a los artificios inherentes a sus instrumentos; lo que filma es la vida.”*

Colocaremos nuestra cámara en el taller de este coleccionista de coches, lo haremos para suspender nuestros prejuicios, para encontrarnos con él y para que esa “extraña” convivencia nos permita conocernos en paz y ojalá, nos permita grabar cosas tan grandes como las que este abuelo nos dice que ha hecho en su vida: recoger a su nieta del cole y conversar con ella.

Algo ya nos dejó nuestro azaroso encuentro. Sea quien sea nuestro protagonista, nos dejó algo en el cuerpo. Una buena pregunta siempre es un buen comienzo.

¿Por qué lo más grande siempre parece lejos? ¿Por qué siempre nos gana el necio pesimismo de pensar sobre la carencia, si lo más grande que tenemos es la potencia que suponen, sencillamente, los gestos del vivir?

Bendita cámara.

## 41

## Notas para un nuevo guión del orden mundial. El “Global Punishment Park”, la Hechicería financiera, las Colectividades en resistencia.

En medio del infernal tráfico audiovisual, se pueden tejer muchos guiones posibles para intentar dar sentido a la realidad.

Ya sabemos que las diferentes piezas informativas, divulgativas, documentales o ficciones, no constituyen la realidad, pero con ellas intentamos captar momentos para verla mejor. La dramaticidad que nos han impuesto desde la Monoforma de los grandes medios cinematográficos y televisivos nos determinan casi inconscientemente las preferencias a la hora de activar las cámaras. Nos inclinamos más por la acción que por la quietud, por los momentos dramáticos que por los de rutina de nuestras vidas aunque en realidad constituyan la mayor parte de nuestra existencia.

De esa manera, la colonización audiovisual que llevamos dentro, aún cuando no pertenezcamos a los medios corporativos de la producción audiovisual nos mueve a capturar nuestros fragmentos de realidad guiados por los códigos del dramatismo espectacular. No atrae ya el pacifismo de una colectividad en marcha, si no que nos excita, aunque no queramos, el momento en que la policía irrumpe con violencia en esa manifestación. Nos gusta que pase algo. Como si el vivir solamente no fuera ya un gran suceso. Esto no significa que debamos inhibirnos ante los hechos violentamente dramáticos que permanentemente vivimos. Significa que deberíamos ser capaces de construir simultáneamente a estos relatos de violento dramatismo, muchos otros donde la vida emerja con otra dignidad y serenidad. De todas maneras, y en ese flujo impresionante de espectacular dramaticidad informativa, se pueden hacer relaciones y búsquedas sobre posibles sentidos que nos ayuden a comprender en algo la siempre compleja realidad. Esta semana volvíamos a mirar gracias a Naranjas de Hiroshima que nos lo ha colgado en su página, el film *Punishment Park* de Peter Watkins, del año 1964, para acabar la serie de textos que nos inspiró en las últimas semanas este cineasta británico.

Su *Punishment Park* (Parque del Castigo), nos hizo pensar sobre el estado actual de las cosas. La voz en off describe a este parque como un lugar de “entrenamiento necesario para policías y cuerpos de seguridad del estado a fin de controlar los elementos que buscan derribar el gobierno de EEUU mediante la violencia y un medio de disuasión punitiva para dichos elementos subversivos”. Campos de concentración de rebeldes. El film comienza con una imagen de la bandera de EEUU clavada en el inhóspito desierto y una voz en off que dice: “Bajo el artículo 2º de la ley de seguridad internacional de 1950, la Ley McCarran, el Presidente de los EEUU tiene el derecho, sin necesidad de la aprobación del Congreso, de decidir en caso de insurrección en los EEUU el declarar el estado de urgencia. El Presidente tiene el derecho también de capturar y detener a toda persona considerada sospechosa de cometer actos de sabotaje. Las personas arrestadas serán interrogadas sin puesta en libertad bajo fianza o necesidad alguna de pruebas para ser encarcelados en los lugares de detención”. Un parque para el ejercicio de la represión por parte del poder en la más absoluta impunidad. En la semana, como siempre, vemos el material que nos llega por las redes constatando muchos vídeos que podíamos relacionar con esta situación de represión policial solo por el parecido de muchas de sus imágenes:

- a) la policía neoyorquina arrastrando, golpeando, deteniendo, agrediendo a los compañeros y compañeras que se manifiestan en los alrededores de Wall Street que ya son arrestos por centenares.
- b) los indignados de la marcha a brucelas detenidos en París y rodeados de policías, mientras jóvenes franceses les increpaban a los guardias desde la acera de enfrente.
- c) las multitudinarias manifestaciones de los estudiantes chilenos donde se repiten las imágenes de represión de los carabineros y las constantes detenciones de decenas de jóvenes entrando en esos autobuses espeluznantes.
- d) nos vamos aquí al lado y vemos las golpizas de la policía ante los vecinos que impedían otro



desahucio en el barrio Las Flores en Málaga incluso después de haberse suspendido el desalojo. Y así podríamos seguir porque la lista y el material es abundante.

Ya no es el contexto en que Watkins elaborara su metáfora de EEUU en el Parque del Castigo. Ya no son protestas por una guerra particular en un territorio específico como fue la guerra de Vietnam y otras tantas. Ahora podemos notar que los actores en juego son diferentes colectividades, a veces deviniendo en verdaderas multitudes insurrectas que se organizan frente a un enemigo común por todo el mundo: el poder financiero y el sistema neoliberal tanto de los grandes capitalistas como de los grupos dirigentes que se entregan a él, cada vez mejor identificados y señalados como responsables.

Hace algunos días la BBC nos lanzaba otro contenido en formato entrevista que recorrió las redes. Un desconocido tipo llamado Allesio Rastani fue presentado como corredor de bolsa, poniéndole voz a un mensaje sintético sobre la ausencia total de ética de la especulación financiera. Charlatán, actor o persona real, lo importante no es él sino la cadena pública británica que elige amplificar su mensaje de manera eficaz: *“a los mercados les importa un pepino la salud de la economía, los planes de los políticos no van a funcionar, en el mundo no mandan los gobiernos, manda Goldman-Sachs, etc”*. Un relato más. El dramatismo espectacular del reportaje está bien construido. Da lo mismo quien sea este tipo, lo importante es cómo se presenta: bien trajeado y pulcro con apariencia de típico hombre de negocios, rapidez y cinismo en el discurso, simplificación del mensaje, actualidad de su texto (tiranía del beneficio), reportaje inserto en el contexto de una de las principales cadenas del mundo, aparente ingenuidad de la periodista (nos identificamos con su ignorancia sobre economía), breve duración de la noticia (para su mejor circulación y entendimiento casi instantáneo abandonando todo análisis), etc. etc. Si esto mismo lo dice el mismo payaso en un bar de Londres no pasaría de ser un discurso vulgar. Si lo dice un economista decente, es solo una postura disidente. Pero el impacto lo produce esa mezcla de cadena seria, más supuesto especulador real, más mensaje sintético de lo que todos sabemos y comentamos en cualquier conversación. No revela nada. Pero resume en pocas palabras la ética de los grandes capitalistas en una cadena pública de importancia y tiene valor en su contexto. Se inserta a la perfección en el perverso relato construido a base de titulares que asustan minuto a minuto a la población. *La economía es magia negra* dice un grupo del 15-M que prepara una acción para la marcha global del 15 de octubre y su hechizo es actualizado segundo a segundo por los medios pagados para ello.

Pero hablábamos de escribir notas para un nuevo guión mundial. Proponemos los grupos de personajes y dejamos a la libertad del lector la literatura que quiera crear con ellos.

**Grupo 1. La dictadura financiera global**, hechiceros capitalistas, ladrones, delincuentes y criminales que conforman los grandes grupos de inversión. Minorías que se han conformado patológicamente en la delirante búsqueda de beneficios gracias al movimiento sin escrúpulos de sus capitales. La BBC quiso ponerle nombre a sus máximos representantes en la voz de un charlatán: la Goldman Sachs. Pero sabemos que tendríamos muchos más personajes, más inmediatos y próximos y en diferentes escalas. Aquí es el mafioso Botín y sus colegas pero cualquiera puede construir la lista. No se trata de esa abstracción que nos sueltan como “los mercados”, sino grupos de delincuentes y criminales, que en algún lugar viven, en algunos lujosos baños cagan y en algunas oficinas piensan y traman sus crímenes especulativos. Con esmero y trabajo, son localizables.

**Grupo 2. La Secretaría global de información** al servicio de los delincuentes: grandes corporaciones de medios de comunicación encargados de redactar los guiones que la sociedad debe escuchar para mantener en oculto la verdadera trama de delincuencia especulativa de la hechicería financiera.

**Grupo 3. Las Sucursales Nacionales Administrativas:** grupos de dirigentes políticos de cada país, payasos y payasas que constituyen la cara visible ante las diferentes sociedades,



vendidos a los hechiceros y colgados de sus aspiraciones de convertirse en millonarios. Eliminan todo obstáculo posible en las instituciones y legislaciones de cada país para el libre flujo de capitales de los dictadores financieros. Su labor eficaz les permite aprender los secretos de la hechicería económica. Es un laboratorio de aprendices acomplejados que no heredaron las grandes fortunas pero están desesperados por hacerlas a cualquier precio para sentarse alguna vez al año en los sillones de algún gran lobby de poder global.

**Grupo 4. El Organo Global de Represión con sus dependencias nacionales:** policías y ejércitos abocadas al control, castigo y eliminación de cualquier disidencia popular que atente contra los delincuentes globales y sus administradores nacionales, donde quiera que estén.

**Grupo 5. Los grupos, colectividades y multitudes organizándose,** conectándose, asambleándose y buscando reaccionar en cada localidad contra el entramado que han tejido en la estructura internacional de la delincuencia capitalista.

La estructura de corrupción financiera se está buscando atacar en todos sus frentes. Al haberse hecho global valiéndose de las antiguas estructuras del estado (instituciones políticas, legislativas, judiciales, aparatos militares de cada país) ostentan al control absoluto de la población mundial a la que buscan someter en cualquier tipo de enclave de trabajo, desde un simple autónomo hasta fábricas de producción masivas, en la mecánica de sus beneficios privados y minoritarios.

Debemos reconocer que no entrañan ninguna novedad estas notas de guión. Solo que volviendo a ver *Punishment Park*, nos daba la sensación de que en la mente de los criminales financieros, el mundo se parece cada vez más a un **Parque Global de Castigo** como el que plantea Watkins, donde disentir es atentado condenable por tribunales que gozan de toda impunidad.

A los disidentes de Watkins se les ofrecía 20 o 30 años de cárcel o 3 días en el *Punishment Park*. Allí, el reto consistía en que los rebeldes debían atravesar el desierto hasta dar con una bandera de EEUU ubicada a decenas de kilómetros del lugar de partida. Quienes llegaran hasta ella obtendrían su liberación. Pero cuando los pocos sobrevivientes que alcanzan la meta llegaron hasta la ansiada bandera, se encontraron con el último obstáculo que debían sortear: una fila de policías armados exigiéndoles que se detengan. Al no detenerse, solo encontrarán la muerte. La promesa de libertad que ofrecía la bandera de EEUU, era la cruel mentira que escondía el *Punishment Park*: no había posibilidad de libertad y su muerte estaba decidida. Hoy día, esa bandera, cuyo material ideológico y simbólico es el salvaje neoliberalismo que proponen sus delincuentes multimillonarios, sigue siendo la gran mentira de libertad que nos proponen los hechiceros de inversión y especulación financiera global. Su gran secreto es que nunca obtendremos beneficios que nos favorezcan. Deberíamos aprender de la metáfora de Watkins y desengañarnos de que la cínica sonrisa publicitaria de este mulato indigno y pedante que ha ocupado la Casa Blanca, esconde el mismo destino para la población mundial, que la que descubrieron los disidentes del *Punishment Park* de en la bandera de EEUU : la muerte. Este 15 de octubre es una cita para la nueva disidencia del mundo. Ya sabemos que la trama de criminales y cómplices se activará cada vez más. Ya sabemos que son minorías. A parte de impregnarnos del dramatismo espectacular en el que vivimos inmersos, debemos tener el coraje de construir un relato distinto y minar el edificio imperial por su base, aprovechando la potencia colectiva de construirnos otras formas de vida, otras formas de cotidianidad de nuestro vivir y en relación con nuestros próximos alejadas de sus proyectos de muerte. Pero por supuesto, sin dejar de identificar sus oficinas y apedrearles sus ventanas. Pacíficamente, decimos, claro, simbólicamente. Al menos mientras la rabia pueda contenerse. Que nadie nos asegure que pueda contenerse eternamente la indignación que supone soportar tanto crimen.

## 42

## 150 #globalrevolution.

## Imaginar una desobediencia civil masiva.

El 26 de Mayo, la revista digital periodismohumano publicaba una entrevista con comentarios, fotos y videos titulado "Los primeros 40 de Sol" donde recogía testimonios sobre lo que ocurrió la madrugada del 15 al 16 de mayo cuando un grupo de jóvenes decidió acampar en la Puerta del Sol de Madrid.

El artículo comienza diciendo que *"a las primeras 40 personas que pasaron la noche en la Puerta del Sol nadie las convocó oficialmente. La historia de su éxito es la de una noche de frustración desahogada, golpes de suerte y un enorme deseo de colaboración que convergieron en un punto, el big bang de lo que hoy conocemos como 'movimiento 15M'".* Vale la pena repasar este artículo y ver y escuchar el ambiente de aquella noche.

Improvisación, entusiasmo, primer megáfono en mano, azares, nerviosismo, relación horizontal. Casi todo ya estaba ahí.

Cinco meses han pasado de aquellos hechos un poco olvidados. Aunque casi desapercibido, aquella acampada dio arranque a todo lo que siguió como movimiento 15-M. La próxima semana estamos convocados una marcha mundial bajo el lema *"Unid@s por un cambio global"*. Algo sí que ha crecido. Ayer, preparábamos un vídeo para dicha marcha con un pequeño grupo y en las esperas del trabajo, se generó, lógicamente, el debate sobre el presente y el futuro del movimiento. Una posición, resumiéndola al extremo, era: hemos perdido fuerza, no hemos sido efectivos, necesitamos una organización fuerte.

La otra: el movimiento ha mutado, la fuerza está de otra manera y está claro que necesitamos avanzar en la organización pero no se puede obviar los logros.

El punto de discrepancia mayor era si habíamos perdido fuerza o no, y si el hecho de no haber provocado cambios ya, en el sistema político y en los temas fundamentales que afectan a nuestra vida, era un síntoma de deterioro. Cada uno y una leía las cosas desde su imaginario y su experiencia y sigue apareciendo una tensión fuerte entre una vieja y una nueva manera de entender la vida social y política según nos consideremos antes o después de haber sido afectados por el 15-M. Al menos quienes hayan sido afectados. Se hablaba de ¡haber perdido fuerza como movimiento! y nos preguntábamos: ¿qué significa y con respecto a qué pierde fuerza un movimiento como éste? ¿Poder de convocatoria en las calles? ¿Poder de presión sobre las instituciones políticas? ¿Capacidad para repetir muchos Mayos?

Coincidíamos en que la experiencia de la Acampada de Sol durante 4 semanas y aunque la habíamos vivido de diferentes maneras, para quien la vivió supuso una potencia absolutamente desbordante, difícil de digerir en el corto tiempo de cinco meses.

Y a la distancia, hoy quizá es más fácil darse cuenta de que la fuerza salvaje de aquellas semanas eran insostenibles de mantener por largo tiempo. Tanto su intensidad de encuentro social como su nivel de eficacia organizativa en el reducidísimo recinto de la plaza central de Madrid constituyeron una poderosa anomalía social.

Quizá, perder fuerza, no sea más que perder la intensidad del origen en función de su expansión, de su mutación, del abandono de su fase embrionaria que toma una deriva menos espectacular y más acompasadas con la rutina de la vida, más árida y menos placentera. Hasta el amor, decía una compañera, agota la intensidad del principio sin que eso implique su pérdida sino solo su transformación. Pero no estamos educados para aceptar con naturalidad las mudanzas, las pérdidas, las mutaciones, los cambios de escenarios, los cambios de afectos, los cambios de operativas.

Cinco meses para que aquella azarosa e improvisada acampada de la madrugada del 15 al 16 de mayo nos lleve hoy a estar embarcados en un movimiento de expansión global en muchos puntos del planeta. No significa éxito, significa que un espíritu de cambio lentamente se extiende.

Nos preguntábamos si el movimiento ha sido o no eficaz en términos políticos y si es serio esperar que un movimiento pacífico irrumpa en el escenario social y en solo unos

meses provoque un cambio de sistema político y financiero. ¿Acaso esperábamos que la mafia político-financiera institucionalizada, al verse ante un acontecimiento como éste, se asustara y abandone sus privilegios?.

Desde la carencia podemos enunciar que no ha habido cambios sustanciales sino que, por el contrario, se ha agudizado la crisis; que no estamos bien organizados; que no les afecta en absoluto la presencia del movimiento y que no se ha creado una organización fuerte que contraponer a las instituciones de poder. Pero podemos hacer el ejercicio de analizar desde la potencia y preguntarnos:

¿Bien organizados sería tener una estructura jerárquica que replique las del poder para enfrentar sus dinámicas?

¿No sería también útil, preguntarnos qué tipo de organización es la que mueve este movimiento, que diferencias tiene con las tradicionales, qué efectos producen sus acciones y buscar proyectarnos según esa potencia organizativa distinta?

No nos cabía duda de que estamos conformados, como personas, en viejas mecánicas que sirven muy bien a ese sistema que creemos que hay que derrumbar: ansiedad por los resultados, hiperproductividad, vida en tiempo-click para tomar y dejar cosas, educación indolora que nos hace huir de experiencias de sufrimiento, espera o frustración, cultura de la notoriedad donde por más que no queramos reconocerlo le seguimos dando importancia a lo que aparece en los medios masivos.

Reaprender a vivir no es solo cuestión de enunciados y reacciones, sino sobre todo de la duración que esos cambios suponen cuando se mantienen en el tiempo, cuánto los mantenemos como nuevo entrenamiento de vida y de práctica política.

Con el movimiento ha irrumpido el inicio de un reaprendizaje de la responsabilidad sobre lo político, lo económico, lo cultural y en general sobre todos los aspectos que atañen a nuestra vida. Nuestra vida social y política se la habíamos encomendado cómodamente a los gestores de lo público pero éstos terminaron convirtiendo el servicio en su propio y caprichoso negocio.

El famoso *“vamos despacio porque vamos lejos”*, comentábamos, marcó una ruptura en las asambleas de mayo porque daba en el centro de un asunto fundamental del capitalismo: su velocidad delirante e hipnótica para hacer suceder las cosas.

Volver a antiguos esquemas siempre es una tentación que viene de la mano del cansancio, un terreno más que propicio para las prácticas de desgaste. Optar por la lentitud en contra de la velocidad, el asamblearismo horizontal y la organización de colmena contra la relación de poder piramidal, minoritario y mafioso, mantener la indefinición institucional en contra de estructurarse con modelos ya sabidos, requiere madurar el temple social, poco a poco.

La denuncia explícita de unas instituciones corruptas provoca siempre la reacción de sus propietarios y la dirección de esta reacción es un automatismo más que sabido, que irá dirigido al control y exterminio de la disidencia, por más sutil que sean sus estrategias. El poder está vacío de Nosotros pero está lleno de Ellos y en su menú a la carta, la violencia es un plato fuerte que nos hacen tragar cuando se ven amenazados. Que una organización mafiosa entre políticos y magnates no se puede tumbar sin una organización que la ponga en jaque es más que obvio. El asunto está en si tendremos capacidad o no para no replicar sus mismas estructuras corrompidas ni intentar jugar dentro de sus reglas. El tema es si estamos entrenando la imaginación y la vida lo suficiente como para pasar como disidencia social a una fase de gran desobediencia civil organizada, a provocarles un apagón en todo su sistema de recaudación, en sus fondos bancarios, en el respeto a sus leyes, a desobedecer a sus instituciones y a sus amenazas. No se trata tanto de mirar si perdemos o no fuerza. Nos viene el vicio de cierta izquierda que cree que transformar es diagnosticar desde la carencia, desde lo mal que estamos, desde lo malos que son los Otros pero sin mover un solo afecto ni una sola variable de su vida, de la propia. Es también un viejo esquema. Lo importante será si vamos ganando en el entrenamiento personal a la vez que social, como para

organizarnos de manera distinta, desde la potencia y la creatividad, la ironía y la burla hacia quienes diseñan las condiciones de nuestra vida.

Es verdad, quizá falte mucho para una desobediencia social masiva.

Pero algo debería tranquilizarnos, porque aquella madrugada del 15 y 16 de mayo que recordábamos al iniciar el artículo, nadie había convocado a nadie. Funcionó un resorte social. Podía no haber pasado nada, dicen sus protagonistas, pero pasó. Y ese Miguel que tomó el altavoz improvisadamente aquella noche y que rechazó cualquier protagonismo desde el primer momento, era el mismo que estaba con nosotros ayer en el debate con muchas dudas pero con las mismas ganas de seguir.

Es lo que nos ha enseñado este movimiento, que los héroes tienen dudas, que no están llenos de notoriedad, que no andan con guardaespaldas, que no tienen la agenda plagada de entrevistas, que no concentran el poder, que en cualquier momento, en cualquier madrugada desolada, cualquiera puede encender la chispa de una reacción en cadena y que héroe es, por fin, cualquier persona que decida no aceptar en su vida las reglas de este juego de criminales.

Que no podamos imaginar con precisión el futuro, no quiere decir que no seamos capaces de inventarlo.

#15 de Octubre, nos vemos en cualquier lugar del mundo.

## 43

## Cine de Autor en su origen. De la incidencia insuficiente del individualismo cinematográfico en el conjunto social.

Hoy vemos como natural que cualquier persona que quiera hacer películas o incluso piezas audiovisuales, encare su iniciativa con la mentalidad de un cineasta autor, director de cine. Y aunque parezca consustancial a la actividad, no es tan claro que siempre se conozca exactamente el origen y el desarrollo de tal noción aprendida. Quizá no siempre esté claro con precisión que en los años 50, un joven francés de 22 años, crítico prematuro, llamado François acuñara este concepto tan arraigado hoy en nuestras modalidades de realización, el cine de autor. El joven François pertenecía a un grupo que frecuentaba los cineclubs y la cinemateca francesa, sumergidos bajo la sombra de otro tipo, de nombre André (Bazin) que, aunque muriendo prematuramente, sería uno de los grandes e inteligentes críticos que daría origen a una particular visión del cine y a una de las revistas más prestigiosas y especializadas: los *"Cahiers du cinema"*. Revista que sería el sitio de difusión por excelencia donde irían a parar quienes se embarcaran en la aventura del cine personal. Quizá no esté siempre claro que en ese clima de obsesivos cinéfilos se acuñó un término que dio estatus político al autor (de cine). Y si por propia o adquirida formación se sabe, es probable que parezca un asunto consustancial al devenir histórico del oficio y se piense que a este tipo de autor hay que aceptarlo como evolución natural de la actividad cinematográfica. Y en parte lo es y en parte no. Y es bueno que se comprenda bien, porque hoy, casi 60 años después, esa parte de verdad y esa parte de capricho de lo autoral en el cine, operan permanentemente y, sobre todo, a la hora de ponerse a hacer películas.

El origen del cine de autor como política, aparece enunciado por primera vez en un texto del, por aquel entonces, joven François Truffaut publicado el primero de septiembre de 1954, en el semanario *"Arts"*.

Antoine Baecque lo rescata en la recopilación *"La política de los autores"* y resulta interesante ver la propia enunciación inicial para luego viajar en el tiempo y ver como este concepto sigue operando en la producción actual, y comprobar también su cada vez más evidente inoperancia social y política.

En dicho texto Truffaut hace un elogio y defensa de la figura del cineasta francés Abel Gance tratando de superar las acusaciones que se hacían sobre su obra, alabada en su periodo mudo y desacreditada en su periodo hablado.

Lo que nos interesa rescatar es la arbitrariedad y, a la vez, inteligencia del argumento de Truffaut que escribía en dicho texto: *"Creo en la 'política de los autores' o, si se prefiere, me niego a adoptar las teorías tan apreciadas entre la crítica cinematográfica sobre el 'envejecimiento' de los grandes cineastas, o sea sobre su 'senectud'. Tampoco creo que se haya agotado el genio de los emigrados: Fritz Lang, Buñuel, Hitchcock o Renoir... Hay que amar todos los filmes de Abel Gance, tanto los considerados menores como los proclamados mayores. La política de los autores es esa manera de apreciar en su totalidad a Renoir, así como todo Becker, todo Rosellini, todo Lang, todo Hitchcock, todo Hawks..."*

Era la primera vez que alguien enunciaba ese concepto *"la política de los autores"*, que el mismo Baecque no duda en tildar como *"la idea crítica mas brillante de la historia del cine"*.

Casi sesenta años después vemos como, sobre todo en las nuevas generaciones, hacer películas es casi sinónimo de hacer cine de autor y convertirse en director-autor de cine. Puede aportar un poco de claridad, al menos, repasar su origen, su evolución y sus disputas. En este breve espacio, solo podemos abrir el fuego a la reflexión sobre su origen pero no cabe duda de que la seguiremos fuera de aquí.

El texto de Truffaut es significativo por varios aspectos.

El cine venía de un dominio total de la política industrial donde un director, era un oficio más dentro de la cadena de producción sometido muchas veces a las directrices de inversores y productores que encargaban el trabajo específico de dirección a una persona en concreto. Aún cuando gozara de una fama enorme, el director era un contratado, un oficio de la cadena.

Cuando estos hábiles y muy cultivados jóvenes cinéfilos, comienzan a operar como escritores de cine, tenían conciencia, por lo visto, de lo que querían ser: *“Todos nos considerábamos en Cahiers como futuros directores. Frecuentar los cineclubs y la cinemateca era ya pensar cine y pensar en el cine. Escribir era ya hacer cine, pues entre escribir y rodar hay una diferencia cuantitativa y no cualitativa”* dirá Godard en esta frase muy manida ya. Se pensaban como directores sí, pero quizá la duda podía ser que cuando se lanzacen a hacer ese cine que soñaban y concebían de manera muy distinta al dominante, sería difícil saber en qué tipo de enclave de producción podían insertarse.

Truffaut, en el texto, expondrá tres asuntos:

1) *“Creo en la ‘política de los autores’*, con lo cual, en esta primer frase, demuestra fijarse en un terreno diferente, como diciendo, no creo en la política oficial, estamos en otra política.

2) *“me niego a adoptar las teorías... sobre el ‘envejecimiento’ de los grandes cineastas, o sea sobre su ‘senectud’”*, es decir, una actitud de desentendimiento de los juicios habituales de la crítica que llevan a valorar las obras desvinculadas de sus creadores, una desobediencia en aspectos fundamentales de los criterios críticos más extendidos.

3) *“Hay que amar todos los filmes de Abel Gance, tanto los considerados menores como los proclamados mayores”* Exposición del nuevo axioma. Se trata de negar la validez de que una película pueda ser juzgada sin tener en cuenta el conjunto de las creaciones del director que las crea.

El texto dará nuevo status crítico a tres cosas: 1) a la obra de un director en su conjunto, 2) a la propia persona del director elevada por encima de sus obras y 3) a la subjetividad individual del realizador como nuevo territorio de producción de imaginario.

En realidad, lo que buscaban estos escritores de cine era crear su propia política y realizar sus propias películas en el contexto de otra crítica. Y ¿cuál era esa política? se pregunta el recopilador del libro. Pues irónicamente, contesta, se trataba de *“un indicio de desligamiento”* de la palabra política de sus componentes de compromiso. *“La única política de los Cahiers consiste en hablar sobre cine, sobre autores, sobre realización”*, sigue Baecque, *“No se trata de otra cosa que de desligar el juicio y las sentencias escritas sobre las películas de cualquier noción de contenido (ya no existe una jerarquía entre grandes y pequeños temas, buenos y malos mensajes) y de continente (las condiciones económicas, políticas, técnicas, históricas de producción de realización de los filmes son soberbiamente ignoradas por la política de los autores). Lo que define a un gran film, lo que impone un gran tema, lo que hace que llegue un mensaje, es la veracidad de su puesta en escena”*.

Si nos fijamos en esta afirmación y la tomamos como válida, vemos que lo que sobre todo encarna la política de los autores, es una rebelión de futuros directores, que por primera vez en el cine, separarán un oficio específico de la cadena de producción industrial, el que materializa la puesta en escena, el oficio del director, para realzarla específicamente y otorgarle responsabilidad total sobre la producción de un film. Cuando hoy día parece natural para cualquier joven que empiece su andadura hacerse autor de cine, debería saber que ser autor tiene la potencia de la expresión personal individual que, por supuesto, entendemos que hay que explorar y desarrollar, pero es importante apuntar que desde el punto de vista de la dinámica social en su conjunto, una película de autor es insuficiente y reduccionista por los elementos que le dieron origen en la teoría de François Truffaut y quienes la desarrollaron:

1) Está enmarcada en una comprensión de la producción del cine como “cosa de directores” (Autores) y no como asunto del imaginario social. Directores a los que, hagan las películas que hagan, no se les puede juzgar más que postumamente, al parecer, ya que la valoración solo es válida sobre la totalidad de su obra. Culto estético a la personalidad. Desplazamiento de la autoría propietaria a la función directiva. El cine en manos de los directores.



2) Dentro de la subjetividad social colectiva de la que somos parte, ser autor significa enmarcarse en el entendimiento de que el cine se cultiva, origina y desarrolla en la subjetividad particular de sus directores-autores y no en el conjunto de la sociedad. En esa subjetividad individual tan vacía de sociedad y tan llena de personalismo, empieza y termina la producción cinematográfica y sus obras se plantean cerradas e inmodificables por nadie que no sean los propios autores, quienes tienen el derecho divino de San Truffaut a capitalizar la totalidad del proceso, sus decisiones y sus beneficios. Ni siquiera, dirá el joven crítico de la Nouvelle Vague, acepto el criterio de envejecimiento o senectud de los directores. Capricho increíble y solo fundamentado en una actitud de culto a la personalidad, donde al director de cine se concibe con un valor imperecedero, sean sus películas “buenas o malas, mayores o menores obras” de la historia del cine.

En las circunstancias actuales de producción: flujo imparable de producciones, operadores y creadores cualquiera, acceso a medios de realización de manera masiva, pantalla de exposición explosionada, etc etc. donde muchas veces miramos obras sin referencia alguna a sus creadores, obras anónimas, obras desconocidas y sin trayectorias, obras comparitidas de mano en mano por cercanos, el culto a la personalidad del autor parece cosa arcaica solo mantenida por viejas estructuras de promoción y una crítica anclada en esta reducida y envejecida visión del cine que naciera en los años 50.

Pero la trampa que sigue más vigente que nunca, es ese obsesivo culto a la subjetividad individual, tan afín, tan conveniente al capitalismo audiovisual, que somete y reduce la producción cinematográfica al reducto privado de la expresión personal, muy dado muchas veces al simple hedonismo, a repetir hasta el hartazgo los esquemas insanos ya, por insuficientes, de la relación autor-obra-público, al mantenimiento de un culto a la notoriedad y a los personalismos y a someter, en general, toda la potencia social del cine a las cortas tendencias que marquen los inversores, productores, profesionales y críticos que siguen y seguirán conduciendo esa vieja carreta llamada cine de autor.

Cuando en 1964, nos dice el autor del libro, los Cahiers cambian de perspectiva crítica, se sentirán voces como las de Jean-Louis Comolli sobre la necesidad de hacer una revisión de los instrumentos de la crítica y de inventar un nuevo espectador o como la de Jacques Rivette *“proclamando su deseo de ver llegar el tiempo del “filme sin dueño”*.

Difícil de saber a qué se referirían estos autores en fechas tan lejanas, pero para nosotros ese tiempo de “un nuevo espectador” y de los “filmes sin dueño”, es una realidad presente que solo se desarrollará dentro de una necesaria y urgente Política de la Colectividad para el cine,. Una política que sepa crear enunciados y circunstancias de producción para que sea la población organizándose en sus diversos grupos, colectivos, asociaciones, la que sea verdaderamente productora y gestora del cine futuro. Ya la hemos explicitado otras veces, y lo hemos desarrollado en el Manifiesto N°2, pero el camino será largo, porque no es el camino de una enunciación sino el camino que sigue al despertar colectivo que luego de darse en otras esferas de la vida social y política, tendrá, inevitable y lentamente, que llegar a transformar el cine.

## 44

**El Nuevo cine en el mundo... del que ya no queda nada.****Estados Generales para el Cine.**

Un artículo de Glaubert Rocha publicado el 30 de marzo de 1968 se titulaba así: *El Nuevo cine en el mundo*.

En el analiza las características del cine que en ese momento estaba emergiendo como cine moderno: *“es el cine en el cual el valor cultural, artístico, político, sobrepasa al interés comercial (...) apoyado por la nueva crítica (nueva en un sentido cualitativo y no de edad, pues muchos críticos jóvenes son académicos o colonizados) encuentra posibilidades de difusión en los países, de origen, fundamentalmente a través de los cine-clubs y de los cines de arte, mercado que se desarrolla lentamente en función del nuevo producto. Básicamente todas las películas son revolucionarias, esto es, buscan y experimentan un lenguaje diferente del lenguaje tradicional. El uso general de la cámara en mano, del corte discontinuo, del texto narrativo, del grafismo, de la música interpretada, de la interpretación concreta (influenciada por las teorías de Brecht), de la luz ambiente, del sonido directo, de la improvisación, del diálogo libre, son constantes en el nuevo cine... mucho más poético que documental, la estructura del montaje poético se se hace sentir al contrario de lo que sucede en el cine tradicional, en el cual la frase de la ficción de la novela resulta más evidente. El problema de comunicación de las películas modernas no es un problema de contenidos, o significados, o político. Representa una lucha esencial entre el artista y el vicio pasivo del público, creado, en el capitalismo, por el cine industrial, y en el socialismo, por el cine de propaganda... Más allá de polemizar con algunas de estas afirmaciones y siguiendo la reflexión sobre el cine de autor del último post, uno podría pensar que se trata de una buena caracterización del cine actual aunque sean textos sobre la realidad de hace más de cuarenta años.*

Bajo nuestra perspectiva y desde una Política de la Colectividad es un texto que entraña una visión caduca para estos días que corren. Util para el momento en que la emergencia de la producción de la imagen fílmica comenzaba a desplazarse desde la subjetividad propietaria industrial a la subjetividad individual e individualista de los directores. Desde ahí tenía toda la coherencia. Eran esos directores-autores los que marcaban la disidencia fundamentalmente estética y formal con respecto al cine industrial del pasado. Pero hoy, el desplazamiento de la producción de esa imagen audiovisual, se ha producido hacia la población en general para terminar de recaer en las manos de operadores cualquiera que producen y exhiben representación audiovisual.

Lo que causa cierta perplejidad es que tanto la expresión de cine de autor como de cine moderno, son denominaciones críticas o periodísticas que siguen con total vigencia en la actualidad en la propaganda comercial, la crítica nostálgica y el periodismo transnochado de los medios oficiales del cine. Decíamos que en el epílogo del libro que mencionamos la semana pasada, *“La política de los Autores”*, Antoine de Baecque, lo abría con la afirmación de que *“la política de los autores es la idea crítica más célebre de la historia del cine”* y es bueno comentar que en su epílogo, texto que data del año 1997, el autor se preguntaba *“¿qué queda de la política de los autores?”* a lo que responde *“Nada. No queda nada. O demasiado, quizá demasiado”*

Y es verdad que las dos cosas son ciertas. Por un lado, los *Cahiers du Cinema* creados por Bazin y toda esta nueva camada de jóvenes cinéfilos, se convirtió en el *“panteón de autores a lo largo de los años cincuenta”*, dice Baecque, donde *“la revista irá apreciando, defendiendo, conociendo, dando la palabra”* a directores, convirtiéndose en una verdadera plataforma de difusión y que *“todo lo que constituye la profesión de fe en el cine, críticos, revistas, cineclubs, salas de arte y ensayo, poderes públicos culturales, con el tiempo se ha incorporado a la noción de autor y la legitimidad de su política”*.

Por otro lado, fue una enunciación que se cuestionó pronto.

Pero ¿cómo pudo convertirse la idea de autor y su política en un punto de anclaje para toda la maquinaria del cine? Si brillante se refiere a eficaz en términos operativos, es

verdad que es una “*idea brillante*” porque es una enunciación teórica que rápidamente conformó una plataforma real para inclinar la producción de cine y sus operativas, hacia el nuevo concepto. Despertó la conciencia de directores de todo el mundo que vieron en ella la posibilidad de hacer cine escapando de la carga de la política industrial. Pero ¿por qué primó esta idea y no otras? Sabemos que en torno al mayo francés del 68, (en el mismo año del texto de Glaubert Rocha), se enunciaron otros conceptos para el cine en forma de llamamientos y manifiestos como los del Comité Revolucionario Cine-Televisión, el Sindicato de Técnicos de la Producción cinematográfica, el Comité Conjunto Cine -Interfacultades, donde se hacían hincapié en la crítica al sistema capitalista y en los que se explicitaba la urgencia de utilizar el cine como propaganda política y de difusión de las ideas revolucionarias. Podría ser ésta la razón del fracaso de su durabilidad, la de reducir el cine a la simple función como herramienta propagandística. Podría ser.

Pero, por ejemplo, otras ideas que circulaban y se escribían en el contexto del 68, fueron más desafiantes y radicales que el concepto de autor y su ambigua política. En estas ideas también participaron varios de los mismos cineastas que habían dado origen a la política de los autores y contaron también con el impulso muy activo de los Cahiers du Cinema. La instauración de los Estados Generales del Cine por ejemplo, que en sus textos manifiestos escribían cosas como éstas: “*Los Estados Generales del Cine habían nacido de un movimiento popular de contestación y lucha contra el orden económico, social e ideológico vigentes, el del capital protegido por el aparato del Estado. Los Estados Generales tienen como objetivo el hacer de la vida cultural, y por tanto del cine algo esencial a la vida de la nación, un servicio público*”. Solo la idea de convertir el cine en un “servicio público”, un servicio para la sociedad en general, ya es una idea profundamente más radical que una política que beneficie solamente a los directores. Algunos de sus puntos rezaban así:

1-*Destrucción de los monopolios, la creación de un organismo nacional y único de distribución y exhibición de los films.*

2-*La autogestión contra la burocracia. Responsables elegidos por un tiempo límite, controlados y revocables.*

3-*Creación de grupos de producción autogestionados, que no estén sometidos a la ley capitalista del beneficio,*

4-*Abolición de la censura.*

5-*Autogestión para los estudiantes y los enseñantes, apertura hacia todas las clases sociales.*

6-*Unión estrecha del cine con una televisión autogestionada e independiente del poder y del dinero.*

Por citar algunos rasgos.

Sin duda alguna, estos escritos, en nuestro contexto insurreccional actual, suenan, digamos, mucho más contundentes y afines que aquel primero de Truffaut exaltando la personalidad de los directores. Mientras que las ideas de cine de autor y cine moderno siguen habitualmente activas en el conocimiento académico, en el periodismo y en la crítica, aquellos otros escritos y llamamientos que querían provocar una profunda reorganización de la producción cinematográfica, debemos ir a buscarlas al fondo de las bibliotecas y en libros muy específicos o a los archivos adormecidos de las cinematecas. ¿Quizá no estaban dadas las famosas “condiciones” políticas, sociales y tecnológicas para una transformación de tal calibre y todos estos cineastas ahora consagrados abandonaron también aquel impulso al desvanecerse el alzamiento social? Puede ser. Pero hoy, cuando desempolvamos estos momentos de enunciación que el cine ha hecho de sí mismo en la figura de muchos de sus cineastas, no lo hacemos por un

acto nostálgico. Hoy creemos que hay muchas más condiciones para una reorganización profunda del sistema de producción cinematográfico y audiovisual.

Suena familiar el contexto en que se dieron estos textos: ocupaciones de calles, plazas y universidades, llamamientos frontales contra el sistema autoritario de producción cultural y político, conciencia sobre la decadencia de las minorías del capitalismo administrativo, cambios de paradigma en la formas de vivir y producir. Es posible que el capitalismo se haya llevado por delante toda la marea de cambio. Alguien podría pensar que ahora sucederá lo mismo. Pero nadie puede asegurar de antemano si la historia se repite o se rompe sin haber vivido profundamente los hechos. A lo mejor las sociedades tienen sus ensayos colectivos que un día se convierten en actos contundentes.

Nosotros lo tomamos como un relato que se llegó a enunciar desde el propio cine y que fue acallado, marginado, un buen ensayo a retomar.

Dicen que uno de los proyectos de aquel momento impulsado por Claude Chabrol y Marín Karmitz, entre otros, planteaba: *“los medios audiovisuales deben revolucionar su manera de existir... deben convertirse en un servicio público independiente del poder, en el marco de un organismo que agrupe al cine y a la televisión a escala nacional y que permita: -el acceso gratuito a los espectáculos, -una verdadera descentralización de la cultura, -la posibilidad de que cualquiera se convierta en profesional”*. *“El cine debe ir a buscar su público y sus trabajadores allí donde éstos viven... Es preciso crear nuevas salas, pero también unidades móviles de proyección para que espectáculos lleguen a las fábricas y a las comunidades rurales... El estreno en exclusiva queda abolido”*.

*“Los autores de este proyecto son conscientes de la apariencia utópica... certifican que esta utopía es del todo realizable... y consideran la aparente locura del proyecto como la prueba misma de su seriedad”*

Nos vale que hace 40 años se hubiera podido imaginar desde el propio sector unos Nuevos Estados Generales del cine que venían a reestructurar de raíz la forma de entender los cinematográfico. Hoy, decimos que una nueva Política de la Colectividad puede hacer posible esos cambios de estado general y seguimos trabajando bajo esta noción para hacerlo viable. Aquellos mismos cineastas decidían, incluso, interrumpir el Festival de Cannes para indicar que el antiguo sistema debía detenerse. Hoy, no vamos a pedirle al viejito Godard que salga de su cueva del pueblito suizo de Rolle o a Truffaut que resucite para que vuelvan a interrumpir otra vez el sistema del cine.

Hoy, al menos en España, pero posiblemente en otros muchos lugares, cuando de manera más generalizada, la gente se ha hartado de las minorías de mafiosos y aprovechados que gestionan la política, la economía y la cultura y están saliendo masivamente a la calle, hay que tomar nota y pensar seriamente en el diseño de una política futura para el cine, que lo refunde y aparte de su mercantilismo pervertido. Uniendo el título del texto de Rocha con la contestación que se da a sí mismo Antoine de Baecque con respecto a lo quedaba de la política de los autores, nos salió el título de este artículo: *“El Nuevo cine del mundo”* del que ya *“no queda nada”*.

Y esto no significa que no quede nada en los hechos, ya que se sigue produciendo bajo estos antiguos ordenamientos. Pero mientras antes eran políticas de producción que campaban a sus anchas sobre el imaginario social, hoy, es inevitable reconocer que su poder de incidencia en la población no solo pierde aceleradamente fuerza, sino que se encuentran fuertemente cuestionados.

Que la maquinaria repetitiva de las formas capitalistas industrial y profesional de autor busquen perpetuar como actual y novedoso un cine de hace cuarenta años, llamándolo aún moderno, empieza a ser simplemente un asunto que compete al autismo productivo y autorreferencial del sector minoritario que lo sostiene. Las minorías gestoras de lo cultural y del cine en particular sufren un profundo descreimiento por su incapacidad de inclusión a la población en general, que cada vez se identifica menos con sus formas

y su gestión y repudia sus negocios. Ya hace tiempo que abandonamos el diagnóstico para dedicarnos a pensar seriamente en una reorganización profunda del cine. Todo es cuestión de tiempo, sobre todo del tiempo social. Seguimos trabajando para que la población vaya encontrando mas condiciones y oportunidades de ocupar, hacer suyo y gestionar eso que hemos conocido como Cine.

## 45

## El cine-vagabundo. “Ensayo social” para el azar de la vida

El crítico australiano Adrian Martín habla, en un artículo sobre Robert Kramer, de lo que implica el término ensayo en sus acepciones inglesa y francesa, que además de una forma supone *“una actividad: ensayar, intentar, poner a prueba los límites de algo... En la tradición de Montaigne, un verdadero ensayo es aquél que da la impresión de descubrir de qué se trata a medida que avanza: a medida que observa el mundo, recolecta datos, establece conexiones y dibuja asociaciones... Así, el verdadero ensayo debe comenzar sin un tema preciso, mucho menos una tesis que será ilustrada o confirmada. En términos de Barthes, el ensayista debe modificar un problema, desplazar continuamente su intuición de lo que es el tema central de la obra, más que obtener un resultado... El cineasta-ensayista comienza, no con una estructura fija, sino que con un plan de ataque: un lugar a donde ir, una situación en la cual ubicarse, y una idea de cómo aproximarse a ella, qué actitud o talante asumir ante ella”*. Si bien el crítico lo aplica para analizar la obra de un autor como Robert Kramer, su análisis busca abrirnos, digamos, a unos procedimientos de trabajo y de actitud frente a la realidad. Una especie de camino entre la maleza de las situaciones de la vida, donde la intuición y la propia relación con esa realidad que se filma se abren a lo imprevisible. Podríamos decir que este tipo de creación, que arranca sin planificación, supone un carácter muy diferente de la de aquellos realizadores y realizadoras que anticipan, sobre todo en la ficción planificada, los acontecimientos que deberán ocurrir para ser filmados, para obtener sus rushes, su material en bruto. *“El cinematógrafo realiza un viaje de descubrimiento en un planeta desconocido”... “Rodar de improviso, con modelos desconocidos, en lugares imprevistos capaces de mantenerme en un tenso estado de alerta...”* dirá en sus *Notas sobre el Cinematógrafo* el particularísimo Robert Bresson.

El ensayo, al menos en el cine, pensado así, sería como un inteligente vagabundeo que pretende conocer y relacionarse mejor con una realidad.

Digamos que en ese sentido siempre ha habido, una zona del trabajo cinematográfico que ha sido de ensayo, y no solo un tipo de obras que se definen como cine de ensayo. Esos procedimientos de avanzar en lo imprevisto, se pueden rastrear desde la misma operativa de los Hnos. Lumiere que esperaban con su cámara los acontecimientos domésticos, la entrada del tren a la estación o la salida de sus obreros y obreras por la puerta de su fábrica. Se pueden hallar en los hallazgos fortuitos de Melies cuando descubría sus trucos reproduciendo hechos inesperados que quedaban registrados durante la exposición de la cámara frente a la realidad. El cine total se puede entender como un monumental y planetario ensayo por obtener, como especie, una representación del mundo, un constante trabajo de materializar ideas en un flujo visual y sonoro de metraje casi infinito.

Ese manejo de lo imprevisible es aquello que Noël Burch analizaba como la gran tensión entre *“obra cerrada”* y *“obra abierta”* en La praxis del cine: *“el azar... -decía- está como en su casa en el cine, siempre lo ha estado. Los cineastas han debido acomodarse a su presencia, de buen o mal grado, desde los primeros tiempos”*. Burch repasará cómo Dziga Vertov, por ejemplo, comenzará a descubrir *“en la tranquilidad de la sala de montaje los extraordinarios materiales que el mundo del azar, impresionado en la película, proponía al poder constructor de sus tijeras”*. O como Eisenstein, en pasajes de gran acción de *La Huelga* o de *Octubre*, soltaba las riendas del rodaje y aproximaba la cámara a la acción siguiéndola muy de cerca, sabiendo que podía obtener *“una cascada de acontecimientos que serían perceptibles en todos sus detalles una vez revelada la película aunque el operador ni siquiera los habría visto a través de su pequeña lente”*. El ensayo no habría que definirlo entonces, como una forma a conseguir, sino como una actitud de relación con lo filmado que origina una forma.

El análisis habitual podría concluir, a partir de estas ideas, que la disyuntiva a valorar podría ser esa relación o rechazo del azar en la realización con lo filmado, o si las obras son o no son más arriesgadas en verosimilitud, o si se producen con más control en su



rodaje o menos, mayor o menor manipulación de la realidad, etc.

Pero el mismo Burch nos dice que esta relación con el azar, fue igualmente utilizada tanto por documentalistas ingleses en falsos directos y reconstrucciones que por directores hollywoodenses *“que pactan con el azar de manera empírica y casi oportunista”*. Así es que para nosotros, todos los procedimientos que el cine nos deja en su gran banco de herramientas y saberes y que nos remiten a ese ámbito particular, no por eso menos fascinante, de los laberintos de la puesta en escena, el rodaje, las habilidades técnicas de los profesionales y sus directores, del montaje, nos resultan tan útiles como insuficientes para hacer un cine con la realidad social, donde lo que se pretende es que las personas en su conjunto, sean la fuerza productora, propietaria y protagonista.

Y el cine sabe poco o nada de este acto de incluir personas cualquiera en su producción porque cuando tiene que salir de sus maniatados círculos inversores y profesionales para producir con la gente, todos sus métodos fallan, se rompen y lo vuelven maquinaria torpe. El cine, su producción, se vuelve entre la gente un vagabundo sin sentido al que solo le queda la obligación de reinventarse o morir de ineficacia. Bajo la perspectiva esa política nuestra de la colectividad, de buscar justamente producir el cine inmersos en ese gran azar de acontecimientos que es la vida social, los desafíos se amplifican, se complejizan y a la vez se tornan socialmente más interesantes.

El arranque que asume el Cine sin Autor es el mismo que Adrián Martín definía: *“un verdadero ensayo es aquél que da la impresión de descubrir de qué se trata a medida que avanza: a medida que observa el mundo, recolecta datos, establece conexiones y dibuja asociaciones...”*

El equipo de realización, en el caso del Cine sin Autor, avanza en mitad del acontecimiento grupal, colectivo, de personas concretas, buscando desaparecer como único gestor y propietario del tema, del rodaje y del montaje, etc, de tal manera que el azar, el caos, decimos otras veces, no hace otra cosa que potenciar la apropiación de las demás personas sobre el cine que se está haciendo. El proceso pasa a depender directamente de la gente. Sin sus opiniones, puestas en escenas, protagonizaciones, intervenciones en el montaje, debates, decisiones, no hay proceso. Y estamos, como equipo realizador, a merced de esos “ritmos y participación ajenas”, con la sola disposición política de querer hacer una película con Otros.

Esos imprevistos que decía Bresson *“capaces de mantener(nos) en un tenso estado de alerta...”* es lo que nos somete nuestra labor al puro servicio. El alerta como estado es justamente la actitud autoimpuesta que nos obliga a escuchar, a esperar, a elaborar el fracaso continuo que supone las viejas prácticas. En las últimas dos semanas tuvimos dos encuentros de revisión con una de nuestras protagonistas: una señora mayor a quien ese azar trajo a una reunión en la asociación donde estábamos presentando un documento, hace ya más de un año. En esa ocasión ella aceptó protagonizar una escena aunque luego fueron varias y nos contó con fotografías su particular e interesante pasado. Con un grupo de personas vimos, semanas después, la pieza que originó el encuentro. Muchos meses más tarde nos comentó que le gustaría cambiar algunas cosas. Pasó el tiempo y no habíamos podido abordar esta corrección, debido sobre todo a nuestras incoherentes y saturadas agendas. Un año después recién pudimos volver a grabarle en una sesión en la que nuestra protagonista participaba, donde varias señoras se contaban cuentos escritos por ellas y que se hacen llamar Las Literatas. Meses mas tarde les pasamos el visionado de esa sesión a algunas de ellas y solo casi año y medio después, la semana pasada, pudimos sentarnos con Angelines a modificar su pieza, a que quitara todo lo que no le gustaba de aquel primer documento y a que pensáramos juntos como quisiera ella que se le viera en la película barrial que vamos a empezar a montar sobre el trabajo de estos dos años. Año y medio de azares, de imprevistos, de fallos. También esta semana, nos reencontramos con el profesorado del instituto de adultos donde en el curso pasado realizamos un proceso con un grupo de alumnos

y alumnas y con el que la próxima semana, luego de varios meses de inactividad, retomaremos el segundo año de trabajo para ver si juntos, terminamos la película. Los y las profesoras, nos proponían algunas necesidades como la introducción de temas curriculares en el proceso de Cine sin Autor. Es decir que, recién un año después, algunos profesores quieren abrir sus contenidos a la experiencia. Larga espera.

Con estos ejemplos queremos hacer hincapié en el espesor que la circunstancia social enfrenta al cine cuando se pone a transitar en territorio ajeno a sus guetos de producción, al que convierte, muchas veces, en un vagabundo en mitad de hechos, en busca de espacios y vida para seguir viviendo. La realidad se resiste. La producción debe sortear mucha situación, esperar ese otro tiempo de los y las demás. El equipo solo tiene ese plan de ataque que dice Adrian Martin: *“un lugar a donde ir, una situación en la cual ubicarse, y una idea de cómo aproximarse a ella”*. Y la tarea se hace ardua, no porque la actividad cinematográfica sea ardua, que siempre sigue siendo fascinante, sino porque la circunstancia social no parece predispuesta a que la producción del cine, y de la cultura en general sea un asunto de participación ciudadana, natural, corriente, cercana. El tejido, las relaciones entre personas, está siempre rota, siempre estropeada por algún lado, siempre amenazada de precariedad, siempre cambiando. Y una de las razones fundamentales, es que la gente común está intencionadamente alejada de los procesos de creación. Hemos hecho de la cultura, un olimpo de iluminados que a veces descienden al territorio de lo común, casi generalmente para exhibir sus obras y dialogar con sus seguidores, pero escasamente para producirlas como asunto común. Pero sabemos que todo este panorama cultural desolador convive con la emergencia de otras prácticas y formas de vida que están empezando a contaminar la cultura oficial mientras esta se retuerce en sus viejos paradigmas. De todas maneras, la queja, para nosotros, ya no encaja en una ética de transformación más que como diagnóstico rápido de reacción. Este mes nos tocan seis intervenciones en foros diferentes donde nos han llamado para hablar de nuestras prácticas y enfoques. Por si el lector o la lectora están en Madrid, (o en Lisboa) tendremos dos intervenciones en el CA2M (Centro de Arte 2 de Mayo), otras dos en unas jornadas sobre cine e información organizada por jóvenes estudiantes de la Universidad Complutense de Madrid, un taller en Lisboa sobre medios y televisión comunitaria, y nuestra habitual participación en el Laboratorio del Procomún del Medialab Prado de Madrid, donde plantearemos para el año próximo abrir unas jornadas de debate abierto sobre el Cine y la Política de la Colectividad.

Este anuncio no es tanto para hacer alarde, sino para confirmar que a pesar de tal panorama desolador, se abren cada vez más espacios y personas, incluso dentro de las misma decadente institucionalidad, que apuestan sin ambigüedades por otras formas de producción cultural y cinematográfica.

En ese sentido, este cine con el que estamos empeñados en desarrollar, sí que va cobrando el carácter de un “ensayo social” que lentamente se va abriendo camino en la inhóspita maleza de una cultura autoritaria, jerarquizada y pervertida a la que sus minorías impresentables no hacen más que mantener como un espejo que refleja su inoperancia. Hay mucha vida más allá del apestoso capitalismo y su cultura. Son buenos tiempos. Hay levantamientos.

## 46

**Movimientos de sociedad - Movimientos de imagen.****¿Se puede pensar en un cine post-capitalista?**

En una entrevista con el escritor paquistaní, Tarik Ali, que se titula *Rebelión y disidencia, los desafíos del siglo XXI*, el veterano activista e historiador hace un repaso por las diferentes revueltas árabes y la situación actual global. En un momento de la entrevista se le pregunta si *“ve una probabilidad de crear nuevas formaciones políticas en Occidente y si la ocupación de Wall Street y las manifestaciones en toda Europa llevarán a una nueva era económica más allá del capitalismo”*.

Tarik Ali responde (extractamos):

*“Pienso que necesitará otros 20 años. Aunque pienso que la gente aprendió de sus propias experiencias. La gente aprende de la experiencia; así fue en Egipto, su experiencia les enseñó que es una situación de vivir o morir: estamos dispuestos a morir, pero nos libraremos de Mubarak. Cuando lleguen a esa etapa en EE.UU. y partes de Europa, verán diferentes perspectivas y diferentes resultados, pero no ha ocurrido hasta ahora. El sistema ha logrado recuperarse ya antes de protestas, y puede volver a hacerlo. No se siente seriamente amenazado por ellas. Lo que no significa que no sean importantes. Son muy importantes, pero hay que verlo a largo plazo...”*

*Lenin dijo muchas cosas que la gente había olvidado, una de ellas es muy importante. Dijo que nunca habrá una crisis final del capitalismo a menos que haya una alternativa. Y pienso que es absolutamente verdad... Esos levantamientos y ocupaciones son extremadamente importantes, y los apoyo totalmente; pero solos no bastan... Muestran una nueva generación que ha visto más allá de las mentiras del neoliberalismo o de la privatización, de la codicia capitalista.”*

Esto nos hace pensar. Si hay cambios de paradigma en la producción, digamos de sociedad, habrá cambios de paradigma en lo cultural y entonces creemos que tenemos que pensar nuestro trabajo ubicándolos en estos tiempos de grandes y agitados movimientos o de lo contrario mejor no pensar nada. En otro artículo *El espíritu de la época*, Ali, afirma refiriéndose también a este momento actual: *“Ningún movimiento puede sobrevivir a menos que cree una estructura democrática permanente para mantener la continuidad política. Cuanto mayor sea el apoyo popular a esos movimientos mayor será la necesidad de alguna forma de organización.”*

Dos puntos a donde llegamos:

1) ¿Cómo ubicamos la producción audiovisual y cinematográfica, la Imagen, en mitad de estos convulsos movimientos de sociedad?

2) ¿Qué actitud de perspectiva histórica deberíamos tener frente a estos cambios?

Para el primer punto, más que hablar de imagen como resultado, preferimos hablar de su producción, quiénes y cómo producen esa Imagen-resultado..

Preguntarse esto es preguntarse donde se arraiga, en quienes y cómo fluye la representación en la dinámica social. Y vemos que hay un evidente desplazamiento de esa producción desde hace un siglo a hoy. Lo decimos simplificando exageradamente pero a modo de ilustración.

En la era predigital y primera historia del cine, la imagen tenía movimiento imperial. Era emitida en sus enclaves exclusivos hacia toda la humanidad, o al menos esa era la intención del sistema dominante. Algo así como unas emisoras de radio con sus repetidoras. Desde el olimpo emisor venían las películas que los espectadores esperaban cual ovnis-films, que desembarcaban en la pantalla luminosa y exclusiva de las salas de cine. Hipnotizados en mitad de las sombras, aquellos espectadores veían con los ojos como huevos lo que los productores les habían preparado como menú de entretenimiento o cultivo intelectual y sensorial. En la pirámide de la concentración del poder, en el vértice, allí anidaban los propietarios, profesionales e inversores y abajo los espectadores con la cabeza en alto esperando la exposición a los rayos cinematográficos de las películas cuan pasivos perceptores.

*El movimiento social de la imagen para este período ha sido: vertical-descendente.*

*Productores-; exhibidores-; espectadores.*

A lo largo del siglo, los tipos y sus colegas que se aglutinaban en la punta de la pirámide concentrando todo el poder, dejaron de ser tan exclusivos y se semi-democratizó la emisión de rayos cinematográficos, y un espectro de directores se rebelaron y comenzaron a hacer sus películas y a sumar su emisión de ovnis-films particular a la de los antiguos dueños. Consecuencia. Casi los mismos espectadores seguían pasmados en las salas esperando ahora dos tipos de producciones, la antigua y la de los nuevos rebeldes. *El movimiento social de la imagen para este momento ha sido: vertical descendente. Productores- exhibidores - espectadores.*

Ninguna novedad, ya que el cine nace en una dinámica social de capitalismo industrial, dentro de ese tipo de relación de clase: dueños de las fábricas, empleados y consumidores y sin más relación social que la del dinero que estructura esa producción y ese movimiento de lo producido. Y nace como industria ya que en muy pocos años luego del breve reinado de los Lumiere que ubican los historiadores hasta 1905, la *Pathé* francesa constituyó una estructura de expansión comercial imperial muy pronto, luego Edison en EEUU, Hollywood y todo el bla bla bla ya conocido.

Y habrá que analizar más a fondo las causas que nos llevan al estado actual de la Imagen, pero lo que parece evidente, es que mientras el capitalismo audiovisual y el profesionalismo autoral siguen emitiendo sus rayos cinematográficos en formato película, como si el mundo en general y el de la industria y el mercado cinematográfico en particular no hubieran cambiado un ápice, pues resulta que una gran parte de aquellos espectadores que vivían pasmados mirando para arriba con los ojos duros la llegada de los ovnis-films desde las fábricas y productoras, pues ahora han cambiado de hábitos. En lugar de mirar hacia arriba, no solamente andan con pantallas portátiles donde ven todo tipo de creaciones, sino que interactúan con ellas y al mismo tiempo se van volviendo productores de imagen con sus propios artefactos de captura, procesamiento y exhibición. Ni siquiera es que se hayan rebelado, sino que han entrado masivamente al uso de una tecnología que los ha desenganchado de los ovnis-films en sala. Otra cuestión es que el mismo sistema haya enganchado a esa población a los objetos tecnológicos, claro. Eso merece análisis aparte. Pero remitiéndonos a los Movimientos de imagen en mitad de los movimientos de sociedad, podemos decir que hay dos tipos de dinámicas de la imagen en el momento actual

*a) El de siempre. Vertical descendente diseminada en multitud de pantallas. El de la vieja producción que aún está mutando sus métodos de fábrica sin querer resignarse demasiado*

*b) el nuevo flujo de movimientos desde la base social: horizontal- circulante que se da entre y desde los espectadores-productores, a la vez que ascendente (desde la producción popular hacia la propia producción de los antiguos dueños a los que va contaminando y en los que va incidiendo).*

Desde esta perspectiva es que pensamos en el segundo punto y en la frase de Ali: *“Ningún movimiento puede sobrevivir a menos que cree una estructura democrática permanente para mantener la continuidad política. Cuanto mayor sea el apoyo popular a esos movimientos mayor será la necesidad de alguna forma de organización”.*

El autor habla realísticamente de un cambio en 20 años. Uno se pregunta ¿Quién piensa con una proyección de 20 años un cambio de sistema que afecta directamente la situación diagnosticada y vivida en presente? Hay gente que sí, obviamente, pero mucha gente, la mayoría diríamos, no piensa en tan largo plazo. Pero esa cifra, claramente estimativa en la mirada del historiador paquistaní, debería hacernos pensar y obligarnos la disposición a un trabajo de largo aliento.

Un programa posible que piense en un cambio de sistema de producción social de la Imagen, nos obliga a ubicar parte de nuestra imaginación en el largo plazo, aunque estemos poniendo en práctica muchos ensayos pilotos insertos en la realidad presente:

- 1) Pensar en como funcionaría el cine en una Política de la Colectividad para producir

imagen e imaginario social responsable, desde esa emergencia ciudadana que aún tiene la difícil tarea de crear estructuras organizativas diferentes a las capitalistas.

2) Diseñar y ensayar otro tipo de enclaves productivos de acuerdo a esa nueva Política con el horizonte puesto en un cine nacido y gestionado desde las personas organizadas y no desde sus élites mercantiles o profesionales solamente.

3) Diseñar y ensayar otros métodos de la propia dinámica educativa que permitan comprender y utilizar el cine como entornos de creación cercanos, habituales, horizontales, colectivo-asamblearios, participados. Que permitan a las nuevas generaciones una imaginación audiovisual diferente.

4) Ir probando y evaluando nuevas prácticas sociales de narratividad, rodaje, montaje, exhibición, gestión de películas, fórmulas de financiación.

Ideas y operativas que nos ubiquen y entrenen para otro sistema más acorde a la demanda social masiva. Repartir la imaginación y el trabajo en dos tipos de actividades igualmente necesarias. La de construir presentes más vivibles dentro de un sistema en crisis y, a la vez, diseñar progresivamente futuros del cine concebido como sistema social de producción audiovisual, más allá de lo que conocemos, para cuando las capitalistas formas de vida pierdan su delirante y criminal determinación sobre nuestras vidas. Aunque no lo veamos, por pura solidaridad generacional, por pura responsabilidad, por puro respeto y amor con las vidas pequeñas que hemos tenido el capricho de traer a este mundo en crisis.



## 47

**Occupy Cinema.****Cine para un nuevo sujeto político. ¿Qué son esos tipos ahí?**

En una entrevista reciente al científico social mexicano Alfredo Jalife Rahme, donde analiza los cambios de la geopolítica actual para indicar que se avecina un mundo multipolar tensado por regionalismos, al preguntársele por la irrupción de los diferentes movimientos de indignados contesta lo siguiente:

*“En Estados Unidos los Indignados tienen una aprobación del 60% de la opinión y no tiene un liderazgo político porque es horizontal. Cuenta con una aceptación en este momento que nadie la tiene, ni Obama, ni el Partido del Tea, ni los republicanos, ni el Partido Demócrata. Si desde el punto de vista económico-financiero somos el 99%, desde el punto de vista político en Estados Unidos este movimiento es el 60%. De ahí puede que surja un sujeto político. Ahora si ser indignado global es positivo no se puede homogenizar este movimiento porque hay diferencias y particularidades. Una cosa son los Indignados en Europa o Estados Unidos y otra cosa son los de América del Sur.”*

La frase que nos ha hecho pensar es: *“de ahí puede que surja un sujeto político”*.

Nos preguntamos, para aclararnos, qué es un sujeto político buscando algunos de sus significados y encontramos:

*Sujeto1. Expuesto o propenso a algo. 3. Persona innominada. Utilizado frecuentemente cuando no se quiere declarar de quién se habla, o cuando se ignora su nombre. 4. Espíritu humano, considerado en oposición al mundo externo, en cualquiera de las relaciones de sensibilidad o de conocimiento, y también en oposición a sí mismo como término de conciencia.*

*Político: 1. Perteneciente o relativo a la doctrina política. 2. Perteneciente o relativo a la actividad política. 5. Dicho de una persona que interviene en las cosas del gobierno y negocios del Estado. 7. Arte, doctrina u opinión referente al gobierno de los Estados. 8. Actividad de quienes rigen o aspiran a regir los asuntos públicos. 9. Actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, con su voto, o de cualquier otro modo.*

Lo dejamos ahí por ahora para comentar que justo esta misma semana un amigo, Luis Moreno Caballud, activista y profesor de la Universidad de Pennsylvania, publicó un artículo en el periódico *Diagonal* español analizando algunos aspectos del movimiento Occupy Wall Street en el que ha estado involucrado. Vimos que ambos análisis hablaban del mismo fenómeno pero arribando desde sitios diferentes, desde dentro y desde fuera, si cabe tal simplificación.

Luis Moreno nos dice que *“En uno de los primeros días de Occupy Wall Street (OWS) se produjo la detención de cuatro personas por llevar máscaras.”* acto que responde a una ley de 1845 renovada en 1965 que especifica *“que solamente en caso de fiestas de disfraces se toleraría la presencia de más de dos enmascarados juntos en el espacio público.”*

El autor del texto afirma que *“el movimiento occupy en EEUU, (por) los procesos de experimentación colectiva que ha puesto en marcha... están transformando ciertas formas habituales de entender la identidad personal y colectiva”*... *“Deberían quitarse las máscaras”*, cuenta que le *“dijo un amigo norteamericano en la plaza... Al principio de la ocupación, es cierto, - sigue comentando- no dejábamos de oír por todas partes una pregunta: Pero, ¿quién es esta gente?”*.

*“Una sociedad puede codificar la pobreza, la penuria, el hambre. Lo que no puede codificar es aquella cosa de la cual se pregunta al momento en que aparece: ¿Qué son esos tipos ahí?. En un primer momento se agita entonces el aparato represivo, se intenta aniquilarlos. En segundo momento, se intenta encontrar nuevos axiomas que permitan, bien o mal, recodificarlos”* decía Deleuze en una de sus clases, en 1971. *“El capitalismo global nos insta a que pongamos nuestro ‘yo’ en el centro del mundo, -sigue el artículo de Moreno - y a que entendamos la vida como una acumulación*



*de mercancías materiales e inmateriales -experiencias, saberes, emociones- que engrandecen a ese yo”.*

Estas reflexiones hablan de una tensión que se ha presentado determinante y característica de los distintos levantamientos populares que hemos presenciado y vivido durante este año. La tensión entre una identidad basada en el yo individualista del capitalismo alrededor del cual articula toda su maquinaria y una identidad social que se ha presentado con un funcionamiento colectivo horizontal y anónimo. Una identidad que se nos ha incorporado como ‘máscara’ de una identidad que como realidad existencial, la del capitalismo y otra que en su desnudez de rostro individual ha conseguido una fuerza de propagación muy propia. Un sujeto político nuevo no puede desarrollarse sin causar un trastorno en la identidad o las identidades conocidas. Un trastorno tanto más hondo como lo sea su fuerza para insertarse a lo ya existente.

No es nada nuevo, por supuesto, es más, siempre surgen sujetos sociales, políticos, culturales en el seno de una sociedad. Surgen y mueren. Así es la vida social. Lo que más nos interesa pensar sobre este posible sujeto que ha surgido de las masas indignadas de gente y del que ignoramos aún su futuro desarrollo, es poder reconocerle. No etiquetarlo en categorías ya conocidas, sino remarcar sus posibles singularidades para acompañarlo mejor.

De ser por las definiciones parece evidente que es sujeto y que es político.

Si hablamos de Sujeto vemos que tiene:

- *Significado 1: “Persona (sujeto social decimos) innominada (que no tiene nombre especial)”.* El anonimato colectivo de estos movimientos ciudadanos, la ausencia de líderes, de estructura clara, de programas definidos de manera reconocible por las categorías que manejamos, han sido y siguen siendo un rompedero de cabeza para quienes lo han tratado de abordar con moldes pre-existentes. Estas virtudes que pueden ser leídas a la vez como carencias, podrían indicar tanto nuevos procedimientos como una simple inmadurez de la criatura, pero nadie puede afirmarlo absolutamente. Necesita tiempo para desarrollarse o morir.

- *Significado 2: Utilizado (el término sujeto) frecuentemente cuando no se quiere declarar de quién se habla, o cuando se ignora su nombre.*

Luis Moreno plantea el problema que está causando en EEUU la ausencia de identidad fuerte, definida, reconocible, que aparece como contraposición a la costumbre y visión capitalista que busca desesperadamente un yo donde hacer operar su obsesiva actividad de consumo rentable. Aquí en España, la indefinición del movimiento ha sido un arma poderosa para su irrupción y aún mantiene esa tensión.

- *Significado 3: Espíritu humano, considerado en oposición al mundo externo.*

Si el mundo externo es la institucionalidad política, financiera, cultural, los movimientos parecen cumplir este otro requisito que los definiría como sujetos.

Sí hablamos de su aspecto Político leemos:

*Significado 1: Perteneciente o relativo a la doctrina y actividad política. Que interviene en las cosas del gobierno y negocios del Estado.*

La fuerza con que han nacido estos alzamientos populares buscan conscientemente intervenir en “*las cosas del gobierno y negocios del Estado*” y también del poder financiero y toda forma de institucionalidad que se le presenta como impedimento para una organización social de mayor representatividad democrática en beneficio de las mayorías. Vaya si lo han dejado claro desde el principio.

*Significado 2: quienes rigen o aspiran a regir los asuntos públicos ... con su opinión, con su voto, o de cualquier otro modo.*

Un tema permanente en el 15-M español es justamente el de las distintas formas de incidencia efectiva que se ensayan e imaginan.

Aunque este texto es apenas una insinuación de respuesta a la pregunta de si puede surgir o no un sujeto político de los diferentes movimientos indignados, podríamos decir que el sujeto ha surgido ya. Otra cosa es que esté por verse aún el poder real de su crecimiento y el alcance de su incidencia. Dichas al vuelo, algunas características de ese sujeto social ya han sido más que reconocidas: relación horizontal y solidaria de gestión, operativas asamblearias, transparencia democrática y financiera, operativas adaptadas a los tiempos de la población en general, etc. Puede ser que estemos apenas ante un recién nacido. La pregunta más interesante es si queremos trabajar o no en su desarrollo y su crecimiento sabiendo que el mundo en el que busca emerger se mueve por dinámicas de guerra feroz movidas por la obsesión de sus elites de poder por la obtención del beneficio al infinito. Dinámicas de muerte y exterminio del común social. Muchas veces, en nuestro trabajo y enunciación de otro modelo de cine, nos hemos quejado (como mucha más gente, por supuesto), del desierto social y político en el que nos sentimos trabajar. Hemos puesto de manifiesto que el imaginario común de la producción audiovisual proveniente de la Monoforma capitalista, no hace más que mantener ese orden social y político que ignora el beneficio de las poblaciones y sus formas de vida. Llegamos a decir que habían condiciones técnicas pero no sociales para otras formas de producción de lo cultural en general y del cine y el audiovisual en particular. Pero también hemos reconocido con satisfacción, cómo estos movimientos han venido a romper el cerco de aislamiento social, alentándonos hacia la conformación de otro imaginario de lo común.

El sujeto político está y queremos pensar que podemos embarcarnos en y con él hacia otras formas de organizar lo social. Y, al menos en nuestro trabajo, ese otro modelo de cine que venimos ensayando, si es para algún tipo de sociedad, es para una que se parece mucho a la que estos sujetos políticos surgidos de la indignación están permitiendo imaginar.

Luis Moreno dice en su texto de Diagonal que *“el movimiento, hace tiempo que dejó de llamarse Occupy Wall Street, y ahora incluso lo smass media se refieren a menudo a él como “The Occupy Movement” y que “la aplicación del verbo ‘ocupar’ a cualquier otra cosa ha permitido una explosión imaginativa y viral que nos ha llevado desde los primeros “Occupy Chicago, Boston, Los Angeles”, pasando por “Occupy Schools”, “Occupy Marines” u “Occupy the ‘Hood” (ocupa el suburbio), hasta el contundente “Occupy Everything” (ocupa todo)”* Si esta es la última consigna del movimiento, tenemos claro que diseñar una Política cinematográfica de la Colectividad, debe servir para que la representación audiovisual de nuestro mundo se produzca a partir de sujetos políticos como los aparecidos este año. Creemos que la población embarcada masivamente en estos levantamientos, tarde o temprano se planteará también la Ocupación del Cine, si es que ya no lo está haciendo. A ello dedicamos todos nuestros esfuerzos.

## 48

**Hacer Mundos... de Cine.****Nota sobre la mediación cultural y su falacia.**

“Hacer Mundos: prácticas de mediación en la sociedad en red”, es el título de las mesas de debate organizadas por Medialab-Prado de Madrid, que comenzaron este mes y donde intervendremos en la cuarta sesión sobre el tema “(Auto)gestión del caos”.

Una aclaración previa. Nuestra actividad de cine se basa en una producción conjunta entre equipo de realización y gente desvinculada completamente del ámbito artístico y cultural y cuya relación con lo audiovisual, está reducida al “ámbito del espectador pasivo”. Decimos esto porque cuando hablamos de producción colectiva, no nos referimos a los diferentes grupos y colectivos de creadores y creadoras que producen obra bajo procedimientos horizontales y colaborativos, sino a una producción surgida con población ajena a experiencias de producción artísticas. Una película de Cine sin Autor no puede existir si no surge de una acción productiva conjunta entre gente perteneciente a los ámbitos de producción cultural y gente que nada tiene que ver con ello.

Dicho esto, también hemos de reconocer que en nuestra experiencia, nunca hemos barajado ni el concepto ni la función de mediación como herramienta.

Es por ello que al internarnos en el debate de estas jornadas, la reflexión nos ha llevado incluso a pensar que la Mediación cultural, como tal, parece surgir de un fallo estructural y social de fondo en el planteo de la producción cultural. En muchas ocasiones, parece una actividad que surge del desencuentro entre los dispositivos de producción de lo cultural y la gente a la que luego convocan, desde ellos, como a posibles clientes, espectadores, consumidores o, en el mejor de los casos, usuarios.

Con esto no queremos decir que las personas que trabajan día a día en esa labor bastante fundamental de relación entre un ámbito institucional y la población ajena a ella, sea un oficio fallido, no tenga méritos reconocibles o carezca de interés para nosotros. Todo lo contrario.

Pero vemos un problema de raíz: si una institución o grupo de actividad necesita una función mediadora que busque incluir a las personas ajenas en su actividad, es justamente, porque antes no ha habido una política inclusiva en la propia concepción del dispositivo de producción. Y ésta exclusión tanto en el diseño mismo del dispositivo como en la obra que produce, es el asunto central que nos ocupa cuando en el Cine sin Autor hablamos de trabajar bajo el marco de una Política de la Colectividad.

En nuestro trabajo de producción cinematográfica, decíamos, nunca nos hemos planteado ni necesitado esta figura mediadora. Nuestra forma de intervención con personas y colectivos, parte de un acuerdo por comenzar la producción conjunta de documentos y películas. Podríamos decir que no necesitamos ningún mediador para iniciar un proceso de Cine sin Autor, o, en todo caso, que la única y mediadora herramienta, es la propia producción de cine, ofrecida al principio y ejecutada en común en el resto del proceso. El acontecimiento que detona todo este proceso, es la creación de un “entorno social de producción común”, entre el equipo de realización y unas personas cualquiera. Si no existen estas personas “ajenas” desde un primer momento, no hay producción posible. La aparición misma de un proceso cinematográfico está determinado por una intención que hacemos colectiva desde un primer momento: nos unimos para hacer una o varias películas, juntos. Este acontecimiento social, este encuentro, supone, en nuestro planteamiento, una crisis social de roles y estereotipos pensada desde esa Política de la Colectividad esencialmente inclusiva. Y el primer paso, en nuestras prácticas, consiste en romper el imaginario hegemónico heredado que en el cine parece casi inapelable y que se ha impuesto desde sus antiguas “políticas de producción”. Dichas políticas, a lo largo de la historia del cine y en términos de lo hegemónico han sido básicamente dos, “la política de estudios” (surgida en las fábricas de Hollywood) y “la política de los autores” (surgida en Francia de ciertos emergentes directores hacia mitad del siglo pasado). Estas han estado y están basadas en la relación jerárquica y la diferenciación social entre productores y espectadores,

en un tipo de relación social de minorías o individuos que exhiben sus obras en el común. Relación altamente (tiránicamente en muchos casos ) jerarquizada: una estructura de producción o un director y diferentes profesionales de la actividad que responden a escalafones de saber técnico y propiedad sobre las diferentes funciones y fases de la producción diferenciados de los potenciales perceptores de sus obras. En nuestro caso, basados en una Política de la Colectividad, ponemos en juego otro modelo de producción y por tanto, otro modelo de relación social entre los guetos creadores y gestores de lo cultural y el resto de la población.

De esta manera, es la propia producción la que en un momento determinado aparece en mitad de lo social, de unas vidas, la que se ofrece para ser participada horizontalmente. No hay obra previa sino solo métodos orientados a crearla. Métodos pensados para la inclusión activa y propietaria de la producción que habrá de devenir, del común. Operativas de Sinautoría, le llamamos.

Quizá la figura del Mediador es en nuestro caso la figura del Autor que hacemos desaparecer (sin Autor) en el propio proceso de producción. El Autor, es esa persona o equipo que irrumpe en determinado entorno social, con la proposición de hacer una o diferentes obras audiovisuales, pero que se suicida voluntariamente como figura o función de propiedad, de poder, de autoridad, de legitimación. Aquella figura y función a la que el hábito cultural nos ha acostumbrado desde sus otras políticas. No desaparece la Autoría sino ese tipo de Autoría privatizada y concentrada en unas personas específicas: los realizadores, los que saben, los que manejan la tecnología, los que consiguieron el dinero, los que la llevarán a festivales, etc. Desaparece la autoría, la legitimación del saber y su función detonada por el mercado, el dinero o los intereses del elitismo intelectual. artístico. Aparecen los saberes compartidos desde un entorno común de producción sin jerarquías.

Por eso solemos decir que la dinámica que desplegamos como Autores, es la de un “Kamikaze Cultural”: aquel que por razones políticas, decide quitarse la vida (cultural, metodológica y propietariamente hablando) en medio del gentío. Se suicida, renuncia, abandona, se destierra, crea un vacío, un caos, en mitad de lo social y se especializa, también por responsabilidad política, en la gestión de ese caos, fabricando unos métodos de gestión, unos procedimientos de producción, unas operativas de creación para que de ese caos, emerja un funcionamiento colectivo y una obra colectiva de nueva Autoría común. Este acto político es al que llamamos Suicidio Autoral.

Las diferentes representaciones culturales, cinematográficas en nuestro caso, las entendemos como un asunto de responsabilidad social compartida y no como una práctica elitista de guetos creadores y profesionales.

De esta manera, la figura del Mediador, en todo caso, no sería para nosotros un asunto de personas que relacionen dispositivos (grupales o institucionales) con población común ajena a ellos, buscando hacerlos partícipes.

No nos parece que lo más interesante sea, dados los tiempos que corren, seguir organizando, como élite cultural, intelectual y artística, nuestras fiestas y comidas culturales abiertas al público. No decimos que estén mal ya que incluso nos las pasamos alegremente. Lo que nos parece evidente es que son democráticamente insuficientes. Preferimos hacer de la cultura un acto carnavalesco sin separación social, donde la propia población protagonice en mitad de la plaza pública su propia representación y que lo cultural profesional se convierta en un servicio que oriente y garantice la gestión de la producción de representación común, la de todos y todas las personas que la viven.

Pero toda esta mecánica no puede surgir de la nada. Es necesaria una revisión crítica y una ruptura frontal con respecto a cómo concebimos las labores vinculadas a la creación cultural y la de sus artistas.

Que las operativas de gestión y creación cultural relativicen sus vicios exhibicionistas

y adopten, agreguen, una ética y actitud de servicio y de responsabilidad social sobre la producción cultural, nos parece lo mínimo. Una ética de servicio significa que creativos y gestores, aparte de su labor volcada a la expresión personal, siempre válida y necesaria, entiendan de una vez que el Arte y la producción cultural se enmarca en una dinámica social que no se puede obviar. Que no hay arte que no sea política por explicitación u omisión, pero que siempre política. Elegir entre políticas mercantiles, políticas individualistas o políticas de lo común, (de la colectividad, como decimos nosotros), es una responsabilidad de la que nadie puede escapar. Si queremos hacer de la producción cultural un asunto profundamente social debemos ser capaces de cambiar de políticas de producción. El asunto central no es un tema de mediación sino de repensar como se crea socialmente lo cultural y lo artístico. Esto pasa, indefectiblemente, por poner en la mesa de lo común de la participación, la propia producción de la cultura, sus dispositivos de creación y sus presupuestos. Sabemos que pensar esto para instituciones ya desarrolladas, puede sonar a utopías inviables dada la complejidad de sus funcionamientos. Pero lo que tampoco parece viable ante la emergencia democrática de los últimos tiempos, es escapar del bucle del elitismo cultural que diferencia socialmente a profesionales de la cultura y receptores y perceptores de sus obras, acciones o performances.

En el caso de instituciones con mayores infraestructuras, es lógico que no puedan plantearse un cambio de sentido abrupto, pero es posible que se puedan ir liberando zonas específicas en su actuar, realizando experiencias concretas enmarcadas en un cambio de modelo de producción, poniendo en marcha dispositivos de creación social que respondan a políticas pensadas desde lo común, políticas de la colectividad. Puede ser que esto lo podamos decir desde un colectivo que no tenemos que responder más que a nosotros mismos y las personas con las que creamos nuestras películas. Pero la gran emergencia social que hemos y estamos viviendo ha puesto bajo sospecha la propia credibilidad de las instituciones políticas, dentro de las que se incluye la institucionalidad cultural, por su baja calidad democrática, medida en participación responsable y activa. Si un sentir y unas prácticas democráticas como las que se materializaron en el 15-M español (extendidas antes y después en otros puntos del globo) pueden estar constituyendo el surgimiento de un sujeto político diferente, habrá que ir pensando una política cultural que esté a la altura de sus demandas.

Para nosotros no hay debate, hemos apostado por una Política de la Colectividad que nos ha embarcado en un viaje tan incierto como fascinante. Seguiremos transmitiendo en directo desde el propio terreno y en la frecuencia del imaginario productor que estamos diseñando.

## 49

## Emancipar la imaginación. Romper, reinventar el modelo de Cine.

Este mes llevamos varios encuentros con diferentes grupos de personas poniendo a debate nuestras ideas y compartiendo nuestra experiencia.

Una pregunta, o más bien una preocupación, se repitió en tres encuentros de diferentes maneras e incluso algún lector del blog nos hacía alusión a ella en un correo desde Uruguay. Podríamos enunciarla más o menos así: *“cuando la gente que no produce cine se pone a hacerlo repite los mismo clichés que ha visto.”*

El tono no era tan pasivo como nuestra frase, sino que en varias ocasiones iba acompañado de comentarios más exaltados como *¡menunda mierda!*, *¡es desesperante!* y otras expresiones de hartazgo, de resignación o frustración.

No pareció un nudo interesante porque esa frustración tiene al menos dos puntos que analizar. Por un lado, es una frustración que surge de una expectativa no satisfecha en el equipo o la persona que interviene como realizador o realizadora, quien va a utilizar la creación de una película como herramienta de intervención participada o colectivizada. Nos habita cierta certeza anticipada ante lo social, no sabemos por qué, de que produciendo con la gente que no produce audiovisual ni cine, estamos más cerca de *“romper los códigos dominantes”*.

Por otro lado, casi siempre se trata de intervenciones o creaciones puntuales, experiencias que empiezan y terminan relativamente rápido, (un año o dos son muy rápidos para nuestra visión) y *¡zás!*, una vez más comprobamos que lo que surge del trabajo conjunto y de la imaginación de quienes participan es algo que copia “escenas, tramas o incluso géneros conocidos del cine”. De ahí la frustración clara: *“¡ya estamos -decimos- más de lo mismo!”*.

En la primera parte del nudo, hay una exigencia curiosa, al menos para nosotros, que consiste en esa obligatoriedad que le ponemos a personas sin experiencia en la creación audiovisual de que hagan lo que ni un realizador o realizadora hace comúnmente cuando comienza a hacer films. Incluso, diríamos, que no hacen ni muchos guionistas o realizadores experimentados que se pasan la vida profesional gastando grandes o medianos presupuestos en repetir con variaciones las mismas fórmulas.

Sin ir más lejos, lo vemos en cualquier nuevo o nueva realizadora joven que acaba sus estudios y se lanza a la creación de sus primeros cortos o películas cuando comprobamos que en raras, muy raras ocasiones, su lógica inmadurez en el oficio le permite plantear algo formal, narrativa o estéticamente nuevo, rompedor, desconcertante o fuera de los códigos que ha ido aprendiendo, generalmente dominantes. Más bien al contrario, podemos observar cómo, por más rebuscado y digno que lo haya realizado, a los ojos de un mediano analista, sus películas no son más que reproducciones fragmentarias de cosas que estudió, de trozos, escenas, narrativas de películas que le han impactado de una u otra forma y que mostrará en sus films con apenas modificaciones. La inexperiencia produce generalmente territorios conocidos del cine, con muy poca o nula originalidad. Resulta curiosa, entonces, esa exigencia que le imponemos a lo social colectivo, a un grupo de gente cualquiera a la que le abrimos un “entorno o campo de creación fílmica” para que nos muestre algo nuevo. Hay que entender que a cualquier colectivo se le plantea un doble desafío: será la primera vez que se vea ante la posibilidad de imaginar, proponer y dirigir las ideas de una película y será la primera vez que busque crear un imaginario fílmico común, pensado con otras personas.

Con lo cual, parece lógico que como cualquier principiante, dicho colectivo comience a recorrer su imaginario cinematográfico a partir del imaginario individual de quienes componen el grupo y aparezcan así narrativas, escenas, personajes que provienen del universo aprendido como espectador.

Esta situación, en nuestra práctica y con el tiempo, nos hizo reflexionar mucho sobre tres aspectos. Uno, sobre la eficacia de la colonización audiovisual previa que todos tenemos operando en nuestro interior adquirida como espectadores consumidores, con lo bueno y lo malo que eso conlleva. No decimos que sean solo negativos los efectos de ver películas. Dos, nos ha dado un denso grado de realidad en el trabajo, haciéndonos ver



lo difícil que resulta afrontar el imaginario social producido en común con el propósito de (siempre tan ligeramente dicho): *“romper los códigos dominantes”*. Y tres, nos ha reorientado hacia una responsabilidad que no teníamos al principio: la importancia de una nueva forma de educación audiovisual. La necesidad de un aprendizaje del cine por la producción y no por su visionado, su análisis o por la transmisión de saberes desde los que lo tienen hacia los que no lo tienen.

Estos asuntos nos han ido sumergiendo en la reflexión del segundo aspecto, el de la frustración desde la que partíamos: el asunto del tiempo.

En una experiencia, pieza o película no se pueden desactivar, así, a la primera, toda la conformación con la que viene operando nuestro imaginario. Es ingenuo pensarlo. Solo una larga pedagogía basada en la producción puede hacerlo posible.

Por este motivo es que cada vez más en los diferentes foros a los que se nos invitan manifestamos la necesidad de diseñar otra política para el sistema audiovisual general si queremos realmente crear condiciones de emancipación del imaginario por medios cinematográficos. Porque la pregunta que más nos mueve es justamente esta: ¿cómo crear condiciones de producción social del audiovisual y del cine que permitan, sobre todo a las generaciones futuras, una emancipación real de las producciones elitistas, profesionalizadas y minoritarias con las que nos hemos desarrollados como personas? Llevamos algunos años trabajando en ese sentido y hemos tenido que reinventar todas las prácticas conocidas para poder adaptar la maquinaria-cine a las condiciones de producción que las personas tienen en sus vidas, que son prácticamente nulas o muy desfavorables.

Nulas o muy desfavorables quiere decir permanentemente inmersas en sus preocupaciones, trabajos, familias, precariedad, falta de motivación, etc. Así que cuando por fin se forma un colectivo de personas (vecinos, familiares, amigos, o grupo de referencia) a discutir el contenido de una película que podrían hacer, no puede sorprendernos que el primer pensamiento sea tópico. Y tampoco debe sorprendernos que el segundo y el tercero posiblemente también lo sean.

Solo dispositivos extendidos en el tiempo dan lugar a una emancipación progresiva. Igual que un director novel va encontrando su propio universo a representar y un manejo de la operativa fílmica, las personas deberían poder optar desde siempre a la creación de películas, contando con sitios, técnicos a su disposición y tecnología mínima. No estamos hablando de la enseñanza convencional sino de hacer películas a lo largo de la vida, hacer películas desde pequeños, hacer películas colectivamente, abitualmente. Y si la práctica nos ha dado experiencia de las múltiples dificultades y conciencia de lo titánico de una tarea como esta en las condiciones sociales y culturales actuales, nos ha dado también la certidumbre de que hoy en día, es totalmente posible, crear, desde una localidad y con sus habitantes, progresivamente, películas que reflejen y produzcan imaginario común.

Una película apenas rompe algún código, apenas moviliza. Solo es el arranque, el encuentro. Sería como pensar que por formar una cooperativa ya está asegurado el fin del capitalismo que llevamos interiormente, sus operativas aprendidas, sus hábitos, el colonialismo impregnado en nuestras conductas y nuestras formas de pensar.

Pero una cosa más es bueno resaltar. La desactivación de los códigos dominantes cuando se juntan personas no productoras de cine con alguien (o un equipo) que tiene la profesión o el oficio, pues, se comienza a producir efectivamente a raíz de ese encuentro entre quienes saben y no saben hacer películas.

La horizontalidad de nuestra forma de realización, lo hemos dicho otras veces, provoca zonas límites, zonas confusas, hallazgos inéditos, decisiones descontroladas, emergencias estéticas, rupturas formales, contenidos desencajados, que surgen del debate entre una opinión profesionalizada, por decirlo de alguna manera y las personas que no siguen necesariamente los manuales de la creación y que desconocen lo cinematográficamente correcto. Y si bien en un grupo puede salir una historia convencional, tópica, con tintes

de género reconocible (melodrama, policial, etc), no siempre eso significa que su realización seguirá los “pasos correctos” que el cine marca. Muchas veces, las personas desconocen los criterios que en el cine se guardan como convencionalismos, lo que se debe o no hacer para que la película “funcione”. Muchas veces los participantes van y toman decisiones antojadizas que terminan rompiendo las lógicas habituales del montaje, las propias estructuras o la propia dinámica interna del film.

Que es difícil la desactivación de los cánones dominantes trabajando con población alejada de la producción audiovisual, no cabe duda. Que son necesarios largos procesos de creación con personas y grupos, es inevitable para que comiencen a verse algunos efectos interesantes. Que esa desactivación surge muchas veces del trabajo conjunto entre profesionales y no profesionales y supone una tarea de máxima atención y respeto mutuo para permitirla, es un hecho indiscutible desde nuestra experiencia. Que es necesario rediseñar de raíz todo el sistema cultural y político con que se piensa la producción de cine y audiovisual en general, no nos cabe la menor duda ya. En eso estamos embarcados cuando nos reunimos con aquellas instituciones que están abriendo la producción cultural a la ciudadanía, timidamente aún y gracias a personas muy comprometidas, pero que hacen un camino de nuevas posibilidades.

Desde el trabajo en terreno, desde el simple rodaje y montaje de una escena hasta la propia legislación audiovisual deben ser progresivamente repensadas, dado el debilitamiento que están demostrando las élites culturales y sus instituciones en hacer algo que cada vez parece más posible, necesario y urgente, al menos para un gran sector de la población: que la producción de la cultura y por tanto del cine, se abra a la participación masiva, horizontal, responsable y celebrativa de cualquier persona, sin distinción.

## 50

## Conciencia social cultural. El cine entre los desperfectos de la realidad.

Uno puede darle muchas vueltas al tema de la cultura en relación con la sociedad, el arte y la política, tanto haciendo diagnósticos exhaustivos como imaginando y ensayando todo tipo de prácticas de creación pero nos da la impresión que siempre llegamos al mismo hueso duro que sostiene y condiciona todo: la estructuración de la sociedad que produce esa cultura, su ordenamiento social. Siendo autocríticos con nuestro trabajo, que ha sido el de generar procesos de películas con grupos y personas ajenas al ámbito de lo cultural en los últimos años, notamos en todos esos procesos una cadena de dificultades y bloqueos que nos mantiene en la superficie de las cosas.

Por citar un ejemplo de esta semana, en que nos disponíamos a tener la segunda sesión del segundo año con jóvenes del instituto de adultos con el que trabajamos. Por primera vez el grupo en pleno, salvo uno de los jóvenes, no acudió a la cita. Algún problema había pasado en la mañana según nos contaba la directora, que les hizo ausentarse en masa.

Este tipo de episodio nos abre, como casi siempre, a la incertidumbre de si continuará o no la experiencia. Los motivos de ausentarse a una actividad que hasta el año pasado les había atrapado, viene, cada tanto tiempo, a evidenciarnos el terreno pantanoso, el abismo social, podríamos decir, en que se mueve nuestro dispositivo de producción: el de la vida plagada de desperfectos.

La cultura, o mejor, esas representaciones, obras, acciones con que identificamos lo cultural, no son más que un reflejo de la sociedad que la produce, está atravesada por ella y por sus dinámicas internas.

¿Y qué tipo de sociedad produce nuestra cultura?

Una en que la población general se mueve a la deriva y por los intereses de diferentes minorías. Si aquí en España asistimos pasmados a la entrega del servicio sanitario o educativo al negocio privado de la especulación, ¿qué vamos a esperar de la producción cultural?

La sociedad, ahí abajo, se revuelve en el terreno pantanoso de la vida agredida, perturbada, explotada, manoseada por los traficantes de lo común.

Pero la cultura no ha corrido esa suerte de la sanidad o la educación. Jamás se ha planteado como un servicio sino como el resultado de las actividades de un sector dedicado a ello, minoritario y elitista.

Así que cuando uno se mete en ese pantano subterráneo de la vida para crear, para hacer cine, para hacer emerger “lo cultural”, utilizando los procedimientos de participación que con el Cine sin Autor ofrecemos, las prácticas, los métodos, se resienten y sufren la agresividad, la alta temperatura de conflicto que tensa la vida en el pantano, al mismo tiempo que sirven como test.

Nos preguntamos, ¿hay más conciencia sobre el valor de lo cultural en las elites que lo producen y gestionan que en el resto de la población? ¿El verle valor a hacer creaciones culturales, del tipo que sean, es una cuestión de status social y posibilidades solamente? Quizá esa gente de abajo se ha formado como población sabiendo que lo cultural es algo que no les pertenece, algo de lo que participan como perceptores, consumidores, espectadores, como público y que en muy raras excepciones o ninguna se vinculan con sus procesos de producción. La cultura siempre aparece terminada ante sus ojos.

¿Cómo se llega a tener responsabilidad sobre producir una obra, una película en nuestro caso, si eso que ofrecemos como campo de experiencia es pura excepción y si la relación con lo cultural está contaminado de pasividad, tiene poco valor o sencillamente ni es importante?

Leíamos hace poco el libro de Néstor García Canclini, “*La Sociedad sin Relato*” donde intenta analizar los grados de autonomía del Arte con respecto a otras prácticas sociales y sus puntos de fuga. Para ilustrar el comportamiento de los visitantes a los museos traía algunas conclusiones de los trabajos de investigación que hiciera Bordieu con Alain

Darbel y Dominique Schnapper desarrollados luego en su obra personal *La distinción* de 1979 donde extraía dos de sus conclusiones que nos sirven para relacionar, aunque el tiempo haya pasado:

*“a) la concurrencia a museos está estratificada según la desigualdad de ingresos y el nivel de estudio: la rotunda distancia entre la presencia de agricultores u obreros (menos del 1%), cuadros directivos y gerenciales (43,3%) y profesores o especialistas de arte (51%), así como la formación familiar y social de “disposiciones ocultas”, evidencian que las prácticas estéticas no surgen de gustos desinteresados sino de la acumulación combinada de capital económico y capital cultural.*

*b) la asistencia a museos y los criterios de apreciación no son arbitrarios. Su regularidad estadística, organizada por sectores, muestra que la posición social y el itinerario de aprendizajes culturales se manifiesta en los sujetos como disposiciones incorporadas para gustar o rechazar el arte. Los condicionamientos sociales capacitan para orientarse en un museo y valorar las obras.”*

Imaginemos que estos datos esconden verdad y posiblemente con variaciones aún se mantengan en cuánto a las diferencias. Si aún tratándose del comportamiento de visitantes a los recintos culturales (ese perceptor pasivo) nos encontramos con tal estratificación y condicionamiento social como obstáculo para una fluida relación con lo cultural, ¿cuántos mayores impedimentos es lógico encontrar cuando lo que acercamos no es “la cultura hecha de los artistas”, sino la propia producción de la cultura como posibilidad, la “cultura por hacer”.

La problematización para nosotros es otra. En otros ámbitos institucionales escuchamos decir cosas como: *“es que la gente no acude, no viene, no participa de nuestra programación”, “es que a la gente no le interesa”, “es que no llegamos con nuestras creaciones a la gente”...”y la gente y la gente y la gente...”*

En nuestro caso, nos es más útil arriesgar algunas problematizaciones que nos permitan ordenar la acción, avanzar en el trabajo en concreto:

1) La parálisis y el condicionamiento social.

*“Sí, la gente común no se plantea habitualmente producir obra artística y menos de manera colectiva”.* Pero ¿es un problema de la gente o de la deseducación diseñada para impedirles pensarse como posibles productores de obra? La idea de hacer películas está lejos de ser un pensamiento naturalizado en la conciencia social. Estas pertenecen al hermético mundo oculto del cine y la televisión profesional. Y entonces ¿qué hacer? ¿Nos paralizamos y no hacemos nada frente al problema o seguimos buscando estrategias para avanzar en otras formas de producción? Concentrándonos en nuestra situación concreta y no el limbo de las abstracciones, claro, parece obvio que debemos avanzar por afirmar prácticas, hacerlas durar, buscar apoyos, ofrecer una alternativa diferente basada en facilitar la relación de la gente con la producción de lo cultural y no con la cultura ya acabada.

2) La espectacularización de la relación con la cultura.

Tenemos claro que otros procesos se desencadenarían si quien ofreciese participar en un proceso de cine estuviera mediado por la información espectacular, “si viniera un famoso a hacerla”, por ejemplo. Habría asistencia asegurada. Todavía hay gente que nos recuerda que participó o estuvo cerca de tal o cual película que se rodó en la zona. Son los mecanismos habituales del cine y la cultura. Es entendible. De pronto, un bunker cultural se aproxima a la población y la población goza entusiasmadamente de poder acercarse al misterio de esos misteriosos profesionales. ¿Por qué? Porque sería una aproximación de espectador al que se le ofrecería una migaja más: “el rodaje cercano”. Rodaje del que no podrán participar activamente aunque esté ocurriendo delante de su casa y su portal sea el escenario de la acción filmada. Aún así, acudirían porque se le ofrece la posibilidad de presenciar dicho rodaje en la lejanía, como espectadores privilegiados y por un corto tiempo. Eso reafirma más su histórica condición de simple voyeur del cine.

Sin la carga espectacular, el cine entre vecinos, amigos, iguales, pues está desnudo de glamour y excitación. Nuestro proyecto no ofrece la misma carga hipnótica de las producciones. El camino es largo. Si nos interesa hacer una experiencia profunda de producción, debemos pensar con una mirada más compleja las relaciones sociales que establecemos en el campo de experiencia creativa común, acompasar mejor las vidas de quienes participan.

### 3) El trabajo cultural.

En el cine siempre ha habido dinero. En el nuestro aún no. Quienes participamos deberíamos ganar por hacerlo. Pero todos y todas y no solo los profesionales. Y ahí volvemos al hueso de la estructuración social. Aún así, cuando tengamos dinero estaremos abriendo un camino de incertidumbres: ¿cómo pagar? ¿qué cosas? ¿se debe pagar?

Nos viene a la cabeza aquel comentario de Gilles Deleuze cuando analizaba el concepto de fuerza de trabajo vinculados a ciertos trabajos de televisión de Godard: *“Un joven soldador está dispuesto a vender su trabajo de soldador, pero no su potencia sexual para convertirse en amante de una mujer mayor. Una asistente consiente en vender sus horas de limpieza, pero, ¿por qué no quiere vender el momento en el que canta un fragmento de ‘La Internacional’? ¿Porque no sabe cantar?...”*

*“¿Por qué no habrán de cobrar aquellos que miran la televisión, en lugar de pagar? “dirá Godard, “ya que ellos ofrecen un gran servicio público...”*

Producir la propia cultura desde la base social, con las personas, debería ser una tarea sustentada por políticas de planificación e inversión serias. Cualquiera que emplee su tiempo para una producción, utiliza tiempo de actividad y debería ser tomado como un servicio: el de crear representación, ficciones, documentación audiovisual, retratos de la vida, opiniones, voces, imágenes que servirán para conocernos, para que otros nos conozcan, para que las siguientes generaciones puedan explorar su pasado, para conservar en imágenes y sonidos aquellas cosas que siempre desaparecerán de la realidad. A lo mejor la gente se tomaría más en serio la producción de cultura. Seguramente no estaríamos en el aleatorio pantano del hoy sí y mañana no sé. A lo mejor se trata de pensar en “políticas de profesionalización de la vida común” y no de que solo se sostenga la actividad de profesionales del sector, que en nuestra realidad, ya ni siquiera eso es tan seguro. Infraestructuras e inversiones darían posiblemente mayor continuidad a una cultura creada desde la base social.

Pero en esto volvemos a darnos contra el hueso duro de la estructuración de la sociedad con sus políticas y sus inversiones. No hay que cansarse de buscar quebrar ese esqueleto que nos estructura de manera deforme e injusta

## 51

**Cuando la sociedad comenzó hablar....en cine.**

Solemos hacer esta pregunta: *¿Qué cosas pondría usted en una película para que le represente, si usted pudiera crearla?*

Sabemos y es constatable que cualquier persona tiene ideas, narrativas, imágenes sueltas o fragmentadas, sonidos, vivencias impregnadas por su percepción visual y auditiva al momento de vivirlas. Contenidos que permanecen almacenados en su memoria afectiva, intelectual, perceptiva y por ende, que operan en su presente.

El cine se nos presenta entonces como una manera de organizarlas para representarlas en una secuencia temporal, para crear discurso, dando sentido a ese mundo interno gestionando su materia prima: sonidos e imágenes. Hay quienes se forman para ello y adquieren los conocimientos y las técnicas tomadas de las formas que el cine conocido ha empleado, tienen el oficio. Hay quienes (la mayoría de la población) no ha hecho esos procesos de aprendizajes.

En principio, expresarse en cine, es una operativa que se aprende, como otras. La mayoría de la población, está de antemano relegada a esa posibilidad, no ha adquirido el “lenguaje del cine”, no sabe “hablar cinematográficamente”.

O al menos así lo parece.

En el libro *“Estética del cine”* de Jaques Aumont, Alain Bergaka, Michel Marie y Marc Venet (Ed. Paidós) los autores recuerdan que la expresión “lenguaje cinematográfico” la encontramos en los primeros teóricos franceses como Riccioto Canudo y Louis Delluc que oponían “el cine al lenguaje verbal”. Del manifiesto de Abel Gance *“La música de la luz”*, que citan en el libro, rescatan lo siguiente: *“No me canso de decirlo, las palabras en nuestra sociedad contemporánea ya no encierran su verdad. Los prejuicios, la moral, las contingencias, las taras fisiológicas han quitado a las palabras su verdadera significación... Habría que callar durante bastante tiempo para olvidar las antiguas palabras gastadas, envejecidas, entre las que incluso las más hermosas han perdido su imagen y, dejando entrar en uno mismo el flujo enorme de las fuerzas y conocimientos modernos, encontrar el nuevo lenguaje. El cine ha nacido de esta necesidad.”*

Estos primeros teóricos reparaban en ese carácter universal del cine que era capaz de saltar el obstáculo de la diversidad lingüística.

No entraremos a la discusión de si el cine es o no un lenguaje como tal ya que merece un análisis aparte pero podríamos decir por simplificación que la irrupción del cine constituye justamente esa experiencia donde *“el ser humano comenzó a expresarse en cine”*, *“comenzó a hablar”* esa nueva lengua. Pero decir ser humano es, obviamente, una abstracción que, en cine sobre todo, es cierto solo en parte. Quienes aprendieron a expresarse en cine a la vez que fueron desarrollando el oficio-negocio-actividad, fueron algunos seres humanos, solo aquellos que poseían o tenían acceso a los medios de producción y quienes desarrollaron la capacidad técnica de producir las películas. Hablar en cine, si seguimos con la simplificación, lo han hecho muy pocos, ya que *“la circunstancia capitalista que permitió su aparición”* relegó al resto de la población, casi instantáneamente y desde su origen, a su condición espectadora. Foucault diría sobre el autor *“¿qué importa quién habla?”*, pero si queremos ser realmente críticos con la historia del cine, hay que admitir que *“sí, que importa quién habló y quién habla”* por su medio.

Y entonces, cuando desde nuestra mirada insistimos una y otra vez en que llevamos un corto tiempo inmersos en el origen de una Segunda Historia del Cine, nos interesa sobre todo analizar “quienes” y “cómo” han comenzado cinematográficamente a hablar: parte de la población espectadora.

Los autores del libro rastrean los orígenes de la concepción de lenguaje cinematográfico, en autores como Hugo Münsterberg, en 1916 en Nueva York (The Film: A Psychological Study), Béla Balázs (El hombre invisible) en 1924, L'esprit du cinéma, (1930) y Le cinéma, nature et évolution d'un art nouveau (1948).

Comentan que *“la proliferación de libros didácticos, a imagen de los manuales escolares,*



*debe relacionarse directamente con la expansión espectacular de los cine-clubs y los movimientos de educación popular*", movimiento fundamentalmente desarrollado en Francia e Italia del que *"parece su iniciador el británico Raymond J. Spottiswoode, autor de la Gramática del filme, publicada en Londres en 1935" donde "sistematiza en una perspectiva didáctica los trabajos de Eisenstein y de Rudolf Arneheim"*. Una intención de explicar aquel lenguaje, que aún hoy sigue siendo escaso para nuestro tan conectado tiempo.

Abordan luego una obra de Marcel Martin del año 1955, *"El lenguaje cinematográfico"*, donde dicen que el autor *"une la aparición del lenguaje cinematográfico al descubrimiento progresivo de los procedimientos de expresión fílmica"*.

El extenso repaso del libro y este rastreo específico sobre la enunciación de la "gramática del cine", nos hizo pensar justamente en las estrategias a seguir para estos tiempos en que *"la sociedad comienza a expresarse audiovisualmente de forma masiva"*.

Dicen, cosa que ya sabemos pero es bueno siempre recordar, que *"el cine en el momento de su nacimiento no estaba dotado de lenguaje, era tan sólo el registro filmado de un espectáculo anterior, o bien la simple reproducción de la realidad"*.

Y observamos una vez más cómo este monumental registro de la realidad que encontramos sobre todo en la red pero que además circula desafortunadamente de ordenador en ordenador, de reproductor en reproductor, necesita que lo comprendamos mejor para saber realmente cómo está funcionando y cuál es su potencia expresiva. Las palabras fílmicas, son ya un fenómeno masivo. Son muchas las personas que en nuestras sociedades cuelgan sus primeros balbuceos audiovisuales a diario.

Si decimos históricamente: *"cuando el ser humano comenzó a expresarse en cine"*, debemos corregir, precisar, especificar, identificar, quienes fueron realmente esos grupos específicos.

O cuando se dice que *"el lenguaje cinematográfico se constituyó históricamente gracias a la aportación artística de cineastas como D. W. Griffith y S. M. Eisenstein"*, debemos decir *"ah, un norteamericano y un ruso, cada uno con las circunstancias propias, la ideología propia, las conveniencias propias, los determinismos propios"*.

Cuando decimos hoy que masas de operadores cualquiera capturan y procesan imágenes, debemos entender que ya no serán como los de esa lista de personajes o fábricas que la historiografía nos ha seleccionado para su estudio (esos historiadores también condicionados por sus circunstancias y su tiempo). ¿Un cine desde el anonimato? ¿Una estética del cualquier operador? ¿A dónde pueden conducir los nuevos procedimientos de producción, colaboración y circulación? ¿A dónde podría llevarnos una producción de miles y miles de videos que se producen a diario? ¿Sólo son un banco de consulta disponible? ¿Qué efectos se están produciendo en nuestros hábitos si lo audiovisual se va consolidando como una forma natural de informarnos, de nutrirnos?

Ahora bien, a nosotros nos sigue preocupando la dimensión social común de la producción, un cine elaborado desde la colectividad de personas, porque buscamos contribuir, proponer métodos y políticas para que lo cinematográfico pueda dejar de ser un asunto meramente privado, individual o corporativo, personal o de fábrica, marcado por la enfermiza dinámica del beneficio económico o la apropiación productora y formal de sus elites profesionales. Y la pregunta con la que comenzamos el artículo, *¿Qué cosas pondría en una película para que le represente si usted pudiera crearla?* se la hacemos siempre a un grupo: *¿Qué cosas pondríamos nosotros en una película para que nos represente si tuviéramos la oportunidad de crearla?*

Y aunque parezca la misma pregunta, no es tal. Preguntarnos por un "nosotros" como productor de imaginario, cambia la situación. Se trata de comenzar a balbucear un idioma. En nuestra sociedad, tan agredida por un violento liberalismo existencial, atravesados como estamos por un desolador aislamiento individualista, cualquier colectivo de personas que se pregunte sobre una narratividad posible que pueda representarlos, estará disponiéndose al balbuceo de una lengua que si bien puede no ser nueva, al menos ha sido profundamente

olvidada: la de la expresión construida colectivamente entre personas comunes. El cine, hecho bajo estos parámetros de la colectividad, vuelve a constituirse como en su origen en una herramienta de un poder insospechado, porque es, sin lugar a dudas, una actividad, una circunstancia ofrecida para provocar y afirmar entre las personas la construcción de lo común.

Luego de un siglo de tragar y tragar pasivamente imágenes producidas desde unas elites bastante bien determinadas, encontrarnos para producir las narrativas audiovisuales que puedan representarnos, supone un doble trabajo de autonomía imaginativa. Sacar fuera individualmente las narraciones que nos habitan, que nos han colonizado y constructivamente habitado, muchas de ellas posiblemente extraída del banco general del imaginario que hemos visto, es solo la primera etapa donde una persona cualquiera expone sus contenidos íntimos. Pero este acto de compartirlas, sabemos que abre la puerta de la comunicación privada a la dinámica de la producción común, que es otra mecánica social, que es otra inteligencia, que seguramente producirá otras narratividades, otras representaciones, que provocará desperfectos e interferencias de los contenidos personales para abrirnos al territorio olvidado y castigado de producir con Otros. La apuesta es construir o afirmar identidades comunes, migrar, viajar, aventurarse al prometedor territorio del “Nosotros”, ese lugar de producción, de por sí y cuando se produce entre la gente de calle, subversivo

## 52 Gestión del caos. Beneficios cinematográficos del desorden.

Vivimos inmersos en una crisis. La sentimos, nos la dicen, la asumimos, nos debatimos en ella, buscamos soluciones, nos resistimos, la padecemos, la intentamos gestionar. En nuestras prácticas, desde hace algunos años, la relación con la crisis se convirtió desde un principio en un asunto metodológico y político.

Caos y crisis, son dos palabras que parecen relacionarse.

Buscando y simplificando sus significados en relación a cómo la vivimos, el caos lo sentimos como un *“estado anterior a todo orden”*, algo que subyace a la conciencia presente y la crisis como un *“cambio brusco, una mutación importante en el desarrollo de procesos, una situación que pone en duda la continuación de lo que había, un momento decisivo, etc.”*

Caos y crisis. Realidad de fondo y situación transitoria entre un orden que desaparece y otro que aparece, provocado o sucedido. La crisis es la evidenciación del caos que potencialmente siempre puede ocurrir. El caos es potencia liberada. La vida, si la dejáramos en su despojada crudeza y fascinante palpito, por ser puro movimiento, se parece más al caos, sería caos. La ordenamos para soportarla o para gozarla. No estamos muy entrenados para la crisis. Llevamos peor una crisis cuando no asumimos el potencial desorden que nos habita.

Y aunque vivimos siempre en crisis, en tránsito, no cualquier crisis es sana, edificante o humanizadora.

La actual Crisis de la que nos hablan, es una crisis inducida, de la mano de servidores públicos que entran al *destarifo* de la corrupción y del enriquecimiento propio, que se vuelven loquitos con las operativas y prácticas de los psicópatas financieros. Es una crisis para vaciar, desechar, golpear, destruir toda forma de institucionalidad, para empobrecer a la población en masa, para romper todo tejido organizativo de encuentro. Todo esto con el simple, criminal y claro objetivo, de *“sacarle mayores beneficios económicos al desorden”*.

Esta Crisis no es más que esa espectacular *performance* diseñada para el despojo y concentración privatizadora de recursos, bienes, privilegios, derechos, infraestructuras, instituciones y todo lo que pueda rentabilizarse en beneficio de los psicópatas de la especulación. Los métodos de las crisis capitalistas las conocemos desde hace largo tiempo: crear desorden social mediante movimiento de capitales, grandes campañas de publicidad, para sembrar el miedo y para, sobre este, ofrecer una solución de nueva estabilidad que siempre reajusta las cosas en favor de las minorías que la provocan.

Es una crisis que nos imponen, una crisis de agresión, una declaración de guerra y exterminio para una parte de la población, un planetario ejercicio de violencia financiera. Es una crisis que no hay por qué tragar.

Tenemos derecho a elegir también cómo, cuándo y dónde hacer nuestras crisis, a vivir las “crisis” que nos sean humanamente beneficiosas, que nos hagan más humanos y no más mercancía.

Aún así, de la reacción a esta crisis de agresión, aparecen muchas formas y prácticas de gestión del desorden que buscan efectos socialmente beneficiosos.

Siempre, una crisis así, comporta también una crisis de imaginarios: *imaginarse como persona con familia, con casa, con trabajo, que se alimenta diariamente, se perturba violentamente cuando una familia desahuciada debe imaginarse cómo personas sin techo, que no sabe donde ni como podrá asegurar la alimentación y el cobijo de los suyos.*

Nos perturban traumáticamente el imaginario, nos obligan a concebirnos como no somos, a pensarnos como no quisiéramos ser.

Hace tiempo, en cambio, en nuestros procesos comenzamos a utilizar la expresión “crisis cinematográfica” como el efecto de la aplicación de un criterio metodológico y una postura de acción y reacción. Crisis que genera encuentro entre personas en una relación de producción común. Queremos incidir en el imaginario pero no para

traumatizarlo sino para producir mundos más vivibles. El detonante de ella es el suicidio autoral: la desactivación y vaciamiento de la propiedad y la autoridad de quien produce cine o audiovisual, y por eso decide todo. La supresión de la diferenciación social entre profesionales y no profesionales, a la hora de crear películas, produce un abanico de efectos que tienen que ver con cada grupo y que es difícil de estandarizar. Porque los efectos y las prácticas que comienzan a aparecer las produce el común en un estado específico directamente relacionado con las características de sus participantes.

Este viernes, justamente, participábamos de un debate en Medialab Prado donde se exponían “*prácticas de gestión del caos para crear mundos*” y se describían dispositivos, actos, gestos de mediación social, de facilitación de la experiencia común, de ordenamiento de las crisis. Escuchando a los demás, empezamos a sentir dificultad para pensar en nuestra operativa como procedimientos de mediación aunque desde fuera puede parecer obvio que el Cine sin Autor ejerce tareas de mediación social.

Que gestionamos el caos, “esa crisis cinematográfica” que provocamos, no cabe duda. La duda que se nos planteó es si se puede, en nuestro caso, hablar de procedimientos novedosos. Porque ese primer acto político, el suicidio autoral que hace desaparecer el acostumbrado ordenamiento social que conocemos para producir cine, el que posibilita y hace surgir “la autoría colectiva inducida”, nos parece que es lo único novedoso en cuanto a dispositivo.

Las prácticas, si hay que enumerarlas, son las del cine de siempre: grabar, rodar, montar, exhibir. La diferencia en nuestro caso no son las prácticas sino la mecánica sinautoral que las atraviesa a todas, que podría resumirse en el acto de devolver permanentemente a debate y decisión del común todo el proceso: sea el guión, el rodaje, el montaje o la gestión de la película, así como cualquier cosa mínima que ocurra. Esa es el ejercicio de fondo que distingue que sea Cine sin Autor y no otra cosa.

Algunos participantes del debate no lo entendían e insistían en etiquetar lo que hacemos como prácticas de mediación social o cultural. Nos pedían enumerar las prácticas e incluso algunos las enumeraban por nosotros como haciendo evidente que gestionamos el caos de esa manera. Nosotros decíamos que solo hacemos películas de manera sinautoral, vaciando la forma convencional de hacerla a cada paso para hacerla en común y que no nos sentimos haciendo mediación cultural alguna.

Fue interesante ver el desfasaje entre la práctica que vivimos y la visión externa que se necesitaba extraer procedimientos que marcaran cierta distinción de la experiencia. Incluso alguien al final nos comentó que eramos poco analíticos, de que ocultábamos lo fundamental para que otros lo conozcan, como si tuviéramos alguna intención.

Alguien rescató hacia el final que la dificultad estaba en que nosotros nos movíamos en el territorio del arte, del arte creado en común y que hay procesos que suelen darse en ese territorio sin correspondencia obligada con otros procesos sociales no estéticos. Justo en la tarde del mismo viernes, luego de aquel debate, asistimos a un encuentro general que había en el Centro Social Josefa Amar, del barrio, donde se reunían los grupos que participan en el centro. Había un grupo de mujeres árabes, otro grupo de adultos que hacen conversaciones sobre la vida cotidiana mediados por una filósofa, un grupo grande de niños, otro de autonomía alimentaria, un grupo de señoras que hacen patchwork, entre otros.

El dispositivo era muy simple y habitual porque había poco tiempo y apenas nos conocían. Podríamos decir que el dispositivo fueron dos cosas:

a) *una explicación* corta donde dijimos casi textualmente: Somos un grupo de cine que hacemos películas en el barrio donde la propia gente decide el contenido, el guión, protagoniza las escenas, participa en la decisión del montaje y luego decide también que hace con ella y

b) *la exhibición* de tres trailers con imágenes de algunas experiencias, cada uno de tres minutos.

Ese sería el dispositivo, si tuviéramos que categorizarlo. Pensábamos pasarlo rápido

para que pudieran seguir con sus actividades, casi informativamente y parar si no había interés. Al terminar el primer trailers, la gente empezó a aplaudir y a gritar ¡otra, otra! Así que pasamos al segundo y se volvió a repetir la emoción, los aplausos y los gritos. Pasamos entonces el tercero y lo mismo.

Al terminar, algunos participantes se abalanzaron algo emocionados a consultarnos sobre lo que hacíamos y ver si podían participar de algo parecido. Algunos niños nos habían preguntado si *“de verdad podían hacer una película con nosotros”*.

Se trataba de una simple exhibición pero de pronto nos vimos con la posibilidad de iniciar procesos con cuatro grupos a la vez. Algo que deberemos analizar dada nuestras limitaciones.

¿Qué pasó allí para despertar un interés y una emoción tal?

El dispositivo era una simple exhibición de trailers. Si uno ve las piezas en su casa, tampoco es que causen un impacto abrumador, son simples muestras. Si uno repite el dispositivo: *explicación breve + exhibición de trailers*, no creemos que asegure que la gente se vuelque a participar siempre. Es verdad que si uno no va a exhibir allí tampoco habrá efectos, es claro, hay dispositivo, pero es común y corriente, una exhibición. La explosión emocional que produjo, quizá se deba a la combinación del mensaje *“podremos hacer una película juntos”*, a que ofrecemos esta posibilidad al común de manera cercana. Quizá se sume a eso unas imágenes que mostraban escenas hechas en su barrio, con alguna gente que podían reconocer. Algunas personas que aparecían estaban en el evento. ¿Podrían ser éstas las causas del impacto?. Podría ser. No lo tenemos claro. Una película bien hecha produce este tipo de impactos emocionales aunque la gente no se ofrece luego de aplaudir a hacer una película. No se le da tal posibilidad. Se marcha a su casa impactada y se acabó.

Lo que queremos decir es que extraer el dispositivo que gestiona un estado emocional de desorden, (casi siempre, un componente muy fuerte en cualquier crisis), en nuestro caso, es un poco ineficaz para comprender la experiencia.

La participación, el encuentro, la implicación, no es para nosotros una cuestión de dispositivos solamente. Hemos fracasado rotundamente con el mismo dispositivo en alguna otra ocasión.

Es muy común en nuestros procesos, que se nos escapan permanentemente la relación entre causa y efectos, que nos sobrepase, que no tengamos explicación.

La gestión del caos para nosotros consiste en dejar que ocurra. Nuestro dispositivo tiene una fuerza que viene dada alrededor del “imaginario película”, generalmente estimulante. Permitimos imaginar a quien nunca lo ha hecho que puede participar en un film. Llevamos años, conocemos los resortes. Quizá lo que no se entendía en el debate del Medialab es justamente la esencia cinematográfica de nuestro proyecto y la irrupción de lo emocional como fuerza productora. Porque el cine es sobre todo huella, rastro, documentación. Si hay material registrado, hay posibilidad de montaje y hay posibilidad de devolución, de rencuentro, de retomar, de volver a verse después de olvidarse. No importa que el tiempo pase, el registro está allí. Las películas perduran y producen efectos en su exhibición. No solemos desarrollar estrategias que aseguren la participación porque aceptamos que cuando dejan de acudir, se acaba o al menos se suspende la película. La pregunta que late siempre con urgencia entre nosotros ante lo que ocurre en encuentros y sesiones es: *¿lo has grabado? ¿sabes si alguien grabó?* Porque lo que mantiene a un proyecto de cine, es su registro audiovisual. Si no hay registro, no hay cine. Eso es obvio para el cine en general, no solo para el nuestro.

En las últimas semanas hemos tenido dos talleres, uno en el Centro de Arte 2 de Mayo de Madrid y otro con una cooperativa en Lisboa donde participaban otras experiencias de España y Venezuela.

En ambos optamos por una explicación brevísima y por echar a andar una experiencia de película en el mismo momento, para que pudieran notar la diferencia entre hablar

de cómo se hace y directamente hacer, a pesar de que sabíamos que no se acabaría ninguna película.

Daniel Goldmann y Helena de Llanos, compañero y compañera de nuestro colectivo, fueron al de Lisboa. Cuando Dani nos intentaba explicar cómo había ido, decía: *¿cómo les explico? el CsA cada día se me parece más a tirar una bomba y salir corriendo...*

Cuentan que a las pocas horas de debate, la gente andaba con las cámaras grabando en el barrio cosas que habían decidido, algunas de las cuales llevaban tiempo pensando en hacer.

Otro tanto nos ocurrió en el otro taller del Centro de Arte 2 de Mayo. Duraba cuatro horas y planteamos para comenzar: *o contamos cómo hacemos las películas o empezamos una ahora mismo*. Luego de un momento de congelamiento y desconcierto, aceptaron el desafío práctico y se generó un debate interesantísimo sobre el contenido de posible película, sobre sus vidas, sobre la ciudad, que a las dos horas nos llevó a la plaza de Móstoles a grabar una de las escenas: un desayuno en mitad de la plaza. Los propios participantes decidieron entregar cámaras a los jubilados que habían allí. Cosa que a nosotros en todos estos años nunca se nos había ocurrido, dar la cámara a cualquier transeúnte, a un extraño cualquiera. Al rato vimos a tres jubilados que habían tomado las cámaras. Quienes estábamos supuestamente conduciendo el taller, habíamos perdido el control de la escena y nos remitimos a preguntar algunas veces: *“¿alguien tiene claro el plano que vamos a grabar y quien lo va a grabar?”*

Y siempre hubo alguien que contestaba con contundencia y lo explicaba al resto.

Es verdad que a lo largo de estos años hemos hecho muchas prácticas y podríamos hacer una lista, pero ninguna puede considerarse novedosa por sí sola: moderar una asamblea, coordinar una puesta en escena, grabar, dar la cámara o que nos la quiten, ofrecer un visionado y moderar el debate... serían el tipo de prácticas a enumerar.

Pero lo que define fundamentalmente al CsA es el suicidio autoral y la práctica de la sinautoría, la permanente devolución de todo al común para dejarlo operar sobre esa conciencia común de “estar haciendo una película”.

Nos dimos cuenta en el debate, de que tenemos, sí, conceptos fuertes que hemos ido desgranando en nuestros textos como ejercicio casi privado: *plató-mundo, espectador remoto, sinautoría, cámara inmersa, montaje en abierto, guión audiovisual*, etc. pero que no son dispositivos físicos u operativas, sino solo conceptos que operan en nuestra ideología e imaginario cinematográfico para desactivar los procesos convencionales. Ni siquiera los trasladamos a los participantes como algo que tengan que aprender. Eso no quiere decir que no lo vayamos a hacer, pero no lo hemos hecho en estos años.

Provocamos el caos de la propiedad privada de las decisiones para convertirlas en propiedad común. He ahí la principal clave, irrenunciable, del Cine sin Autor. Luego, gestionarlo, significa seguir estando, seguir ofreciendo la posibilidad de continuar la película entregando al común la responsabilidad. Solo existe dispositivo cuando hay un común, aunque sea solo una persona. Buscamos habitar esa potencia creadora de cualquier persona para crear cine conjuntamente con ella, conocernos a través del imaginario, compartir momentos de vida, dejar rastro audiovisual de los encuentros, originar discurso a través de fragmentos, acercarnos al desconocido, habitarlos de a ratos. No parece tan difícil de entender.



## 53

## Cultura y Cine-Chimpancé. Modelo antropológico para sustituir. (Con perdón de los chimpancés)

Un artículo de Jorge Riechmann titulado: Sobre capitalismo, chimpancés y otros primates comienza así: *“La economía política fundada por Adam Smith y David Ricardo se estableció sobre la base de un individuo guiado por móviles egoístas: es el famoso Homo economicus maximizador de su propia función de utilidad”*.

Luego se hace tres preguntas:

*“- si este modelo antropológico presupuesto por la economía convencional se asemeja en algo a los seres humanos reales;*

*- cómo puede uno llegar a pensar que sí se asemeja;*

*- y si es bueno para la ciencia económica trabajar a partir de un modelo antropológico tan extremadamente tosco y reductivo.”*

Lo pueden seguir leyendo en su sitio.

Las conclusiones de Riechmann, basándose en estudios y experimentos con humanos y chimpancés que cita, llevan efectivamente, a que *“los seres humanos no son siempre y en toda circunstancia egoístas conscientemente maximizadores de su propio interés”*, aunque sí, afirma, que los chimpancés parecen moverse sobre esa clave.

Estas afirmaciones nos hacen pensar lo que supone pivotar sobre un modelo, unas concepciones sobre el ser humano a partir de las cuales se monta un edificio de sentido y unas actividades de producción gigantescas. Cuando pensamos en el cine, en su historia y su funcionamiento, nos parecía oportuno aplicar la misma pregunta a la producción de imaginario y representación fílmica. El cine también se desarrolló sobre unos supuestos bien claros descartando otros. Y más bien han sido un tipo de seres humanos que lo han desarrollado a gran escala y a los que les cabe el apelativo de *“egoístas conscientemente maximizadores de su propio interés”*. Qué duda cabe de que esa ha sido la característica fundamental de los inversores de la industria cinematográfica. Y no lo decimos como una condena sino como una evidencia que nos describen una y otra vez los propios historiadores.

Parece de chiste, pero su dinámica común se pareció más a la de los chimpancés que a la de seres humanos generosos, siguiendo las observaciones de Riechmann. Sus imágenes son tan convincentes que cuesta pensarlo así.

¿Podríamos decir que gran parte del siglo pasado nos la habremos pasado mirando las espectaculares e hipnóticamente eficaces imágenes de cine determinadas por los chimpancés del negocio? Un tipo de imágenes muy determinadas que se fueron gestando por ensayo y error. Ensayo y error de ganancia con cada película. La persuasión del cine ha sido conformada por la ley del impacto rentable a la vez que por las leyes del condicionamiento previo a la visión. Dinero y estrategias de negocio para despertar y mantener el interés. No nos ha emancipado de nada la estética industrial porque estaba (está) fabricada para que permanezcamos en el propio sistema que la ha parido, claro. Nos ha mantenido como lo que somos: sus espectadores.

Mirando las cifras de diferentes épocas en cuanto a los porcentajes de películas impuestas por la industria, no es difícil comprender que nos hemos pasado mirando las imágenes-Chimpancé. Se hace cada vez más frecuente hablar de los psicópatas financieros y sus cómplices políticos para ubicarlos como pequeños grupos de chimpancés, hábiles, decerebrados, muy cultivados en su patología, rapidísimos para sus juegos, sombríos y altamente peligrosos por sus prácticas criminales.

En la industria del entretenimiento no deja de asombrar que durante un siglo han ido mutando las corporaciones del entretenimiento audiovisual sin perder su concentrado poder de influencia. Así como leemos que en el origen de Hollywood hablábamos de 5 grandes grupos, hace unos días escuchábamos a Pablo Soto, joven desarrollador de los programas P2P, al que le demandaron en el 2008 por daños y perjuicios en relación a las descargas que posibilitan sus programas y al que le reclamaron nada menos que 13 millones de euros, así, para que quede claro quien manda aquí. ¿Quién? Las que él define como los grandes lobbys de presión que mueven los hilos de *“la industria cultural”*. Es decir, la industria de los Chimpancés, la que en una charla identificaba

hace unos días con sus nombres: EMI, Warner, Sony o Universal. La mentada industria del entretenimiento son estos tipos y sus colegas. Algo sabrá del tema al haber vivido en sus propia carne tal agresión durante tres años.

Solemos tenerlo clarísimo en cuanto a la dimensión económica y política, llegamos a decir que somos el 99% contra el 1 para denunciar esquemáticamente la injusticia con la que se estructuran las sociedades. Incluso podemos caricaturizarlos por sus actividades (fundamentalmente banqueros, especuladores financieros y políticos), por su forma de vida basada en operativas de derroche (son depredadores de recursos sin escrúpulos) y psicópatas agresivos (no es ninguna broma, hace poco leíamos otro estudio que los caracterizaba como tal). Pero cuando llegamos a “la Cultura”, a los objetos, infraestructuras, obras, acciones, presupuestos culturales, pues, esta aparente evidencia de minorías prepotentes parece diluirse. Lo que parece claro, casi normal, es que la Cultura la hace y gestiona una elite y que el resto es espectadora y listo. No hay más que pensar sobre su producción o, al contrario, hay mucho que pensar pero más bien sobre estética, arte, técnicas, modos institucionales, disciplinas artísticas, obras de todo tipo y así nos pasamos el día, pero dejando de lado la identificación de los lobbies estéticos, institucionales, políticos y económicos que determinan la producción cultural social. Sus nombres, apellidos y operaciones. ¿Cómo se mueven estos chimpancé culturales? ¿Qué operativas tienen? ¿A quién financian? ¿Por qué? ¿A qué llaman Cultura? No estaría mal saberlo. Quizá nos daría pistas más reales de lo que pasa y de lo que va a pasar con “lo cultural”, con “el panorama cultural”, “las instituciones culturales”, “los artistas y autores” todo eso que tanto preocupan a algunos sectores. En el cine, el espectacularismo chimpancé se puede rastrear, es casi todo el cine que ha trascendido desde la industria y la televisión. Técnicamente inapelable, narrativamente eficaz para los intereses que han perseguido. Hoy por hoy, la producción de imágenes desde abajo, es un hecho innegable pero seguimos anclados en una situación social que no parece avanzar estructuralmente: *pues sí - dicen estos - que la gente común haga sus cosillas mientras nosotros seguiremos legislando, gestionando y dedicando el financiamiento de nuestros negocios al Cine y la Cultura Chimpancé, hecha por los grupos Chimpancés y para beneficio de los Chimpancés.*

Parece claro ¿no?. La mecánica de trabajo, la educación, la salud, la producción social en general va en esa línea. ¿Por qué no agregar la Cultura cuando estamos presenciando los primeros increíbles discursos del Ministro Wert demostrando su prepotente amor por la Cultura Chimpancé?

Se dice “discurso político” donde no hay más que publicidad de las Ideas y operativas-Chimpancé. Publicidad, publicidad y basura de publicidad en boca de ministros y gestores de lo público.

Es lo que hay allí arriba. Aquí abajo es dónde lentamente comenzamos a tejer nuestras propias formas de producción, de nueva relación social creativa, de nuevas estéticas, formas y narrativas. Pero no descartemos la Cultura del paquete a reconstruir. No son pocas las veces en que vemos formatos audiovisuales hechos desde abajo, como meras repeticiones de los formatos-chimpancés, donde solo cambian los personajes. No quiere decir que esté mal, quiere decir que hay que seguir trabajando con constancia y paciencia para liberarnos de una Cultura Monofórmica que no hace más que imponerse, agresivamente, desde ese oscuro y repugnante planeta de los diferentes grupos de Chimpancés-Capitalistas. Y hay que ir identificando lentamente quiénes y con qué operativas bloquean toda forma diferente de desarrollo social cultural.

Ha sido un año convulso, un despertar social para muchos y muchas. Que tengan, quienes nos leen, un buen arranque de año. Nosotros prometemos concentrarnos en el trabajo barrial con la gente para el año próximo. Así que hablaremos más del cine que hacemos que del que nos ha colonizado.

Mientras, los Chimpancés van a tensar al máximo la cuerda de la violencia. Lo claramente repudiable a nivel social será la instalación del despojo material, la humillación, la

represión y la burla grotesca hacia las mayorías que trabajan y sostienen el acontecer diario de la vida. Contra eso habrá que defenderse sin descartar ninguna estrategia. Se trata de una guerra contra las formas de vida generosas y solidarias. No hay que matizarles su condición criminal.

Lo dicho, entonces, buen comienzo 2012 y gracias a quienes sabemos nos han seguido y nos siguen en nuestro discreto trabajo.

Este sistema de  
Estudio Abierto  
es la esencia para  
que las fábricas  
puedan ser  
**ocupadas**  
progresivamente  
por los habitantes  
de la localidad  
donde operen

# 1

## **¿Pensar en cine en mitad de la crisis? Recuperar el tiempo, el espacio, el territorio.**

Arranca el año 2012 y nos lo arrancan también, con impunidad y alevosía. Presenciamos casi estupefactos en estos primeros días la legalización de la estafa a gran escala como sentido común de lo político.

Mañana lunes comenzamos con la primera de las Jornadas de Cine sin Autor en Medialab Prado.

Hace algunos años ya, cuando iniciamos este camino, no hubiéramos imaginado que para comenzar unas jornadas sería de recibo situar el cine dentro de una crisis global causada por los delirios financieros especulativos. Si damos por hecho que estamos ante un cambio de paradigma, es necesario poder definir tanto el paradigma del que venimos como el paradigma al que queremos llegar o al menos planteárnoslo con igual agudeza, con igual precisión.

Preparando material para las jornadas leíamos las conclusiones de un libro que citamos hace tiempo: El Nuevo Hoolywood, del imperio cultural a las leyes del Marketing (Toby Miller, Nitin Govil, John MaMurria, Richard Maxwell)

Nos llamó la atención un relato. El libro es ya desde hace una década.

“Tomb Raider, se rodó en Angkor Watt, las ruinas de un templo camboyano de piedra arenisca del siglo IX. Poco después, se rodaron en ese lugar otras cuatro películas de Hollywood. Los productores buscaban terrenos nuevos y baratos (solo pagaban 10.000 dólares diarios por rodar en una de las maravillas del mundo, el dinero iba a parar a una compañía petrolífera que heredó las funciones del departamento de conservación medioambiental como consecuencia de una privatización; y la gente del cine tuvo incluso a los militares a sus servicio para que les abrieran carreteras). El Gobierno buscaba promoción para la producción de cine concertada con Tailandia (con el eslogan de ‘dos países, una película local’ y ‘Destino Tailandia’) y publicidad turística que mostrara que el suyo era un país seguro en su encarnación post khmers rojos. Los críticos temían la destrucción de los tesoros de la antigüedad del país de manos de los visitantes y la asociación de las ruinas con la hiperviolencia de Tomb Rider (El Estado permitió que los extranjeros llevaran armas -algo que normalmente va en contra de la ley- para garantizar que la actriz Angelina Jolie se sintiera segura)... Mientras tanto, los activistas, actores y directores coreanos se estaban afeitando las cabezas, manifestándose en las calles e iniciando huelgas de hambre para protestar por el trato que su Gobierno había firmado con Estados Unidos para rebajar las cuotas de pantalla...”

Nos quedamos pensando una vez más en el contraste tan enorme entre las dos, digamos, “manifestaciones del cine” que hace una década, como hace tanto tiempo ya, atraviesan nuestra realidad.

Las estrategias del poder y las estrategias de la población. Los pactos y complicidades permanentes allí arriba y las manifestaciones del gentío y sus trabajadores locales. La historia está atravesada de estos movimientos.

Ponerse hablar de cine hoy, si lo queremos hacer con un mínimo de seriedad y si lo queremos hacer desde abajo, pasa inevitablemente por abocarnos a la construcción de otro modelo u otros modelos de producción.

Los autores reflexionan con bastante rigor, sobre las transformaciones que ese mundo corporativo de los poderosos (tan vinculado al cine desde el principio) y sobre cómo esta actividad ha ido adaptándose a las NICL (Nuevas División Internacional del Trabajo Cultural según sus siglas en inglés) a lo largo del siglo.

Cuando hablan de estas situaciones, en su conclusión, lo hacen con cierta ironía sobre el impacto de la acción del rodaje de Tomb Rider y el impacto que podían tener las protestas de los activistas.

Desde el año pasado hemos asistido casi diariamente a este tipo de desfases entre las dinámicas del poder y sus estrategias de estafa a gran escala y los diferentes actos de resistencia ciudadana.

“La globalización se presenta -decían los autores hace diez años- como algo real, una sensación que trasciende el tiempo, el espacio y la nación de que esas categorías están en peligro”.

Más que trascender, diríamos, cómo impactan sobre ellas.

Más que nación diríamos, un cierto territorio unido a cierta identidad de la población identificada con sus formas de vida y sus lugares, sus cosas.

Podrían ser estos tres elementos un punto de arranque para iniciar el debate. Hablar de estas tres categorías que están, hoy, sensiblemente, en peligro: el tiempo, el espacio y esas nociones locales que consideramos propias.

¿Qué es el cine sino una organización de gente que se dedica a crear y gestionar películas que en su conjunto determinan e intentan representar el imaginario audiovisual social?

En el viejo paradigma, el cine ha tenido y tiene siempre su propio tiempo. Su medida ha sido la de sus productores, los plazos de sus proyectos, la duración de su dinero, la duración con la que sus diseñadores han querido determinar espacios audiovisuales encapsulados en películas.

El espacio siempre se ha visto y se ve restringido, manipulado, adaptado o artificialmente determinado por el imaginario creador y propietario.

Y el territorio, la vinculación con una localidad y unas formas de vida, generalmente han sido abordados desde subjetivismos sin territorio, despachos, estudios, productoras, o el simple cuarto de un guionista o un director que diseña los límites y funcionamiento que va a tener su creación.

Incluso quitando toda carga moralizadora o condenatoria, el cine hecho bajo los parámetros conocidos demuestra siempre unas claras limitaciones en su relación con el



mundo, digamos, real.

Cuando pensamos en un cambio de paradigma pensamos justamente en un cambio profundo de su operativa referidas al tiempo, al espacio y al territorio con sus gentes. Y por tanto una necesidad urgente de pensar en su forma de organizarse como producción social bajo otros procedimientos, que construyan y, su vez, se vea determinados por otros paradigma.

Todo el diseño de un modelo de cine desde abajo, va unido para nosotros a un gran desplazamiento que su operativa debe hacer para naturalizarse en el tiempo de la vida social, en la posibilidad de un dispositivo que permita la inclusión progresiva de personas que lo ocupen con sus imaginaciones y realidades y que todo eso siempre constituya lo que el cine fue: un acontecimiento social productivo.

Pensamos en organizaciones y asociaciones de gente que encuentre en el cine un espacio para el desarrollo de su propia ficción y documentación desde sus espacios de vida.

Al profesionalismo cinematográfico le queda el fascinante y complejo camino de hacerse servicio entre la gente, no separado de ella, no encapsulado en los corredores del negocio o el subjetivismo elitista solamente sino inmerso en la sociedad.

Y al cine le queda la posibilidad de convertirse en acontecimiento social participativo donde diferentes colectividades se vean involucradas con entusiasmo en la construcción de todo tipo de obras audiovisuales.

Así como parece obvio para muchas personas que la salida del capitalismo solo es posible si nos salimos de sus dinámicas opresivas, vertiginosas y desumanizantes, nuestro imaginario social debe plantearse un tipo de producción que salga lentamente de las rutinas que el cine ha marcado de manera opresiva e incluso estéticamente y formalmente limitadas a unas minorías.

Vemos en crisis muchas formas de la producción, distribución, circulación, uso y explotación de objetos y obras culturales. Vemos su relativo derrumbe.

Pero no está claro que la caída de estos edificios sea solo una cuestión de caducidad e inoperancia sin más a la que sus magnates y propietarios se rendirán. Todo lo contrario.

Decíamos al principio que los autores del libro citado, demostraban con claridad que Hollywood absorbió desde su nacimiento las maneras industriales fordistas para desarrollar su imperio. Pero de igual forma se adaptó a las condiciones globales actuales de una producción capitalista a gran escala basada en la deslocalización de sus cadenas de producción, en la búsqueda de condiciones productivas que aseguren el constante abaratamiento de la mano de obra y el aumento de beneficios para sus inversores, en las complicidades con el alto poder para seguir sus negocios.

El derrumbe de las industrias es una situación relativamente transitoria de falta de

control, si así puede llamarse, de ciertos procedimientos que la población en general está sabiendo aprovechar para democratizar, apropiarse, inventarse otras maneras de producción.

Si bien hay enfrentamientos y luchas urgentes e inmediatas totalmente necesarias, hay que entender que si queremos realmente funcionar bajo otro paradigma, hay que abocarse a la fría, meditada, ensayada manera de probar esas otras formas de producción que tanto decimos necesitar. Hay que huir también de toda urgencia, de toda prisa, de todo nervio por resultados evidentes en los cortos plazos. Hay que huir de esa maniática costumbre que hemos incorporado de “competir” en no se sabe que mercados como si eso fuera a darle alguna validez social y política a nuestro trabajo, cuando sabemos que entrar en los escaparates de la mercancía, no es más que el acto común de convertirse en mercancía. Hay que huir de tanto ruido y tanta palabrería incluso rebelde para dedicarse a la construcción paciente de otros refugios, de otros encuentros, de otros contactos en el terreno de lo próximo.

Nos debe mover el ensayo constante, el trabajo serio, la autocrítica responsable y eficaz, el hacer, el hacer, el hacer mundos a nuestra medida. La vida está de nuestra parte, aunque unos perversos hijos de puta se empeñen en destruirnosla y nos quieran hacer creer que estamos muertos. Estamos sobradamente vivos y con la cordura suficiente para seguir construyendo en medio de sus crímenes.

## 2

## Vulgarizar la palabra elitista de cine. Apropiación debida.

Los jóvenes de la Nouvelle Vague francesa afirmaban que escribir sobre cine era ya hacer cine de alguna manera.

En Toulouse, en las últimas semanas, dos compañeras del equipo de Cine sin Autor, hicieron algunas intervenciones en el barrio donde han fijado su plató y están comenzando a interactuar a través de un centro comunitario con diferentes grupos (uno de señoras que hacen comidas para financiarse viajes, otro de chicas que hacen hip-hop, una panadería, una peluquería y otras intervenciones en la propia calle)

La semana pasada probaron abordar a personas, cámara en mano, a las que aparte de explicarles el proyecto les proponían algunas frases cortas elegidas de textos del cine (Vertov, Edison, Glaubert Rocha, Guy Debord).

Hubo gente que alegó estar apurada para no detenerse, pero hubo otra que sorprendentemente se tomaron su tiempo, aceptaron ojear las frases delante de la cámara, eligieron una, la leyeron a veces en voz alta y reflexionaron sobre ella según lo que el texto les sugería.

Son los primeros trabajos para un primer documento que piensan devolver sobre el mes de febrero en “La maison de quartier” al vecindario que decida acercarse, un centro barrial donde se hacen diferentes actividades. Todos sabemos que la reflexión sobre el cine es elitista, se realiza entre entendidos, está encarcelada en reducidos guetos académicos, críticos, televisivos, festivaleros y demás etc, donde nos encanta poner a relucir nuestros conocimientos de cine entre otros entendidos.

Junto a la pregunta habitual que hacemos: “si usted pudiera hacer una película, ¿cuál sería el tema, cuáles sus escenas, se parecería a algún género, etc?” el hecho de trasladar frases que solo solemos leer los más obsesivos, incluso con lo difícil que se hace en un abordaje repentino, al repasar las grabaciones nos sorprendió ver a gente en la calle explicando su visión sobre el cine. A veces más elaboradas y otras no tanto. Pero era gente dando su opinión.

Hay que poner el tema cine en el debate de la calle, provocar conversaciones sobre el, buscar formas de que la gente pueda soltar la palabra propia que nunca suele decir porque su función espectadora no da espacio para ello.

El primer paso de apropiación es poder hablar de ello, poder expresar lo que realmente pensamos de este oficio.

Abordar una realidad en busca de que el cine se convierta en producción y expresión colectiva supone abrir el espacio para el debate de los contenidos y las formas de los propios documentos, pero también plantear momentos y maneras para que la gente pueda reflexionar y generar sus propias ideas sobre la actividad, su uso, su utilidad social.

\* \* \*

Hablamos de frases.

“La estética es la forma que toma la fusión aparente del capital y de la vida en las metrópolis”, dice un texto llamado “Bello Infierno” del Comité Invisible, Tiqqun.

Es una frase en mitad de un razonamiento que pone de relieve una separación creada, entre la noción de “arte” surgida en el siglo XVIII -según los autores- como “un ámbito especial de la existencia, celosamente distinto de la vida”.

¿La misma separación que Guy Debord diría sobre el espectáculo? “Todo lo que era vivido directamente se ha apartado en una representación”

¿La misma relación que vemos con nitidez si repasamos la historia del cine cuando nos encontramos a esta actividad, la cinematográfica, desarrollada desde su aparición en forma de negocio, necesitada de fuertes inversiones y condicionada de manera determinante por la rentabilidad de su exhibición?

A través de esa estrecha relación entre capital y estética, capital y espectáculo, capital e imágenes... de cine, nos permitimos algunas sospechas que planteábamos hace

algunas semanas al hablar de la cultura-chimpancé:

¿Y si todo el audiovisual con el que aprendimos, como humanidad, a ver y oír cine, representación audiovisual en general), hubieran sido solo las sombras generadas por el dinero?

¿Y si todo el audiovisual que producimos no agrega mas que un remolino a los ojos y ruido a los oídos porque no es más que variación del cine-dinero?

Gran parte del adiestramiento espectador ha sido a base de formas de representación, películas, posibilidades desde y para el capital que las sostuvo?

¿Agregaremos infinitas piezas audiovisuales al cine que ya era inabarcable, replicándolo al infinito?

“El capitalismo audiovisual pasó (ayer) de hacernos consumir imágenes a (hoy) hacernos consumir objetos con qué producirlas”, nos decía una de las participantes de las Jornadas del Medialab el lunes pasado. Es cierto. Tenemos la potencia productora pero quizá nos falta un re-aprendizaje que nos permita escapar del condicionamiento con el que el elitismo productor nos ha ido conformando. Hay que seguir retomando la senda de los desertores de ese Cine-dinero que fueron abriendo surcos a la imagen-negocio y que cortocircuitaron la hipnosis.

La batalla por el imaginario, es, diríamos, reciente. Apenas tiene un siglo.

A veces tenemos la sensación de estar inmersos en una polvareda audiovisual en la que nada se discierne. Una especie de pubertad productora. Una ingente cantidad de mensajes de todo tamaño, inabarcables, se nos abre como posibilidad de elección distractiva. No nos facilitaron del todo la capacidad de ver y oír bien cuando un siglo después ya nos pusieron en las manos objetos baratos para producir “audiovisualidad”.

¿Vemos mejor que hace un siglo como humanidad conectada? Si ver bien supone agudizar la capacidad también de “ver con claridad cómo construir mejores mundos”, no parece que un siglo de cine nos haya mejorado demasiado la visión.

“El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen” diría Guy Debord en la Sociedad del Espectáculo.

Otra vez esa insistencia en que la imagen, el simulacro espectacular de lo que somos, está generada por una acumulación de capital que parece haberlas parido.

Como si alguna vez las máquinas de billetes comenzaran también a producir películas. Cine-dinero. Ocuparon nuestra visión, captaron nuestros oídos. Entusiasmaban nuestra emotividad.

¿Se podría decir que el cine “ha sido la estética audiovisual del capital”? reutilizando la frase del Comité Invisible.

¿Para qué producir más imágenes? ¿Para qué y para quién acumularlas en los depósitos virtuales?

Mil razones habrá que nos lleven a tan inmensa orgía de nuestros dos sentidos.

La inteligente consigna godardiana “Filmar para ver” parecía reclamar hace ya varias décadas una especie de detención, de alarma. Filmar como congelación de lo filmado para recién luego ser capaces de verlo al trabajar con el material, al tener que montar, al penetrar en el en busca de sentido. Filmar no significa ver podría enunciarse, recién vemos después.

Hoy. Un automatismo de registros incalculables riega el mundo y la red de virtuales películas. Entonces, lentamente deviene el perfil de sociedades de productores de imágenes. Pero quizá sigamos filmando sin ver. La película instantánea sustituye a la instantaneidad de la fotografía, para guardar en el congelador digital, las realidades que activaremos con un click que permitirá volver a verlas y oírlas en una plana pantalla que simula espesor.

Dos o tres frases y unas serie de dudas. Este blog es un blog elitista. Digamos que es todo lo contrario al cine que ponemos en marcha. Esta palabra con que cada semana reflexionamos desde hace más de tres años, no es más que un ejercicio elitista para aclararnos nosotros y poder comunicarnos con un grupo no muy numeroso de lectores que sabemos nos

sigue pero que tienen que manejar las mismas claves y los mismos intereses para poder entrar en comunicación con lo que reflexionamos. La casi totalidad de las personas con las que hemos y estamos trabajando procesos de cine, jamás leerán estos textos. Por eso, las primeras intervenciones de las compañeras de Toulouse que comentamos al principio, “sacando de contexto a este tipo de textos”, sometiéndolos a ser leídos en la vía pública, en un bar, a las puertas de un centro, en la boca de un metro, sometiéndolos al rechazo o la misma incompreensión (“no entiendo bien lo que quiere decir”), arroja luces sobre la necesidad de hablar de cine además de hacerlo. De que debemos sin miedo sacar ideas y textos de quicio, ponerlos neuróticos, quitarle su aura, al igual que estamos haciendo con la práctica cinematográfica. Enloquecer al cine, significa sacarlo de sus guaridas y sus castillos donde se produce, para neurotizarlo en medio de la vida diaria, para que se sienta incapaz de mantener su estética, sus formas, sus procedimientos, sus continuidades. Enloquecer el cine es llevarlo a sus extremos y que la palabra que se dice de el, siempre tan solemne o tan glamourosa, la pongamos en boca del común, a pie de calle, para someterla tanto a la reflexión como a la incompresión de cualquier persona.

¿Qué utilidad tiene el cine para usted? ¿De qué le sirve el cine? ¿Qué uso le darías si dispusiera de él? Convertir al Cine en vagabundo y abrir las puertas para unos nuevos usos, una nueva estética, unas nuevas operativas, una nueva manera de vivirlo. Entorpecer su insostenible herencia y dependencia aprendida del Cine-dinero.

Nota al pie de desgracia: Estando estos días en Toulouse, nos enteramos del arribo de un enclave Hollywoodiense a esta ciudad, a las afueras, en un antiguo aeropuerto militar en Francazal, donde se erigirá uno de los enclaves de cine más importantes a nivel europeo, sucursal de los Estudios Raleigh. Capital y cine, ¿verdad?, pues ahí una muestra. La guerra por el imaginario en presente.

## 3

## Exhibir una NO-Película. Las personas, las instituciones, la cultura y los gestos “mientras tanto”.

El Museo Reina Sofía de Madrid está organizando para abril un ciclo de cine llamado ¡Para saber, hay que imaginarse! y nos ha invitado a presentar en dicha muestra uno de los documentos filmicos del trabajo que realizamos el año pasado con jóvenes del CEPA-Tetuán de Madrid.

Como es habitual en la publicidad ambiental actual con que nos envenena la mafia política, nos hablan de recortes y de una contribución de 200€ por los derechos de proyección y honorarios, resaltando que es una cifra simbólica dadas las circunstancias presupuestar. Hasta ahí todo está anormal como es nuestra normalidad y obviamente agradecemos la invitación.

Quisiéramos comentar, que este habitual mecanismo cultural, esa cadena “institución que invita o selecciona una obra y creadores que aceptan la exhibición de sus trabajos”, para nosotros tiene complejidades añadidas que nos parece importante analizar porque vienen derivadas de nuestra concepción de la producción.

En principio remarcar que la invitación viene de la mano del interés mostrado por nuestro modo de producción por parte de personas concretas, Diego del Pozo y Virginia Villaplana que llevan desde el 2009 con una interesante investigación, Subtramas, junto a Montse Romani, sobre “pedagogías radicales de la cultura visual” quienes en el mes de diciembre nos hicieron una larga entrevista para dicha investigación. Ellos vieron la pieza en una sesión que tuvimos con el equipo de investigación educativo Las Lindes del Centro de Arte 2 de Mayo y vieron oportuno que el documento filmico pudiera exhibirse en el Reina Sofía en este ciclo de cine. Personas.

Las reflexiones que nos provoca esta invitación vienen dadas a raíz de varias características del propio documento filmico que presentaremos.

Es un documento de materiales brutos cuya utilidad está dirigida al propio alumnado y al profesorado del centro y cuya principal finalidad era resumir toda la actividad del año para su apropiación posterior, es decir para seguir su construcción. Un documento en medio del proceso. Los y las jóvenes no tenían decidido aún si ese material debía constituir o no parte de la película de ficción que querían crear. El que su película fuera una ficción y no incluyera el material que mostraremos era una decisión a medio tomar. De hecho, no había aún acuerdo con el título de la película porque en su reflexión, aún no había película.

Obviamente, si nos atenemos a la definición técnica de lo que es un film, “una sucesión de imágenes y sonidos con sentido elegido” o “no es más que una sucesión de trozos de tiempo y trozos de espacios” que dijera Noël Burch, pues la hay, pero el grupo no había alcanzado tal reflexión. Más bien, habían concluido que la película que querían construir, estaba aún por realizarse y tenían intención de que fuera una ficción, digamos, más convencional.

De esta manera, podemos decir, que lo que muestra la hora de película, se constituye como una pieza de trabajo interno en manos del colectivo de espectadores primeros o presentes, como solemos llamar a quienes están gestionando, elaborando, protagonizando la creación.

Volvemos a recordar que siempre hacemos la distinción entre este espectador (primero, presente) y el espectador remoto, aquel que ve la pieza sin estar involucrado en su producción y gestión, el espectador al que siempre se dirige el cine, en este caso, aquellos que ocuparán las butacas del Auditorio Sabatini del Reina Sofía, el 21 de abril cuando se proyecte.

Por tanto su exhibición en el Museo no es una decisión del conjunto del grupo, sino una oportunidad que se le abrió al equipo de realización del CsA, al que se le trata como Autor y a partir de que en sus actividades públicas ha mostrado partes de la pieza como muestra del método de trabajo y ha despertado el interés por el material.

La pieza entonces, a pesar de que es una película por la definición técnica, “no es una película” en el proceso social que supone nuestro trabajo. Una película es tal cuando el grupo protagonista y gestor entiende que la hay. Por tanto, desde el punto de vista de



cómo entendemos la producción cinematográfica (y la producción cultural en general) el documento fílmico que los programadores del ciclo de cine nos solicitan es una NO-Película. De hecho, el grupo de jóvenes aún no había llegado a dar un título. Es posible que su exhibición oficial nos de la excusa para encontrarlo.

¿Por qué exhibir entonces si el proceso social del colectivo de alumnos no había dado ese paso de decisión?

En primer lugar porque cuando realizamos un proceso cinematográfico con personas, el equipo técnico de CsA, es una parte más del grupo creador. Ese equipo que una institución puede identificar como “autor”, es una pieza más del engranaje productor y por tanto, tal como lo hacemos en el proceso de construcción, también proponemos, debatimos, provocamos e influimos en dicho proceso.

En esta ocasión, nosotros trasladamos la “oportunidad ofrecida” por el Reina Sofía al común (los y las jóvenes) y a la dirección del Centro educativo CEPA-Tetuán para que ellos presenten el trabajo.

Una de las críticas más profundas que le hacemos a la cultura y a sus formas de producción actual, es justamente esa permanente separación entre unas élites que la producen, la financian, la gestionan y se benefician de hacerlo y la población en general que siempre está encorsetada en su caduca y aplastante condición espectadora.

Nos parece importante, aunque se trate de un gesto minúsculo, que unos jóvenes y la dirección de un centro educativo para adultos, aunque sea una vez, no entren a un Museo de Arte Contemporáneo como el Reina Sofía a ver la obra de artistas que nunca conocerán, a ver unas exposiciones que jamás sabrán cómo han llegado hasta allí, a ser espectadores y expectadoras de un Arte que le es completamente ajeno, sino a hablar de su propia obra.

Los 200€ servirán para demostrar a los y las jóvenes que vayan a representar su película que la cultura se paga aunque jamás a gente como ellos y ellas.

Se trata de un microscópico corto circuito en la relación que unos jóvenes de nuestro barrio pueden tener con la Cultura Oficial y la relación que ésta establece con ellos, ya que que algunos ni siquiera saben qué es el Reina Sofía y esta será su primera experiencia con un centro “importante” de Arte.

Es obvio que nuestro interés con respecto a la Cultura y a la producción cinematográfica en particular, no está solo basado en estos gestos. Venimos diseñando hace tiempo un modelo que rompa con la forma de propiedad y gestión de su producción para, al mismo tiempo, ofrecer un modelo social cultural diferente y viable. El cine es una organización de personas que emprenden la tarea de crear obra audiovisual que represente sus intereses. Siempre ha sido así. El cine es ese conjunto de actividades, esa cadena de operativas organizadas para la producción y gestión de películas. Lo que nos interesa es que esa producción y gestión de películas recaiga en la población común y no solo en sus elites.

Así que estos gestos como la de aceptar la exhibición de una película enmarcada dentro de un proceso en construcción, una NO-película, solo podemos entenderlo como el aprovechamiento de minúsculas grietas abiertas en la institucionalidad cultural por personas como las de Subtrama.

El camino profundo que hay que construir (y lo repetiremos hasta el cansancio) es otro: seguir perfeccionando un modelo de realización para el desarrollo de una cinematografía social autogestionada localmente y por la gente, una cinematografía de calidad desde abajo, desde sitios, lugares y personas concretas que se organicen para ello.

En la España de inicios del 2012 plagada y gobernada, gestionada por una mayoritaria panda de aprovechados, donde no hay más modelo de sociedad que la estúpida deriva al son de los caprichos de las grandes fortunas, es verdad que resulta casi iluso pensar que un gesto, como del que hemos hablado pueden significar realmente algo. Son “gestos mientras tanto”. Mientras tanto crece la conciencia sobre la vejez de las prácticas y políticas culturales y cinematográficas. Mientras tanto resistimos a que sus propietarios

se resistan, con leyes y persecuciones, a que no se democratice la producción cultural. Mientras tanto seguimos explorando, pensando, poniendo en práctica, ensayando, anotando, equivocándonos e incluyendo gente cualquiera en nuestro modelo.

En el título de nuestro artículo hemos puesto, personas, instituciones, cultura.

Personas: la base de toda transformación si en verdad nos encontramos, acompañamos, alimentamos, reinventamos y organizamos para la implementación de nuevos modelos de producción cultural y cinematográfico.

Instituciones: esos enclaves del antiguo régimen que gracias a las personas y no a las políticas culturales del gobierno, pues va abriendo grietas, probando, haciendo “gestos mientras tanto”.

La Cultura: esa parte de la producción social que genera representación, objetos, obras que debe pasar de ser una práctica autoritaria de minorías para convertirse en un asunto de responsabilidad imaginativa y expresiva común a toda la sociedad, si es que queremos pensar en una Cultura Justa para el siglo XXI.

## 4

## Ciberfeudalismo policial-represivo. Resetear la Cultura. Apagar la industria.

No es necesario comentar el caso de ejemplarizante espectacularidad policial que el FBI ha desplegado contra Megauloap.

Dicen que este golpe policial planetario del FBI, nada tenía que ver con la ley SOPA que se intentaría implantar desde EEUU como asalto a la libre circulación de obras y a la libre expresión en general. Días después, vimos como se guardaba esta ley para “esperar mayores consensos”. ¿Consensos entre quién y por qué mecanismos? A los pocos días aparece firmado en Europa el Acuerdo Comercial Antipiratería (ACTA), casi una copia de aquella. De la ley SOPA supimos sus detalles, parece, por Wikileaks pero de la ley ACTA se ha mantenido en secreto y ya está firmada por 22 estados miembros de la Unión “Europea” a los que se suman Estados Unidos, Australia, Canadá, Japón, Marruecos, Nueva Zelanda, Singapur y Corea del Sur y la que dicen no haber firmado Alemania, Holanda, Chipre, Eslovaquia y Estonia.

Estos mismos días la normativa de twitter ha decidido permitir la censura.

Aparte, este viernes nos llegaban por amigos de Facebook estos dos comentarios:

Naranjas de Hiroshima

Acabamos de “hablar” con nuestro amigo y compañero en esta batalla Documaniático, y nos ha dado la peor noticia que podíamos esperar, sin previo aviso le han cerrado el blog, mucho se esta hablando de Megaupload y el FBI, pero me temo que Google no va resultar ser mejor que cualquier cuerpo policial, nos disponemos a hacer backup del blog y del mail, por si acaso. Desde aca le mandamos todo nuestro apoyo a Documaniático y a otros blogs que puedan estar siendo cerrados, parece que comenzo la caza de brujas, pero hay una cosa bien segura, un “desalojo” otra “okupacion”!!!!!!

Audiodelica Px:

“En toda esta ola de paranoia, me pasó que en Vimeo, que tengo una cuenta que pagué, dieron de baja mi propio material por que creían que violaba el copyright. Porque no tenía un contrato conmigo mismo. Ridículo. Me sentí lastimado. Ni siquiera era dueño de lo mío. Optaron por cerrarme sin siquiera averiguar.”

Es casi lógico pensar que si ya no necesitan leyes para saquear un país, matar a parte de su población, robar y repartir sus recursos, menos la necesitarán para cortar la libre expresión y la circulación de la cultura.

Acuerdos casi secretos.

No vamos pretender transparencia. Imaginemos que mañana nos anuncien en su planetario aparato publicitario un mensaje que diga: “anunciamos al mundo que 3 o 4 psicópatas poderosos hemos decidido invadir tal país, matar a quien se oponga a la invasión y repartirnos las riquezas que allí encontremos”. O que en otra campaña anuncien: “otros 3 o 4 psicópatas de la industria cultural hemos decidido que a todo aquel que no compre nuestros productos y aún peor que una vez adquirido lo comparta y aún peor, que sin nuestro permiso, saque algún beneficio propio, le iremos a buscar hasta su casa, esté donde esté y lo meteremos en la cárcel”. Ni sus retorcidas mentes aguantan tal sinceridad.

Ya lo decíamos hace un tiempo, van revelando su proyecto de mundo: algo muy parecido a aquel “Parque de castigo” de Peter Watkins. Ciberfeudalismo policial y represivo.

El copyrrith, los derechos de autor, va dejando al descubierto la pudrición que esconde: derecho al lucro de los magnates y sus circuitos de colegas por todo el mundo.

La industria cultural gozó de exclusividad durante tanto tiempo que nos han y les hemos acostumbrado a dormir bajo sus cánticos culturales. Los únicos reflejos que veíamos en nuestra caverna fueron sus destellos programados. Consumir sus ocurrencias, sus narrativas, sus imágenes, su música, sus obras, ése era el pacto.

Como si estuviéramos en la enorme plaza del mundo mirando su película y de repente alguien que se hubiera hecho con una copia empezara a repartirla gratuitamente. Como

si su bendecido consumidor hubiera encontrado la manera de no pagar por sus productos, y encima hubiera decidido hacer un reparto en mitad de la masa. Hemos pasado de ser mimados consumidores a convertimos en indeseables desobedientes culturales.

Compartir, en el capitalismo, empieza a estar penalizado con cárcel.

A partir de estos hechos, podemos analizar los matices del lucro, de los intermediarios, de la incorrección de ciertos otros negocios que se benefician de ese gesto. El problema no es el lucro en sí ya que este es el manjar de los dioses de la fortuna. El problema es que el oportunista que se lucre no esté en su lista de admitidos. La respuesta está en la calle.

Una de tantas, Marzo Negro. Anonymous convoca a no comprar durante el mes de marzo música, películas y videojuegos de sus catálogos. Apagón consumidor.

Pero razonamos. Razonemos. ¿Y si apagáramos todo consumo de su espectáculo y ocupáramos el vacío con nuestra sobreproducción? Si saltáramos hacia delante. Apagar todo consumo y sobreproducir cultura haciéndola circular de mano en mano. En el caso del cine, se trataría de abandonar la dependencia que tenemos de su exquisita estética, de su impecable ingeniería narrativa, de su deslumbrante espectacularidad. Desatender su panfletarismo publicitario. Desconectarnos.

¿Qué valor comunicacional, expresivo, narrativo, estético, formal puede tener la producción cultural de estos tipos y sus colegas, si estamos obligados a verla y consumirla bajo amenaza policial y peligro de cárcel en cuanto nos salgamos de su lucrativo formato escénico?

¿Qué puede proporcionarnos, Su Cultura, si nace de su avaricia y vuelve a su avaricia y solo nos utiliza como intermedias máquinas de su plusvalía?

¿Hasta cuándo vamos a seguir enchufados a sus gustos y sus negocios estéticos?

Da toda la sensación de que algunos sectores de la población hemos decidido Resetear la Cultura. Todo lo que habíamos conocido culturalmente está bajo sospecha. Es lento, pero es posible que estemos entrenando la imaginación para que tarde o temprano nos permita desarrollar modelos de producción donde compartir sea la sustancia humana de dónde surja una nueva estética, un nuevo gusto, unos nuevos procedimientos, una nueva fantasía, una nueva narratividad social, un nuevo estado representacional. Pero ante tanto acoso, deberíamos tener clara la práctica escencial que al fin y al cabo nos permitirá ir alcanzado otro estado social de producción cultural.

Esta semana hemos tenido una serie de reuniones de revisión en nuestro colectivo. Dando cuenta de nuestra fragilidad, compartimos que todo el terrorismo ambiental nos había sumido en estos últimos meses en una espantada individualista, donde resolver las vidas y muchas de nuestras actividades, se había convertido en una subsistencia puramente personal. Desde que comenzamos este camino del Cine sin Autor de manera colectiva, siempre supimos combinar la comunión del encuentro vital porque supimos que ese era el estado idóneo desde donde veíamos ir naciendo nuestra actividad cinematográfica. Pero en este último tiempo nos habíamos convertido en una sucesión de esfuerzos aislados, atendiendo obligaciones de forma personalista y perdiendo ese centro sagrado que es el de compartir la vida, la vida más allá o quizá antes de toda producción o actividad, por más cultural que sea. Y esto, más que un accidente de nuestro colectivo, nos pareció un signo otra vez político del clima social que nos han creado. Lo conversamos con más gente y aparece el mismo panorama. Separarnos, aislarnos, llevarnos a la resolución de las circunstancias como si de algo individual se tratara. Arrinconarnos de miedo. El estado social idóneo para el reajuste sistémico que nos están obligando a asumir. Si algo de positivo tiene, es que cada vez podemos ver con mayor claridad ese mundo que quieren diseñar, alarmante y asquerosamente alejado de lo que muchos y muchas podemos estar deseando construir.

¿Qué debemos hacer? nos preguntamos. Y la respuesta, por si sirve, puede sonar ingenua, pero es la más eficaz que hemos hallado: “encontrarnos”, sistemáticamente “encontrarnos”, “encontrarnos” conspirativa y planificadamente, “encontrarnos” para encarar juntos

las urgencias que la reacción y la organización suponen y que solo las podemos hacer estando juntos. ¿Cómo vivimos y cómo creemos que debemos reaccionar ante el ataque frontal con el que quieren miserabilizarnos? No es tiempo de grandes debates sino de grandes acuerdos. Nosotros hemos discutido estrategias concretas, cercanas, posibles para dar continuidad a las apuestas que venimos haciendo por otras formas de vida y producción. Fortalecer y reinventar las redes y operativas próximas, ser más precisos en los planes, abandonar toda acción que esté condicionada por el miedo inyectado desde sus asquerosos pulpitos, romper el aislamiento imaginando procedimientos de solidaridad para continuar con nuestra vida, romper el enfoque individual para abrirnos aún más a las abundantes experiencias de resistencia activa que emergen en respuesta al terror. Frontal e inmediata desobediencia práctica. Ante la crónica del derrumbe que o nos paraliza o nos hace huir desparramados a ningún sitio, solo cabe inventarnos una crónica de la confianza, de la estrategia fría, la solidaridad entre los próximos, el diseño de horizontes posibles. Hay que sacar de quicio al miedo y abandonar toda parálisis. Al menos a nosotros nos reactiva la conspiración y la actividad. No vemos otra forma de reventarles su maldito y asqueroso plan. Repetimos: “No lo hagas tú mismo. Hagámoslo organizadamente juntos. Desobedezcamos al miedo”.

## 5

## **Cinematografías de boca en boca. Notas sobre la transmisión horizontal en el Cine sin Autor**

Esta última semana volvimos a retomar el trabajo en el centro CEPA-Tetuán (Educación de adultos) luego de una interrupción desde noviembre del año pasado. Para quien no lo sepa, el período noviembre 2010-mayo 2011 en que trabajamos, este grupo pertenecía al 1er año. El año pasado cuando en noviembre fuimos a comenzar el segundo año de trabajo, algo pasó que masivamente dejaron de asistir. Territorio emocional confuso, creemos, para una juventud que rara vez sigue proyectos hasta acabarlos, según sus profesores y profesoras y que viven acosados por un futuro negro e incierto. Pero este año, como lo hemos comentado en otro post, teníamos que afrontar la invitación que nos ha hecho el Museo de Arte Reina Sofía para participar en la muestra....

Quienes conocen el trabajo del Cine sin Autor saben que el equipo de realización busca que todas las fases del proyecto sean decididas y apropiadas por los participantes no cineastas y esto incluye su uso, su circulación y su explotación comercial si en algún caso la hubiera.

Por ese motivo convocamos a otra reunión para plantearles el asunto y por suerte, este compromiso ha reactivado el trabajo y comenzaremos a trabajar dos aspectos no menos relevantes: el corte final de la película, la presentación que deberán hacer los y las jóvenes que defiendan el trabajo en los minutos que nos dan para explicarla en el Museo, el título que aún no está definido, lo que haremos con los primeros 200€ simbólicos que el festival da por derechos de exhibición y el futuro de la película que, a partir de esta primer muestra ,puede tomar otros rumbos de exhibición si así lo deciden.

Es un recorrido que no pudimos hacer como hubiéramos querido con la primer película “¿De qué?” que realizamos con otro grupo de jóvenes de la localidad de Humanes y que quizá ahora tenemos la oportunidad de llevar adelante con más orden y más participación de sus protagonistas Hay dos hechos que nos gustaría resaltar y analizar de este encuentro.

El primero es que ningún joven sabía lo que es el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Para quienes nos lean desde fuera de España o aquellos que no lo sepan por diferentes motivos, el Reina Sofía de Madrid, es uno de los centros de arte contemporáneo más importantes de España y una referencia internacional. Lo interesante de que los jóvenes ignoren la existencia de una institución como el Reina Sofía, dicen mucho más sobre lo lejos que se encuentran estos enclaves de la cultura oficial de la población en general que de una carencia del propio conocimiento popular. Sabemos que el Museo Reina Sofía, debe tener visitas planificadas para todo tipo de grupos. Que colectivos de estudiantes lo visitarán para entrar en contacto con sus instalaciones, su funcionamiento y sus diferentes muestras y colecciones. Esta es, digamos, la forma de conocimiento habitual, la manera de entrar en contacto con el.

Nos parece interesante que el Cine sin Autor, por diferentes circunstancias, haya servido de vehículo para otro tipo de relación de uso con un centro de arte contemporáneo que cualquier turista tiene como punto obligado de sus recorridos. “Gestos mientras tanto” decíamos en el post referido a este tema. Quizá, esta exhibición que preparamos desde el Cepa-Tetuán, es la forma más idónea, o al menos la que para nuestra forma de ver la cultura debería ser la más natural y frecuente en cuanto a la relación de las instituciones culturales importantes y la población en general: que sus instalaciones acojan la obra de la gente no vinculada a la producción cultural, la que no tiene recorridos plagados de “méritos artísticos e intelectuales”, la que vive al margen de los circuitos institucionalizados del Arte.

Cuando hemos hablado otras veces, de okupar el cine, nos hemos referido, en primer lugar a la ocupación de “lo cinematográfico”, a ocupar los procesos de producción por parte de la gente cualquiera, a que desterremos ese elitismo profesional e inversor que tanto ha determinado y determina el cine y a que en los propios dispositivos de producción y explotación, el profesionalismo técnico e intelectual, sea un servicio puesto al alcance de la gente para fabricar la representación social a la que se tiene derecho como población.



Pero también nos referimos a este segundo aspecto. A que una vez la gente ocupe la producción y la propiedad sobre las obras que cree con o sin la ayuda de profesionales, ocupe también con sus obras las instituciones oficiales de la cultura.

Reiteramos que es un pequeño gesto frente a lo que deseáramos que fuera el estado de las cosas, pero al menos son pasos. Pasos gracias al empeño de personas concretas que se esfuerzan para que esto suceda como lo han sido, en este caso, el equipo de Subtramas que organiza el evento.

Ocupar el cine, ocupar las instituciones que lo exhiben. Horizonte que no hay que perder.

El segundo asunto que queremos comentar, es otro curioso encuentro, digamos, cinematográfico, que tuvo lugar en medio de la reunión que mantuvimos con nuestros jóvenes. Al menos para nosotros no es poco importante porque es la primera vez que nos ocurre y que tiene que ver con esos procesos del cine entre la gente, de los que siempre nos gusta hablar.

La dirección del Centro nos venía proponiendo comenzar una segunda experiencia con otro grupo, los que ahora están cursando primer año. Así que aprovechando esta oportunidad de vernos reunidos, la profesora que lleva los grados nos propuso explicarles el proyecto a este otro grupo. Al estar hablando con los de 2º grado sobre presentar la película en su exhibición en el Reina Sofía, propusimos que aprovecháramos la oportunidad para que los propios jóvenes que el año pasado hicieron el proceso, les explicaran a los del primer curso en qué consistía hacer una película de Cine sin Autor. Y así se hizo. Quizá nosotros le hubiéramos dado más solemnidad y más intelectualismo, como es nuestro vicio, pero ellos se lo contaron así, respondiendo a la pregunta ¿en qué consistió hacer una película de Cine sin Autor?:

Transcribimos el diálogo tal cual ocurrió, resaltando solo el grado al que pertenecían quienes hablaban:

“2ºGrado: Pueden actuar también no solamente los que venís, amigos vuestros, amigas, pueden venir también, se lo van a pasar bien.

Hay días también que no rodamos solamente aquí, rodamos fuera.

La película va de muchos temas, no va de un tema en concreto.

O sea, tú por ejemplo quieres salir en una escena, tú en otra, tal. Cada uno... de su tema.

Profesora: ¿Cómo hicisteis el guión?

Propusimos varias cosas y las metimos todas en varias escenas.

Y bueno, es que tampoco se sabe de qué va la película.

1erGrado: ¿Solo se puede participar siendo actor o de otro tipo?

2ºGrado: - Puedes participar de lo que quieras. Puedes ser cámara, puedes hacer diálogos, puedes...traer el tabaco...

- Si te apetece grabar, pues grabas, si te apetece sostener el micro, pues, puedes hacer las actividades que quieras... Si no ayudas de una forma, pues ayudas de otra.

Si no te gusta que te graben, pues grabas tú.

- Puedes hacer lo que quieres, sabes, más o menos.

- Que ¡vamos!, que os organizáis vosotros como podáis y como queráis.

- Pues si quieres hacer una escena, pues la haces... y luego la juntas...

- Si tú estás en tu casa y piensas, a mí me apetece hacer mañana, la escena de: yo besándome con un

chico, cojes, lo dices, lo propones y si están de acuerdo pues...

1er: Grado: O sea, no tiene que ser un guión sino que son escenas distintas...

2º Grado: Es improvisado.. No se considera ni película....

1erGrado: ¿En la película que estáis haciendo tienen banda sonora?

2º Grado: Aver, banda sonora, no, la ponen ellos, pero más bien música de fondo...¿banda sonora?

1er Grado: Es que dependiendo de la escena que podamos grabar nosotros, yo puedo hacer una especie de tema como para ponerlo de fondo...

2º Grado: Si, eso se puede hacer...

A eso se refiere con lo que tú quieras, si tú quieres hacer una música de fondo, pues la pones, sabes.

No sé, cada uno hace lo que quiere, sabes. Como si quieres....

- Improvisas lo que quieres y si te queda bien...

1er Grado: ¿Qué consejo nos podéis dar?

2do Grado: Que cuanto más colabores ¿no?... cada uno aportará.

Te lo puedes pasar bien porque, no es que haces lo que quieres, sabes, pero..

que no es como si fuera una clase... más que nada, yo que sé... probar a ver lo que te sale, sabes, a ver lo que sabes hacer y ya está...

Y... yo que sé, a la gente le suele gustar, sabes, aunque parezca una tontería al principio y tal, luego lo haces y gusta...

1er Grado: ¿Os gustó?

2º Grado: Te puede gustar o no te puede gustar... a mí sí me gustó...

Hay cosas... lo que no te gusta lo quitas, sabes...

Además todas las clases se graban, sabes. Todo lo que vas diciendo se graba, todo lo que vais planificando para la película se graba."

Este es un momento transcrito del diálogo entre los dos grupos.

Transmisión de boca a boca. Unos jóvenes les cuentan a otros, no una película que deberían ir a ver, sino una experiencia de cine que deberían hacer, porque "se la pasan bien", pueden hacer lo que quieren y tienen toda la libertad para crear y producir.

No es poca valoración para nosotros que el dispositivo de Cine sin Autor permita esa experiencia de libertad. Sobre todo cuando sabemos la fascinante libertad que siempre ha ofrecido el cine a inversores, guionistas, productores y profesionales para producir lo que se les viene en gana.

En la vida social que tenemos, al menos en la España miserable que nos están diseñando banqueros y políticos, el hecho de que los y las jóvenes expresen en una producción propia lo que se les da la gana, es algo poco habitual. Un, una joven "debe" bla bla bla... dirá el recitado de los adultos que siempre queremos meter a las nuevas generaciones en el mundo que hemos vivido, sin tener ni la menor idea y sin preguntarles siquiera, qué tipo de mundo quisieran vivir y cuán dispuestos estarían a reinventarlo. Que el cine sin Autor abra un espacio de libertad para expresar contenidos, discutirlos, decidirlos en colectivo, presentar sus películas donde sea y hacer (bajo el amparo de una concepción de cine), lo que realmente quieran, nos parece el pequeño obsequio que le podemos hacer a estos jóvenes que tratan de vivir en un orden social que tiene, parece, el repugnante objetivo de convertirlos en desecho mercantil en paro. Este es el segundo proceso cinematográfico en donde escuchamos comentar a los jóvenes su experiencia de libertad a la hora de crear una película bajo otro modo. A medida que avanzamos, también vemos toda la debilidad que esto supone. Una película de este tipo, no cambiará sus vidas. La vida de estos jóvenes mejorará cuando las condiciones sociales les permita expresar y vivir mejor y sin tanta circunstancia adversa. Nuestro cine, por ahora, es solo una oportunidad aún puntual de producir juntos, sin las jerarquías ni los condicionamientos convencionales.

¡Cuánto deseamos una sociedad plagada de grupos organizados haciendo sus películas!  
¡Cuánta ingeniería social y política detectamos en contra de otra forma de producción en cada paso! Poco debe de importarnos. El trabajo nos va otorgando, en muchos aspectos, descubrimientos insospechados y exquisitos. Son estas cosas las que nos hacen subir lentamente la apuesta por los procesos de producción en común. Las que nos estimulan para sentar las bases de otro cine futuro.

## 6

**CineXXI en marcha.****Las “Fábricas de films amateur” de Michel Gondry, los Estudios Abiertos de Cine sin Autor.**

Michel Gondry es un cineasta francés que viene del mundo del video clip y el spot publicitario con un universo creativo muy particular.

De su cine se puede encontrar muchísima información, así que no nos detendremos en él. Sobre todo, nos interesa resaltar su formato de producción “L’ Usine de films amateur” (Fábrica de películas amateur) a lo que quizá se preste menos atención y que es para nosotros lo más significativo de su actividad.

Estas Fábricas de películas amateurson un espacio, a modo de plató, hasta ahora instalado en centros de arte de prestigio, Nueva York, Sao Paulo y París, ésta última, en el Centro de Arte Pompidou donde dicen que ha llegado a una asistencia de 65000 visitantes y más de 4500 participantes que han realizado unos 311 films. En ellos los visitantes pueden hacer en 3 horas sus películas e irse con un DVD para su casa. “Con este proyecto -dice Gondry- la gente hace su propia película y disfrutan de ella porque están en ella, porque la han creado. Es una experiencia distinta a la de ver un producto creado por un artista que expresa su punto de vista o bien por una industria que intenta responder a las supuestas demandas del público...” Hasta ahora son fábricas itinerantes que Gondry ha montado temporalmente en estos lugares de la, digamos, Cultura oficial. Antes de realizar próximas estaciones en Moscú y Johannesburgo, en París, esperan para marzo inaugurar una de estas fábricas de manera permanente en Auverville en el distrito de Seine-Saint-Denis, en los suburbios del norte de París, que según una de sus fundadoras, buscan convertirlo en “un espacio de encuentro y trabajo en libertad de los y las niñas de los barrios...”

El gesto de Gondry para llegar a este concepto de “fábrica de cine popular” partió de su película “Be Kind, Rewind” del 2008, (Rebobina, por favor), donde dos jóvenes dependientes de un video club se encuentran de repente con que todas sus cintas están borradas a causa del magnetismo que uno de ellos había adquirido al intentar sabotear una planta eléctrica. Ante esta situación y para salvar a sus pocos clientes, deciden rodar ellos mismos versiones en estética amateur de las películas que habían tenido (Cazafantasmas, Men in Black, etc). Estas películas tendrán tanto éxito en el vecindario que sus clientes les comienzan a demandar más estas versiones que sus originales, obligándolos a entregarse de lleno a la producción de sus propias películas amateurs. No deja de tener los ecos de lo que cuentan sobre el nacimiento de Nollywood, la ahora gran industria nigeriana de cine allá por los años 90.

Hay, entonces, un primer paso destacable de todo esto. Gondry es capaz de reflexionar en su película la posibilidad de un cine hecho por gente cualquiera y luego decide llevarlo al plano de la realidad y poner en marcha sus “fábricas populares” en este formato de plató de cine.

En una entrevista comenta que le mueve en parte cierta culpabilidad por lo bien que va su carrera, que, a su vez, le ha despertado el deseo de compartir, de alguna manera, su oficio.

En todo caso, el gesto de dedicar una parte de su actividad a algo que no sean sus propios intereses de autor y abrir entornos populares de creación, ya es digno de remarcar.

Por otro lado, acercar y convertir la producción de cine en algo cercano y accesible, es algo en lo que venimos insistiendo hace años como un presagio del cine que viene y que ya está aquí y no solo por Gondry, sino por la emergencia de más experiencias como estas de las que nos vamos enterando. Nos alegra y estimula que un autor de éxito, aunque sea como la típica filantropía de ricos del cine, tome una iniciativa más democratizadora.

Dirá Gondry: “La creatividad se distribuye demasiado poco dice el director. Hace tiempo que tengo el proyecto secreto de reciclar una sala [de cine de París] e instalar un espacio comunitario, en el que todo el mundo pueda filmar lo que quiera y luego proyectarlo. Esta utopía de un sistema autónomo, he tenido la oportunidad de concretarla en el marco ficticio de Be Kind Rewind. A continuación he querido hacerlo realidad. El video amateur se convierte así en un género con una estética y unas reglas propias,

además de una reivindicación de la capacidad creativa de cada individuo.”

La utopía de Gondry, en lo que podemos ver de sus experiencias, tiene aún la incertidumbre de su desarrollo, como lo tiene la nuestra del CsA.

Pero no es oportuno hacer una crítica de carencias sino de suma. Lo que creemos que le faltan a las fábricas de Gondry, no tenemos por qué reclamárselas al director francés sino seguir en nuestro camino y ponerlas en marcha.

Hace tiempo le llamamos a este formato de producción “Estudios Abiertos de Cine sin autor”. Parece que las reglas del juego cinematográficas siguen tan vigentes como siempre. El cine venido de profesionales consagrados en la industria puede tener receptividad e inmediatos apoyos en los altos niveles culturales y el cine de fuera, ni existe. Nosotros, por ahora, estamos fuera.

Varios aspectos que nos gustaría enunciar como dimensiones que no están, al parecer aún en el modelo actual de producción Gondry. Hay que seguir atentos a la fábrica de Auvervilliers que arrancará en los suburbios al norte de París el próximo mes. Será un lugar permanente, según comentan y tendrá otros desafíos.

Los aciertos de Gondry, entonces:

1) Crear espacios, fábricas de producción para personas visitantes de los grandes centros de Arte acercando el proceso de producción de cine a cualquiera, agrupando gente para la elaboración de guión y abriendo el protagonismo de la propia historia.

2) La técnica de la versión amateur de películas conocidas, promueve un poco de irreverencia con ese cine que siempre se impone, al que solo hay que ver y que se presenta como intocable. Siempre, en las diferentes disciplinas artísticas, se ha recomendado comenzar copiando a los grandes para encontrar la propia personalidad creadora. Gondry invita con la técnica del versionado amateur a una cierta comprensión del cine que a cada uno le gusta por la vía de hacer una copia: “importante el camino que recorren. Yo no quiero defender la imitación sino estimular a la creación. Y en este caso ellos empiezan tratando de querer copiar la película original y para ello se ven obligados a ser creativos. Pero sólo cuando entienden que lo son se dan cuenta de que ya no les hace falta imitar y que pueden crear”.

3) Su iniciativa, siendo un director de éxito, generando espacios de producción populares nos parece un camino digno para cualquier profesional de la industria que rara vez se preocupan más que de asegurarse el éxito de sus trayectorias o la promoción de su personaje.

A la par de estos aciertos que efectivamente abre pequeños caminos de democratización del cine, está la incertidumbre de su desarrollo. Estas fábricas pueden convertirse en estudios-itinerantes performativos para el turismo cultural de los grandes centros oficiales de la Cultura. Por eso, parece un acierto que ya haya aparecido la necesidad de sedentarizar la experiencia de estas fábricas y hacerla en un suburbio de París. Justo este año en que parecemos acercarnos aquí a la apertura de unas infraestructuras en formato de Estudio Abierto de Cine sin Autor en Madrid (aún no adelantamos nada por cábala) pues nos resulta estimulante encontrar muchos ecos en las fábricas de Gondry que nos ayudan a pensar las diferencias. Comentamos algunas de ellas:

1) La posible banalización del “cine hecho por gente cualquiera” pues está ahí, como siempre, al acecho: “Simplemente se trata de reunir a 10 personas con la misma energía y ganas de desarrollar su imaginación para que las entretengas, igual que si hicieran una película casera con sus amigos”, dice Gondry. ¿Cine de entretenimiento otra vez? Puede que empiece a ser obvio para la industria y termine resignándose a que el cine surja de la propia población y que “lo popular”

adquiera una nueva codificación en esto que llamamos la Segunda Historia del Cine. Podrían decirnos: “bueno, durante un siglo se entretuvieron mirando nuestro entretenimiento y ahora que ya hemos perdido la hipnosis rentable de nuestras películas, pues que se entretengan, ya no mirando, sino en fábricas que les montamos, en platós para amateurs y así se entretienen, haciendo sus pelculitas y versionando las nuestras. ¡Lo importante es que se entretengan!... con el cine.”

No estamos en contra del entretenimiento, obviamente, pero ya hemos tenido bastante entretenimiento con el cine de Ellos y miremos en donde está nuestra capacidad de imaginar otros mundos y otras sociedades.

Al llamarse “Fábricas de films Amateur” nos preguntamos ¿Por qué amateur? ¿Sigue siendo una producción de segunda clase? ¿No puede ser cine popular con seriedad? ¿No se va a involucrar a la gente en verdaderos procesos de reflexión narrativa, estética, cinematográfica, ideológico, político, a la hora de construir su representación? Viejo tema del cine. La “producción popular” ofrecida y sustentada por la “alta cultura”. El problema no es hacerlo en el Centro Pompidou, el problema es que otra vez los vecinos que rodean al centro sigan sin aprovechar esa fábrica, sin ocuparla, sin apropiarse de lo que ahí se produce y que su producción se haga encerrada en un decorado ficticio y con poblaciones efímeras.

2) Otro punto entonces, la limitación hasta ahora de la experiencia a un plató artificial. Delimitación escénica. ¿Por qué no utilizar el Plató-Mundo, el plató real, la ciudad real, las personas del entorno de la fábrica, sus habitantes, sus ropas, sus costumbres, sus intereses? ¿Por qué un plató diseñado por un director y su equipo? Si el cine ya abandonó definitivamente las restricciones del control espacial de los estudios y los platós ¿por qué en un gesto democratizador, se vuelve a la limitación de un decorado artificial? ¿Se democratiza el cine de estudio, el de la primera mitad del siglo pasado? Suponemos que no. Que es solo el arranque.

3) Tercer aspecto. El visitante efímero. Nos parece bien hacer cine con visitantes a la fábrica para que prueben el oficio, grupos que pasan, películas de tres horas como aprendizaje, experiencias cortas, talleres de producción. Esa, al menos para nosotros, es una dimensión de difusión, de compartir los métodos de trabajo en breve tiempo, pero ¿sólo a esa población usuaria de los centros de arte puede disfrutar de una Fábrica popular de Cine? ¿No debería haber una población local que gestione la fábrica aunque sea progresivamente? ¿Entender lo popular como propiedad sobre los medios de producción, la gestión de lo producido?

Aquí, Gondry ha roto por fin el esquema de espectador que viene a mirar, ya que el espectador entra como tal y se convierte en el interior del plató, junto a otros y otras, en productor. Nuestra experiencia nos dice que un solo proceso de película no es ni remotamente suficiente para desactivar y enriquecer la antigua mirada que nos ofrecía el cine. Así que, una participación efímera, nos lleva irremediabilmente a un primer contacto, positivo en cuánto que ocurre pero ínfimo en cuanto apropiación progresiva de los medios y saberes de producción.

4) Cuarto aspecto. El tiempo de producción alejado una vez más del tiempo social de la gente. Cuesta mucho una progresiva apropiación de lo que se puede llegar a producir en una fábrica popular.

En resumen, es una satisfacción que este formato creado por Gondry haya podido ponerse en marcha. Habrá que ver si la réplica que se espera producir, no convierte la producción de cine en el nuevo entretenimiento popular que alimente la gran cultura para su conveniencia. Esa versión ya la hemos conocido cuando la vinculación de la gente al cine de manera masiva fue como espectadora. Ahora, que parece que ya es obvio que se puede vincular al cine como población productora, no queremos que se siga solo entreteniendo banalmente, queremos producción desde lo local, historias, intereses y fantasías no estigmatizadas como amateur a la espera de profesionalización.

Las fábricas o estudios abiertos de cine, deben ser un emporio de conexión estable y organización continua para que colectivos ejerzan, de forma permanente, su derecho a fabricar su imagen audiovisual. De todas maneras, a Gondry le agradecemos su camino. Si su formato es el comienzo de un entretenimiento masivo en torno a la producción, pues ya tenemos un peligro adelantado contra el cual prevenirnos. Al final parecería casi obvio que si se democratiza y se hace masiva la producción cinematográfica, una vez más estemos ante la clásica división sobre su uso: o lo popular como esa actividad permitida y promovida incluso por la “alta cultura” para el divertimento de la gente o lo popular como una producción desde la gente, con apropiación de medios y saberes, como una especie de socialismo audiovisual autogestionado. Nosotros tenemos claro que estamos embarcados en este segundo camino aunque no dejemos de lado el primero.



## 7

## ¿Cómo desactivar la función social del Espectador? Viaje en el espesor del ser en su butaca.

Este jueves tuvimos el primer visionado de Cine sin Autor en Toulouse en el barrio La Vache donde comenzaron las compañeras el proceso a finales del año pasado. El objetivo era el de siempre, explorar reacciones frente a la imagen producida localmente y comenzar a involucrar lentamente a vecinos.

En el documento, uno de los capítulos eran las opiniones de transeúntes abordados en la calle, que luego de unos minutos de entrevista contestaron a las preguntas de siempre: si hicieras un film¿de qué tema trataría?...¿qué forma tendría? ¿qué rol te gustaría tener a tí?

Las preguntas no pasaron de relatos de vida, la vida del barrio, la ecología en referencia al barrio y los más jóvenes, película de acción, de deportes y cosas generales. Y los roles, todos los posibles: espectador, actor, actriz, cámara, guionista, director...

Son las respuestas de primera reacción que muchas otras veces se han dado también en Madrid. Sobre la influencia o efectos de la imagen de cine de los productores sobre el imaginario de los espectadores hay opiniones y tesis de todos los gustos. Las más críticas pues, en un extremo de la gama, afirmarán que hay un condicionamiento total siendo los espectadores puras marionetas masificadas de sus juegos de negocios audiovisuales. En el otro extremo están las que dicen que los espectadores no son idiotas y discriminan muy bien lo que quieren y lo que no y que se dejen los críticos de tanto intelectualismo. Condicionamiento total o incidencia nula sobre el espectador. Entre una y otra, suponemos que estará la zona de verdad.

En las primeras experiencias habíamos llegado a concluir que la insistencia en “cosas de la vida” como temática, podía revelar que cuando se les permite a “esos habituales espectadores” pensar sus propias películas, la reacción era vincular el cine a su circunstancia vital, sus problemáticas, sus asuntos. Incluso nos llevó a pensar con cierta alegría en el primer extremo: la gente no está tan alienada por la ficción como creemos y olvida, a la hora de producir, las influencias.

Luego, trabajando sobre todo con grupos de jóvenes con los que hemos hecho experiencias más prolongadas, el proceso ofreció otros espesores y otras complejidades.

En mitad de la realización y debates de las escenas, cuando se va dando la transformación de espectador a productor, aparece de todo. Repeticiones de tópicos de la ficción dominante y avances en el acercamiento de la propia representación vital. Podríamos decir que recorremos de esa manera el camino entre los dos extremos: la gente no es tonta y no está alienada por las ficciones dominantes, a la vez que sí, de repente le salen imágenes aprendidas del colonialismo audiovisual televisivo y cinematográfico y repiten tópicos. Cuando analizábamos las imágenes de Toulouse, en ese primer contacto a pie de calle y escuchábamos otra vez la gama de cosas que van desde asuntos de la vida y lo social que les rodea a la vez que tópicos de ficción dominante, y cuando mencionaban las formas conocidas para hacerlo, “reportaje”, “documental”, “ficción”, los años de trabajo nos permiten conclusiones más complejas.

En la primera Jornada de Cine sin Autor en Medialab Prado de Madrid, planteamos un ejercicio parecido: imaginemos que nos vamos a un pueblo desconocido a hacer cine ¿cómo lo planificaríamos? ¿qué habría que tener en cuenta?

La gran mayoría de las personas presentes están relacionados con la producción audiovisual como profesional, docente, investigador, realizador, etc.

La primera respuesta de uno de los participantes fue preguntar: ¿hay presupuesto? Las siguientes, en su mayoría, hablaban de diferentes formas de abordar el trabajo: hay que hacer un guión... no, hay que conocer a las personas del pueblo... no, hay que ir y grabar primero, etc

La diferencia del primer grupo de personas de Toulouse con los segundos, es su relación con la producción, el conocimiento que tienen sobre lo que implica hacer cine, lo que supone su producción

“Espectador de cine”: categoría social y actitud con la producción y exhibición de imágenes.

Históricamente, una primer actitud se podría ubicar antes del 28 de diciembre de 1895. Los espectadores primeros o presentes no deben haber sido más que los encargados, inventores y trabajadores de los diferentes talleres y laboratorios donde se estaban desarrollando aparatos óptico- fotográficos precursores del cinematógrafo. Los cercanos a la producción. A éstos, hemos de suponer, se sumarían sus próximos y allegados que seguramente podían ver aquellas imágenes, gratuitamente. “Espectadores presentes” les llamamos.

Una segunda actitud espectadora comenzaría el día que las primeras personas ajenas a aquellos inventos, sin tener relación con la producción, pagaron para ver las imágenes en movimiento que estos ofrecían en algún sitio público. 28 de diciembre de 1895, fecha oficial del nacimiento del cine. Espectadores remotos, les llamamos.

Esta diferenciación histórica, cronológica, se instalará en el Cine como diferenciación permanente y no solo cronológica. Siempre encontraremos el grupo de espectadores responsables de la producción, que lo ve, necesariamente en primer lugar y que llegado un momento, seguramente amplian al círculo de conocidos que verán de manera privilegiada el resultado del trabajo, los previos de la película, de manera gratuita. Siempre hay Espectador presente-productor.

Luego de terminado el film, comenzará la explotación o exhibición pública de la película para quienes no han estado vinculados a la producción. La gran masa potencial de espectadores remotos. Los comunmente llamados “espectadores” sin distinguirlos de los primeros o presentes.

La pregunta “¿Qué película piensa hacer?” es una pregunta para productores, inversores y profesionales del cine, no para la gente común, no para los espectadores.

Nuestra pregunta, punto obligado de arranque en el Cine sin Autor, es una pregunta sacada de sitio, incorrecta, ilógica. La pregunta correcta en el sistema audiovisual dominante para un espectador es: “¿qué película quisiera ver, qué películas le gustan?” Es la lógica que ubica al espectador como consumidor final, cifra estadística, población consultada. Estos datos son los que permitirán analizar tendencias a los productores para seguir ofreciéndole sus creaciones buscando público masivo. Todo en su sitio: el productor en su beneficio (aunque este sea solo profesional) y el Espectador en su butaca.

El protocolo de producción del sistema audiovisual tiene clara la función social de cada quién. Desactivarla es un asunto de prácticas más que de teoría interpretativa. Esta ayudará a interpretar la realidad pero después hay que abordarla, hay que entrar en la batalla.

¿Cómo desactivar la función social de Espectador?

Una escalada de operaciones se nos hacen evidentes para romper el protocolo cinematográfico y su lógica a medida que avanzamos en diferentes experiencias.

1) Primer ruptura. El Viejo Espectador no mira lo que otro le pone delante. Responde a la pregunta imaginando su película. La pregunta que nunca va dirigida a él se la hacemos a él: imagina la película que quisieras hacer.

2) Segunda ruptura. Vamos a hacer lo que imaginas. El Viejo Espectador pone en situación y en escena lo que imagina y lo hace con otras personas de su condición. Se hace protagonista, guionista y director de su propia imaginación. La pone en escena, se pone en juego, la protagoniza.

3) Tercer ruptura: El Viejo Espectador mira, participa, debate y decide sobre las imágenes en la que ha sido gestor y parte decidiendo los brutos y montajes. Se hace montador.

4) Cuarta ruptura. El Viejo espectador se apropia de su película una vez terminado todo el proceso. La gestiona, habla de ella. Se hace productor y propietario de su propia obra.

Es obvio que todos estos procesos no se dan por sí solos. Se necesitan enmarcar en unas concepciones muy diferentes del cine, en actitudes diferentes por parte de quién es

propietario, productor y gestor habitual de películas. Se necesita otra política general (una Política de la Colectividad que decimos), se necesita una operativa concreta (la Sinautoría o renuncia voluntaria de los autores en su autoridad y su habitual status y rol social), se necesitan momentos y espacios de producción común (Estudios Abiertos de cine, como les llamamos a nuestro modelo de fábricas)

Pero no queremos dar por fácil lo que no lo es. Cada vez más se nos acercan personas y colectivos que se interesan por la producción colectiva audiovisual o que nos comentan “estamos en lo mismo”. Y aparte de que nos anima y alegra también repetimos la consigna: al menos en este tipo de sociedad, hay que trabajar mucho para llegar a decir que hacemos una práctica colectiva de cine.

El visionado que hicimos esta semana en Toulouse supuso el siguiente trabajo:

a) Rodaje de varias personas de las grabaciones en el barrio... varios días durante algunas semanas.

b) 10 días de montaje de una de las compañeras sobre el documento fílmico mientras otra hacía todas las tareas de contactos, flyers y hoja informativa.

c) El diseño que otro compañero hizo de este material.

c) Un centro público del barrio donde se hicieron las grabaciones. Supuso negociaciones y trámites ya que no tenemos instalaciones propias.

d) Un compañero que viaja de Madrid a Toulouse para dar apoyo.

e) Revisión de todo el documento fílmico y ajuste final del montaje el día previo del visionado.

f) Preparación del equipo de sonido y proyector de alta calidad del Centro de Artistas Autogestionado Mix'Art Myrys donde tenemos el estudio.

g) En la tarde del visionado, supuso cargar todo en una furgoneta, descargar en el centro y preparar el equipo para que finalmente ocurra la sesión.

h) Al otro día hubo que evaluar resultados y derivas del visionado, pensar en el taller permanente que comenzarán las compañeras en el propio centro con algunos de los jóvenes que presenciaron el documento en el que salían, coordinar apoyos ofrecidos al día siguiente por el Director del Centro de Animación que nos manifiesta su entusiasmo por las imágenes y el evento (solo para asegurar la continuidad del trabajo), pensar en otras intervenciones con colectivos que no asistieron al visionado pero que fueron parte de la película... Este trabajo lo venimos haciendo desde hace años. Cada vez.

Cuando hablamos de desactivar al Viejo Espectador, no estamos pensando solamente en conceptos y reflexiones intelectuales, que también son parte de nuestro trabajo y lo hacemos con gusto y disciplina pero que sabemos poco eficaces si no entran en juego y batalla con realidades concretas. Cuando decimos estas cuatro sencillas palabras “Desactivar al Viejo Espectador”, estamos pensando en cada visionado que hemos hecho desde el año 2007 en muy diferentes sitios y grupos y con reacciones muy diversas a las que hemos tenido que enfrentar y analizar, en visionados como el de esta semana en Toulouse, todos con una carga de trabajo similar. Pensamos en muchas horas de montaje cada vez para devolver documentos fílmicos que serán modificados por la intervención de los participantes porque es la única manera de avanzar en pensando desde un común. Pensamos en rodajes colectivos llenos de caos, intensidad, locura, acuerdos y desacuerdos, equivocaciones y frustraciones de todo tipo al igual que en momentos increíbles de hallazgos, sorpresas, procesos inexplicables, fascinantes y altamente estimulantes tanto en el plano social como cinematográfico. Reflexión-conceptualización-teoría-encarnación-juego y batalla entre personas, circunstancias y lugares-reflexión-conceptualización, teoría. Nuestro camino.

# 8

## **Fábricas anónimas para una nueva Industria de cine.**

### **Nota sobre el sistema cinematográfico futuro.**

En los últimos años hemos ido definiendo, reflexionando y realizando diferentes experiencias cinematográficas. Aunque retrasados con respecto a los plazos que teníamos, estamos haciendo las correcciones del segundo Manifiesto de Cine sin Autor que esperamos publicar en este primer semestre. En él, bajo el título “La Política de la Colectividad” hemos concebido el sistema de cine que imaginamos para el futuro, un sistema creado a la inversa de lo que el Cine ha sido en su primer siglo. En lugar de pensarlo desde arriba de la industria, la inversión y la profesionalidad lo hemos concebido desde la base social, la gente común y como un sistema de fabricación de películas donde sea esa misma gente, la que tenga en propiedad la producción y gestión de la actividad cinematográfica. Hace dos semanas hablamos del concepto de fábrica analizando muy brevemente las “fábricas de películas amateur” de Michel Gondry y remarcando sus aciertos pero dibujando sobre todo la potencia que tiene lo que a su modelo, aún, le falta. El modelo extendido en el cine desde el negocio Lumière hasta hoy día, ha sido el de Fábrica en Sistema de Estudios cerrado. Una fábrica controlada y diseñada por sus propietarios hasta el menor detalle y, fundamentalmente, para el lucro de sus dueños. Fábricas dentro de la dinámica capitalista.

Muchos (la mayoría) de los emprendimientos filmicos incluso autorales copian este modelo jerárquico. O son los directivos de la fábricas o es el director y su equipo quien controla el diseño total de la fabricación de la película según sus ideas e intereses tanto económicos como de forma y contenido.

Nosotros imaginamos un mundo lleno de otras fábricas de cine, fábricas de todo tamaño que funcionen en Sistema de Estudio Abierto. Este Sistema de Estudio Abierto es la esencia para que las fábricas puedan ser ocupadas progresivamente por los habitantes de la localidad donde operen y donde el dinero obviamente sea un medio para su desarrollo pero no el motor que condicione la producción de representación, los contenidos, las formas, la estética, la narrativa que allí se genere.

Donde haya una persona con cámara, ordenador y proyector, profesional o no del sector, dispuesto a realizar películas de Cine sin Autor en Sistema de Estudio Abierto, hay potencialmente una fábrica de cine. El crecimiento de este tipo de fábricas no vendrá dado por la vía del éxito comercial y monetario sino por la progresiva organización social que se genere en torno a la actividad cinematográfica y a medida que la gente local ocupe el Cine y ocupe, si las hay, las instalaciones donde se fabrican. Fábricas cooperativas si queremos ser muy simples.

La materia prima del cine del primer siglo, ha sido indiscutiblemente el dinero. Las fábricas y productoras en general siempre han hecho sus películas para rentabilizar el negocio y continuar con él. Es el dinero el que se valió de la creación, distribución y exhibición de películas para rentabilizarse a sí mismo y ofrecer beneficios a sus inversores. El fracaso de una película industrial siempre ha sido su incapacidad para la obtención de dichos beneficios, buscados a través del pago de entradas. Han sido minoritarias aquellas experiencias donde, primando un interés no monetario en los contenidos, pudieron asegurar su continuidad al no asegurar dichos beneficios. La continuidad de una cinematografía no rentable solo pudo ser mantenida cuando una política estatal-cultural podía o puede asegurar su funcionamiento.

La materia prima de las fábricas que diseñamos desde el Cine sin Autor no es el dinero, sino el potencial social de representación que se genera desde los plató-mundo y sus habitantes. No ha explorado el Cine ni remotamente las posibilidades que ofrece la sola realidad, con sus calles, sus casas, su gente, sus parques, sus tiendas, sus bares, sus hábitos sociales y su imaginación como fuente de narratividad y contenidos filmicos. Esa será la materia prima cinematografiable que las Fábricas en Sistema de Estudio Abierto van a procesar para dar como resultado películas.

Hoy mismo salían unas decorativas y aburridas declaraciones de George Cloonye en ambiente de Oscars diciendo que: “Cada vez es más difícil encontrar algo que me

apetezca seguir leyendo pasada la décima página. Quizá es que llevamos haciendo películas más de 100 años y se nos están agotando las historias. O que el sistema de estudios no busca buenos guiones sino grandes espectáculos"... "La esperanza está en todos esos chavales con cámaras que serán capaces de contar mejores historias".

Menudo descubrimiento. El agotamiento imaginativo del Sistema de Estudios no es solo un problema de las historias sino de todo su modo de producción envejecido desde hace medio siglo después de que pariera en su época de esplendor al cine clásico.

La situación audiovisual actual ya nos permite ver la emergencia de una producción desordenada e inabarcable de nuevos operadores que están haciendo de la realidad inmediata motivos de sus grabaciones, videos y películas, algo que nos remite al mismísimo catálogo inicial de los Lumiere que contenía registros de fotografías en movimiento de su entorno inmediato, sus familiares, sus conocidos, sus lugares frecuentados, sus acontecimientos próximos, etc. Ese segundo origen del cine del que siempre hablamos. Si la industria se constituyó fundamentalmente como un conjunto de fábricas en régimen fordista que luego fue adoptando la deslocalización del ordenamiento global del trabajo y mutó a fábricas deslocalizadas en formato maquila, la nueva industria de cine popular tiene las condiciones de poder constituirse como un conglomerado industrial de fábricas anónimas. El estado de producción audiovisual actual de la gente, no ha estructurado aún un tipo de organización social diferente a la empresarial de su primera historia y ya es tiempo de hacerlo.

Y cuando decimos una industria basada en fábricas anónimas, no nos referimos a que no sepamos quienes las gestionan sino a un anonimato de producción en términos de un desplazamiento global de identidad propietaria. Frente a la fuerte "marca" reconocible y explotable de los negocios y autores que han dado y dan identidad a sus productos comerciales y estéticos, las fábricas anónimas ofrecerán una identidad basada en los contenidos que emerjan desde los plató-mundos y sus gentes sin importar la firma sino el lugar y los habitantes que producen su propia filmografía. Películas tan diferentes entre sí como lo son los grupos y colectividades entre ellos, tan diversas como los lugares desde donde se implanten estas fábricas populares de cine. Anonimato estético, también, que obviará la firma y estilo que las películas puedan tener entre sí ya que no responderán a las antiguas políticas del mercado y la profesión cinematográfica. Esta semana comenzamos un proceso con un segundo grupo del mismo centro público CEPA-TETUÁN. Y este segundo grupo, a pesar de ser alumnos del mismo centro han elegido ante la pantalla vacía que les propusimos, trabajar sobre el tema de su propio fracaso escolar eligiendo como plató al mismo instituto. Contenido y formas muy alejados de los del primer grupo con el que trabajamos. Ni es el mismo tema, ni los mismos protagonistas, obviamente, ni las mismas localizaciones, ni serán los mismos cámaras, etc. Cada grupo desarrolla un universo particular si no se le impone un canon preconcebido.

Una fábrica en un medio rural no puede dar películas parecidas a otra que se aloje en un barrio céntrico de una capital. Si es así, dentro de nuestra Política de la Colectividad, algo habrá fallado de manera notoria.

Cuando imaginamos fábricas operadas y gestionadas por la gente, ocupadas creativa y productivamente por sus vecinos, es porque intuimos ya que el movimiento general de la actividad cinematográfica fuera de la producción convencional, camina hacia un realismo de arraigo e inmersión en realidades concretas como materia de producción audiovisual. No hablamos de industria en los términos de esos grandes focos industriales que siempre han dominado la producción sino justamente de una industria compuesta por multitud de fábricas independientes autogestionadas sin necesaria organización entre ellas. Al contrario, la riqueza la dará la diversidad y la autonomía.

Hoy día esto es ya una realidad en crecimiento. Las experiencias de autorganización cinematográfica y audiovisual han ido emergiendo con mucha más fuerza en la era digital. Digamos que el Cine que apareció en occidente como águila imperial que



sobrevolaba el planeta para entretener a espectadores de todo el mundo, fue perdiendo progresivamente (y eso no es de ahora) su exclusividad euronorteamericana teniendo que aceptar el nacimiento de otras macroexperiencias industriales como la india o la nigeriana o las diferentes producciones más locales indígenas del continente americano. No estaría mal en otro momento hacer un mapa global de la producción actual para ver que el eje euronorteamericano del cine, ya no es la referencia mundial en términos de producción aunque conserve su tiranía estética. Bien podemos decir, entonces, que la producción de cine ha ido desde su origen, aterrizando, encarnándose, diversificándose, acercándose a lo local. Ahora quizá ya es tiempo de que deje de planear sobre la realidad y tenga la valentía y los métodos de fabricación que surjan de esa gente que, por largo tiempo, solo fueron espectadores del cine de las minorías.

Y si el Cine se ha mantenido siempre a través de la explotación comercial de sus películas en un Mercado de espectadores. ¿Qué puede pasar con el Cine de una industria basada en fábricas anónimas?

Cabe recordar aquellos debates sesenteros que tenían que encajar la emergencia de cines nacionales desconocidos y desafiantes cuando el, por ese entonces, joven crítico y cineasta francés Jean Louis Comolli hablaba de “la necesidad de revisar los instrumentos de la crítica y de inventar un nuevo espectador” según recoge Antoine de Baecque en “La política de los autores”. Incluso a la novedosa Nouvelle Vague le traía problemas el hecho de enfrentarse a cines emergentes ante los cuales se encontraba “desprovista de recursos o falta de referencias” - dice el autor.

Así está el cine hoy para poder leer la emergencia filmográfica de estas posibles “fábricas anónimas” para las cuales deberá reinventarse en sus cánones críticos, estéticos e incluso historiográficos. Pero también y quizá sobre todo, debe reinventarse en sus métodos de realización, gestión y circulación de películas si no quiere arrinconarse históricamente como un Cine asustado ante el incipiente Cine.

La industria cinematográfica del siglo pasado sigue anclada en unas inversiones abultadas exigidas por el sistema de negocio. La sensibilidad social para acudir a las salas disminuye drásticamente y obliga a una gran inversión promocional para convencer al público a que acuda a las salas y esto encarece enormemente los presupuestos de por sí altos. El propio éxito de la actividad sigue anclada en la recuperación mediante la explotación comercial de su exhibición y venta para la que no termina de encontrar el equilibrio de beneficios que tanto le obsesiona.

Si a este panorama en crisis del cómodo sistema de distribución y exhibición del que gozó el cine, le sumamos una democratización radical de su producción abriendo fábricas locales anónimas ocupadas y gestionadas por la gente, parece claro que el sistema cinematográfico podría reventar por ineficaz y quedarse obsoleto o subsistiendo a base de ingentes inyecciones de dinero que le asegure su funcionamiento espectacular y la mastodóntica dinámica del ensayo y error del negocio cinematográfico.

La nueva industria de fábricas anónimas en occidente podría crecer con una primera reacción social parecida en parte a la que Michel Gondry plantea como tesis en “Rebobine, por favor”, con un nuevo espectador-productor que quizá aún se encuentra agazapado y paralizado por la industria y el mercado, pero que en cuanto le den ocasión de ver películas construidas por gente común como él, cambie sus gustos y se empiece a inclinar por las obras hechas en las fábricas anónimas de cine popular, en las que incluso sabe que puede ser protagonista, productor y gestor. Y si no veamos qué tipo de gustos posibilitó la emergencia abrumadora de la industria nigeriana.

Un Nuevo sistema cinematográfico. Una Nueva Política de la Colectividad. Nuevas estrategias de realización de películas. Nuevos platós. Nuevas fábricas. Nuevos sistemas de funcionamiento de esas fábricas. Nuevo espectador. Nueva industria. (Todos los conceptos que exponemos aquí se pueden consultar en diferentes post que sería largo de referenciar).



Hace años que venimos hablando de todo esto componiendo e intuyendo un cine muy diferente del que hemos conocido. No hacemos más que afinar al máximo la precisión de lo que imaginamos. El futuro, ya lo vemos. Pero no basta con verlo. La palabra reflexionada o se materializa o se vuelve ineficaz. Tal como hemos hecho con el resto de los procesos para validarlos en la realidad, tendremos que abrir una primera fábrica para vivir el camino de sus virtudes y sus complejidades. En eso estamos. Ya os contaremos.

## 9

## Atrapados en la Máquina del tiempo. El modelo de cine del Gobierno Popular.

Esta semana, el secretario de cultura José María Lassalle explicaba las ideas sobre el cine en una escueta e intrigante entrevista publicada por el País. Dijo lo siguiente: “No solo hay que pensar en el cine como creación, sino como negocio. Si a los norteamericanos y a los brasileños les ha ido bien, tendríamos que ser capaces de explorar esto... no podemos poner sobre la mesa todos los años 400 millones de euros para apoyar al cine, como Francia.”. Como es tal la deficiencia de información del gobierno, solo queda hacer conjeturas sobre su oscuro discurso para saber qué es lo que van a hacer. La persecución, penalización y castigo que supone la Ley Sinde a la circulación de obras ya la conocemos. El desentendimiento público de todo lo cultural en cuanto a inversiones que supone la Ley del Mecenazgo también. Parece que la conservación de los grandes centros oficiales y museos, les interesan para no admitir la desaparición cultural de España y dejar al menos el folklorismo pseudointelectual de las élites. Bien. Y ahora nos presentan las perspectivas para el cine. Vamos a analizar el plan.

Frase 1: “No solo hay que pensar en el cine como creación, sino como negocio”.

El “no solo” da la impresión de afirmar que “solo se piensa o que habitualmente entendemos “el cine como creación”. Es la única forma de entender como una manera de proposición, lo que sigue en la frase, como si fuera una ampliación de miras que nos propone al decir, “hay que pensar”, ( además, aparte, “no solo”) “en el cine como negocio”.

Máquina del tiempo. Haga el lector un viaje así, de unos segundos, por la máquina del tiempo hacia atrás, (es apenas un siglo y poco la historia del cine y solo le lleva unas décimas de segundos), y verá que de este oficio, si algo se nos ha dicho y algo hemos vivido de manera abrumadora es justamente su dimensión y operativa de negocio.

En todo caso los diferentes enfoques disidentes, han querido sin éxito de importancia, arrebatarse al cine su casi único sentido de negocio desde que Ricciotto Canudo le diera el estatuto de Séptimo Arte en su Manifiesto de las Siete Artes, escrito en 1911 y publicado en enero de 1914. Porque creación, así como dice el Sr. secretario de cultura, en realidad, el cine siempre lo es, aunque sea esta industrial. Primera estrategia de su plan: que van a seguir pensando en qué hacer con el negocio del cine y con el cine entendido como negocio. Vamos, que no hay plan aparte del recorte.

Frase 2: “Si a los norteamericanos y a los brasileños les ha ido bien, tendríamos que ser capaces de explorar esto...”

Mmmmm. Bien, ya tenemos los modelos en que están pensando. ¿El norteamericano y el brasileño? Del modelo brasileño, la verdad, algunos especialistas suponemos que tendrán más ideas y nos podrán instruir al resto de los mortales. ¿A qué se refiere? ¿A la Red Globo, una de las cadenas de producción más importante del mundo? Porque seguro que a el cine indígena del Amazonas, Video nas aldeias, del que siempre hablamos como modelo a seguir, pues, seguro que no.

Dada nuestra ignorancia sobre el modelo brasileño, nos podemos centrar más en el norteamericano, que al menos conocemos de oídas y como colonizados. Dando por supuesto que se refiere al cine de EEUU y no a de Canadá que también es norteamericano, de donde, por cierto, siempre nos ha interesado el modelo de producción de los indígenas Inuit, pues, creemos que se refiere al modelo de EEUU y específicamente al paradigmático cine hollywoodense. Bien. Ya nos centramos un poco. Está la Secretaría de Estado diciéndonos que el modelo de Hollywood será nuestro futuro.

Porque las razones las da y no podemos ocultarlas con malicia: dado que “a los norteamericanos y brasileños les ha ido bien”. Parece una razón escueta pero creemos que cualquier ciudadano lo entiende, es bastante pedagógico. Seguiremos un modelo “que haya ido bien”, porque, “si a ellos les fue bien”, dice Lasalle...” tendríamos que ser

capaces de explorar esto”.

Y aquí queremos detenernos en esta frase porque creemos que revela muchas más cosas de las que parece. Disculpen ustedes, pero es que de una frase debemos sacar una política cinematográfica y no se piensen que es fácil. Seguimos.

No dice que lo vayamos a hacer sino “que tendríamos que ser capaces de explorar esto”. Deberíamos ser capaces (los españoles entendemos) de explorar estos modelos. Centremonos en el modelo norteamericano del que suponemos que habla, la industria de Hollywood.

Máquina del tiempo: unos segundos más para atrás y no se moleste el o la lectora con tanto viaje, pero se trata de adivinar el cine que nos espera.

Viaje en el tiempo y dando por evidente que no tenemos ese modelo ya que lo debemos explorar, habrá que remontarse a los momentos de su constitución. No se puede construir un modelo de la nada, así porque sí y por tener mayoría absoluta. Digamos que nos detemos en nuestro viaje en.....¿1908-1915?.

Douglas Gomery cuenta que desde 1908, existió aquel “Trust perverso”, la Motion Picture Patents Company surgida de acuerdos “cuando los principales productores cinematográficos y fabricantes de cámaras y proyectores se unieron para formar un cártel dirigido a fijar los precios del material cuya fabricación estaba exclusivamente en sus manos.” Fue una operación de control monopolista “levantando barreras comerciales de carácter artificial y deteniendo el libre flujo de equipos y películas, para después, fijar unos precios artificialmente altos y hacerse con los beneficios correspondientes”. Curioso panorama ¿no?. Aún no ha nacido Hollywood, el modelo del Sr. Lasalle, y el ambiente estaba así de calentito entre independientes por un lado y monopolistas por otro, que persiguieron policial y judicialmente a todo el que se atreviera a desafiar tal sistema de control.

¿Estará el Secretario de Estado leyendo la situación actual con la misma agudeza y pronosticando el nacimiento de su modelo dado el obsesivo control represor y la criminalización a todo intercambio de películas y obras culturales? Veamos.

¿Quiénes eran esos independientes? Saltamos de libro de historia y nos vamos con Antonio Santos (disculpen pero es que si uno es un ignorante tiene que recurrir a estos señores que han leído un poco más) y éste nos dice: “Como tantas otras veces, la historia se nutre de paradojas: los forjadores del Imperio de Hollywood... fueron en su totalidad inmigrantes centroeuropeos. Su historial es sorprendentemente uniforme: todos ellos provienen de clases humildes; son judíos, y compensan su escasa formación con un agudo instinto empresarial... los húngaros Adolph Zukor y William Fox (estudios Paramount y Fox), los hermanos polacos Warner y Samuel Goldfish (Goldwyn)” y varios más que nombra.

Bueno, otro ingrediente que seguro está leyendo el Sr. Lasalle. ¡Inmigrantes emprendedores! Ya tenemos el ambiente de persecución monopolista. Solo nos faltan los inmigrantes judíos. Pero, claro, es otro contexto. ¿Bastará con que solo sean inmigrantes y no estrictamente judíos? Porque si es por inmigrantes, vamos, que montamos no un Hollywood sino dos o tres.

Pero se nos mezclan las cosas.

Saltemos de libro y autores: “El nuevo Hollywood” (Toby Miller, Nitin Govil, John McMurria, Richard Maxwell)

Dicen éstos: “Hollywood aparece en prácticamente todas las descripciones de los efectos de la globalización -las de la derecha, las de la izquierda y las de la tercer vía- como un indicador flotante, una suerte de humo que surge de los fuegos económicos de la exitosa cruzada que Estados Unidos ha emprendido para convertir el mundo al capitalismo”.

Esto sí que podría revelarnos las verdaderas intenciones de Secretario Lassalle hasta

producirnos verdadero vértigo industrial.

Tenemos el ambiente de persecución monopolista, los inmigrantes y ahora, estas altísimas intenciones. Hollywood solo se entiende en su complejidad histórica, económica, política. Entendemos que nuestro secretario lo sabe a la perfección. Entonces, cabe pensar que para que pueda surgir un modelo como el norteamericano, debe haber un contexto y unas condiciones como las norteamericanas. Por tanto ¡Habrà que cambiar radicalmente el país! Y esto puede ser revelador porque quizá el Sr. Lassalle que ya sabe los ocultos planes del Rajoy y su gabinete, tenga claro que piensan convertir a España en un país “que emprenda una cruzada exitosa para convertir al mundo al capitalismo!!!! Sin darnos cuenta, a través del modelo cinematográfico, hemos podido deducir que van a convertir a España en la primer potencia capitalista mundial y por eso seguramente (increíble y excitante) el secretario está vaticinando ya el modelo cinematográfico que va a surgir de tan profunda transformación del país.

Podríamos agregar un indiscutido dato más. Sabemos que el verdadero y definitivo reinado del modelo Hollywood, se benefició y afirmó de manera decisiva a partir de la Primera Guerra mundial y que su esplendor tendrá como escenario privilegiado para su expansión el período de entreguerras. Digamos que es un modelo que respiró y respira fantásticamente bien la confrontación bélica a gran escala. Suponemos, entonces, que para “explorar” este modelo del Sr. Lassalle, en los precisos planes del gobierno popular, tendrán incluso calculado el actual y futuro escenario de guerras presentes y venideras para fortalecer su modelo cinematográfico.

No salimos de nuestro asombro.

Hemos obviado poner los otros ingredientes que fueron conformando el modelo hollywoodense a seguir, como pueden ser sus estrechos vínculos con la banca, el propio belicismo en el campo de la legislación del comercio y la cultura mundial, elementos todos que fueron conformando el modelo que nos propone nuestro secretario de cultura.

Pero claro, hemos de confesarlo, nuestras deducciones no son del todo fiables.

Primero, el Sr Lassalle y sus colegas de clase política son los que han caldeado el ambiente monopolista de persecución y cárcel a todo independiente que atente contra los beneficios privados del copyright corporativo de los magnates y la cultura en general. Como eco repetidor de los designios internacionales, de ¡oh!, la industria estadounidense sobre todo. Digamos que son, en realidad, lacayitos del “Trust perverso actual”.

No puede liderar a los independientes. Se nos cae, entonces, el primer argumento. Segundo, si los independientes van a formar el nuevo modelo cinematográfico y estos deben ser inmigrantes, pues esto nos toca muy de cerca y nos entra un cierto escozor. Nuestro colectivo está compuesto por varios inmigrantes y estamos diseñando un modelo de cine. ¿Acaso el Sr. Lassalle ha descubierto nuestras intenciones y piensa darnos todo su apoyo? No hemos pensado nosotros en términos de conquista planetaria, claro. Tendríamos que replantearnos todas nuestras posturas. O ¿Traerá el Secretario de Cultura algunos ciudadanos judíos para poner en marcha su proyecto a pesar de la difícil situación de Medio Oriente? No hay claridad en este argumento.

Tercero. Si el plan de gobierno es transformarse en la primer potencia mundial y convertir el mundo al capitalismo (como excusa para generar el modelo de cine que le corresponde a un imperio, no por otra cosa) pues parece evidente que tendría que entrar en conflicto serio con EEUU. A consecuencia, éste nos invadiría en menos de lo que cante un gallo (uno de los pocos que van a quedar en el país después de los recortes y que le decimos juanito). Y nos invaden los norteamericanos militarmente, no habrá necesidad de hacer ninguna industria de cine siguiendo su modelo porque eso ya está hecho. Así que se nos cae otro argumento.

En definitiva, no sabemos qué decir. Al final, estamos como al principio, claro. Eso nos pasa por hacernos los listos y querer descifrar los planes PP a través de sus discursos.

Ahí los dejamos. No vamos a perder más tiempo. Vamos a seguir diseñando el nuevo modelo de cine que es en lo que estábamos cuando nos interrumpió el Sr. Lassalle. Ya conocemos el ambiente de persecución cultural, somos independientes y en nuestro colectivo hay varios inmigrantes. No vamos re-inventar Hollywood pero estamos seguros que algo haremos. Después de todo, ya lo habíamos escrito alguna vez, “Cualquier lugar puede ser Hollywood”.

PD: la próxima semana prometemos seguir con cosas interesantes.

## 10

## ¿Qué es una obra colectiva en la Política de la Colectividad?

### Producción social y producción artística.

Mucho se habla en estos tiempos de lo colectivo en la producción cultural. Esta semana, una compañera del colectivo participó de una mesa en un programa de radio sobre este tema.

Como siempre, a eso siguieron nuestras reflexiones internas sobre lo que allí se habló. El mismo día, habíamos tenido la segunda sesión con un nuevo curso de alumnos y alumnos, jóvenes adultos del CEPA-TETUÁN donde desarrollamos la experiencia de Cine sin Autor en un ámbito educativo.

Entre los alumnos hay un rapero.

En la primer sesión le habíamos planteado si quería improvisar unas rimas sobre lo que se había hablado en la sesión y dijo que sí, se subió en una tarima que tiene el salón de actos donde trabajamos, se puso una base musical que traía en su pequeño reproductor e improvisó sus versos.

Como en la mayoría de estos cantantes-poetas, la fluidez del texto resulta impactante y más cuando minutos antes el mismo joven se definía como alguien que estaba en ese instituto luego de años de fracasar. Improvisó dos veces hasta que se le trabó el verso y lo dejó. Pero fue suficiente para ver sus cualidades. En esta segunda sesión, luego de grabar las primeras escenas, le planteamos nuevamente si quería improvisar y esta vez venía más preparado y lo volvimos a grabar.

Del resto de compañeros y compañeras casi nadie le había escuchado. Alguna chica le preguntó si hacía actuaciones.

Desde el comienzo este joven planteó si podía hacer la banda musical del trabajo cinematográfico que hiciéramos.

Cuando terminó su improvisación le preguntamos si tenía más temas y si podíamos escucharlos para saber si podría encajar alguno ya terminado con los temas que han salido a debate.

Entonces dijo que tenía uno allí, en su reproductor. Así que lo pusimos y el resto de sus compañeros y compañeras se pusieron a mirar el piso en posición de atenta escucha.

Temalargo, dondelamezclanodejabaoír bien la letra. Pero el trabajo era unavez más bueno. Luego de acabado le hicieron algunas correcciones que nuestro rimador escuchó con atención y se debatió sobre el tema.

Pero ¿qué es una obra colectiva? nos preguntamos en el título de este artículo.

Cuanto más hemos avanzado en el tema de la producción colectiva, más nos hemos detenido, enlentecido, confundido a veces pero profundizado mucho en la complejidad que supone, en lo duro que resulta hacerlo en nuestra sociedad, totalmente inhabituada a este tipo de prácticas creativas. La pregunta la hemos ido formulando mejor y agregamos que no solo hay que preguntarse qué es, sino también entre quiénes y cómo se produce.

La preocupación fundamental que hemos tenido desde el principio en el Cine sin Autor ha sido la producción de obra colectiva con cualquier persona no vinculada a la creación. La pregunta que nos hacemos ahora es: ¿qué es una obra socialmente colectiva?

¿Es colectiva la obra que hace un grupo de artistas que se juntan a producir y luego la lanzan directamente y sin intermediarios a la red o a cualquier forma de circulación alternativa? Sí, claro.

¿Es socialmente colectiva? Creemos que no.

La diferenciación la hacemos en la elección del sujeto que produce la obra o el hecho cultural. Necesitamos diferenciar si

a) una obra la producen artistas en exclusividad b) gente cualquiera o

c) artistas y gente cualquiera funcionando en colectivo.

a) Si se trata del primer grupo, se trata de un grupo particular de entendidos y su obra les representa a ellos. Surge de una subjetividad artística que no implica a más subjetividades sociales. Es decir que no ha habido en la operativa de producción otras sensibilidades que no sean las artísticas. El público puede llegar a identificarse con ella,



claro que sí, pero no la ha producido.

b) Si se trata del segundo grupo, estaríamos ante personas no creadoras de obra, a las que se les puede haber ocurrido hacer algún tipo de pieza o acción cultural. Hablamos de una subjetividad social sin conciencia ni práctica en lo que puede ser el arte y la cultura que les antecede o que solo se ha impregnado de ella como espectador.

c) Si se trata de una mecánica conjunta entre artistas y sectores no vinculados a la producción cultural, deben establecerse operativas nuevas para su funcionamiento dado que la relación entre los dos sectores ha sido siempre de creador productor exhibidor a espectadores- público.

Sobre la cultura no se construye una conciencia de que nos pertenece al conjunto de la sociedad sean o no artistas y que por lo tanto deberíamos participar, opinar e intervenir en su producción como ejercicio de un derecho a la libertad de representación propia, a que no nos cuenten unos cuando es la imagen de la sociedad. Para el caso del cine, al menos para nosotros, hay dos maneras de democratizar su producción si queremos pensar en otro modelo. Dos caminos de sinautoria, de desaparición de la antigua autoría, autoridad y propiedad.

Cuando nuestro rapero se sube a la tarima e improvisa, está funcionando dentro del modelo habitual: autor de obra frente a un resto de personas que instantáneamente se identifica como público, degustador, apreciador.

Cuando nuestro joven improvisador se baja de la tarima y se sienta en la ronda para exponer su otro tema grabado y se somete a las apreciaciones de sus compañeros y compañeras y además se crea cierto compromiso para que su obra pueda ser elegida para representar ciertas temáticas comunes que se están planteando y a parte se abre la posibilidad de que se le encargue por su talento una obra específica que represente el sentir colectivo, es en ese nuevo entorno de creación donde creemos que se generan las condiciones específicas de producción para generar una obra participada que represente al grupo, una obra socialmente colectiva.

Es cuando el joven poeta abandona su vieja función social de autor, trasciende su individualismo por voluntad propia y somete su autoridad, su propiedad y su obra a la autoridad, intervención y apropiación activa de un colectivo específico para alcanzar mayor representación social, cuando empiezan a forjarse condiciones para una obra colectiva. Previamente, el funcionamiento social habitual debe haberse puesto en crisis escénica y operativa.

¿Qué pasa en ese momento en que el autor se baja de la tarima?

Muchas cosas.

1) El autor se sienta a la par de los demás y somete lo que su subjetividad personal ha creado, que ya es una obra individual aceptada, a la opinión activa de sus compañeros y compañeras con el fin de recrearse.

2) Que el autor renuncia a la inmunidad de su creación y de su persona y acepta la posibilidad de modificación de su obra o incluso el encargo de otra bajo la dirección y según los intereses de los demás.

3) Que se rompe el evento “autor-que expone su obra-a un público”, como acto inmodificable y como estructura inapelable

4) Que se amplifican los contenidos y formas posibles de una obra al integrar otras sensibilidades, ideas e intereses.

5) Que el autor adquiere otra función social y política de responsabilidad ante un colectivo que le interpela a la vez que reconoce y promueve su talento.

6) Que el colectivo sí podrá verse representado en la obra final porque ha ido interviniéndola e incluso participando en ella activamente.

El modelo que tenemos solo contempla un tipo de funcionamiento social que supone una diferenciación de status entre artistas-productores y gente cualquiera en una cultura basada en el evento: el acto de ofrecer una obra acabada a un público. Un

concierto, la presentación de un libro, la exhibición de una película e incluso una performance o instalación que incluya a sus participantes dando herramientas que puedan modificar parcialmente el espacio y su contenido, no habrá contemplado la participación social en su diseño. ¿Por qué esa instalación, por qué ese sitio de exposición, ese diseño, esas herramientas y no otras, quién y cómo se beneficia de esa acción, quién gestiona el hecho cultural antes y después de que se produzca?

Digamos que el gesto de nuestro rapero al bajarse de su tarima y someterse él y su obra a la autoridad e intervención de su grupo específico es una forma de colectivización de la autoría, un gesto de sinautoría, como le llamamos. Un camino que es posible cuando existe previamente un autor.

Cuando no hay autor ni obra que colectivizar, los métodos inclusivos que utilizamos en el Cine sin Autor crean obra desde esa ausencia autora previa. Todo se produce entonces desde el colectivo en horizontalidad, circulación de poder, diseño común, etc. Ya lo hemos expresado en muchas ocasiones.

Nos parece entonces importante que para hablar de obra colectiva, se debe establecer al menos una pregunta a su proceso de creación y gestión:

a) ¿Sus métodos de producción y gestión contemplan o no operativas que abren la subjetividad, la autoridad, la propiedad y la gestión del proceso a cualquier persona a la que convoca?

Si la respuesta es que no, estaremos ante una obra de producción artística, donde la propiedad del diseño, la autoridad, la autoría y la gestión de dicha obra está reducida al campo de los saberes y propiedad profesionalizados del Arte.

Si la respuesta es que contempla operativas inclusivas, participativas, que permiten la apropiación inmediata o progresiva de su proceso de construcción y gestión, estaremos ante una obra social colectiva, dado que amplifica su potencia social incluyendo a otras personas, otras sensibilidades, otros intereses, que no son solo los del gueto artístico.

Ya saben ustedes, si nos siguen, que nosotros apostamos por una cinematografía producida socialmente, porque apostamos por un modelo de realización y gestión del cine en el que sus operativas de producción y gestión, están diseñados para ello, suponen una metodología inclusiva, de participación activa de cualquier persona, de protagonización interpretativa, decisiones comunes, desaparición de status social entre cineastas-productores y gente no vinculadas a la producción de cine, saberes puestos al servicio de lo común, poder circulante de funciones, gestión compartida, etc.

El camino de la obra colectiva supone un estado social de base acostumbrado a lo colaborativo, a lo horizontal, a ejercer responsabilidad sobre la manifestación común que nos implica, a la erradicación de jerarquías de unos saberes sobre otros, al ejercicio político de propiedad común sobre lo que nos representa culturalmente. En definitiva, a un tipo de vivencia y práctica social que nos queda muy lejos aún, al menos en esta España tan neoliberal, tan violenta y tan dada a la imposición de minorías enquistadas en su prepotencia.

Quienes estamos haciendo obras colectivas, no deberíamos perdernos en el pequeño éxito de nuestros ensayos puntuales. Fácilmente escuchamos con exceso de optimismo hablar de lo colectivo cuando nuestro trabajo aún solo origina indicios, rastros, luces discretas, proyecciones posibles, fábricas que deberían ponerse en marcha, políticas que debemos echar a andar pero que aún no están. La obra colectiva, hoy, desde donde escribimos al menos, tiene el digno valor que tiene toda acción resistente. Los creadores y artistas, aún ni siquiera hemos aprendido a domesticar con gusto político, al pretencioso e insolente autor que nos habita.

## 11

## ¿Cómo poblar el territorio del cine? Nota para una práctica cinematográfica socialmente inclusiva.

En la última sesión que tuvimos en Medialab Prado, tomando como excusa la planificación de una acción, establecimos una comparativa de procedimientos entre las Políticas anteriores, de los grandes Estudios y de Autor y la Política de la Colectividad que enunciamos. El concepto con que arrancamos es el de Platón-Mundo desarrollando la idea de reterritorialización cinematográfica.

La historia del cine en relación con el “territorio de la realidad”, las personas, sus vidas y sus espacios, es una historia de exclusión social. La creación de películas, surgidas fundamentalmente del espacio subjetivo de las ideas y el terreno emocional de un guionista, un director etc, ha tenido una dirección generalmente unidireccional, habiendo surgido, casi en exclusividad, desde la subjetividad de la institución cinematográfica. El cine reterritorializa el espacio de las personas a filmar. El caso más extremo y reconocible es precisamente el espacio del Platón de cualquier Estudio: ese espacio fabricado para que sucedan los hechos filmables, planificados siempre por el estamento cinematográfico. La gran producción industrial, las grandes productoras de cine y televisión siguen fabricando parte de sus películas y series de esta manera. Este territorio del Platón, será fabricado según lo que el imaginario cinematográfico necesita. Es un espacio artificial, creado para satisfacer los intereses y las ideas de producción. Un espacio extraño al mundo real que ocurre cada día, una interrupción, una ruptura espacial controlada, donde también controladamente ocurrirán los hechos pensados por sus diseñadores. Es el caso extremo, muy común en la gran producción. Luego, la historia nos ha mostrado una variedad de hibridaciones donde la institución cinematográfica, sobre todo en la figura de ciertos directores, harán uso de espacios ya existentes en la realidad que serán utilizados sin modificación o con modificaciones parciales, (condiciones de luz para la fotografía, partes del decorado, vestuario de los personajes, etc). En mucho menor medida encontraremos aquellas experiencias que incluirán en los hechos a filmar, a personas cualquiera que pertenecen a estos lugares. Estos casos de mayor hibridación constituyen un tipo de intervención del espacio real, no en forma de ruptura objetiva, física en mitad de la realidad, pero sí de una reterritorialización imaginaria, donde la delimitación, el control absoluto ya no será el escenográfico del platón fabricado sino una nueva delimitación del espacio ya existente, donde controlar los hechos a filmar, los acontecimientos diseñados por la subjetividad cinematográfica.

Por un lado hay en estas experiencias un cerco físico, que marcará el territorio de las acciones. Por otro lado, se establecerá un cerco de poder imaginario de los acontecimientos: todo lo que ocurra en esos momentos de filmación, será controlado por los profesionales del cine. A pesar de utilizarse espacios reales, la interrupción de la vida en esos sitios significa generalmente una ruptura de la actividad natural que allí se desarrolla ya que los momentos de rodaje específicos, son precedidos por el despliegue mayor o menor del equipo y sus materiales que prepararán las acciones, irrumpiendo la vida del lugar.. Podría pensarse que el formato documental, de mayor y más estrecha relación con la realidad a la que filma tal cual ocurre, cumpliría una más incluyente relación con las personas y sus espacios pero tampoco es lo habitual. Aunque exista este, digamos, respeto por la realidad que se filma, (no hablamos de los formatos divulgativos sino del documental como indagación cinematográfica más profunda de la realidad). Pero incluso en los formatos del más estricto directo, de aquellos cineastas del cine directo que optaban por no ser más que “una mosca en la pared” para hablar de la anulación de toda modificación de la realidad, pues aún en estos casos, es siempre obvio que lo que la cámara filme y lo que se monte, será gestionado por la subjetividad de los profesionales.

Cuando planteamos el concepto Platón-Mundo, lo hacemos justamente para redefinir la relación del Cine con el territorio y las vidas que lo habitan. Mientras la “Reterritorialización” en las políticas anteriores del Cine han sido excluyentes con la realidad que delimita su espacio de operaciones, la “Reterritorialización” en una

Política de la Colectividad, convierte a todo lo que queda dentro de los límites del Plató, en materia prima y autogestora del cine que allí se produzca.

Por decirlo de manera simple, mientras el Cine siempre “reterritorializó” la realidad para dejarla fuera o modificarla a su antojo, en la práctica de Cine sin Autor, se reterritorializa para que todo lo que esté dentro de sus límites, comience a vivir y gestionar su propia aventura fílmica.

Este es el comienzo de la operativa en relación al territorio. Delimitar para saber quien en principio comenzará a ser parte activa, protagónica y gestora de lo cinematográfico que allí ocurrirá.

Mientras la Pre-producción significa en el cine convencional esa etapa de planificación y cálculos sobre la viabilidad o no de un proyecto con un trabajo hecho en algunas oficinas desconectadas de la realidad, para nosotros, la Pre-producción se define como “una etapa del encuentro socio-cinematográfico”, de relación obligada con los primeros grupos de habitantes muy alejado del circuito cerrado de una oficina. El acto de delimitación en esta versión particular de Plató General, no se trata de un cerco estricto fuera del cual no es posible hacer cine. Se trata de trazar una línea para un primer abordaje y una prueba de alcance posibles de las acciones. Una toma de conciencia de que lo que tenemos delante no son nuestras ideas de películas sobre ese lugar sino una geografía y una vida social específicas que iremos conociendo progresivamente, que forzará nuestros límites preestablecidos.

Plató-Mundo para nosotros han sido muy variadas cosas en estos años. Desde un edificio entero a un bar, desde un instituto a la casa de alguien particular. Con el tiempo fuimos entendiendo que todas esas experiencias pertenecían a un mismo entorno barrial, y fue así que arrivamos finalmente a la utilidad que supone hablar de un Plató-General Social donde las diferentes experiencias de Cine sin Autor podrían potencialmente conectarse entre ellas y de hecho, es lo que ha ocurrido en algunos casos. La Reterritorialización del Cine sin Autor, mas allá de su gesto imaginario, supone sobre todo desafíos grandes a nivel social y esfuerzos de tiempo también de largo aliento. Siempre nos quejamos en nuestro colectivo de no estar a la altura de una práctica que nosotros mismos vamos diseñando, poniéndolo en práctica y teorizando.

Cuando hemos mencionado otras veces nuestro concepto de Fábrica de Cine sin Autor como un horizonte al que queremos llegar en breve, ha sido justamente por esta imposibilidad de dar respuesta a nuestra propia incapacidad para responder con un mínimo de honestidad a lo que supone abordar un Plató Social de Cine sin Autor, que siempre incluye un cantidad inmensa de vidas, de historias, de narrativas, de acontecimientos posibles que parecen amplificarse en cada intervención.

El concepto de Fábrica nos remite simplemente a un lugar centralizado donde se puedan abordar todas las experiencias simultáneas que generan las convocatorias de tan diversas personas y grupos que suelen implicarse progresivamente en el desarrollo de su propia filmografía, en la autogestión de su imagen audiovisual común, surgida y generada desde un lugar específico. Se trata de imaginar en mitad de la realidad una Fábrica que esté alejada, en su funcionamiento, de las habituales mecánicas fordistas de jerarquización y producción en serie bajo la tiranía de sus dueños. Se trata de abrir una Fábrica que desde su concepción y por sus métodos de producción y gestión haga posible su ocupación por parte de sus habitantes. Se trata de abrir una Fábrica para ser ocupada socialmente para ocupar socialmente también el Cine. Ya lo sabemos, en mitad de la miserabilización a la que nos están arrastrando como país, cabe preguntarse si este será el mejor panorama para poner en marcha una maquinaria de cine de éstas características. Pero se trata de ser realistas . Solo una buena dosis de locura puede servir como reacción ante tanta miserabilización de la cultura.

## 12

## Formativismo y arte social cinematográfico. Escribiendo la historia del futuro.

Los autores Robert C. Allen y Douglas Gomery analizan en el capítulo 4 de "Teoría y Práctica de la Historia del cine", los principales enunciados que han marcado la teoría estética del cine.

Cuentan que: "Hasta la década de los sesenta, la teoría del cine podía dividirse en dos principales escuelas de pensamiento: las que Dudley Andrew ha denominado formativista y realista... Los teóricos formativos (Hugo Münsterberg, Sergei Eisenstein y Rudolph Arnheim, entre otros) afirmaban, no obstante, que mientras el cine se limitaba a registrar el mundo visible, no podría aspirar al nivel de arte. Los formativistas mantenían que para convertirse en arte, el cine debe ir más allá de la mera reproducción mecánica. El cine, dijeron, no debe copiar la realidad sino cambiarla de modo que sea diferente de la naturaleza o la realidad visible."

Luego analizan el desafío teórico que opuso desde los años treinta y cuarenta "el realismo" ubicando en su centro la labor del crítico francés André Bazin que hará volver la reflexión a la potencia fotográfica del cine en su "íntima conexión entre imagen filmica y lo que ésta representa y no en la negación de dicha relación". Hay algunos rasgos aprovechables del formativismo tal como lo plantean los autores, que nos permiten pensar una nueva evolución del cine bajo una Política de la Colectividad. Como ensayo para una relectura de la teoría estética, este recorrido apoyado sobre todo en el análisis de las obras maestras del cine y la labor de sus "maestros", nos puede arrojar luz sobre las posibilidades futuras de la actividad cinematográfica. Dicen: "La imagen fotográfica registrada en el cine era, para los formativistas, la materia prima del arte filmico. La obra de arte en sí emergía de la manipulación de la imagen por medio del uso de propiedades exclusivas del medio cinematográfico..." Cambiando de paradigma y ubicándonos en una Segunda Historia y en un modelo de producción basado en la Política de la Colectividad podemos pensar algunas cosas.

El panorama actual del audiovisual parece indicar que "esa materia prima" de la que hablaban los formativistas y que diferenciaban de la obra de arte, era el simple registro fotográfico de la realidad, el acto mecánico de capturarlo con una cámara, a la cual, una serie de operativas vendrían a transformar en Arte. La gran producción social que hacen los operarios anónimos de hoy, cualquier persona con sus dispositivos de captura audiovisual, pueden ser comprendidos como un inmenso banco de "materia prima social audiovisual" que, como dijeron los formativistas, a través de su manipulación con las operativas del cine, también pudieran convertirse en Arte cinematográfico social, de carácter colectivo.

Si por muchos indicios estamos en el origen de una Segunda Historia del Cine, la clave estaría en salirnos del terreno del artista individual sobre el que los formativistas depositaban la acción y responsabilidad de transformar esa materia prima en Arte: "Para ellos, el arte empieza con la naturaleza pero es el producto de la expresión personal del artista de la misma a través de las propiedades formales del medio artístico, en el caso del cine, montaje, movimientos de cámara, sonido y puesta en escena (la organización de elementos en el encuadre)."

Podríamos considerar que una posible y necesaria evolución del Cine de su primera a una segunda historia podría depararnos recorrer ese mismo camino de los artistas individuales pero haciéndolo colectivamente. Es decir, que sea la propia sociedad a través de sus más diversos grupos y colectivos, la que transformen esa materia prima audiovisual capturada por cualquiera, en Arte cinematográfico de carácter social. "Por tanto, -siguen los autores- una historia estética del cine de base formativa destacará los trabajos que exploran el potencial del medio para la manipulación artística de la realidad, las películas y realizadores que demuestran la capacidad del cine para ir más allá de la grabación" Por tanto, decimos nosotros rescribiendo la frase, deberíamos "explorar el potencial (SOCIAL) que tiene el cine para la manipulación (también SOCIAL) artística de la realidad, las películas

y realizadores (colectividades) que demuestran la capacidad del cine para ir más allá



de la grabación (de ese acto reflejo tan cotidiano hoy para una parte importante de la población)”.

Poner en el centro lo social-colectivo como sujeto productor, supone, en este planteo del formativismo, tener que imaginar todas esas operativas de manipulación capaces de transformar esa materia prima audiovisual social en Arte, abiertas a la participación y en manos de la gente común y no solo de artistas. Parece obvio que recorrer socialmente lo que el cine ha hecho privadamente al pasar de la captura inmediata de los Lumiere a los trucos de montaje teatral de Melies y a los inicios de la narrativa iniciada por autores como Edwin Porter, no arrojarían los mismos resultados que ya hemos conocido, ya que hablamos de una subjetividad colectiva, con otro funcionamiento y otras cualidades diferentes a la individual, otro momento histórico, social, tecnológico.

Si el cine lo pensamos producido socialmente, el futuro se llenará de fascinante incertidumbre que iremos desvelando, haciendo cine bajo otro paradigma.

En primer lugar, porque “esa materia prima social audiovisual” de hoy día, es un material cargado de narratividad altamente contaminada por la historia audiovisual. Todo el caudal imaginario acumulado en sociedades que nacen inmersas en una constante e inabarcable producción y exposición a lo audiovisual y que acumulan en su retina, la historia de un siglo de cine e imágenes de todo tipo, constituyen un banco inicial muy diferente a la virgen retina con que se enfrentaron los primeros creadores del cinematógrafo. Su evolución deberá llevarnos a otro sitio.

Por eso se hace afortunadamente difícil intuir qué puede llegar a ser el cine, si hablamos de un tipo de producción social organizada con modelos, políticas y operativas que permitan una nueva estética, ya no gestionada por artistas y subjetividades individuales sino por todo tipo de colectividades, abocadas a la construcción de sus propias imágenes. Ya no con la mecánica persuasiva del negocio sino con la mecánica del interés, el disfrute y la fascinación común de crear narratividad audiovisual, discurso colectivo, dialogado, debatido, compartido entre habitantes de un mismo lugar o personas unidas por diversos y propios intereses.

Sin duda que la estética del cine del siglo XXI no podrá contarse con las mismas claves que la del siglo XX. No debería, no tendríamos que dejar que así suceda.

Parece claro que dada la situación actual de movimientos e insurrecciones sociales, la producción de imaginario no parece un terreno prioritario y solemos pensarlo como ese apartado de la Cultura al que luego de reconfigurar el resto de cosas, podríamos, de forma ociosa casi, dedicarle atención. Pero sabemos con demasiada certidumbre histórica que no es así. Que la batalla por el imaginario es un tema que afecta directamente a la imaginación, a la fantasía, al anticipo mental sobre otras formas de vida y de organización de la vida.

Sabemos también que el Cine ha sido un elemento fundamental en esa conformación de nuestro imaginario que puede encendernos o adormecernos, que puede afectarnos para la pasividad o para la reacción crítica y responsable.

Ojalá que la historia estética del cine de nuestro siglo, hable de una evolución donde el territorio privilegiado, exclusivo y excluyente con que se produjo el cine del primer siglo haya sido desbordado, neutralizado, arrinconado, desactivado por la emergencia de un cine desde la base social y bajo otro modelo de producción, tan transformador como creativo, tan imaginativo como crítico, tan decididamente estético como político.



## 13

## El fantasma de la magia del cine. Las películas, la mirada y el tiempo.

Esta semana nos decía un amigo que es director de educación en un centro de arte de Madrid, que dejarán de hacer los ciclos de exhibición que venían haciendo porque “el formato está acabado, va muy poca gente y allí no pasa nada”. Y aunque elegían una programación interesante, difícil de encontrar en otros sitios, parece que la mayoría de la gente si quiere ver una película, está prefiriendo mirarla en su casa, en internet o de cualquier otra manera. Nos proponía pensar algo al respecto preguntándose “cómo hacer para que en un visionado pase algo”.

Aunque para cualquier amante del cine como nosotros, la imagen de cine en sala o en una buena pantalla grande sigue siendo una experiencia irremplazable, es verdad que los hábitos con respecto a la imagen han mutado de manera desorbitante.

Podríamos simplificar quizá tres hábitos de cine por esquematizar.

Hábito 1. Nos decidimos a ir al cine. Vemos luego qué película nos interesaría más. Afiche de promoción. Sinopsis. Esta no, esta no, quizá esta. ¿Qué te parece si vemos tal peli? Mmm, no sé. Tiene buena pinta. Llega el momento. Prepararse. Vestirse de calle. Posibles llamadas si se va en grupo. Tramo a pie o medio de transporte para llegar a la sala. Puerta del cine. Otro vistazo. Compra de entrada. Esperar los minutos. Llega la hora. Comprar o no palomitas y bebida. Entramos. Buscamos un asiento que más nos permita disfrutar. Esperamos. Se apagan las luces. Pantalla inmensa. Sonido envolvente. Empieza la película. Puede o no haber enganche pero generalmente nos quedamos a verla (hemos pagado para ello). Pasa la hora y media o dos. Termina la película. Recoger. Salir entre los otros espectadores. Caminar. Salir a la calle. Quizá un cigarro. Café o cañas. Comentarios sobre la peli. Volver a casa.

Hábito 2. Click. Estamos frente al ordenador. Pinchamos un enlace sobre un vídeo. Comenzamos a verlo. Cinco, diez, quince, 30 segundos. Click. No nos gustó. Seguimos. Click. Cambiamos de interés. Click. click, click. Pasamos a Faceebok. Título. Título. Título. Click. Una noticia llama la atención. Click. La empamos a leer. Uf, muy larga. Ya la leeremos. Click. Volvemos a Faceebok. Seguimos para abajo. Otro vídeo. Click. Cinco, diez, quince segundo. Me interesa. Miramos un poco más. Estamos en la ventana pequeña. Click. Pantalla completa. Click. Click. Click. Quizá lo terminamos si no es muy largo.

Hábito 3. Otra vez en el ordenador. Se nos antoja ver alguna película. Vamos a las pelis descargadas o a una página de exhibición. Click, click. Elegimos una. La vemos.

Hábito 4. Estamos en casa. Se nos antoja ver una película. Vamos a la estantería de DVDs. Elegimos una. Preparamos todo. Pantalla con proyector o pantalla de televisión. Nos sentamos cómodos. Alguna cosa para tomar y comer y ponernos cómodos. Ponemos la peli. Puede interrumpirse o no, por algo, una llamada. Paramos al rato por algo más para picar. Terminamos la peli. Nos quedamos comentando en los mismos sillones si es que no la hemos visto solos y nos quedamos en silencio.

El primer conjunto de hábitos pertenece a la primer Historia del cine. Su época más religiosa. Cuando sus templos eran el centro indiscutible de la imagen en movimiento. Muchos templos quedan aún y la industria busca por todos los medios crear películas con mayor impacto audiovisual, mayor eficacia envolvente, 3D por ejemplo, para continuar el rito rentable.

El resto son hábitos actuales. Una imagen audiovisual inmersa en el conjunto de la información o metida en una microcarpeta silenciosa reducida a dígitos en nuestro ordenador o un soporte, CD, DVD, que los contiene, que al golpe de click despertará de su sueño en el mundo misterioso de los datos para convertirse en imagen y sonido.

Ambos hábitos conviven aún, pero obviamente tienen grandes diferencias. El primero conserva su carácter de ritual, es necesario el traslado físico a un sitio diferente del que habitamos, en propiedad de otros dueños que definen el protocolo de acceso, mediado por el dinero, con un contenido pautado que se ofrecerá sin posibilidad de elección, durante un tiempo definido por sus propietarios del que salirse no deja de

sentirse como una anomalía, un desperfecto, una falta de respeto quizá. Un templo en el que se exige desaparecer en el silencio receptivo ante la omnipresencia de un film. Donde cualquiera entiende y tiende a respetar el contrato implícito que supone el espectáculo. Durante unas breves horas, dejaremos atrás nuestra vida para sumergirnos vía nuestros sentidos más activos, en un mundo que no somos nosotros. El resto de las personas de fuera saben perfectamente qué está pasando allí. Apagamos nuestros móviles como reflejo de una voluntaria incomunicación con nuestro entorno social, como aislamiento que nos centra en el único acontecimiento que sucederá desde el principio hasta el fin de la película. Un tiempo elegido también por sus diseñadores que hasta nos ponen los créditos de quienes hicieron la película para avisarnos que ha terminado la experiencia. Todo un viaje perceptivo.

Los otros tres hábitos son domésticos, no suponen desplazamiento físico, no debemos vestirnos de calle, son una actividad sin respeto de protocolos, sin que medie el dinero, que puede interrumpirse sin más si cualquier acontecimiento, necesidad o comentario se impone. Nadie sabe en el exterior que en nuestro recinto privado está sucediendo ese hecho de ver una película y dejamos abiertos los canales de comunicación. Podemos o no estar centrados en ese recorrido audiovisual que otros han diseñado. Podemos dejar la experiencia o seguir según nuestra conveniencia.

La decadencia del ritual del cine, su caducidad, no llega a ser un problema más que para quienes se benefician de dicho ritual. Es, simplemente la caducidad de todo el dispositivo que lo sustentó durante su primer siglo. No es un desinterés por el cine sino por un tipo de práctica social cinematográfica.

Pero una pregunta que surgía en la conversación con nuestro amigo era importante para “repensar” la exhibición como fenómeno social: haber perdido su religioso ritual ¿significa que vemos mejor una película?

Lo que parece seguro es que tanto el ritual con el que nos vinculamos con el cine, como su forma de percepción han mutado radicalmente. Nuestra forma de relacionarnos con las películas tiene poco que ver con la de hace unas décadas atrás. Fundamentalmente han cambiado el tiempo y las maneras de elegirlas.

De todas maneras, no toda la caducidad del formato del cine debe ser despreciado u olvidado sin más.

Los hábitos actuales han producido en el espectador-usuario un cortocircuito en su capacidad temporal y afectiva de relacionarse con el material audiovisual.

No termina de estar claro si vemos mejor. Sabemos que estamos más apurados, somos más automáticos y veloces en la elección o en el descarte de películas. Nos hemos habituado a bucear entre un banco incabarcable de materiales con mayor intuición. Hemos perdido la devoción por “la película en su templo”. El espectador del ritual del cine en sala, vivía (vive aún cuando acude) la experiencia de esas breves horas de exposición, bajo un cierto estado de hipnosis, de entrega casi total a la realidad que le era exhibida. El cine, sobre todo el basado en la fotografía, siempre ha tenido una extraña e irracional sensación de que aquello que veía era verdad durante el tiempo que duraba la película. Y en cierta forma, una película es una verdad perceptiva y emocional que vivimos. No la realidad que puede simular pero sí la realidad interior vivida ante la exposición. Es verdad que hemos llorado. No es verdad que se murió la actriz en la escena final. Era un estado de ingenuidad mayor. Esa pantalla inmensa que podía desbordar la presencia del espectador, esa sala a oscuras donde el film era la única actividad atendible y el único motivo para estar allí, más el ritual de prepararse, trasladarse y pagar, suponían un estado propicio que en alguna medida aseguraba de antemano que el evento cine, el encuentro de espectadores con una película y en una sala preparada para tal efecto, se produjera sin dificultades. Y aún hoy, el ritual funciona. No ha perdido sus cualidades. Lo que ha perdido es competitividad porque hay muchas más maneras de ver una película. El espectador actual ha perdido esta inocencia del ritual. Ve más cosas pero no sabemos

si ve mejor. Su tiempo-click lo ha convertido en un consumidor voraz de instantes audiovisuales. La interactividad con las pantallas nos ha sacado de la hipnosis, nos permite la intervención en el cuadro interactivo y nos ha dotado de un táctil activismo. Pero ver mejor, ver con paciencia, disfrutar plásticamente del ocurrir de las cosas, si no lo hacemos en la vida diaria por qué habríamos de hacerlo frente a una película. Quizá, nos detenemos poco y consumimos mucho.

En nuestro cine el acto de la exhibición vinculado al ritual es un acto secundario. Pero también es secundaria la alternativa de ofrecer nuestras películas en las autovías virtuales. La exhibición es un momento de trabajo común entre los espectadores presentes, vinculados a la producción. De las pocas veces que hacemos una exhibición a espectadores remotos (ese antiguo espectador primero del cine) sentimos esa vaciedad de la que hablaba nuestro amigo: la verdad es que no pasa nada.

Salir de la hipnosis cinematográfica de antaño y sumergirnos en un consumismo voraz de imágenes, tampoco es un gran paso. Entre estas dos situaciones, nosotros hemos optado por desplazar la fascinación del espectador al campo de la producción. A que se fascine y descubra el cine produciéndolo, viendo lo complejo e interesante del proceso de producción de un film, ofrecer ámbitos cercanos de producción y crear costumbre en las nuevas generaciones a que descubran que la magia del cine, ya no está en ignorar cómo se fabrica sino precisamente en fabricarla.

## 14

## ¿Qué es una buena película? Criterios de autenticidad y liberación del gusto.

“¿Qué es una buena película?” es el título de un libro de Laurent Jullier donde se sumerge en una reflexión sobre “el juicio del gusto” a desenmarañar la complejidad que tiene ese frecuente acto de “opinar” luego de haber visto una película. Si bien el autor arriesga, digamos, seis criterios de juicio que entiende que conforman las opiniones generales o que podrían componer un mosaico limitado de criterios de autenticidad, se aleja totalmente del recetario y la sensación del libro es interesante porque desnuda los complejos mecanismos que se desencadenan en ese tiempo imperceptible, esa zona intermedia en la que nunca nos detenemos: el instante que queda entre “ver un film” y “opinar” sobre el. Su reflexión rompe con ese acto reflejo y la carga de reflexión.

¿Que te ha parecido la película?... Momento de suspensión... identificación de condicionantes, de operaciones mentales en juego, de criterios adquiridos, de contaminación intelectual del gusto....

Aunque está volcado a ese universo cerrado de “las películas”, esa representación tan pegajosamente unida a la palabra cine, la reflexión fuerza el momento previo del juicio del gusto, de la opinión, para hacernos conscientes que por espontánea que sea dicha opinión, siempre está conformada en un “sistema de operaciones mentales y lingüísticas” y atravesada de un cruce entre “objetos y usos sociales” que van más allá del hecho de ver y formar el comentario.

“Las razones para que nos guste una película no pueden exponerse siempre en su totalidad, en todo caso, no al primero que llega: muchos transportamos con nosotros una pequeña filmoteca inconfesable” dice el autor. “Si por ventura me hacen la tópica pregunta sobre cuál es mi película de cabecera... tiendo a adaptar mi respuesta al interlocutor...”

No vale la pena enumerar los criterios del buen gusto que el libro desarrolla para no convertir justamente en recetario lo que es todo lo contrario.

Pero sí nos quedaremos en esa zona intermedia, en ese intersticio que nos abrió el libro para plantearnos una pregunta: ¿cómo conformar el gusto por el cine dentro de otro sistema de autenticidad?

La democratización y colectivización de la producción, sabe quien nos sigue, nos parece el arranque necesario para cualquier replanteamiento del gusto. Si estamos en otra Política (de la colectividad) y otro modelo de producción, otro tipo de Fábricas con otro Sistema de Estudio (en Abierto a la participación y gestión de cualquiera), si el sistema cine es desactivado y relanzado bajo otras operativas y otras significaciones: ¿cómo se conforma el nuevo gusto cinematográfico bajo esta política?

En varias de las experiencias que hemos tenido podríamos decir que se provoca una verdadera disfunción entre el gusto y la fascinación que los participantes han tenido como “productores”, protagonistas, realizadores de una película y el gusto y la fascinación que siguen teniendo como “espectadores” del cine de otros, que en principio no varía. Si tuviéramos que medir nuestra eficacia por el impacto o la transformación de nuestros protagonistas en sus hábitos espectadores y su juicio estético, diríamos que fracasamos casi rotundamente. Es decir, no se logra en un proceso de película de cine sin autor hacer entrar en conflicto la mirada espectadora. Es como si la experiencia vivida en nuestros procesos quedara en un planeta interior y la de espectador que ya traía, en otro, con sus preferencias de siempre mirando sus películas de siempre.

Sabemos que ningún proceso es rotundo y hay efectos que operan en otras coordenadas de tiempo y bajo otras mecánicas perceptivas. Que los efectos no siempre son a primera vista evidentes. Eso también lo hemos comprobado. Pero en general no hay cambios sustanciales en el “gusto cinematográfico” como espectadores cuando se participa en un proceso de Cine sin Autor.

Ya sabemos que habrá que sumar muchos tiempos de producción cinematográfica, hacerlos habituales, para que pueda ir conformando lentamente el espíritu productor que debe debatirse con una operativa espectadora que lleva instalada en la población

desde los orígenes del cine. Nacemos y nos desarrollamos como espectadores.

Un camino para un nuevo gusto parece pasar por el abandono de la representación como eje de la experiencia cinematográfica.

Es remarcable que Michel Gondry haya presentado en Cannes sus “Fábricas de films amateur” donde el punto de interés en el estamento cinematográfico, ha sido su modo de producción participativa y no una película determinada. Remarcar el modelo de fabricación y no el film no quiere decir que las películas no han de tener importancia, sino, más bien, que estamos en un momento histórico del cine donde lo importante es hacer hincapié en el modelo, para poder abrir caminos más interesantes. Es verdad que las novedades en el cine siempre han estado relacionadas a las novedades de su fabricación técnica que, a la vez, produce novedades formales y estéticas, pero posiblemente no es nada habitual que la elite cinematográfica preste atención a un modelo más socializado de producción que permita a la gente hacer su propio cine.

Esto esconde, como siempre, una clara ambigüedad: el estamento oficial del cine acepta un modelo de producción participativo muy específico como el de Gondry, amparado por un cineasta de éxito y de plena actualidad, que no deja de tener ese tono de entretenimiento popular y donde el desinterés por el contenido de las películas que la gente haga, puede estar bien justificada en la palabra “amateur”, películas de gente que no se dedica al cine, que hacen eso como un hobby, que no entrañará amenaza posible a la institución cinematográfica.

Pero no hay que desecharlo sin más, el punto importante es que la oficialidad más elitista del cine, parece abrir un resquicio a un modelo de fabricación y no solo a las películas. Es una hendidura.

Lo importante obviamente, al menos para nosotros, no es lo que piense o deje de pensar la elite cinematográfica que vive en su propio planeta alejado de la realidad cotidiana de las personas, sino seguir construyendo las bases de un modelo entre y con la gente. Tenemos entonces dos elementos para una nueva construcción del gusto. El primero decíamos, es la implantación de todo tipo de plataformas locales, grandes o pequeñas, abocadas a gente específicas, donde cualquiera pueda participar habitual y colectivamente de la creación de películas. La segunda, podría orientarse al abandono del imaginario cine como sinónimo de películas que ir a ver”, abandono de la representación cinematográfica como único ámbito del “gusto por el cine”. ¿Y si ir al cine fuera ir a hacer cine y no a verlo solamente? Esto es algo que nosotros hemos empezado a experimentar. El tercer elemento en la reeducación del gusto, bien podría orientarse a poner una suficiente dosis de sospecha sobre los criterios de distinción, los cánones estéticos oficiales que nos rigen el juicio estético. Estamos muy acostumbrados al dogmatismo intelectual de quien se erige en entendido y que puede sepultar o lanzar desde cualquier púlpito crítico o periodístico, una película. Ante “una opinión que se haga con la mayor seguridad en sí mismo y por mucha ironía que se quiera poner en la empresa... no es evidente que una película patentice su seguridad sobre otra, es necesario demostrarlo”, dice Laurent Jullier. Cuenta el autor, cuánto tiempo tardó en reconocer su poca simpatía por las películas de Eric Rohmer: “venía de un medio en el que literalmente no se daba por hecho que Eric Rohmer fuera un genio; las críticas que yo escribía para mi propio placer, adolescente, demuestran retrospectivamente que no me atrevía a oponerme a aquellas elecciones que habían sido expresadas con la mayor autoridad y vehemencia por las revistas cinefílicas que yo leía en aquella época. Y después, en la universidad, tuvieron que pasar bastantes años antes de que llegara a confesar hasta qué punto la visión de las películas de Eric Rohmer resultaban un verdadero suplicio para mí... la seguridad de las alusiones que hacían referencia a su obra daba a entender qué clase de paleta sería cualquiera que estuviera dispuesto a rechazarlas.” Pero sería altamente estéril si solo nos embarcamos en una especie de cruzada antiestética contra la élite del buen gusto. Más bien se trata de que el hábito de la producción permita una inmersión diferente en “lo cinematográfico” y que producir

## 15

**Cine XXI en marcha. Una Fábrica de Cine sin Autor en Intermediae. Matadero Madrid. Sueños en mitad de la noche económica.**

sea sinónimo de apropiación de la propia historia del cine, sus técnicas, sus autores, sus teorías, de una manera práctica, conducidos y seducidos por el hacer y no por el ver. Una cinefagia en toda regla. El descubrimiento de nuevas razones, de nuevos criterios, nuevas maneras de resolver viejos asuntos del cine que abra el campo de una confrontación con el canon establecido, de enriquecimiento desde y a la misma historia del cine pero no por verlo sino por hacerlo.

Son solo tres criterios que salpicamos sobre el gusto cinematográfico y a raíz del libro de Laurent Jullier. Hay mucho más para escarbar en ese territorio abandonado del “juicio del gusto”. Deberá llegar un día en que la gente se refiera al cine como al acto común de hacerlo y no de verlo. Un momento en el que el culto a la película no sea más que un asunto del pasado.

Si montar una fábrica hoy podría ser una locura para quien no tiene capital, montar una Fábrica de Cine (sin Autor) es quizá demencia doble. Pero el territorio del miedo no es el mejor suelo cuando el derrumbe ya ha ocurrido y aunque nos empeñemos en reclamar que reconstruyan el viejo orden, a veces uno se hace la peligrosa pregunta de ¿para qué queremos un viejo orden que nos lleva mayoritaria y escandalosamente a la miseria?

Nuestro cine, el Cine sin Autor, ha hecho un recorrido de varios años probando sus métodos con diferentes grupos y personas de Madrid. Es un cine que se quiere pegar y nacer con y desde grupos de personas, de sitios específicos, de realidades concretas, desde ese Platón-Mundo de la realidad del que hablamos.

Pero las operaciones de la gran economía con esa maniática doctrina del shock que quita el sustento que estructura la vida para hacerla conmocionar y retorcerse, para confundirla y redirigirla al beneficio minoritario, nos lleva por delante.

Siempre comentamos en nuestros encuentros que apegarse a la realidad de personas (no vinculadas a la creación) para crear, incluyéndolas en todo el proceso y gestión de lo que se crea, es como querer hundir un tapón de corcho en el agua. Uno lo hunde, y éste, por su propia materialidad, vuelve a flotar a la superficie. El tapón de corcho es el Arte, más concretamente nuestras operativas artísticas y nuestras obras. En nuestro caso, las películas y sus métodos de producción.

Cuando uno los mete en el agua de la realidad, ese entramado de personas y situaciones con su vida cotidiana, ese espesor del mundo vivo de la gente, esa realidad atravesada trágicamente hoy día por la perversidad de la especulación financiera, el agua de la realidad devuelve cualquier acto de creación cultural a la superficie de lo inservible, de lo meramente performativo, de lo expositivo, de lo solo contemplativo, muchas veces apenas necesario, apenas útil. Lo devuelve al mundo del Arte estático y autoritario. Nos hemos reunido con el equipo de Intermediae de Matadero con la intención de hacer una nueva escalada en la trayectoria del Cine sin Autor y pasar al formato Fábrica. Y tenemos la intención de hacerlo en abierto, mostrando las dificultades y aciertos que vayamos encontrando por el camino, transparentarlo para mostrar la radiografía de un proceso. Veremos cómo avanzamos.

Decimos una nueva escalada porque hasta ahora hemos trabajado con el concepto de película sin un lugar de referencia físico, sin una instalación, una infraestructura que muestre su proceso y permita a cualquier persona presenciar y participar de la fabricación de la obra audiovisual.

Ahora queremos probar, desde una institución, cómo funciona el Cine sin Autor con unas infraestructuras de referencia y en formato filmográfico, es decir, una serie de procesos fílmicos a la vez con diferentes personas y grupos del mismo Platón-mundo del barrio.

El vacío de implicación y uso de los entornos barriales de los Centros de Arte, es una evidencia que es más que sabida y comentada en diferentes círculos.

El primer obstáculo, el obvio.



Si no hay durabilidad de la Fábrica en el tiempo, no hay beneficio social ni artístico. La durabilidad para una operativa de fábrica está bastante ligada a la inversión posible. Cosa evidente para cualquier emprendimiento. Y justo, este momento de amplia destrucción, donde el Estado se ha abocado al homicidio social, educativo, sanitario y cultural como protección del beneficio especulativo, es la peor coyuntura para asegurar ni siquiera la durabilidad de un trabajo común y corriente, cuánto más de una actividad cultural de mayor escala.

La imaginación está resentida notablemente. No se puede imaginar más allá del día a día. Vivimos casi en un estado de azar dirigido. La mayoría de la población no sabemos si lo que nos sustenta hoy será posible mañana. Y mientras la economía, ese grupo de especuladores desatados, busca resultados pensando en diez, quince, veinte años o más, la gente de a pie, en general, no podemos pensar más allá de 24 horas. Parece que cuánto más tienes, más te preocupa el largo plazo y planificas el tiempo por décadas dada la despreocupación sobre el presente. Cuanto más en la ruina te encuentras, más te sometes a la estricta tiranía de la subsistencia... que los primeros nos diseñan con criminal precisión.

Para montar una Fábrica de Cine sin Autor, entonces, no tenemos más remedio que pensar como ricos pero con los recursos de unos indigentes. Pensamos que la institución puede aportar elementos de continuidad al instalarse en un sitio reconocible, en el que parte de los procesos sociales de producción de la Fábrica (reuniones de guión, montajes, visionados, etc) puedan ser presenciados por cualquier vecino o vecina del barrio y de Madrid, buscando el contagio de un modelo de producción diferente que busca la conexión social, el encuentro y la organización colectiva en torno a la creación. Otra solución es detenerse, paralizarse, esperar la, utópica ya, sensación de seguridad, sobre el futuro cercano. No es nuestra opción. Por lo menos el sueño que lo pierdan otros pero no nosotros.

Pero ¿en qué consistiría esta primer Fábrica de Cine sin Autor?

Aunque ya habrá tiempo y lugar para ver si crece la actividad y habiendo hablado ya aquí de éste formato de producción, iremos desgranando esquemas, dibujos y documentos que ayuden a comprender al lector nuestro trabajo.

Como primer avance podemos repasar dos conceptos operativos globales de la Fábrica: Plató-Mundo. El entorno barrial del Matadero donde está alojada la nave de Intermediae se debería concebir como la superficie real de la Fábrica. Supone esto la necesidad de comenzar con una mínima reterritorialización de ese entorno para empezar la producción. Reterritorialización inclusiva, que hemos comentado en otros textos. El Cine sin Autor delimita territorio para incluir personas y paisaje y no para dejarlos fuera. Luego, esos límites, deberán difundirse a medida que la vida de las personas, sus situaciones, movimientos cotidianos y narrativas que emerjan para ir redibujando unos límites simplemente orientativos. Por tanto, lo fundamental de una Fábrica como ésta, no es una infraestructura, unas instalaciones y unas máquinas de procesamiento de imagen y sonido, sino la gente, sus vidas y su paisaje, sus actividades, sus formas de vida, los espacios públicos, los comercios, los colegios, las casas de quienes las abran a las cámaras. Estudio Abierto. Esa infraestructura, instalaciones y máquinas son el otro elemento importante: El Estudio Abierto de Cine sin Autor.

La sala de Coordinación general y de procesamiento del material filmico. Allí se hará sobre todo reuniones de guión, montaje, visionados y posproducción, participadas por protagonistas y vecinos, abierto a la intervención y a visitantes en general.

Son dos conceptos ejes para empezar a comprender el funcionamiento de una Fábrica como la que planteamos.

La potencia de la fabricación de películas de Cine sin Autor no está en el debate actual del cine español al que, ante los últimos recortes, le vuelven a salir profetas que anuncian su muerte. Pero es bueno insistir que el cine del siglo XXI puede ser, sin lugar

a dudas, otra cosa que lo que sus formas de producción del siglo XX nos han mostrado. Las que efectivamente llevan tiempo en crisis.

Ante tanto shock social, vamos intentar poner una semilla para seguir apostando por este cine entendido como un asunto social, responsabilidad de grupos y personas no profesionales y formas de fabricación distintas al de sus antiguas fábricas. Quizá lo urgente que necesita éste país no sea una Fábrica de Cine como la que pensamos. Seguramente, vamos. Pero no hay que olvidar que lo que sí necesita este país según es una enorme dosis de encuentro social creativo, una reorganización de sus formas de producción cultural, políticas y económicas y un fortalecimiento de la imaginación que nos permita sobrellevar la cotidiana sensación de escasez, de precariedad e inclusive, de muerte.

En mitad de la noche económica, soñamos y optamos por seguir trabajando para un futuro que debe empezar a ser también hoy, proponiendo una Fábrica de Cine sin Autor que sea oportunidad para vernos, escucharnos y fabricar colectivamente películas. Operar para imaginarnos como algo más que una simple escoria en manos de especuladores. A eso vamos. Ya os contaremos. No será nada fácil pero valdrá la pena.

## 16

## El cine al desnudo. Una Fábrica al precio de una película.

Imaginemos un momento. Si no necesitamos plató porque nuestro plató es el mundo que nos rodea, el barrio, sus gentes, sus casas, sus lugares comunes. Si no necesitamos actores y actrices que finjan nada porque la propia gente se organiza para interpretar sus narrativas. Si no necesitamos guionistas porque el discurso fílmico sale del debate común. Si tampoco necesitamos la burocracia del negocio porque no buscamos hacer el ridículo simulando filmografías infladas a dinero. Si no necesitamos los códigos de persuasión formal y narrativas pensados para públicos abstractos porque la magia de nuestro cine es su producción social compartida y no solo su venta. Si nos ahorramos el desgaste y gasto promocional que ocuparíamos en convencer no se sabe a quién de que nuestra película es magnífica. Si nos quitamos de un plumazo toda esa parafernalia de la vetusta y anquilosada forma de fabricación de la política de estudios o la política de autor. Si la propia gente que participa es será la que difunde y gestiona artesanal o virtualmente sus propia filmografía. ¿Que es lo que nos queda?

Pues, el Cine en estado puro. El cine en su origen: unos operadores, la realidad filmada, el procesamiento del material y compartirla a través de su proyección.

Y ¿qué pasaría con el sector cinematográfico, con sus profesionales? se preguntará algún trasnochado que se levanta desde el sonambulismo del siglo pasado y que frotándose los ojos, dirá: “pero, pero ¿el Cine no era aquello?”

Pues seguramente el sonambulismo profesional despertaría en otro planeta del que parecen no tener idea, del que parece no querer enterarse, al que parece que por puro orgullo profesional y mercantil no quieren entrar. Entrarían en el planeta del Cine del siglo XXI. Al planeta de la imagen surgida de la población y no de la élite cultural. El planeta del Cine en código abierto. Entrarían a otro tipo de profesionalismo que pone su saber al servicio de la gente, que reaprende el cine compartiéndolo su producción con la gente. Ayer presentamos en el auditorio Sabatini del Centro Reina Sofía de Madrid la película “+101...”

Luego de la exhibición, seis jóvenes que la protagonizaron y crearon se sentaron al frente para el debate. No hubo intermediario entre las preguntas del público, los organizadores del ciclo y ellos. Para el equipo de Cine sin Autor, son momentos privilegiados. Cuando el control y gestión de la representación ya no está en nuestras manos como tampoco lo está el proceso de la película. Ayer se trataba de soltar la palabra sobre el cine. Los y las chicas contestaron a su manera las preguntas. Quién mejor que quien hace la obra puede defenderla y debatir sobre ella. Y una vez más constatamos que el camino para llegar al nuevo planeta del Cine está en que los profesionales nos dejemos de tanta tiranía técnica, de tanta aura sobre nuestro saber, de tanta apropiación indebida sobre lo que es y no es la cultura, de tanta prepotencia estética sobre cómo se deben hacer las cosas.

Y surgió una pregunta de entre el público, una pregunta que se repite una vez más: “¿han pensado en hacer otra película?”

Y fue el único momento en que preferimos, desde el equipo, responder. Nosotros la formularíamos de otra manera, dijimos. Cada vez que avanzamos en nuestro trabajo y pasamos experiencias cómo estas, sobre todo con jóvenes, vemos que no es algo que se pueda contestar aisladamente. Nuestras vidas están siendo atravesadas por una miserabilización y una precariedad sin precedentes. En esta España de hoy día, se está haciendo imposible la simple subsistencia. Respuesta a la pregunta: es posible que no continuemos con una segunda película aunque en el fondo lo deseamos. Es el segundo proceso donde se interrumpe el proceso al finalizar y exhibir la película.

Así, que gran parte de la pregunta deberíamos hacérsela como sociedad, decíamos: ¿por qué el placer de hacer cine, o cualquier otra cosa que nos haga bien, colectivamente, termina no siendo posible? ¿Por qué cada vez que tenemos un logro colectivo, luego viene la guadaña del despropósito político, cultural y económico que nos arrasa? ¿Por qué estos y estas chicas no pueden seguir disfrutando de algo que durante un año les ha permitido gozar de su potencia creadora, de pasársela

bien, de imaginar, de soñar, de protagonizar, de decidir su propio discurso, de debatir, de escucharse, de organizarse? ¿Por qué nosotros como equipo no podemos seguir disfrutando de esta experiencia? ¿Por qué lo que nos hace colectivamente mejores está condenado a ser interrumpido en cuanto apenas empieza a ser? Y habrá razones que atañen a la situación de cada uno y una. Pero hay unas cuántas que se refieren a la simple precariedad de este estado de shock que no nos permite imaginarnos más allá del inhóspito presente. Y en este naufragio financieramente dirigido, no están solo los chicos y chicas de la película “+101...” sino todos nosotros. Que para continuar los proyectos debemos lanzarnos contra la ola que busca hundirnos al mar profundo de la inactividad, buscando salir salvos.

La Fábrica de Cine sin Autor que echaremos lentamente a andar tiene ese propósito: el de durar, el de crear una referencia estable donde poder permanecer en los procesos y aunque parezca descabellado pensarlo en este momento, introducir en la práctica cultural y cinematográfica un modelo radicalmente diferente de producción. Un lugar donde se pueda ver en directo nuestra forma de producir y sirva de punto de mira para cualquier persona que quiera embarcarse en las prácticas de un nuevo modelo de producción audiovisual. No deja de extrañar que el sector mercantil e incluso parte del sector profesional del cine siga envuelto en su pañuelo de lágrimas añorando tiempos pasados y que la reacción se reduzca a llorar por los presupuestos que se le ha quitado sin poner un mínimo de imaginación en plantearse un más allá. La injusticia que supone el robo y el criminal reparto de presupuesto público, es algo condenable pero no solo para el sector del cine, sino para la propia estructuración de los sectores productivos de la sociedad y de la población en general. Ya sabemos que estamos en un estado de guerra que tiene como plan liquidar sin más, las buenas o medianas condiciones de vida de la gente cualquiera.

Pero no estaría mal que con la misma vehemencia con la que debemos hacer evidente el robo tuviéramos el arrojo de reinventarnos otras formas de producir acorde a los tiempos tecnológicos y sociales que vivimos y no solo los políticos y económicos que padecemos.

Pere Portabella en la introducción al libro *Mutaciones del Cine Contemporáneo*, al referirse a la mutación sobre la Producción dice lo siguiente: “otra mutación fundamental que no podemos olvidar es la reducción a pasos agigantados, de la distancia entre el mundo audiovisual profesional y el doméstico... La industria audiovisual ya no puede ser reconocida como marca de calidad exclusiva, pues, en gran medida, ha desaparecido el trecho que hasta hace no mucho mediaba entre los proyectos profesionales y las “buenas intenciones de los domésticos” o incluso, las maneras del underground. Nos dirigimos hacia un territorio donde la calidad creativa será la única diferencia entre unos y otros. El propio mercado garantiza hoy la posibilidad de producir y realizar audiovisuales ‘sin salir de casa’ (salvo para rodar y sólo cuando sea necesario)... Al fin y al cabo, los que verdaderamente estorban aquí son los nombres mediáticos, tan buenos profesionales como el que más, pero con sueldos inasumibles para un nuevo modelo productivo en el campo del cine que tiende a la socialización de los medios de producción y la democratización de la distribución...” Por suerte, dentro del cine, no faltan voces mucho más lúcidas y atentas. En este sentido, cabe preguntarse si la maquinaria mercantil y autoral del cine que se relentiza y puede engrosar la fila del paro, es solo un asunto de recortes. Si viniera un milagroso gobierno y les llenara de billetes, ¿sería para producir con los modelos de siempre y mantener al sector en su limbo? ¿Estarían ya contentos de tener sus recursos para volver a una cinematografía que no hace más que estar de espaldas a la sociedad y sus complejidades, anclada en los puertos del siglo XX?

Habrà que sacar al cine del debate arcaico de que “deberíamos” hacer películas que se parezcan a las que hacen las mentalidades del negocio, o más parecidas a ciertos enclaves del progresismo europeo o más adecuadas a los gustos personalistas, subjetivos

y arbitrarios de cierta crítica.

Retomando el Cine al desnudo que describíamos al principio, no tenemos duda de que una Fábrica de Cine sin Autor puede mantenerse un año produciendo decenas de películas y otras obras audiovisuales, con un presupuesto menor al de esas películas que se plantan en costos muchas veces infames. ¡¿Una fábrica por el costo de una película?! dirá nuestro sonámbulo del siglo XX. Claro, y según los presupuestos de ciertos consagrados cineastas, no solo una sino decenas de Fábricas de Cine sin Autor que podrían tener, sin ninguna duda, un presupuesto anual asegurado si contara con el despilfarro de una película de elite. Créalo quien quiera creerlo. Nosotros no entramos ya en debates estériles. Es mejor ponerse a hacer las cosas aunque lleven gran esfuerzo. Hacer. La única forma de volver la carencia en potencia de acción

## 17

## Esplendor y decadencia del largometraje. Liberar el tiempo del Cine.

Suele decirse que tras el éxito de “El nacimiento de una nación” en 1914 de David Griffith, en el cine americano se impusieron las películas de largo metraje. Que “durante aquellos años la duración habitual de una película era de unos quince minutos (dos bobinas). Las películas europeas (en particular el Film d’Art francés y los colosalismos italianos) apostaban por películas de mayor duración. La buena acogida que recibió La Reina Elizabeth de Inglaterra (Mercanton/DesFontaines, 1912) cuya duración es de 35 minutos (cuatro bobinas) decidió a su distribuidor americano (Adolph Zukor) a producir películas de esta envergadura”- dice Antonio Santos en su capítulo Hollywood, la consolidación de los estudios, de la Historia General del Cine.

Pensemos. Segunda década del siglo XX y del cine que recién se empezaba a estructurar en Hollywood como la gran industria que terminará de consolidarse hacia 1930. Adolph Zukor era uno de los pioneros que se instaló en los Angeles, primer presidente de la Paramount, la compañía más grande del mundo entre los años 1910 y 1920, y aquel que consolidará, entre otras cosas, por ejemplo, la organización del negocio en torno a tres categorías de actores: serie A, con grandes astros, serie B con actores competentes y reconocidos y la C con principiantes y actores de limitado talento... el llamado Sistema de Estrellas. Adolph Zukor y Thomas Ince, afirmarán en esa época la forma de producción hegemónica que conquistará finalmente el mercado y el imaginario mundial.

Ese pasaje del negocio de la primer época de producción de películas de poca duración a largometrajes, de narrativas fotográficas basadas en un solo asunto, casi anecdóticas, a narrativas muy vinculadas a la estructura de la novela, si bien fue resultado de un conjunto de factores, nos muestra al cine en su paso de standarización, movido en gran parte por la mayor rentabilidad que ofrecerán las películas de larga duración, o de largo relato, por ser más precisos.

Es innegable que la cultura que heredamos nos hace vincular al largometraje con el cine más auténtico, más serio, más importante, mientras que otras formas de menor duración, cortos o medianos metrajes, suelen concebirse como una forma menor de cine.

El largometraje será el portador de universos bien delimitados y transmitirá claramente formas de vida, modelos de relación social, visiones políticas, afectivas, emocionales. Cápsulas de sentido contenidas en una narración cercana a las dos horas mediante la que los grupos poderosos del cine conquistarán la imaginación social sobre asuntos del mundo. Base creativa y sustancia formal de expresión de una época de esplendor del negocio del cine.

Con el largometraje, sobre todo la industria, cerrará la puerta a todas esas formas de duración fragmentarias, anecdóticas, instantáneas, que habían caracterizado a la primer década del cinematógrafo.

Cuando pensamos aquellos hechos desde la realidad audiovisual del momento actual, volvemos a encontrarnos con los síntomas del cambio de ciclo. Una época de explosión productiva como la que estamos viviendo, de operadores anónimos en constante producción, donde nos informamos hipertextualmente, donde navegamos en la red buscando instantes audiovisuales, saltando de uno a otro vídeo para componer nosotros mismos una visión sobre un tema, en la que aceptamos casi con gozo la brevedad de un relato, de una anécdota doméstica, de un simple plano secuencia relatando un hecho social, etc, una época así nos lleva, inevitablemente, a pensar en la crisis profunda del largometraje. ¿En qué consiste dicha crisis?

Por un lado, es una crisis del tiempo de narración, un conflicto de duración del relato, una crisis de construcción en las técnicas de persuasión clásicas, comerciales e incluso autorales. El largometraje ha pasado a ser una forma de duración más en el contexto de las innumerables formas cinematográficas y audiovisuales que se producen. Ha perdido esa gran hegemonía que lo sostuvo durante casi su primer siglo. Por otro lado, podemos hablar de una crisis del control propietario de ese gran relato del cine, sabiendo que una crisis de propiedad es, en cierta medida, una crisis de sentido.



Si el cine, como el de las grandes fábricas de Hollywood, supo imponer en las salas de todo el mundo un tipo de formato audiovisual como el largometraje y ahora debe hacer cada vez mayores esfuerzos para convencer a un público que le permita rentabilizar su esfuerzo, es obvio pensar que sus propietarios han perdido poder y exclusividad de impacto en el imaginario social.

El público que quiere ir a ver las últimas películas de este formato, puede ir a una sala o verla en su casa, consciente de tener que disponer de esa hora y media o dos sumergido en una estructura de sentido de alguien que nos ha querido, dicho coloquialmente, “vender su rollo” y que por más arte o espectacularidad que pueda constituir dicho relato, no deja de ser el rollo de un director y su equipo y de los inversores que lo han querido hacer posible. No es que sea bueno o malo, sino que es un relato más para el que podemos o no estar dispuestos, dependiendo del día y en mitad de una infinidad de ofertas. Todo aquel valor absoluto que el cine gozó en otra época con el largometraje, ha decrecido considerablemente.

La crisis del largometraje es, también, un síntoma más de la crisis de su sistema de producción, el formato que ha mantenido a la propia industria del cine. Digamos que si un sistema de fabricación de un tipo de zapatos disminuye sus ventas por pérdida de interés en su modelo y por la aparición de una gran cantidad de otras formas de calzado e incluso por la aparición de muchos otros productores de zapatos, pues, es bastante probable que todo su sistema se tambalee y aparezca la necesidad de un reajuste general de su producción si quiere mantenerse. El largometraje no ha sido más que un tipo de calzado rentable. Es en este reajuste general y esta crisis de la forma más hegemónica del cine donde tenemos la oportunidad y la obligación de imaginar y poner en prácticas nuevas maneras de comprensión, fabricación y uso de la representación cinematográfica.

El cine, en definitiva, aportó la gran novedad de la duración, la simulación del tiempo de la que la fotografía y la representación artística en general, carecía.

Un nuevo cine debe recoger en su concepción todas las formas de duración utilizadas hasta ahora, debe recategorizar y revalorizar por igual las posibilidades que ha ofrecido. Un criterio práctico y dicho a la carrera, para entendernos, sería comprender el material del cine como un nuevo catálogo de duraciones sin resaltar ninguna por criterios heredados: el plano como unidad de tiempo, una escena (como una serie de planos que captan la acción en un mismo espacio tiempo) una secuencia (como una serie de escenas), la película (como una serie de secuencias), la filmografía (como una serie de películas). Todas estas duraciones tienen en sí y sin valorización de una sobre otra, potencia expresiva. Desde el plano a la filmografía, lo que les diferenciaría solamente a cada uno es su valor de uso y su valor expresivo. Es decir, que utilizar la potencia de lo filmográfico o la potencia de un solo plano, dependerá de lo que queramos cinematografiar y no de una convención preestablecida.

La crisis del largometraje como sustento y sentido casi único de toda la producción cinematográfica, debe permitirnos abrírnos al cine en toda la riqueza de duraciones que ha tenido, una vez acabada la tiranía arbitraria del negocio donde el largometraje se alzó como expresión máxima del cine.

Los films de los orígenes (apenas planos fijos sobre algo que ocurría delante de la cámara) y la extensa filmografía de un director o una gran corporación, no son más que dos medidas cinematográficas de producción, dos medidas de cine, dos medidas de relación con realidades filmadas, cada una con su propio valor histórico, político, estético, formal de acuerdo a las condiciones y posibilidades de filmación y producción que les dieron vida. Todas conviven hoy en la red como mosaico inabarcable para el espectador que navega y todas deberían habitar como posibilidad de uso en la cabeza de quien filma con igual libertad y revalorizada potencia.

Nuestros materiales nos han ido obligando con el tiempo a tener que lidiar con diferentes duraciones. Y cuando tratamos de encerrar en hora u hora y media una cantidad de horas de material, no lo hacemos más que como un criterio de uso, pensando en la devolución

a los propios protagonistas con quienes trabajamos, en el tiempo que tendremos para visionarlo en una sesión de trabajo. Solemos cambiar permanentemente de versiones de acuerdo a lo que se quiere revisar. Agregamos tiempo después de un corte que parecía final, una nueva escena por algún acontecimiento. Si luego, un documento de una hora resulta un formato cómodo para espectadores remotos, es decir, para una exhibición convencional en una sala, bienvenido sea, pero una vez más, la duración, la respiración del cine, viene para nosotros de la relación social de producción y no de algún colgado criterio venido de la vieja y tiránica letanía del negocio. Liberar el tiempo del Cine, liberarnos del tiempo del Cine, quitarnos poco a poco todo el lastre que condicionó la historia del Cine-Dinero.

## 18

**Cine XXI. Indicios de una doble utopía.**

Estamos montando una primer versión de todo el material del proyecto Sinfonía Tetuán. Un proyecto que comenzó en abril del 2009 en el barrio de Ventilla, distrito de Tetuán, Madrid, con el fin de poder devolver una visión general del trabajo a la gente que ha participado. El objetivo central de nuestro trabajo cinematográfico es que toda aquella persona que entre en la órbita de nuestra producción se transforme en protagonista activo y gestor de la representación que genera.

Y aunque comenzamos con vidas, al editar no tenemos en nuestro monitor más que imágenes y sonidos de esas vidas con las que en estos casi tres años hemos compartido momentos. Hay, sin embargo, muchas otras personas con las que nos ha sido imposible mantener una relación.

Es en ese sentido en el que las películas tienen un raro sabor a fracaso. Intenso, serio y apasionante fracaso.

Ya sabemos que no es ésta la mejor forma de promocionar una película. Pero sabe quien nos sigue, que hace tiempo perdimos el interés por la mecánica del cine que necesita promocionarse mentirosamente para ser visto.

Desde nuestro enfoque, el cine es fundamentalmente una posibilidad de producción social compartida. Su exhibición en salas a espectadores remotos, que no hayan participado en su producción, ya es un asunto más vinculado a los azares y las oportunidades. Resulta extremadamente difícil mantener vinculadas a todo el proceso de producción a quienes participan en él. En todo caso, esta sería la utopía que tensa todo nuestro trabajo.

Sentimos fundamentalmente una doble dificultad. Por un lado, la que el cine siempre encarna como utopía inalcanzable: no puede reflejar más que indicios de una realidad. No es más que huella filmada de algo que estuvo delante de sus cámaras. Por otro lado, aparte de esta imposibilidad artística común a toda representación le agregamos la segunda, propia de nuestras concepciones: sigue resultando inalcanzable, en nuestras condiciones actuales, que de todas las personas que participan en los procesos de cine, puedan permanecer en él. Una menor parte de ellas si lo hace.

Ahora es de noche, y mientras escribimos, pasa el camión de la basura al que muchas veces pensamos en subirnos para grabar esas vidas que desarrollan dicha actividad nocturna. A los pocos minutos ya no se sentirá el ruido del motor y será una realidad que se ha esfumado. Y así pasa la vida mientras el cine se prepara y reacciona. Las infinitas películas del mundo siempre habrán de esperar en el limbo de lo improbable. Ese es el fracaso desde siempre del cine y de cualquier intento de registrar para crear obra. Quisiéramos que aquellos recogedores de basura que ya estarán lejos, se detuvieran para crear con nosotros sus imágenes. Puro antojo profesional diría cualquiera. La gente misma no lo demanda.

Pero sabemos que nos relacionamos con un condicionamiento social tan antiguo como el cine: la circunstancia del espectador, la apatía por la producción, el convencimiento habitual a que el cine es ese ritual de ir a ver películas pero no el de producirlas. Y así como a veces el registro se convierte en casi verdad y atrapa un aliento de la vida y de las vidas y se embaraza de profunda verdad, a veces, nuestro cine nos ha dejado enganchados a algunas de las vidas registradas y a ellas con nosotros. A veces ocurre el milagro de la relación social productiva. Y cuando miramos una y otra vez el montaje de Sinfonía Tetuán, de repente las imágenes y los sonidos son en parte aquello que representan y nos hacen mirar la calle y saber que esas personas, aunque sean pocas, están aún ahí y que por algún motivo, la cámara nos permitió iniciar un vínculo, un pequeño camino que hace que al rencontrarnos, ya no seamos extraños y podamos seguir produciendo juntos. Hace apenas una semana, en una sesión de creación de personajes con unos y unas jóvenes, una chica de origen marroquí contó con pasmosa frialdad cómo el marido de su tía, había matado a ésta con un cuchillo, hace apenas dos meses, cómo ella encontró el cadáver y a sus tres niños asustados dentro de la casa (uno de ellos bebé) y cómo el marido, a los

cuatro días de ingresar en la cárcel se suicidó. Estábamos creando personajes para la ficción que quieren hacer. Se podía optar por tomar como referente la propia vida o no. Casi todos quisieron construir su personaje a partir de lo que son, vivir en la ficción sus vidas y construir desde ahí su presencia en la película. Y así, sin darnos cuenta casi, cada una y una de las jóvenes fueron construyendo un relato de personaje en el que se podía intuir sin que fuera explícito, que hablaban de sí mismos y de su visión de la realidad. No fue una sesión más. Muchas veces pasan cosas anecdóticas, divertidas e intensas. Pero esta sesión tuvo la profundidad de una confesión colectiva. Será difícil que nos crucemos como si fuésemos extraños. Algo de sus vidas y de las nuestras se puso en juego. El cine siempre ha sido y será solo un indicio de la realidad que filmó. André Bazin desactivaba a mitad de siglo pasado en su ensayo “El mito del cine total” ese sueño de toda una época : que el cine fuera “una recreación del mundo a su propia imagen”, una representación completa de la realidad. Pero “pedir al cine que deshaga los efectos del tiempo -que venza a la muerte, por así decirlo- es asignarle una tarea imposible” es la conclusión a la que llegó Bazin, dicen los autores Robert C. Allen y Douglas Gomery al repasar la Historia estética del Cine .

Si a esta imposibilidad le sumamos una segunda utopía para nuestro siglo, la de que las personas en general se involucren en su producción y se hagan cargo de su propia representación, sabemos que estamos pidiéndole al cine otro imposible. Pero tanto el mito del cine total como el mito de que una sociedad se convierta en productora y gestora de su propio cine, son las fuerzas utópicas que nos hacen avanzar hacia una transformación profunda del oficio.

Que sean utopías inalcanzables en sentido absoluto, no quita la potencia de que el cine sea un indicio de dichas utopías. Su verdad, quizá, sea justamente la de permitirnos vislumbrar siempre lo que podría llegar a ser.

Un siglo de cine anterior a nosotros, no es más que un monumental indicio por plasmar un imaginario que nos represente.

Un cine que va permitiendo la participación activa de gente, aunque no alcancemos la utopía de la plena participación social, está también el indicio de un camino siempre probable. Así mismo, es de obligado reconocimiento ver que la inabarcable realidad audiovisual que se produce desde la base social a partir de personas cualquiera, son un permanente y cuantioso esfuerzo de producción audiovisual social por representarnos, por documentar nuestro tiempo, nuestro entorno, nuestras vidas y la de quienes nos rodean. Un paso más en ese espontáneo esfuerzo por representarnos está en crear progresivamente mejores condiciones para organizarnos, para narrarnos juntos, para contarnos en común, para crear nuestro propio discurso cinematográfico. El cine, con su historia, si lo revisamos de una manera realmente crítica, es una fuente fascinante de operativas que debemos conocer para adaptarlas a nuestro tiempo, sería el ámbito más propicio para desarrollar nuestras propias filmografías. Y aunque sea verdad que fracasemos constantemente aún, en lograr caminar con las personas que entran a producir en la órbita del Cine sin Autor, vamos constatando, aunque sea en menor medida, que este oficio nos permite cada vez más conservar relaciones de vida y producción con diferentes personas que de otra manera no hubiéramos tenido la satisfacción de conocer. Hay queda entonces, que la película Sinfonía Tetuán que estamos montando para volver a encontrarnos con varias de las personas involucradas, sea al menos un indicio más de la utopía que busca sentar las bases operativas que nos permita ser cada día un poco más protagonistas y productores del cine de nuestro tiempo.

## 19

## El cine como anticipo y creación de lo común. ¿Cómo pasar de lo individual a lo colectivo?

Una de las mayores dificultades que hemos tenido en las películas, es encontrar los mecanismos que posibiliten la emergencia de la narración colectiva como algo diferente de la suma o superposición de narraciones individuales.

En el trabajo actual del CEPA, por ejemplo, los y las jóvenes han empezado a definir los personajes, sus perfiles y ciertos rasgos de las tramas que lo sustentan, muchas veces mezcladas con su propia autobiografía.

Digamos que lo primero que suele aparecer, lógicamente, al abrir la posibilidad de un guión colectivo, es la explicitación de los intereses personales, lo que a cada uno le gustaría contar, o mostrar o representar. De esta manera, lo más común es que las primeras sesiones permitan aflorar una sucesión de intereses individuales.

Los propios debates que hemos tenido en cada experiencia han llevado en algún momento a los participantes a preguntarse qué es lo que uniría ese conjunto de posturas e intereses personales. Pero que haya interés por descubrir lo común no significa que lo común aflore con facilidad. Es necesario establecer explícitamente herramientas y operativas que permitan pasar de una superposición de narrativas individuales a “una verdadera construcción colectiva”.

Una vez puesto sobre la mesa ese bagaje de intereses y propuestas individuales, el proceso debe ofrecer la llave para el tránsito entre el terreno individual cerrado y el terreno de lo común a construir.

Una pregunta clave que descubriríamos esta semana mirando el material es: ¿Qué elementos cinematográficos podrían enlazar, conectar, relacionar todos los intereses individuales entre sí? ¿Un objeto que aparece en todas las escenas, un personaje, un tema del que todos hablan a lo largo de la secuencia, una historia que busque conectarlos a todos, una localización donde siempre se vuelve?

La herramienta metodológica debe ofrecer la posibilidad de pensar en cosas comunes a partir de la profundización de lo individual y no de su negación. ¿Cómo vincular el personaje, el lugar, la trama, los intereses, los temas de cualquiera de los participantes con los de los demás para que produzca una realidad que no le pertenezca a nadie en particular y a la vez atraviese a todos.

El cine, por su riqueza, tiene en sus propios procesos de construcción, muchos elementos que pueden facilitar ese pasaje de lo individual a lo colectivo.

Cualquiera de los elementos constituyentes del cine: un tema, una localización, sus personajes, objetos, lugares, una historia, pueden convertirse en el segundo plano, el colectivo, de una narración.

Pero es bueno resaltar que no se trata de que un grupo de personas se reúnan para construir una historia como un mero entretenimiento, sino una historia que las implique y las atraviese de una manera más profunda, poniendo en juego sus propio mundo de creencias, convicciones, fantasías, sueños, ideología.

En nuestra sesión dos chicas comienzan a dibujar su personaje diciendo: yo seré fulana, vivo con mi novio y me va bien en la vida y otra participante dice, yo soy fulana y tengo problemas familiares serios al punto de que no me hablo con el resto de la familia aunque debo vivir con ellos por mi situación laboral. El relato colectivo no es que estas dos personas comiencen a realizar colaborativamente un relato que les satisfaga, sino, “de qué manera resuelven la relación hasta ahora inexistente entre los dos personajes” sabiendo que los personajes que están comenzando a dibujar, tienen mucho de sus vidas reales. Ejemplos de elementos que pueden hacer avanzar historias individuales hacia el territorio de una historia común, por citar algunos, podrían ser: a) Una localización (asuntos de espacio) ¿Será que frecuentan el mismo sitio en algún momento? b) Elementos del decorado, ¿podría haber algún objeto significativo que pasa del universo de un personaje al del otro cargándose de sentido simbólico? c) Elementos sonoros: ¿Una frase, una música, un sonido vinculante? d) Elementos visuales: ¿una palabra escrita... un color, el grano de las imágenes ...e) Elementos de la acción escénica: la aparición de un tercer personaje por el cual se vinculan ambas historias... f) Elementos

narrativos de segundo nivel, es decir, una historia creada en común para atravesar las realidades individuales.

Sólo por citar algunos ejemplos Jean Luc Godard realiza en el año 1972 la película “Tout va bien”, donde pone en escena la toma de una fábrica por un grupo de trabajadores que en el momento de llevarla a cabo sorprenden dentro de ella, a un cineasta y su compañera, una periodista radiofónica americana simpatizante de la izquierda revolucionaria que intentará relatar los hechos.

En un momento, luego de la toma y el secuestro del director, se produce un diálogo entre los trabajadores/as y la periodista una vez que han encerrado el jefe de la fábrica. Los obreros le preguntan a la periodista:

“¿Va a escribir algo sobre lo que pasa?

Periodista: Voy a intentarlo.

O: Entonces hay que explicarle

P: ¿El qué?

O: No sé, la fábrica...todo.

P: Creo que yo he comprendido el problema. Yo creo

O: Pero no ha preguntado casi nada

P: ¡Ustedes no me dejaron ¡ ¡Y lo comprendo muy bien!

He visto lo que ha pasado

O: Sí...¡pero es más complicado!

¡Habría que hablar de las condiciones de trabajo!

Luego la película sigue con varios testimonios de obreros que cuentan su propia experiencia. Mientras, Godard muestra en imágenes a la reportera y al director convertidos en obreros y trabajando como los demás. Un recurso que parece insinuar que para contar aquello deberían pasar por la vivencia de ser trabajadores de la fábrica.

Cuando las imágenes retoman el diálogo entre los obreros discuten:

-¡No es así!

-¿El qué?

- La manera de contarlo

- ¿Qué tienes en contra?

- Nada. Pero no es así.

-Yo estoy de acuerdo con German...Qué raro que todos estamos en contra de los tíos de la CGT y me parece que estamos hablando como ellos...

- ¡Te has pasado!

- No te enfades ...yo digo que si Stacquet les enseñara la fábrica dirían un poco lo mismo, aquí, ahora...

La discusión continúa hasta que la periodista les interrumpe.

Periodista:... “de acuerdo ¿podemos discutirlo ahora?”

Obrero: “Cuando un periodista habla de una fábrica da muchos detalles poco interesantes... como si el tío no supiera que existen estas cosas. Entonces le da lástima...casi llora... pero no cuentan la lucha y cómo las cosas cambian...y lo bien que se siente uno pegando a un cabrón...Los obreros siempre parecen tristes... En fin ...es muy complicado...Estoy hecho un lío.”

En una escena posterior, la película muestra a la periodista frente al micro mientras una voz en off revela su pensamiento conflictuado ante la imposibilidad de contar los hechos que había presenciado más allá de su voz individual. Terminará exclamando entonces:

-Estoy harta....



Quizá sea una cuestión de estilo...

Hay un estilo en la empresa... parece que la misma persona ha pensado y escrito todo...

Pero para hablar de lo que a mí me interesa este estilo no me sirve...

Pero no encuentro otro...

Cada día entiendo menos lo que pasa...

Soy una corresponsal que ya no corresponde a nada...

Godard refleja varias dificultades sobre la veracidad del contar. Se pueden extraer al menos tres afirmaciones de éstas escenas: a) No es veraz narrar individualmente una experiencia que se ha vivido colectivamente. b) la suma de relatos individuales es insuficiente para construir un relato que debe implicar la visión de un grupo de personas. 3) Una voz externa a los propios sujetos que quieren contarse también es insuficiente.

Volviendo a nuestra experiencia, lo que hay que remarcar es el hecho de que el cine ofrece con gran facilidad, una extensa y variada gama de recursos que permitirían pasar del relato individual al colectivo como a un territorio que se construye por inclusión, implicación, atravesamiento de las realidades individuales y no cómo mero ejercicio especulativo de narración en común.

Crear colectivamente cine, supone en nuestra experiencia, asumir las realidades individuales en juego en toda su complejidad y lanzarse en la búsqueda o la invención de universos comunes con los medios que el cine ofrece, que reiteramos, son muchos y muy variados.

Una persona que expone sus intereses, sus temas, sus lugares, su mundo que mostrar, esté éste pegado a su vida real o totalmente inventado, es en sí, un universo real y simbólico en juego, universos humanos, complejos e intrigantes, oscuros y fascinantes. La construcción de un mundo colectivo si quiere cargarse de sentido profundo, debe justamente surgir de esos universos humanos en juego encontrando o fabricando la sustancia de lo común. El cine debe aprender ese camino de la espera, del diálogo calmado, de la inclusión de los demás con sus diferentes mundos. Debe permitir ser esa extraña secuencia de imágenes y sonidos que creamos como ensayo de una realidad en la que deberían tener cabida todos los mundos individuales sin exclusión. Con la excusa de una película y aunque solo sea en el corto tiempo en el que lo vivamos (no solo en el que lo veamos) el cine debe permitirnos experimentar nuestros propios espacios de utopía.

## 20 Cine en el espacio público. Atravesando los muros de la institución.

Mientras nos instalamos en Intermediae-Matadero con la Fábrica de Cine sin Autor, hacemos las primeras salidas de contacto y como siempre empezamos a encontrar historias de las más diversas cuando hacemos, bajo cámaras, las preguntas de arranque de nuestro trabajo: si a usted le permitieran hacer una película ¿qué película haría? ¿cómo la titularía? ¿qué papel protagonizaría en ella?...

Otro día repasaremos la diversidad de temas y personajes que ya empiezan a aparecer.

Queremos detenernos hoy en uno de los aspectos que con el formato Fábrica tenemos la intención de explorar: la relación entre los dispositivos y operativas artísticas, el cine en nuestro caso, la gente y la Institución de Arte.

Algunos de los primeros contactos nos comentaban el conocimiento y uso que hacían del Matadero. Todas las personas conocían su existencia y varias de ellas o bien lo recorren con cierta frecuencia o bien hacen allí alguna actividad. Incluso alguno de los que tienen puesto en el mercado próximo, abastecen la cafetería del Matadero con sus productos, es decir que también lo recorren aunque con otros fines. Una de las primeras ideas que proponíamos a estas personas era poder seguir o bien ficcionar el recorrido que hacen en uno de esos días en que saliendo de sus casas o su lugar de trabajo atravesaban los muros reales e imaginarios de la institución para relacionarse, de la manera que sea, con lo que allí dentro sucede o puede suceder.

Cualquier institución cultural marca un fuera y un adentro, delimita, reterritorializa el espacio social, pone y opone una valla, un muro real e imaginario al que hay que atravesar para que se produzca el encuentro entre el espacio de arte y el espacio de la vida, digamos, cotidiana.

En esa aparentemente pacífica convivencia entre el acontecer dentro de una institución de arte pública (con su funcionamiento institucional) y el acontecer humano (con su funcionamiento social) queremos detenernos un momento.

Separar estas dos dinámicas, lo hacemos solamente por una cuestión práctica que permita el análisis ya que los dos “acontecere” son parte de un mismo funcionamiento social.

De todas maneras, sería ridículo pensar que cuando uno entra en un centro artístico de esta naturaleza lo hacemos de la misma manera que cuando atravesamos una plaza o una calle.

En ambos casos “hacemos uso del espacio público” que ha sido creado o habilitado para el uso común de la ciudadanía de a pie. Pero la experiencia y la consciencia sobre ese espacio no es la misma.

En el caso de la institución cultural pública, el uso de lo común, sufre evidentes condicionamientos: desde la limitación de horarios hasta el diseño y el funcionamiento de lo que sucede en el espacio interior institucional. Allí dentro confluyen una serie de actividades administrativas y artísticas creadas y gestionadas por “las personas que trabajan en su interior” con aquellas que “las personas que vienen del exterior” puedan hacer. Entramos y salimos de dos espacios públicos. Lo que cambian son ciertas las experiencias a vivir en uno u otro.

La calle y las aceras parecen más nuestras que una institución cultural. Puede ser útil pensar esta situación de un doble espacio público como una situación dinámica y creativa que hay que encarar políticamente. Es decir, pensar operativas de conexión, formas de relacionamientos entre los dos espacios públicos para que sintamos esa misma sensación de propiedad.

Si uno entra al Matadero por la Nave de Intermediae, digamos que se encontrará ante un espacio gestionado por un grupo de personas entre las que, desde esta semana pasada, estamos nosotros, el colectivo Cine sin Autor.

Podríamos simplificar (solo para poder pensarlo) y concebir que hay un grupo de gente dentro que piensa y organiza unas cosas sobre ese determinado espacio público (donde

ocurre un cierto acontecer artístico) y otra gente (fuera de ese espacio) que no piensa en ello y que va a vivir o solo ver lo que los primeros han preparado allí dentro. Si bien tanto la acera como el espacio del centro son “espacios públicos”, lo que los diferencia es quienes tienen la propiedad sobre el diseño y gestión de su uso. Si lo pensamos con respecto a una carnicería o cualquier otro negocio, pues no tenemos dudas: el espacio es de quien lo posea en propiedad y lo que allí suceda lo determinarán sus propietarios. Propiedad privada. Pero ¿quién tiene la propiedad de diseño, uso y gestión de un espacio público...de Arte si ese espacio es de todos? ¿Se trata de una propiedad equivalente al de la propiedad privada?

Cuando nosotros ponemos en marcha una Fábrica de Cine sin Autor en una institución pública como Intermediae, en primer lugar, no proponemos unas instalaciones solamente sino y sobre un conjunto de operativas sociales de diseño, producción, gestión y uso del Cine.

Planteamos una inclusión social de personas cualquiera en todas las fases de producción y gestión de las películas, vecinos de la acera y de la calle que se mueven en el “espacio público exterior” al centro.

Nuestro plató, es el barrio que rodea al Matadero, sus gentes y su paisaje. La reterritorialización del espacio que hacemos desde lo cinematográfico concibe el territorio de donde emergerán las películas como el mismo “espacio público”. Operamos sin distinción tanto en el “espacio institucional interior de la nave de Intermediae como en el de la acera y la plaza”. En cada espacio de lo público haremos diferentes partes del proceso. En el plató, generalmente se hace la fase de Pre-producción (fase de encuentros sociales con la gente) y la fase de rodajes. En el interior de la institución armaremos nuestro “Estudio Abierto”, es decir, una especie de sala de coordinación de reuniones, montaje y producción del material. Cualquier fábrica tiene unas oficinas de coordinación desde donde se coordina la planta. Pero las oficinas no son la totalidad de la fábrica. Comprender ese territorio del cine, ese plató vivo y cotidiano como el lugar de donde hacer surgir las representaciones filmicas, supone que atravesar la puerta del Matadero no sea más que una anécdota sin importancia que hacemos con la naturalidad con que atravesamos una calle. Hay horas en las que como “operarios al servicio de la gente” estamos en el plató, en una calle, en una plaza con unos jóvenes, en el mercado, como estos días pasados y hay horas de la jornada en las que vamos a la sala de coordinación a descargar material, montar, hacer tareas administrativas y otras tantas cosas. Como operarios de esa Fábrica, por razones políticas y metodológicas, nos ubicamos en ruptura con esa diferenciación social de “casi propiedad” entre los que sí producen y gestionan “el acontecer artístico del centro y los que no”.

Esto no quiere decir que sea fácil. Varias de las personas a las que le proponíamos participar como directores y protagonistas de sus películas ponían de manifiesto el “muro imaginario” de la producción cinematográfica: “pero es que yo no sé, yo nunca hice una película, ustedes son los que saben de eso, iré a ver cuando lo pasen...”

¿Iré a ver? decimos. No, necesitamos que usted venga a la sala de coordinación a trabajar con nosotros porque la película es suya, nosotros somos operarios una fábrica que está a su servicio y si usted no viene no habrá película.

El problema fundamental se produce en su imaginario ya nunca se han imaginado fabricando y gestionando películas en un espacio de producción del Matadero.

Se hace difícil romper ese imaginario sobre la producción y la institución artística en “casi propiedad” de los que allí dentro operan, porque supone romper con la dinámica social-cultural que heredamos sobre los usos de estos espacios públicos.

La función social de cualquier creador (generalizamos), está habitualmente fundada en criterios de propiedad: el artista diseña una cosa que la considera suya, tiene las decisiones sobre su producción, establece las reglas de juego de su uso y tiene la

propiedad sobre la gestión e incluso sobre el beneficio, aunque este sea experiencia profesional.

Cuando hablamos de romper nuestra función de realizadores de cine, es porque nos proponemos romper nuestra propiedad sobre la forma de fabricación y uso del espacio público institucional.

Es una declaración de intenciones que más bien nos desafía a tener que destruir nuestros hábitos para producir de manera distinta. A la vez, necesitamos que se vayan resquebrajando tanto el imaginario social de la gente como el de la institución pública acostumbradas más bien a una separación de funciones entre los que producen y gestionan el Arte y el resto de la población que ni produce ni gestiona obra artística alguna. Otro de los aspectos en contra nos lo decía la propia gente. Un vendedor del mercado nos respondió entre risas que él haría y protagonizaría una película de mafiosos y gangsters ambientada en Italia y que tendría unos colegas dispuestos a acompañarle. Y creemos que lo haría. El problema es el tiempo social, su tiempo disponible tan apegado a la vida, que nunca es igual al tiempo de producción de los realizadores. Debemos adaptarnos, esperar, encontrar el momento, crear las condiciones, pensar y trabajar con el imaginario de las personas para avanzar en la construcción de un imaginario común.

Que gente cualquiera se llegue a plantear con total naturalidad la participación activa en la fabricación y gestión de sus películas es el desafío reiterado que en cada experiencia vuelve a aparecer. La Fábrica de Cine sin Autor no es la excepción.

Recién hemos comenzado y han sido unos primeros días de mucha intensidad. Nuestro objetivo está lejos de nosotros aún. Si se cumplieran, ya no seríamos necesarios.

## 21

## Desindustrializar el cine. Industrializar la sociedad. Un primer operario en nuestra fábrica.

Si bien Edison convirtió en industria lo que los hnos. Lumière y Georges Méliès habían desarrollado como espectáculo, cuentan que Charles Pathé fue uno de los dos pioneros que en Francia afianzó la industrialización del cine cuando construyó la primera fábrica en Joinville, en el casco antiguo de Vincennes, allá por el año 1906.

“Para producir estas mercancías de celuloide, una legión de técnicos y artistas asalariados trabajan contra reloj con sueldo fijo y enmarcados en una rígida organización productiva que no perseguía más fin que una alta rentabilidad de sus productos”, relata Román Gubern en su Historia del Cine.

El cine producido industrialmente tomaba todo su auge.

La etapa inicial de los hnos. Lumière y Georges Méliès, que también había sido un buen e incipiente negocio, quedaba atrás.

El reinado de Pathe como primer productor mundial duraría hasta la primera guerra mundial. Digamos que la historia está escrita y por más que quisiéramos imaginar otras posibles derivas que podría haber tomado la producción de cine, debemos aceptar la que, según los historiadores, ha sido.

Si avanzamos rápidamente tres años más adelante y cruzamos el atlántico, nos encontramos con un Adolph Zukor en EEUU que en 1912 y con treinta y nueve años ya, compraba los derechos del film d’rt “Elizabeth Reina de Inglaterra” que acababa de obtener un enorme éxito en países europeos y organizaba una función con invitados cuidadosamente seleccionados en la sala del Frohman’s Lyceum Theatre que terminó en ovación. Este éxito le llevaría primero a fundar la empresa Actores famosos en obras famosas (el film d’art francés consistía más o menos en eso y de ahí copiará la organización de su negocio) para tiempo después asociarse con varios empresarios y crear la Paramount Corporation, que se erigirá como gran imperio cinematográfico.

Saltándonos la basta complejidad de esas dos primeras décadas del cine, tan convulsas como fascinantes, estamos ante el nacimiento y expansión a gran escala del espectáculo cinematográfico.

El negocio Pathe, contaría con un gran capitán al frente de la realización de películas de corte ya narrativo: Ferdinand Zecca.

Si creemos en esa historia contada a través de nombres propios debemos aceptar que era una producción comandada por una subjetividad casi personal que diseñaba y controlaba la fabricación en serie de las películas que nutrían las salas más importantes. La historia es la que aquí tanto repetimos. El cine como un trasvase de imaginario de la subjetividad privada de sus productores a la subjetividad receptora de sus consumidores. Es en esa ruptura de la propiedad privada de la producción fílmica donde nos ubicamos. Digamos que la industrialización del cine se produciría por la iniciativa de unos tipos, que al ver las altas posibilidades de beneficio económico, invertían un determinado capital en la creación de una fábrica, contrataban “una legión” de técnicos, diseñaban películas que intuían que podían captar la atención de un público, se aseguraban los canales de distribución de esas mercancías y llegaban a acuerdos con una multitud de salas para que fueran exhibidas.

Esa era la realidad del cine hace aproximadamente un siglo.

Hoy, al comienzo de una segunda historia, cuando nosotros, diminutas hormigas, nos planteamos el Cine sin Autor en una operativa de Fábrica, nos imponemos pensar en otro tipo de actividad.

Haciendo un paralelismo con ese período y esas prácticas de industrialización, diríamos en este momento, que sin capital de inversión, instalar una Fábrica es poner en activo unas operativas sociales de producción de películas al servicio de la población que esté dispuesta a fabricarlas y gestionarlas. La subjetividad productora y el control de fabricación deben ser desplazados desde los propietarios o gestores iniciales de esas operativas e instalaciones a la población que se vincule y quiera hacer uso progresivo de ellas.

Una anécdota de la semana a éste respecto es que nos visitó un primer posible trabajador de nuestra naciente fábrica. En las primeras salidas a la calle a buscar nuestros productores y protagonistas de películas, encontramos a un señor con muletas que padece una enfermedad que muchas veces le impide levantarse. Grabamos una breve charla donde nos contó cómo sería su película si tuviera la oportunidad de hacerla y nos prometimos volver a encontrarnos para seguir adelante.

La anécdota es que ésta semana Jesús, como se llama, apareció por la nave de Intermediae en mitad de su dificultoso paseo para ver cómo habían quedado sus imágenes. Un compañero se sentó con él, las compartieron y grabó el momento. Jesús nos invitó ya a su casa.

Quizá puede parecer un hecho irrelevante. Para nosotros es un discreto anticipo de lo que debería suceder. Jesús es un habitante del Plató de nuestra fábrica, el barrio, un vecino que, cuando puede, sale a hacer su paseo. En ese paseo se acordó que le ofrecimos ver sus imágenes y le abrimos la posibilidad de hacer su película. Él, con naturalidad, nos tomó la palabra e hizo uso del derecho que le ofrecimos. Los operarios, actores, productores y guionistas de nuestra fábrica deberán ser la propia gente que habita el plató, esos entornos urbanos del Matadero. Si deseamos que una cantidad de gente haga sus películas no los pensamos como aquellos asalariados de la fábricas de Charles Pathé sino todo lo contrario. La Fábrica funcionará bien si diferentes grupos de vecinos y vecinas y también personas individuales, van conformando la actitud que ésta semana tuvo Jesús, a quien se le despertó el interés por ver su material y nos ofreció la oportunidad de poner nuestro trabajo técnico a su servicio para que comience a vislumbrar su película. Pero conseguir que a cualquier persona le resulte natural pasar un rato por la fábrica a ver su material, intervenirlo, apropiárselo, compartirlo, cocrearlo, es un terreno lleno de dificultades.

Ofrecemos un entorno de creación de cine que ponemos a disposición. La gente en general no siente necesidad de realizar sus películas porque en general es una oferta inhabitual. Bastante tenemos con sobrevivir al exterminio económico como para meternos en actividades que parecen superfluas. El primer desafío es, justamente, abrir un espacio de posibilidad para que esa necesidad, curiosidad o interés por hacer sus películas tenga condiciones favorables para despertarse. El cine, para la gente, siempre ha sido ese espacio de experiencia espectadora, un lugar de exposición de una secuencia audiovisual fabricada para impactarle, entretenerle, conmoverle, hacerle reflexionar. Las Fábricas, nacieron como ese lugar donde sus profesionales fabricaban asalariadamente y a puerta cerrada, aquellas secuencias de imágenes y sonidos que se expondrían en las salas.

El cine, hoy, pretendemos que sea una nueva forma de comprender e imaginar audiovisualmente el propio paisaje y la propia vida social en la que estamos inmersos cada día. Y también para imaginarla diferente, para soñarla distinta. La Fábrica de Cine sin Autor, hoy, es más que nada esa serie de operativas de fabricación de cine puestas a la disposición ciudadana para que puedan crear y gestionar su propia cinematografía. Hay que desindustrializar el cine, romper la costumbre excluyente, hermética y de puro negocio espectacular que implementó, entre otros, Charles Pathé con sus asalariados hace más de un siglo.

Industrializar a la sociedad sería ofrecer entornos de creación cinematográfica cercanos y duraderos donde lentamente la gente se acostumbre a pasarse horas allí, en compañía de técnicos, debatiendo los temas de sus películas, protagonizándolas, revisándolas una y otra vez y gestionando su uso social y sus oportunidades de exhibición.

Fabricación de películas en serie creadas por la propia gente. Profesionales inmersos en la sociedad, al servicio de ese bien común que es la imaginación, que aunque tan agredido hoy día, será la que nos permita ejercer el derecho a imaginarnos cómo, socialmente, queremos ser.



## 22

## La Sociedad-Plató. Operativas de Cine e “impacto social inclusivo”.

Siempre es bueno dejar por escrito las intenciones con las que parte un proyecto que se plantea objetivos a largo plazo.

No son pocas las veces que no alcanzamos nuestros objetivos. Las razones son de muy variada especie. La intención social-productiva que nos proponemos en la Fábrica de Cine sin Autor está embarazada de una alta complejidad así como de una alta potencia. Los años anteriores nos han ido dando muchas pautas sobre las dificultades que entraña el plantearnos crear ciertas condiciones favorables para la emergencia de la imagen fílmica desde el complejo entramado social.

Toda la realidad es cinematografiable. Y todas las personas y grupos de una sociedad pueden participar de la producción del cine. Otra cosa es que no haya modelos incluyentes para hacerlo.

Un espacio social visto como plató, supone una mirada diferente de la gente y su paisaje. Es la vida social la que se mueve, se interrelaciona, produce actividades, encuentros, trabajos, recorridos, conversaciones infinitas, intercambios.

Alguna vez, al final del siglo XIX, un grupo de hombres entregados a la investigación de aparatos óptico-fotográficos, introdujeron en esa sociedad-plató-mundo, por primera vez, un aparato que comenzaría a cinematografiar lo que en su entorno ocurría.

Hoy en día, al menos en nuestra práctica, intervenir cinematográficamente en un plató social determinado, ya no debiera consistir solamente en introducir la cámara como aparato de registro y los procesos que completan la actividad cinematográfica: tratamiento del material registrado y posterior reproducción pública. Aunque estos siguen siendo los gestos esenciales del cine se hace obvio comprender que la influencia del cine en la realidad no se ha ejercido con unos procedimientos tan simples. Hoy día, este gesto es casi un acto comunicativo audiovisual instantáneo: grabamos algo, lo descargamos en un ordenador, lo mostramos a los demás.

La sociedad-plató siempre ha estado allí, viviendo como a la espera de que cualquier, y a la vez, todo su acontecer, pueda ser convertido en cine.

El cine devino en complejo arsenal de operativas, cadena de procedimientos de negocio altamente compleja.

Convertir una zona de plató social en cine no supone solamente hacer en el una o varias películas.

Tenemos un siglo de procedimientos encima y a disposición. Diferentes formas de fabricación que van de lo estrictamente personal a lo industrial.

El cine industrial se relacionó y relaciona fundamentalmente mediante el sistema de fábricas (grandes estudios, grandes productoras con sus plató, etc) que insertas en un lugar determinado producen películas en serie pensando en el resto de la sociedad o las sociedades, como potencial receptor de sus films. Una productora o un estudio de cine de mediano o gran tamaño está diseñado como toda fábrica, con una serie de procedimientos en cadena que darán como resultado sus productos, sus películas. No suelen preocuparse del entorno social próximo más que como vecinos accidentales, empleados asalariados u oportunidades de servicio, etc.

La producción industrial en serie se movía entre los espacios y túneles casi secretos de la fabricación, distribución, canales de exhibición y venta de sus materiales audiovisuales. La eficacia del cine industrial en la realidad social había que buscarlos más allá de los procedimientos de impacto en las salas y de la relación que se establecía entre película y espectador durante el momento expositivo. Ese aparentemente apacible encuentro en las salas entre espectadores y película, siempre ha estado acompañado de otras muchas operativas: operativas de legislación que favorezcan la actividad de los propietarios, operativas de difusión que creen la necesidad de sus productos, operativas mediáticas de difusión que aseguren presencia informativa en los medios masivos, operativas de gestión de inversión que aseguren el flujo de capital para la sostenibilidad de los enclaves de producción, por nombrar las principales. Y aunque nuestra Fábrica esté en pañales, también nos vemos en la obligación de

plantearnos un entramado de operativas más allá de la realización de films.

Si queremos hablar con seriedad de Cine, tarde o temprano será necesario plantearse otras operativas. Unos ejemplos pueden ser: 1) operativas de estudio y revisión de la legislación vigente que conforman el estado actual de la producción 2) operativas de inversión que aseguren que esto no será un intento más que decaiga ante el primer temporal. 3) operativas de información y difusión que permitan conocer el nuevo modelo, 4) operativas de teorización que ofrezca los conceptos nuevos como herramientas novedosas de acción para quien quiera empearlas y mejorarlas 5) operativas de inclusión social que permitan progresivamente la incorporación de más y más operarios y operarias a la fábrica, 6) operativas de formación, de facilitación pedagógica para aprender cómo se hacen las películas bajo este modelo, 7) operativas editoriales que produzcan y difundan manuales de uso, cuadernos de campo y publicaciones sobre las nuevas prácticas sociales del cine, 8) operativas de investigación que permita profundizar y actualización el modelo de fabricación. Por decir algunas.

Pero no hablamos de todas éstas líneas de actividades pensando en un abstracto mundo. Creemos que todas ellas deberían estar dirigidas y concentradas fundamentalmente a aumentar el impacto en el Plató que abarque la Fábrica. Se trata de estrategias en primer lugar locales. Lo contrario justamente a las operativas de las Fábricas del negocio.

Aunque ahora mismo esté fuera de nuestro alcance desplegar un trabajo de tal magnitud debemos ser conscientes de que son territorios de la actividad que deben ser inevitablemente abordados en nuestro recorrido si pensamos mejorar el impacto de nuestra Fábrica. Impacto quiere decir: capacidad de nuestro dispositivo y nuestras operativas cinematográficas para una mayor inclusión social en la producción fílmica. Habrá que tomar buen aliento y pensar más allá del presente y del día a día para ello. Durante estos años introducíamos, en mitad de algunos grupos de personas, el formato película. Un formato para ser ocupado por la gente y para crear un entorno común de creación. Introdujimos fundamentalmente operativas de realización.

Las dificultades no han sido pocas y los resultados, aún luego de acabar algunas, tampoco han sido los deseados.

Ante el gran déficit organizativo, la falta de estímulos para lo cultural participado y la agresión permanente que sufre el tejido social a la hora de organizarse, nuestra apuesta, es comenzar a utilizar el resto de las operativas de las que el cine siempre se ha valido, como intento de aumentar el “impacto inclusivo” pero reconducidas hacia nuestro objetivo fundamental: recorrer y mostrar caminos de democratización, participación y autogestión popular del Cine.

Tomamos, entonces largo aliento. Las dificultades, como cualquiera puede imaginar, serán de todos los colores. Les invitamos a la larga travesía. Se necesitan operarios para la Fábrica del Cine XXI.

## 23

## **Fábrica de Cine sin Autor. Primer visionado en abierto. RE-ritualizar la experiencia social del cine. ¡Habitarlo!.**

Si en cualquier conversación dijéramos “el viernes fuimos al cine”, el imaginario común no tendría dudas en recrear la situación y entendería que: fuimos a ver una película. El ritual aparece claro: nos habremos desplazado hasta un sitio, nos habremos sentado en alguna sala, alguien nos habría exhibido un film, lo habríamos visto. Si comentáramos además que luego de la película hubo un debate que prolongó el acto, también podríamos imaginarnos que se abrió una ronda de opiniones sobre la exhibición para, finalmente, abandonar el lugar con gusto o disgusto sobre la película en cuestión. Se trata de un imaginario común. Una serie de acciones casi mecánicas que relacionamos con la palabra “cine”.

Sin embargo, el viernes pasado, la Fábrica de Cine sin Autor invitaba a un “visionado en abierto” que no exactamente reproduciría el ritual aunque, quizá, una parte de las personas presentes pudo haberse llevado esa impresión. Es complejo no ver lo que acostumbramos a ver. Es difícil romper con un imaginario que opera en nosotros de manera casi inapelable.

Para empezar, aunque lo que exhibimos es técnicamente una película de media hora, no es exactamente una película (algo que sus creadores y propietarios dan por cerrado y sin posibilidad de modificación) sino un “documento fílmico”, un material para ser intervenido por sus protagonistas y potenciales productores. Vecinos y vecinas del barrio de Legazpi.

Comenzamos con una breve explicación de lo que llamamos Fábrica de Cine sin Autor. Habíamos dividido el espacio del Terrario de Intermediae donde hicimos la sesión de trabajo, en dos espacios. En la parte de delante dimos sitio a los protagonistas de las imágenes que se proyectarían, “espectadores primeros o presentes”, aquellas personas que están vinculadas a la producción. Luego, alrededor de ellas ubicamos a las demás personas que llegaron a la convocatoria, “espectadores remotos”, aquellas personas que no habían estado vinculadas a la producción del documento fílmico que se exhibió. Los y las espectadores presentes o primeros eran varias de las personas que en las primeras salidas al Plató-Barrio, nos habían querido responder a la pregunta: ¿si pudieras hacer una película, de qué tema trataría? ¿Qué papel harías en ella? ¿Cuál podría ser la primera escena?

En realidad, a lo que invitamos, fue a presenciar una sesión habitual de trabajo tal como las que llevamos realizando todos estos años. Una reunión de protagonistas a los que habiéndoles grabado en opiniones o escenas propias, pues les invitamos a ver e intervenir el material montado para hacer avanzar el trabajo cinematográfico juntos, de manera horizontal.

Para el colectivo de Cine sin Autor, lo que resultó extraño del formato, era tener en la sala esa división de los espectadores pensada más que nada con fines pedagógicos.

El formato social de ir al cine no es otra cosa que un formato espectacular aunque la realicemos en una sala doméstica. Un tiempo en un espacio donde unos espectadores se exponen a (y a los que se le expone) una secuencia de imágenes y sonidos que alguien a realizado en otro lugar y otro tiempo con fines comunicativos, de negocio, informativos, expresivos, etc.

Que existiera un grupo numeroso de personas que presenciara una de nuestras sesiones que se harán habituales a partir de ahora en la nave de Intermediae de Matadero, si bien nos pareció una manera de abrir la posibilidad de ver como opera el Cine sin Autor, por momentos parecíamos rozar otro formato espectacular, el televisivo. Un público en las gradas, un grupo menor delante en el plató y un conductor que dinamiza los hechos que allí ocurren mientras unos operarios registran el momento.

Durante estos años de experiencia casi anónima, tener sesiones de trabajo e intervención con la gente involucrada (y para permitir que se involucren) en la construcción de sus películas, han sido momento de mucha intimidad donde llegamos a debates,

intercambios y hasta confesiones muy intensas. El viernes, quizá se quitó naturalidad a este trabajo por la presencia de “extraños” aunque se haya ganado en compartir lo que hacemos con aquellos que quieren acercarse.

Cualquier espectador o espectadora remota, lo dijimos allí, puede pasarse, de ahora en adelante, al primer círculo de producción de las personas participantes.

Cuando acabó la proyección, la mitad de los “espectadores remotos” abandonó la sala. Es decir, cumplieron el ritual del cine. Acabada la proyección, se retiran. El círculo de protagonistas, el colectivo y otro número de persona se quedaron. Para nosotros, comenzaba la parte más interesante, la esencia de nuestro trabajo: debatir lo visto, plantearnos entre todos y todas la manera de avanzar con la creación, intervenir y modificar el montaje presentado, apropiárselo, ver emerger la narrativa participada, conocernos, acordar la continuidad del trabajo. Así lo hicimos.

La intención de la Fábrica de CsA a partir de este momento es también su desafío mayor: Re- ritualizar el cine. Sentar las bases para su naturalización al menos en la parte de población en la que trabajaremos. Los primeros contactos ya nos han llevado a un colegio, al mercado, a un centro de día de ancianos con alzheimer, a historias personales, a casas particulares, a jóvenes inmigrantes que se juntan en una plaza... Re-ritualizar el cine significa cambiar profundamente los hábitos que hemos tenido a la hora de relacionarnos con él.

La Fábrica de CsA no es otra cosa que una serie de conceptos y operativas que buscan crear las condiciones de producción para que eso pueda ser posible.

La población acostumbrada al hábito espectador, a la contemplación de películas que les son ajenas, tendrá en la Fábrica la oportunidad de que su relación con el Cine cambie. Se podrán relacionar con ella como productores y gestores de sus propias películas realizándolas con otras personas. No se tratará de ir al cine sino de habitarlo y ocuparlo. En la medida de que el Plató es el propio barrio donde la gente vive y desarrolla sus actividades cotidianas, pues es el Cine, sus operativas, será el que tenga que ir hacia la gente y no al revés.

Nuestra profesión como colectivo es justamente la de estar al servicio de la narrativa social común abandonando el territorio exclusivo de la narrativa del gueto profesional-cultural. Nuestro ritual como cineastas, se basa en una ruptura con nuestros propios procedimientos. Todos los hábitos de la producción y gestión de las películas las hacemos participados con las personas del plató que se integran a los diferentes procesos.

En este primer visionado del viernes, habían entre las personas protagonistas, diferentes reacciones. Algunas señoras, no podían aún romper con su habitual conducta de ir y ver una película, decirnos que había estado muy bonito y, aunque ellas salieran en el documento, opinar apenas y marcharse sin más.

Otros, en cambio, ya han comenzado a elaborar su propia narrativa aceptando el desafío y empezando a utilizar las operativas de la Fábrica para crear su discurso fílmico.

No es un trabajo rápido ni fácil generar un cambio de actitud en los rituales del cine para pasar a concebirlo como un entorno participado de creación, como una responsabilidad común de construir imaginario fílmico.

La presentación del viernes no era más que un evento en abierto de lo que a partir del lunes se hará habitual.

El Nuevo Ritual del Cine supone que el Estudio Abierto que este mes terminaremos de montar en la nave de Intermediae, será una sala de coordinación y montaje de lo que diariamente pasará en el Plató-Barrio, un lugar donde encontrar a unos profesionales que atenderán y coordinarán las diferentes iniciativas y necesidades audiovisuales que vayan apareciendo entre la población.

Inevitablemente, en la sesión del viernes, salió el debate sobre la indignación social que nos atraviesa por la situación que seguimos viviendo en España.

Seguramente, que nuestro trabajo no va a cambiar dicha situación, un asunto que compete a la sociedad toda. Pero el cine en que creemos no es justamente un cine

de impacto perceptivo a través de un film, sino un modelo de producción de “impacto incluyente y progresivo” que debe instalarse y organizarse en el largo tiempo entre la población. Nuestra apuesta es por un cine ocupado y gestionado por la gente. Para desarrollar un nuevo modelo de producción hay que recrear todos sus rituales, forzarlos, para que reflejen la nueva realidad y necesidad social. La Fábrica de Cine sin Autor es el primer intento de demostrar que es posible un nuevo modelo social cinematográfico para el siglo XXI. La aventura no ha hecho más que empezar. El camino será largo, complejo y fascinante como lo han sido todos estos años previos de trabajo en el Colectivo Cine sin Autor. Cualquiera puede unirse. Cualquiera que esté dispuesto a olvidarse de los antiguos rituales del Cine y a ¡ocuparlo!.

## 24 ¿Qué es un casting? Del elitismo profesional del cine a la subjetividad participada.

Un casting es el proceso por el cual se eligen personas para formar parte del elenco de una película, obra teatral, espectáculo, etc.

Digamos que es un proceso de inclusión a un equipo de trabajo donde quienes han creado una idea de obra, se plantean la elección de personas que tengan ciertas cualidades buscadas que se aproximen mejor a los perfiles de personajes que les serán útiles para sus fines creativos.

Los o las elegidos entrarán a orbitar dentro de al menos tres territorios específicos que antes no frecuentaban o ni siquiera conocían:

a) el territorio físico-escénico de los lugares donde se desarrollarán las acciones programadas, b) el territorio de relaciones humanas de ese equipo y c) el territorio imaginario de quien o quienes han diseñado el universo audiovisual que será la película (director y guionista generalmente si es que no son la misma persona) Estas personas son las que determinan el marco imaginario de todo el trabajo. Se trata de moldear un personaje para que encarne el papel.

El tipo de relación puede ser mercantil (a cambio de dinero), profesional solamente (por el gusto al oficio) o por pura curiosidad de participar (si no se es profesional).

Resumiendo, podemos decir que quien pasa favorablemente un casting, también y sobre todo, entra en un sistema de relaciones humano-productivas, por un determinado lapso de tiempo. Más o menos el tiempo de materialización de la película.

Por medio de un casting se entra a conocer y a habitar la subjetividad creadora y directora de quienes tienen la propiedad de la idea y el control del proceso de película. Hay que conocer lo que el director quiere con la mayor precisión posible para encarnarlo. Muchas veces, también, las relaciones humanas que surgen de ese tiempo de trabajo, invaden el terreno de la vida misma y da lugar a relaciones de amistad que traspasarán las fronteras del trabajo. Sabemos que no es lo habitual.

Lo cierto es que no están claras las reglas de juego. Hay directores que han sido despoticamente conductistas y tiránicos con sus actores y actrices y hay directores en los que la construcción de sus personajes se hace de manera más participada, abierta y acordada. La propia construcción de un personaje, suele impregnarse de muchos elementos de la persona que los encarna.

Lo que parece claro es que la subjetividad determinante en todo esto es la de quien dirija y posea la propiedad sobre las decisiones del trabajo.

En la Fábrica de Cine sin Autor, llevamos ya varias semanas trabajando con Gioacchino, un italiano que a sus 84 años aceptó llevar elementos de sus vivencias a película luego de que nos lo encontráramos casualmente en la plaza Legazpi y le hiciéramos la pregunta clave: ¿si pudiera hacer una película, de qué tema iría? Lentamente ha ido desgranando su “discurso de vida”. De esas conversaciones van surgiendo escenas, personajes, situaciones.

Es para alguna de esas escenas sobre su pasado (y que obviamente el mismo no puede interpretar hoy), que posiblemente realicemos un casting.

A lo largo de estos años hemos ido re-pensando, desactivando más bien, los procedimientos habituales del cine, para reconvertir sus operativas a la lógica de nuestra Política de la Colectividad.

Si un casting es la inclusión de personas en un sistema de relaciones productivas, cómo decíamos ¿que tipo de relación se pueden establecer en el Cine sin Autor? ¿Qué tipo de casting?

En primer lugar, el motor de nuestra actividad cinematográfica no es mercantil. No nos movemos guiados por la ingeniería comercial hegemónica. Nuestro interés es sobre todo crear las condiciones para que el imaginario común, de cualquier persona, aflore, encuentre canales de representación y que la producción de ese imaginario vaya creando lazos y organización social entre quienes participen.



En segundo lugar, la subjetividad desde donde se crea el cine, es siempre una subjetividad colectiva,. En algunos casos porque trabajamos con colectivos de personas y en otros, como en este proceso, partimos de una subjetividad individual que se va haciendo común porque se comparten y colectivizan permanentemente las decisiones.

En el caso de Gioacchino, el resto de personas que lo vamos conociendo vamos haciendo nuestra la experiencia biográfica a la vez que buscamos juntos soluciones para cinematografiarla. Pero por otro lado, también se colectiviza por los propios vínculos que alrededor de él y su narrativa vamos estableciendo con personas del entorno. En el visionado del 8 de junio, Gioacchino le planteó a una joven de las presentes que por el perfil físico, podría perfectamente interpretar a su segunda mujer. Así mismo, en la grabación de la primera escena de su película, Julio, un joven cineasta que se ofreció para hacernos un largo plano secuencia en el rastro de Madrid, se ha ido involucrado en la construcción de su película. Mientras, Gioacchino nos suele acompañar a las grabaciones en el Centro de día de mayores. Es muchas veces parte de nuestro equipo.

Cuando nos planteamos entonces hacer un casting para elegir a dos personajes que la historia de Gioacchino necesita, lo pensamos más como una invitación a compartir vida y proceso fílmico que como una selección restringida a un perfil acorde a una idea preconcebida.

No se trata solo de hacer aflorar un imaginario sino de que cuando este aflore, sea de quien sea, nos permita a todos formar parte de él, recrearlo entre todos y todas, debatirlo conjuntamente, hacerlo nuestro.

Es difícil hacer emerger las historias, la memoria, la fantasía de la gente común que no está acostumbrada a la posibilidad de hacer de su imaginario una película. Pero es enormemente satisfactorio comprobar que cuando emergen, muchas veces superan en complejidad las narrativas profesionales, plantean desafíos inesperados y problemas no siempre fáciles de resolver cinematográficamente.

Un casting de Cine sin Autor sería justamente eso: una invitación a formar parte un proceso de emergencia de un imaginario en construcción, donde nada está necesariamente pre-determinado ni condicionado por una subjetividad profesional, aunque obviamente estamos siguiendo un discurso de vida concreto. Una de las escenas que ha emergido a lo largo de las conversaciones con Gioacchino es la relación entre un niño y una religiosa en la Italia de los años 30. Una relación problemática donde el niño, que era zurdo, fue violentamente sometido por las religiosas a usar su mano derecha. Algo que se grabó en el niño como algo más que una pura corrección física.

Encontrar quien haga de niño, por ejemplo, no será solamente un asunto de moldear un personaje, también se tratará de un intercambio generacional entre el relato de un hombre mayor que lo recuerda y un niño del presente que tiene que entender aquella, para hoy, inentendible situación. Será una oportunidad de diálogo e intercambio intergeneracional bajo cámara, una grabación del intersticio preparatorio, de esa zona difusa y en construcción que tiene toda relación humana.

Quizá, la escena no esté solamente en la escena, sino también en el encuentro personal de Gioacchino y el niño que lo interprete.

Es probable que éste termine aprendiendo de la historia italiana de los años 30 y de ciertos aspectos de su educación en un colegio religioso de Sicilia. Es posible que Gioacchino conozca la forma de pensar de un niño desconocido en la España de hoy. Es posible que todos aprendamos un poco más de la complejidad de la vida y del cine que busca representarla.

Cómo siempre, no nos apartamos de lo que el Cine siempre ha hecho. Esto sucede a menudo en cualquier proceso de película. Aquí se trata, como siempre, de deselitizar el privilegio. Estamos hablando de gente de no profesional que se está embarcando en

tareas precisas del cine.

Un casting siempre es la introducción a un grupo de trabajo pero no es necesario remarcar que la mayoría de los casting que conocemos están mediados por el mercantilismo o determinados casi absolutamente por la subjetividad de sus directores y propietarios. Nosotros nos vemos en la obligación de convertirlo en una invitación a un entorno de encuentros entre profesionales y gente común, un espacio indefinido a construir y habitar, un territorio abierto a la imaginación de cualquiera, al conocimiento mutuo, al encuentro creativo y productivo que nos permita “conocernos más para imaginarnos mejor”. La Fábrica de Cine sin Autor empieza a ser un poco todo esto.

## 25

## Sociología para un nuevo imaginario. Cuatro preguntas concretas para atravesar el cine.

En la última parte de la presentación del primer visionado que hicimos en la Fábrica de Cine sin Autor en Intermediae Matadero Madrid, quisimos hacer hincapié en el asunto de la producción y del aspecto económico del proyecto.

Se podía leer con claridad entre quienes asistieron a la sesión, al menos cuatro categorías de personas si miramos su relación con la producción:

a) el equipo de Intermediae Matadero, quienes han dado desde la institución la posibilidad de que la Fábrica opere allí. Un equipo de asalariados y asalariadas del ayuntamiento de Madrid. Su relación con la producción es múltiple. Por un lado artística (por su concepción de la producción cultural que les ha hecho optar por un proyecto así), económica (trabajan como profesionales de las artes a cambio de dinero) institucional (vinculados a una institución pública) y vocacional (es el trabajo que desean y les gusta hacer)

b) Luego estamos el colectivo de Cine sin Autor, el equipo que sostiene un alto porcentaje del trabajo. Nuestra relación con la producción es por un lado vocacional-político-artística (hemos creado esta forma de hacer cine, lo hacemos desde hace años y lo seguiremos haciendo más allá de las actuales circunstancias). Por otro es una relación económica (trabajamos actualmente en Matadero y no en otro lugar por el dinero que nos ofrece Intermediae para desarrollar el proyecto allí), es decir, también nos paga el ayuntamiento de Madrid en definitiva.

c) En tercer lugar estaba la gente filmada, espectadores primeros que formaban parte del documento fílmico que se exhibía y que se empieza a relacionar con el dispositivo de producción. Su relación con la producción ha sido doble: por haber accedido a ser filmados e interrogados y aceptar ser parte del documento (no hay relación económica ya que aún no hay presupuesto para pagarles por su trabajo) y como espectadores primeros de un proceso que arranca (allí estaban invitados con derecho y obligación de modificar y continuar siendo parte de la película iniciada a partir de ellos y ellas).

d) En cuarto lugar estaba un público más ajeno que sin estar involucrados ni por dinero, ni por trabajo, solo tendrían una relación espectadora con lo producido, los espectadores remotos. Su relación con la producción es puramente espectadora aunque allí quedo abierta la posibilidad de que cualquiera podría ser parte de la producción si tomara la iniciativa de involucrarse.

Decíamos ese día, que nos interesaba hacer esta descripción a modo de diagnóstico cultural. La gran mayoría de los debates sobre la producción de cultura y sobre todo del cine, siempre esconden las relaciones económicas que la sustentan.

Si nos fijamos en las cuatro categorías de personas que hemos descrito, hay una clara diferenciación social en la función de producción y sobre todo en los beneficios. Partíamos, decíamos también allí, de una clara situación de injusticia social en el orden de la producción cultural. Lo que llamamos en Cine sin Autor, el estado social de producción cinematográfica, hace aguas si nos fijamos en los beneficiarios de toda esta operativa de producción de cine.

¡Los beneficios!

a) El equipo de Intermediae tiene beneficios directos de lo que la Fábrica pondrá en marcha. Sus salarios seguirán (mientras duren) porque éste proyecto (entre varios que llevan en su programación) y esto justificará su trabajo. Su aprendizaje artístico, entonces, se verá beneficiado también como con cualquier experiencia de creación. Su relación con la institucionalidad también se afirmará si este tipo de proyectos se desarrollan favorablemente y llegan a buen puerto y como todo profesional de las artes adquirirán más experiencia. Su vocación por la creación artística también se verá reforzada participando activamente de un proyecto como el nuestro, que en principio les satisface.

b) El equipo de Cine sin Autor obtendrá también claros beneficios. El dinero obtenido

nos permitirá avanzar con el modelo de producción. Profesionalmente nos haremos más fuertes como desarrolladores de este modelo. Se irán amplificando nuestras posibilidades profesionales en torno a esta práctica. Nuestra vocación y postura ideológica con respecto al modelo de cine que planteamos se afirmará y amplificará si todo va como esperamos.

c) Los espectadores presentes, las personas que se involucran para la creación de los documentos fílmicos y las películas se beneficiarán (por ahora) solamente en un terreno circunscrito a la satisfacción emocional, la curiosidad, la autoestima quizá, la exploración y autoconciencia de su propio imaginario y un conocimiento inhabitual sobre la fabricación de películas. Pero no obtendrán beneficio económico alguno por su trabajo cinematográfico a pesar de ser indispensable en nuestro modelo: aportación de ideas, ofrecimiento de su mundo personal y común, protagonismo de escenas, horas de trabajo para la corrección de montajes, etc.

d) Los espectadores remotos, el público, obtendrá un rato de impacto audiovisual muy parecido a la de cualquier visionado de una película en sala.

El Estado de producción del que partimos, entonces, es, obviamente un estado social injusto sobre todo desde el punto de vista de los beneficios económicos y profesionales. Ninguna novedad. Es el estado que heredamos en una sociedad como la nuestra donde el asunto de producción cultural y sobre todo cinematográfico, parte del axioma evidentemente injusto de que unos (muy pocos) artistas tenemos el derecho y privilegio de profesionalizarnos en la creación y gestión de obras artísticas, en la exploración y expresión de nuestro imaginario personal, de nuestra ideología, de nuestra emotividad, creando obras que nutrirán la llamada “agenda cultural”. Y donde los demás (la gran mayoría) tiene, por defecto, la oportunidad sin más de contemplarla, sea pasiva o sea críticamente. ¿Cómo revertir este estado de producción desigual?

Todo parece más fácil cuando la única materialidad que compone una intención de cambio es el propio pensamiento. Luego, cuando recorremos el espesor inevitable de la realidad, las cosas son más profundas y complejas. Tan profundo y complejo como lo sea el impulso de cambiar las cosas. Cada cierto tiempo volvemos al libro “Teoría y práctica de la historia del cine” de los autores Robert C. Allen y Douglas Gomery. En el se ofrece una revisión de los enfoques históricos que han conformado el tratamiento de lo cinematográfico. Es casi un manual de uso de cómo debería enfocarse un verdadero estudio si se quisiera historizar el cine de cualquier lugar. Ojalá tengamos más espacio para seguir con sus claves. Estos autores vuelven una y otra vez sobre el sistema de Hollywood por una razón muy concreta y hasta práctica: porque, dicen, “el modelo de Hollywood no sólo estableció un modelo cinematográfico ampliamente imitado, también representa la organización social más compleja establecida con el propósito de hacer películas”.

Cuando se refieren a la historia social del cine, citan a otro autor Ian Jarvie, que en la Sociología del cine sugiere cuatro cuestiones a tener en cuenta:

1. ¿Quién hace las películas y por qué?
2. ¿Quién ve las películas, cómo y por qué?
3. ¿Qué se ve, cómo y por qué?
4. ¿Cómo se evalúan las películas, quién lo hace y por qué?

Parece simple, aunque responderlas en cada lugar y en cada momento histórico no sea sencillo ni por asomo.

Cuando se hacen la pregunta “¿quién hacía las películas norteamericanas y por qué?” remarcen, citando a otros tres autores “con orientación social más definida” (Lewis Jacobs - La azarosa historia del cine norteamericano -, Garth Jowett - Film: the Democratic Art - y Robert Sklar -Movie Made America-) rescatando del último la sugerencia de que “casi todos los primeros magnates de Hollywood (Adolph Zukor, Jesse

Lasky, Marcus Loew, Carl Laemmle, entre otros) eran inmigrantes judíos de primera o segunda generación y por tanto no compartían antecedentes étnicos ni religiosos con sus espectadores ni con los líderes de otras instituciones culturales y financieras en los Estados Unidos... Una historia social de Hollywood exhaustiva incluiría al menos un análisis de 1) la estructura organizativa de los estudios, 2) el reclutamiento de personal, 3) la división de las labores dentro de cada estudio, 4) los papeles desempeñados por las diversas personas implicadas en el proceso de producción, 5) el start system, 6) el contexto social inmediato fuera de los estudios (la continuidad de Hollywood) y 7) el discurso público sobre Hollywood y la industria cinematográfica”.

Y esto solo sería el aspecto sociológico con el cual deberíamos mirar al cine. Siempre es bueno aplicarse el cuento, dejarse atravesar por la propia reflexión. Si tenemos que arriesgar desde nuestro modelo de producción respuestas para la cuatro preguntas de Ian Jarvie, ¿qué diríamos?

1. ¿Quién hace las películas y por qué?

Las películas las hacemos con la gente, partiendo de su imaginario y para construirlo como algo común. Lo hacemos así por que es nuestra opción política sinautor en nuestra revisión crítica del cine. Lo hacemos para desactivar la propiedad elitista de los grupos minoritarios privilegiados y porque nos parece obvio que la producción de representación cinematográfica es un asunto de responsabilidad social común y no solo de unos pocos.

2. ¿Quién ve las películas, cómo y por qué?

Las ve primero el espectador primero, el que está activo en su producción, el que pone nada menos que su propio imaginario, la gente cualquiera. Las ve porque tiene en la metodología democratizadora de producción que practicamos, las condiciones favorables para intervenir y apropiarse de su propia representación y porque es una opción clara de nuestra Política de la Colectividad, que supone otra política de producción cultural.

3. ¿Qué se ve, cómo y por qué?

Se ve el proceso de fabricación en abierto, los documentos progresivos que van conformando el discurso fílmico. Abrimos el proceso de fabricación del cine porque no hay apropiación posible ni trabajo serio sobre un imaginario social si no crea las condiciones idóneas para que cualquier persona no profesional tenga la oportunidad de decidir creativa y críticamente la propia representación de la que es parte.

4. ¿Cómo se evalúan las películas, quién lo hace y por qué?

Las evaluamos todos los implicados en procesos de decisión común, horizontal y de participación responsable. Lo hacemos así porque entendimos que es la manera más justa para que la población se vaya habituando, desde su educación temprana, a hacerse parte y gestora del propio cine que surge de su entorno.

Fácil de responder, claro. Aunque lo interesante, complejo y fascinante es llevarlo a cabo. La Fábrica de Cine sin Autor no es más ni menos, que la aventura por crear esas mejores condiciones sociales posibles para que la injusticia de partida que mencionábamos al principio, en la que la gente común resulta siempre la menos beneficiada en la creación cultural, sea progresivamente incluida en todo proceso de producción. El objetivo es claro, hemos empezado la andadura de unas operativas de Fábrica con el fin de que en un no muy lejano plazo, la gente con la que entremos en contacto, ocupe dichas operativas, ocupe con ellas la producción y gestión de un cine surgido masivamente de nuestras vidas cotidianas y ocupe finalmente la institución cultural que acoja un modelo de producción como el que planteamos.

## 26

**Soberanía Cultural en el horizonte de otro cine.  
Sobrevivir imaginando.**

Definamos el concepto: por Soberanía Cultural entendemos un estado social de producción cultural donde la población tiene mecanismos para ejercer la responsabilidad activa sobre lo que se produce y gestiona culturalmente. Aquella cuya política cultural le ha hecho consciente (colectivamente y no sólo en sus minorías) de su ser productor y gestor de asuntos culturales.

Digamos que la Soberanía Cultural no existe como hecho total y que es un horizonte hacia donde movernos ya que las Políticas culturales han propiciado otro estado social de producción donde la cultura la controla una minoría creadora, inversora y gestora que dirige su producción a una masa amplia de la población concebida como espectadora-consumidora de lo que ellas ofrecen.

Digamos también, que hay una zona socialmente difusa en el nivel de la creación que va siendo habitada por esas experiencias-islas de soberanía cultural que van poblando el panorama social.

El asunto-problema que nos ocupa en la reflexión es nuestra práctica: hemos puesto a funcionar unas operativas cinematográficas de Fábrica de Cine sin Autor, en una institución pública concreta, Intermediae Matadero Madrid ubicada en una población concreta, la de su entorno. El objetivo es que esta forma de fabricación de películas se convierta en un servicio a la población de este lugar y desde esta institución. Buscamos, entonces, ir creando progresivamente islotes de soberanía cinematográfica en la población de Legazpi cercana al Matadero, valiéndonos de una institución que aloja la coordinación central de la fábrica y valiéndonos de nuestra experiencia de años en este trabajo.

Institución, equipo de realizadores, población. Tres agentes en juego.

En este primer mes y medio las operativas de Fábrica, han comenzado puntualmente su inmersión, entrando en relación con personas, instituciones sociales y negocios de la zona.

Partimos con un capital fílmico: instalaciones, dos equipos de personas (la institución y nosotros), maquinaria, saberes, dinero.

Como siempre, digamos que el dinero ha sido determinante para que la Fábrica comience a funcionar allí y no en otro sitio, ya que el deterioro de nuestra situación en el concierto general de deterioro económico nos hizo imposible continuar toda tarea de autosustento del proyecto luego de unos cuantos años de autoproducción. El dinero posibilita que entre el equipo de asalariados de la institución y nosotros, los subvencionados parcialmente (por decirlo de alguna forma) ocupemos el tiempo necesario para que la Fábrica empiece su andadura y crezca. Ya analizábamos la semana pasada el “estado social injusto del que partimos” al remarcar que el tercer agente que se pone en juego, la gente del barrio, no entra aún, aunque debería, en este intercambio monetario. Su tiempo tiene el mismo valor que el nuestro pero no hay política que lo posibilite. El hecho de que el dinero permita el tiempo de dedicación, siempre parece comprensible para cualquier emprendimiento de negocio que necesita un capital igual al fílmico: instalaciones, profesionales, operarios, saberes, tiempo dedicado a ello para que prospere y una mínima espera razonable para comprobar resultados. En el ámbito cultural no parece entenderse tan claro. La relación responde a la política habitual: unos creadores tienen una idea que interesa, una institución pública o privada ofrece determinados fondos, los creadores pasan de alguna manera la prueba de aceptación institucional, se les da el dinero, los creadores hacen su proyecto, la gente que pasaba por allí o acudió a la o las convocatorias de exhibición o participación vivieron la experiencia artística, se vuelven a su casa con algunas vivencias, emociones, ideas, percepciones y reflexiones que le quedarán en su interior y los creadores emprenden otro proyecto.



En nuestro caso, cuando todo se acaba para la política habitual, comienzan los verdaderos asuntos que hay que morder si queremos avanzar.

En el momento en que no hay dinero para seguir sosteniendo el tiempo de trabajo, la Fábrica entra en cortocircuito, sus operativas no lograrán su objetivo y las tres partes implicadas, institución, equipo de Cine sin Autor y gente, habríamos perdido el tiempo. Sin dinero nos embarcaremos en las aguas turbulentas del sostenimiento y el periplo es archiconocido: buscar más fondos y apoyos.

¿Cómo encontrar personas e institucionalidades que apuesten por modelos que requirieran otra política cultural que aún no hemos construido?

El vínculo social productivo que se va generando entre los tres grupos, en cambio, señalan la posibilidad de que el trabajo a mayor escala puede dar los frutos esperados. Todo muy idílico, sí. Pero la realidad general es el desamparo generalizado hacia la cultura y lo específico es la ausencia en el horizonte de “otra” política que sustituya a la que se ha derrumbado.

No estamos, nosotros, en una situación de poder en la que podamos decidir la política cultural, así que esa soberanía cinematográfica que buscamos la debemos ir ganando paso a paso en un contexto de políticas ausentes o más que ausentes, dejadas al libre antojo de los despachos mercantiles.

Si uno mira para arriba, no parece nada ilusionante el panorama. Así que mientras tejemos las redes de posibilidades para seguir sustentando esta pequeña utopía de cine, seguimos saliendo a la calle a encontrarnos con el tercer agente en juego: la gente.

El viernes hacíamos nuestra ronda cinematográfica por las calles de Legazpi. Una vez más los encuentros han sido de todos los colores. Ya tenemos bar donde compartir un día de rodaje, una negocio de pinturas donde grabamos un rato de actividad, otro señor que quiere recuperar su pasado de fotógrafo y quisiera hacer un policial aprovechando los laberintos del mismo Matadero, una señora que piensa hablar del drama intergeneracional en las familias y el abandono de los mayores, por citar algunos de los encuentros. Con los años, el propio trabajo nos ha ido dando la habilidad de pensar más ampliamente en las estrategias para contaminar con una Política de la Colectividad todos los planos en juego para que permitan ir creando esa soberanía cinematográfica que buscamos para la población. Afinar constantemente nuestra operativa de producción, contaminar a las personas que toman las decisiones y bajar permanentemente al terreno de lo cotidiano, de las vidas, del trabajo, del tiempo y sentir de la gente, sigue siendo, al menos para nosotros, el camino y el aprendizaje.

aunque el delirio reinante nos entretenga hiperestimulados entre las imágenes de fútbol y las maniobras especulativas de una panda de tecnócratas de traje, debemos seguir encontrándonos, escuchándonos con el diferente, abriendo posibilidades a la imaginación.

Se nos reitera la escena de personas, sobre todo mayores, que al ser interrogados sobre qué película harían abren espontáneamente el discurso de su vida. Este viernes, un anciano, en plena calle, de repente abordó sin casi darse cuenta algunos momentos de su juventud. Le saltaron las lágrimas y como resignado a que su pasado le hubiera asaltado sin previo aviso, nos miró algo confundido y nos dijo con lágrimas en los ojos: miren, me he emocionado.

La gente encuentra en esta insólita oferta, la oportunidad para sumergirse en su memoria, para hablar de su vida, para imaginarla en una película, para elegir un rol que no siempre es el que viven.

En plena orgía virtual-comunicativa, asistimos a un déficit social de escucha, de encuentros, de relatos contados en directo. Nos cuentan algunos compañeros, que muchas familias desahuciadas prefieren ocultar su situación, no hacerla pública, como si se negaran a construir un relato que seguro aumentaría el dolor de tan perversa situación.

Nuestro aporte con el cine pretende contribuir, sumar condiciones a esa necesidad profunda de saber quienes somos, cuál es nuestra historia, a reconstruir recuerdos, imaginar e imaginarnos en una ficción que nos permita ser otros y otras por un espacio de tiempo.

La soberanía cultural, no debería ser un asunto para después. La escritora e investigadora Mary Louise Pratt, decía en una conferencia titulada “Apocalipsis en los Andes: zonas de contacto y lucha por el poder interpretativo”: “Para los pueblos y las comunidades ... la idea habitual de la cultura que se tiene en Occidente de “la guinda del pastel” suele ser incomprensible. Los occidentales han tendido a funcionar con la idea de que la cultura es lo que se desarrolla una vez que un grupo tiene asegurada la subsistencia, y se define como todo aquello que existe más allá y por encima de la “mera supervivencia”. Para los pueblos indígenas contemporáneos, la oposición entre cultura y supervivencia carece prácticamente de sentido. La cultura -el idioma, la religión la cosmología, los hábitos de la vida diaria, la visión histórica, los conceptos del propio ser, la educación, el conocimiento, la sabiduría, las relaciones con la tierra, el espacio, los lugares, los mares, los cielos, las plantas y los animales, la ética de producción y consumo- todo ello forma parte esencial de lo que está en juego en la supervivencia. La cultura es la supervivencia y por consiguiente no puede calificarse de “mera”. Es lo que está pasando, lo que uno hace a lo largo de la vida. Desde una perspectiva indígena, no tiene sentido separar la base de la superestructura, o lo económico de lo social.”

Y efectivamente, son tiempos de supervivencia que en cada vez más casos se presenta agónica. Una Política de la Colectividad que busca la soberanía cultural debe desactivar esta separación artificial entre la “vida” y la “cultura”. Junto al sobrevivir deberíamos salvar la salud del imaginario que nos permite permanecer críticos y creativos. Y si bien hay que preocuparse de avanzar en el terreno de las personas e instituciones que pueden decidir una política institucional distinta que asegure el sostenimiento de nuevos modelos de producción como el nuestro, al mismo tiempo debemos seguir rompiendo entre la propia población, esa ineficaz parálisis de creer que algo tan poderoso como el cine, pueda seguir estando encarcelado en la dormida, elitista y conveniente propiedad de unos pocos.

## 27

## La caja de pandora del imaginario social. Liberar la autoría para liberar el cine.

Escribir de cine siempre ha sido más fácil que hacerlo. Así que decir que “trabajamos con el imaginario social de la gente y no con el imaginario profesional de los guionistas, realizadores o directores” (el equipo de Cine sin Autor en nuestro caso), es una frase fácil de construir pero compleja de materializar. Más bien, la utilizamos como un axioma para recordarnos cuál es el material que detona nuestro trabajo o al servicio de quién estamos. Se trata de su imaginario y no del nuestro - solemos repetirnos -.

Luego, la zona operativa donde termina el mundo mental de unos y otros, de la gente y del equipo de realización es, quizá, imposible de delimitar. Y tampoco hay por qué hacerlo necesariamente.

Llevamos varias semanas llegando a una sensación liberadora que se gestó en estos años de trabajo. Nuestra tarea se parece cada vez más a la de los antiguos directores de fábrica del cine clásico, que debían poner en escena, coordinar y dirigir lo que en el guión estaba escrito. Era un encargo, una función pagada en la cadena de producción. Los directores debían dar materialidad a una idea que no era de ellos aunque los más grandes cineastas le imprimieron siempre su sello personal. Una idea de cine desarrollada como guión, como forma de planificación anticipada del trabajo que habría de realizarse, históricamente se protocolizó como requisito de producción desde la segunda década del siglo XX. Recordemos que el cine en su origen era hecho por un solo operador de cámara. Luego la narrativa emergió junto al crecimiento del negocio y adaptaciones de novelas, relatos originales, hechos surgidos de la prensa han sido las más habituales fuentes narrativas.

Nosotros, hemos ido probando diferentes maneras de hacer surgir una película desde la gente con la que hemos compartido la producción de un film.

Se puede decir, que la primer tarea compleja, detonar una historia, relato o simple idea, factible de convertirse en película, no es lo más difícil.

Cuando decimos que “trabajamos con el imaginario de la gente”, vale la pena detenerse un momento en el proceso.

Sea individualmente o sea en una reunión de varias personas, no es difícil arrancar los temas generales o el tema de interés con el que plantearse una película.

Podemos mencionar algunos de los asuntos que nos hemos encontrado:

- 1) “Ríete si puedes” una película con humor que comienza con un hombre que no se puede levantar de la cama porque padece una dolorosa enfermedad pero siempre encuentra el lado positivo de las cosas hasta el punto de hacer reír a los demás. Propuesta por Jesús, un vecino que padece una enfermedad muy dolorosa desde su juventud.
- 2) “Hasta los güevos”: una película que denuncie la corrupción que estamos viviendo. Propuesta por Fernando, un joven que encontramos en la plaza de Legazpi. Película que coincide con al menos 4 personas más que han propuesto el mismo contenido.
- 3) Otra película (sin nombre aún) sobre la muerte, en cuya primera escena veríamos pasar una ambulancia en un pueblo pequeño que traslada a alguien que está viviendo los últimos momentos de su vida. La propuso un escritor que encontramos en un bar.
- 4) Un carnicero del mercado nos decía que haría y protagonizaría una película en mitad de la naturaleza, siendo cazador (aunque la escopeta no sea importante) y viviendo una vida tranquila con su mujer de la vida real que haría del mismo papel en la ficción.
- 5) “A ver si contamos la verdad”: La película que estamos rodando con el joven italiano de 84 años, Gioacchino, sobre determinados momentos claves de su vida. Algunas escenas de ejemplo: a) recorrido emotivo del personaje en el rastro de Madrid en busca de un libro llamado Budapest que será enviado a su primera mujer de la cual no sabe nada desde hace treinta años. b) Una confesión hecha en mitad de la oscuridad, en un ambiente teatral, mientras contempla en una pantalla la proyección de una foto de aquella primera mujer, al tiempo que un fotógrafo la retoca para lograr más nitidez y poder imprimirla. c) Una monja de un colegio religioso italiano de los años 30 que castiga a un niño por ser zurdo.

Solo cinco ejemplos.

Como podrán imaginar, ese “trabajamos con el imaginario de la gente” dicho tan fácilmente se complejiza al abrir esa caja de pandora de la imaginación social. La diversidad temática y narrativa de los temas o sinopsis propuestos suponen sacar fuera del cine, de sus habituales realizadores y profesionales, nada menos que las ideas y la narrativa que sustentará una película.

Cuando el equipo de Cine sin Autor pregunta “Y tú...¿qué película harías? hace un gesto que estructurará el trabajo posterior. Desde el imaginario de las personas aflora una primer idea. Lo siguiente es comenzar a realizarla. Pero entre la idea y la realización se producen una serie de cortocircuitos en las operativas del cine: el tiempo social, la gente no tiene incluido en su cotidianidad el tiempo para “hacer películas”, aunque muchas veces quieren, se les agrega una tarea no planificada que les obliga a tomar decisiones sobre el uso de su tiempo. Cortocircuito en sus hábitos de relación con lo cinematográfico teniendo que superar sus muy instalados condicionamientos de espectador: yo no sé nada de eso, nunca participé de una película, los que saben son ustedes, no soy actor o actriz, no sabría cómo hacerla. Los diferentes oficios del cine le son ajenos. Hay que superar la barrera, los muros, que la profesionalización cinematográfica durante un siglo y que insiste en mantener.

Pero al mismo tiempo ocurren cortocircuitos en nuestra profesión. Por un lado, la propiedad y desarrollo de la idea o guión de la película está fuera de nuestro alcance. Para poder seguir el trabajo dependemos de las ideas, la imaginación y la disposición de las personas. No se puede programar un tiempo de producción sino que debemos abrirnos a una relación que nos permita ver qué tiempo social real de las personas. Necesitamos una relación que rompa los condicionamientos del “yo no sé, yo no puedo, nunca lo hice” que en el fondo quiere decir: ¡si yo en el cine soy solo un espectador!

Dada la política cultural que mencionábamos la semana pasada, no hay dinero para compensar su trabajo el cual, quizá, nos permitiría darle a su participación la dignidad de una labor extra. Porque trabajo es. Por otro lado, los saberes de cómo hacer un film hay que compartirlos y transmitirlos mientras se hace, abriendo las decisiones al diálogo y debate constante entre profesionales y no profesionales.

Y aunque todo parezca obstáculo, es importante remarcar que el proceso también libera y termina siendo altamente estimulante.

En cuanto a la gente que participa y en no pocos casos, las personas encuentran un canal de expresión y elaboración de su propio mundo sensible, de sus experiencias y de su potencial imaginario. Se abre la posibilidad de conocer los mecanismos del cine haciéndolo, viendo por dentro las mecánicas que ocurren para llevar a cabo un registro de imagen y sonido, el trabajo de captura y el progreso del montaje, la forma de organización de las ideas para ponerlas en escena, la reflexión sobre un espacio y una localización. Pueden escuchar y participan del lenguaje cinematográfico en los debates prácticos con los técnicos, opinando y aportando el propio punto de vista por ser quienes portan las ideas que sustentan la película. En cuanto al equipo de técnicos y profesionales, una de las cosas importantes de destacar, es que esa caja de pandora de la imaginación social, lejos de frustrar el oficio, lo que hace, al menos en nuestra experiencia, es activarlo, revitalizarlo, desafiar imaginativamente, ya que se hace constante el tener que dar solución cinematográfica a las ideas que se nos presentan.

El trabajo fundamental del oficio cinematográfico tomado como servicio, hace que nos olvidemos de esa obligación a tener “una buena idea de guión” que deberíamos desarrollar o encargar a un guionista, para adentrarnos en el trabajo puramente de realización, técnico, estético que resuelva las ideas que constantemente encontramos. En realidad, nos sumerge directamente en nuestro interés que es el cine y nos libera de esa tarea de generar narrativa e historias cuando en realidad vemos que éstas abundan en el imaginario de la gente que lo comparte.

Cuando vemos constantemente esa dificultad recurrente del sector cinematográfico de encontrar “buenas historias”, vemos el filón que supone abrir la caja reprimida del imaginario social como una fuente casi inagotable de “motivos y asuntos para hacer cine”.

No estamos diciendo que cualquier película surgida del imaginario social vaya a llenar las salas y alimentar de ganancias de sus inversores, aunque honestamente, no descartamos que con una planificación adecuada de la circulación y uso de las obras que surjan del imaginario, la memoria y la narrativa social de la gente, eso puede también ocurrir.

Si realmente nos sumergimos en un cambio de paradigma, el cine podría revitalizar su agónico remake y su constreñida riqueza limitada al mundo interior y las capacidades de unos pocos directores o guionistas de cine y enfocar sus esfuerzos a cambiar profundamente las fuentes de las que toda la vida se ha alimentado. Lo quiera o no lo quiera el cine, la cada vez más masiva producción audiovisual social surgida tanto de la gente como incluso de las jóvenes generaciones profesionales que trabajan cada vez colectivamente y con bajos costos, forzarán las fronteras de este maravilloso oficio. Si algo ha tenido el cine en su corta historia de poco más de un siglo, es que la tecnología y los movimientos de sociedad se han ido dando la mano para forzar la democratización de su producción. Sin caer en la ingenuidad de pensar que el corporativismo industrial pueda desaparecer, parece claro que el siglo XXI sufrirá un demoledor proceso democratizador del sistema audiovisual. Así que sabemos que trabajamos para el futuro... que evidentemente ya está aquí.

## 28

## De policiales, monjas y autobiografías. Una “Introducción Sinfónica” al cine entre vecinos.

A pesar de que nuestro corazón andaba deambulando por las calles insurrectas de Madrid, quisimos respetar la fecha anunciada y este viernes inauguramos el espacio del Estudio Abierto de la Fábrica de Cine sin Autor en Intermediae Matadero Madrid.

Otra vez hubo buena asistencia de gente, buen ambiente y buen compartir (incluso vinos y quesos). Por suerte para nuestro fines, asistieron varios y varias vecinas que comienzan a convertirse en amistades activas de la Fábrica aparte de otros y otras interesados por el proyecto y que no participan. Agradecemos también a los dos colegas de la Sexta que se interesaran y que amablemente cubrieron el evento.

Acabamos con esto una etapa de instalación aunque todavía nos queden asuntos menores de organización del espacio y esperamos que a partir de ahora podamos ver crecer proyecto.

Presentamos algunos de los materiales en proceso y nos queremos quedar hoy en una conversación entre vecinos que ocurrió en el evento.

Esther, una señora mayor que con gran dificultad para desplazarse, bastón en mano, luego de haber sido abordada en la calle para la pregunta “Y tú...¿qué película harías?” quiso participar de la inauguración. Vicente, otro vecino abordado en plena calle y que tiene en la cabeza desde que lo entrevistamos, una película policial que podría desarrollarse en las instalaciones del mismo Matadero, también se acercó.

Por otra parte Giocchino, nuestro joven italiano de 84 años, presentaba el viernes el estado de su película hasta este momento, en el que llevamos dos escenas y muchos intersticios grabados.

Esther será la protagonista de “la monja Mala” que Gioacchino necesitaba en su película para revivir un momento determinante de su infancia cuando una religiosa le corregía violentamente “su desviación de ser zurdo”.

Ambos, a su vez, Gioacchino y Esther, se conocieron la semana pasada cuando quisieron acompañarnos a una grabación en el Centro de día de personas mayores con alzheimer. A ambos les había interesado saber qué actividades hacían allí.

Antes de eso, Gioacchino había visto la entrevista de Esther y pensamos que podía hacer el papel de monja que él necesitaba y coincidió con nosotros. Cuando apareció Esther en la nave Vicente comentó: “ala, pero si nos conocemos de toda la vida”, a lo que Esther respondió: “ya sabía que en algo así tenías que estar metido tú”.

Cuando le comentamos a Vicente el futuro papel de Esther, exclamó: ¡entonces en mi película voy a matar a la monja!

Esther no solo será protagonizará el papel de monja mala de la película de Gioacchino sino que tiene, además, una trama propia donde quiere narrar los conflictos intergeneracionales a la interna de las familias, centrándose en la conflictividad entre hijos, nietos y personas mayores cuando éstas pierden el poder que tuvieron durante la crianza.

Es una de sus preocupaciones centrales y ahí no quisiera protagonizar un papel sino ser “la voz en off”, decía, que cuenta la historia.

Todo esto podrían ser solo anécdotas, obviamente, si uno le restara importancia. Es lo que generalmente sucede sabiendo que la mayoría de las veces la producción de narrativa proviene de guionistas y directores que incluso cuando se acercan a una vida cualquiera, suelen poner con su técnica gran parte de la subjetividad. Para nosotros es la esencia que queremos desarrollar en la Fábrica de Cine sin Autor. Otras veces hemos hablado de la “colectividad” y estas experiencias empiezan a revelar toda su potencia.

En años anteriores nos habíamos acostumbrado (lo buscábamos también), comenzar una película a partir de un grupo de personas que van definiendo por medio del debate y la reflexión conjunta, una narrativa común y haciendo la propia película.

En la Fábrica estamos experimentando otra manera de crear colectividad que es justamente la que partiendo de preocupaciones, temas, tramas individuales, nos permite ir involucrando a otras personas en las historias de cada quien, sea por la sola opinión,



porque una persona puede servir para un papel que otro necesita, porque las ideas pueden complementarse y debatirse, porque los rodajes son abiertos y compartidos al igual que todo el proceso.

Una colectividad que, de crecer como es lo esperado, sea fruto de una conexión y organización progresiva con respecto al trabajo de hacer un cine que emerge en su propio Plató-Mundo, su barrio.

Gioacchino también necesita para contraponer a la monja que tanto le marcó que alguien le representara en su infancia.

Esta semana, entonces, Jana, una profesora del colegio que nos contactó para empezar un trabajo de seguimiento en un proyecto intergeneracional, creyó que podía tener a ese niño y aparecieron el martes Jana, el niño, su madre y una amiga para entrevistarse bajo cámaras con Gioacchino y nuestro equipo.

Así se ha ido componiendo una escena.

Llegaron más vecinos que se conocían entre sí o que intercambiaron conversaciones a partir del evento y pasaron más cosas, pero hoy queríamos resaltar esos encuentros.

La Fábrica, decíamos en la presentación del viernes, es un conjunto de operativas al servicio de la gente que constantemente emite pantallas en blanco para ser ocupadas, habitadas por el imaginario de la gente común. Siempre lo hemos imaginado así. El cine entre vecinos que soñamos desde un nuevo modelo de producción, no es un anecdotario popular de cine amateur sino un cine diferente, de películas diversas entre sí donde todo cabe como narrativa y en la que nos esforzamos en la búsqueda estética de las obras que emergen hasta donde nuestras posibilidades lo permiten.

Muy diversas películas están durmiendo en el imaginario social como aquellos “extravagantes hijos de (su) fantasía” que diría el facilón de Bécquer en su “Introducción Sinfónica”, “esperando que el arte los vista de la palabra para poderse presentar decentes en la escena del mundo”.

Algo así pretendemos hacer con nuestro cine, esperando que dote de imágenes y sonidos “esas miríadas de gérmenes que hierven y se estremecen en una eterna incubación... sin encontrar fuerzas bastantes para salir a la superficie” . Pero en lugar de favorecer el genio romántico de un poeta personalista, de un autor, preferimos permitir emerger el mundo imaginado y vivido por cualquier persona e ir creando una colectividad basada en el encuentro, el trabajo y la representación de sus imaginarios.

En eso estamos. En eso seguiremos mientras nos dejen seguir tejiendo este minucioso tejido social que posibilita nuestro cine, en mitad de tanto crimen, de tanta prepotencia y de tanto sinsentido.

## 29

**Las etapas de la imagen fílmica y el nacimiento del texto social cinematográfico.**

Estuvimos en la Universitat de Estiu de la Universidad de Valencia desde el miércoles. El primer día ofrecimos al alumnado 4 horas de teoría del Cine sin Autor y jueves y viernes pusimos en práctica con un reducido número de participantes las operativas que utilizamos para crear una película corta. Dado que venimos de dos meses de mucha intensidad de trabajo en la Fábrica de Cine sin Autor preguntando "Y tú... ¿película harías?" no dejamos de comprobar cómo ésta simple pregunta es el detonante que nos sumerge directamente en la activación de la narrativa social común, texto inicial del imaginario social.

Alguien nos preguntaba en el curso si las operativas del Cine sin Autor podrían entre otras cosas aportar como resultado un "retrato diferente de la sociedad" que ofrezca una alternativa a un tipo de retrato que generalmente ha venido de la mano de inversores y profesionales del cine.

La evolución de la imagen cinematográfica, contestábamos, de esa "primer imagen audiovisual que el ser humano a creado y visto" se puede leer en varias etapas si miramos su funcionamiento social.

Repasamos brevemente algo que ya hemos escrito en alguna anterior ocasión.

En una primer etapa su impacto fue meramente perceptivo: la imagen fotográfica que podía simular el movimiento y el tiempo de las cosas era una novedad a la vista, atraía las miradas y despertaba el interés. Ese Sistema de Representación Primitivo que dirá Noël Burch, donde lo impactante fue ver en pantalla la reproducción de las cosas moviéndose, simulando su transcurrir temporal, comenzaría su andadura alojándose más bien en el sentido de la vista y en mucho menor medida en el oído provocando una sensación más vinculada al retrato fotográfico.

En una segunda etapa, que el mismo Noël Burch llamará Sistema de Representación Institucional, la estructuración del relato fílmico dejará el inmediatez del suceso filmado y adquirirá características técnicas y narrativas de gran poder simbólico para terminar organizando en la pantalla universos complejos que comportarán visiones de la vida, de la sociedad, de la historia.

El Sistema Institucional ocupará el resto de la primera mitad de siglo pasado casi en solitario y permaneciendo hasta nuestros días en mitad de un mundo que se fue poblando de otras pantallas y representaciones audiovisuales.

La segunda mitad del siglo XX arrancará ya en la década de los 60 con el Sistema de director o de autor donde una mayor cantidad de personas, a título personal y vinculadas en su mayoría al sector cinematográfico, comenzarán a hacer películas alejándose, variando o contraponiéndose al Sistema Institucional. En la segunda etapa, la del imponente desarrollo del sistema industrial, los sentidos visual y auditivo serán lugares que la representación cinematográfica atravesará sin alojarse meramente en ella para buscar colonizar el territorio de las emociones, la razón, el sentido plástico y estético, el sentir, el pensar.

En una tercera etapa, "la pantalla en la era de las interfaces", las últimas décadas, la imagen audiovisual se ha convertido en una herramienta de uso para acceder a todo tipo de conocimientos, al mismo tiempo que ha permitido que el usuario pueda rediseñar ciertas zonas de la propia imagen e incluso, en el video juego o la imagen de simulador, cambiar y generar propia narrativa aunque siempre entre los límites programados por sus creadores.

Estas tres formas de relación con la imagen audiovisual conviven hoy día.

Para contestar a la pregunta sobre un posible "nuevo retrato social" que debería posibilitar un Cine sin Autor, es necesario explicar el momento actual de la operativa de la imagen audiovisual según sus etapas.

"Ese espectador" que ha sido forjado por la imagen cinematográfica y audiovisual en general, ha sido fundamentalmente un consumidor-receptor de representación.

Creemos que el desafío sustancial en el momento actual y el futuro, no es solamente la

generación de un “nuevo retrato de la sociedad” porque estaríamos poniendo otra vez el énfasis en la representación y no en la producción que es lo que vertiginosamente está cambiando.

Si el estado de un “espectador habitado por su propio consumo de imágenes” generadas desde una histórica minoría corporativa y profesional necesita un cambio radical y paradigmático, éste debe ubicarse fundamentalmente en su relación con la producción de las imágenes cinematográficas y no con su consumo como espectador.

El espectador atragantado por la avasallante producción y reproducción de obra audiovisual debería (necesita) encontrar canales para una saludable desintoxicación y catársis que le permitan volver a ubicarse críticamente frente a este nuevo mundo que ya vive y que constituye su futuro perceptual.

Si agregamos una cuarta etapa a nuestra categorización, ésta debería posibilitar y potenciar la calidad productora de la población, la capacidad de imaginar y realizar películas donde el Cine sea una actividad social, un espacio común que promueva esa especie de catársis del imaginario detenido, bloqueado, paralizado por su función espectadora.

El primer paso es comenzar a saber “qué película imaginan y son capaces de llegar a hacer las personas no profesionales”.

A medida que hacemos esa pregunta “Y tú...¿qué película harías?” en diferentes sitios y personas, nos damos cuenta que funciona justamente como un primer testeo del texto filmico social. Esta pregunta origina de inmediato un conjunto de sinopsis en el que las personas exponen sus primeras ideas de películas. Una vez enunciado con claridad esta primer sinopsis, lo que sigue es la profundización y análisis sobre ese primer y pequeño relato, tomado ya como un texto de cine.

Luego de hacerse explícito el texto filmico de cada quien, comenzamos a buscar los elementos comunes, complementarios, contradictorios y todo tipo de relaciones entre los discursos personales que nos permitan construir un “texto común”.

El siguiente paso es ya la planificación de la puestas en escena, puestas en situación, rodajes, etc. es decir, la materialización fílmica de ese primer relato común.

Esa zona de texto que emerge de las personas meta-cinematográficas, está obviamente contaminado y determinado por esa herencia fílmica de las primeras etapas de espectadores-consumidores que hemos sido y somos. Pero hemos ido viendo de qué manera el constante debate de las ideas, la creación de escenas y sucesivos montajes, muchas veces se separan de los primeros relatos heredados de la cultura audiovisual. La propia experiencia los complejiza.

Para producir un cambio sustantivo y profundo en nuestra relación social con lo cinematográfico, debemos desarrollar un cine que sirva para la “expresión y materialización de películas de la población en general”. Sabemos que esa serie de operativas y acciones sociales de producción, exhibición, distribución y venta con las que el cine siempre se ha constituido, han reducido el espacio para la participación social al único momento de la exhibición.

Nuestra propuesta al introducir el modelo de Fábrica de Cine sin Autor, tiene el propósito de conformar un modelo para que todas esas operativas tradicionales del cine, sean concebidos como espacios abiertos de producción social participada, horizontal y autogestionada y para que no sea solamente la habitual exhibición de películas el momento de relación social con el fenómeno del cine.

Quizá sea difícil saber cómo serán los “nuevos retratos de la sociedad” que éste modelo conforme, aunque el trabajo de estos años ya permite vislumbrarlos. Lo más importante es que este modelo inaugure y abra caminos para una cuarta etapa del audiovisual donde cualquier persona se relacione en el cine como participante activa y en comunión creativa con otra gente de su entorno.

Quizá, decíamos estos días, lo que hemos aprendido en estos años no es más que hacer

de la producción cinematográfica, un espacio que nos permite cuidar celosamente el imaginario de quienes se involucran en procesos de Cine sin Autor y construir desde allí un cine que nos represente.

“Cuidarnos para poder imaginarnos creativamente juntos”, aunque parezca un detalle sin importancia ante tanta represión de la vida, al menos nos permite ir creando experiencias donde poder conservar un poco de decencia, un poco de cuidado, un poco de atención y escucha, un lugar de vivencias donde podamos libremente soñarnos mejor.

## 30

## Despertando en los territorios de los “memos”. Actitud, imaginario, y organización social creativa en torno al cine.

Aprovechamos quizá ese curioso veraneo que parece infalible para una parte de la población cada vez más minoritaria, para sumergirnos en nuestras playas privadas de materiales, releendo apuntes, ordenando películas, agudizando la mirada para que cuando vuelvan esos afortunados veraneantes y cumplan con el manual postvacacional de “me he despejado” o “que duro es volver”, pues nos pille con ventaja y sepamos con precisión cómo seguir. Dicho esto, en ese repaso tranquilo del borbollón de ideas que generó la instalación y puesta en marcha de la Fábrica de Cine sin Autor desde el mes de mayo, uno de los temas recurrentes en nuestra reflexión es la propia gente y el desafío que supone dejar de ser público para progresivamente volverse cocreadores de cine.

Tema que por recurrente no se agota.

Los autores del “Nuevo Hollywood”, del que hemos hablado en otras ocasiones, luego de actualizar el análisis sobre la producción llegan en el capítulo final del libro y antes de las conclusiones, al “público”.

Dicen que “los ejecutivos de la producción invocan al público para medir los éxitos y reivindican conocer lo que la gente quiere. Sin embargo, no son los únicos que prestan atención al público. Los reguladores también lo hacen, con el fin de administrar, los partidarios de la psicología con el objetivo de generar pruebas, y los grupos de presión con el de cambiar los contenidos...” y que por tal motivo, las pantallas son “rutinariamente investigadas por el Estado, la psicología, el marxismo, el neoconservadurismo, la Iglesia, el feminismo liberal y otras instancias”.

Es decir que todo dios se dedica a darle la matraca de “lo que quiere y es el público”, la gente, los usuarios, la población o como le llamemos a esa gran masa de personas que, en definitiva, sostiene a las minorías que diseñan el discurso explícito del funcionamiento social.

Al principio del capítulo, estos autores dicen: “nuestro punto de partida es la provocación de que el público es artificial, una criatura de estas distintas instancias citadas que influyen sobre su creación” (la industria, el Estado y la crítica).

Y para rematar algunos párrafos más adelante, afirman que “dichos grupos consideran a los públicos en su calidad de consumidores, estudiantes, delincuentes, votantes o idiotas. Y sus perspectivas precisan lo que Harold Garfinkel dio en llamar en 1964 el “memo cultural”, una figura mítica ‘que produce las características estables de la sociedad actuando en conformidad con las alternativas preestablecidas y legítimas de acción que proporciona la cultura común’.

Dejémoslo ahí porque ya tenemos muchos asuntos que resolver en nuestro trabajo si aceptamos algunas de esas afirmaciones.

Si al fin y al cabo, una parte del discurso legítimo de una sociedad, se apoya en la artificial existencia de “memos” llamados “público”, “electorado”, “pueblo”, “estudiantes”, “votantes”, etc, sobre el que otra parte minoritaria de la sociedad basa su estabilidad, no es extraño que cualquier acción cultural que “despierte a los memos” pueda, por lo menos, amenazar con desestabilizarnos o hasta tornarse subversiva en el momento menos esperado.

Quizá, por ese principio conservador que tenemos todos, es que necesitamos renovar constantemente el perfil y la presencia de los “memos”, como una sutil forma de controlarlos, de convertirlos en estadística, concepto o mera descripción técnica, para no perder la aparente estabilidad de que gozamos. Codificarlo en sus aspectos, sin más. Pero...y ¿si se nos ocurriera despertar a los “memos” y hablar con ellos? ¿Qué pasaría? Nuestra labor cinematográfica, en buena medida, lleva tiempo despertando a los “memos” e intentando crear con un número de ellos una forma de cine. Vamos muy lentamente y no hemos provocado más que algunos cambios específicos en personas concretas.

Cuando salimos a la calle y al ponernos a trabajar con la gente (esos “memos”

destinados a entenderse solamente como público) el solo contacto con las personas desactiva la ideas previas. Un ejemplo. Donde decíamos “la gente que no sabe hacer cine”, debemos explixitar y corregir por “la gente que no ha tenido oportunidad de por lo menos decidir si quiere o no hacer cine”. No estamos haciendo estadísticas, pero podríamos decir que es menor el número de personas que se niega de forma rotunda a participar en hacer una película, bastante menor. Su respuesta depende en la mayoría de las veces de si las operativas que proponemos se adaptan a sus posibilidades, fundamentalmente de tiempo. Pero negación, la mínima. En la Pre-producción, el encuentro social con gente que podría entrar en procesos de creación cinematográficos, las personas se plantean, por primera vez, la posibilidad de hacer cine, de participar en una experiencia de producción donde su rol no sea ver-consumir una película, sino de participar en su creación activamente. Digamos que con eso despertamos el “territorio de la actitud” del supuesto memo. Abrimos una posibilidad exepcional y al menos tiene que decidir una pregunta insólita: querer o no participar de hacer su propia película.

Pero obviamente, que esto es insuficiente porque esa simple encuesta a pie de calle o al comienzo de un trabajo grupal donde cada persona responde a la pregunta “Y tú...¿qué película harías?” no siempre desemboca en un trabajo conjunto entre el equipo de cine sin Autor y las personas. De igual manera, debemos reconocer que no han sido pocas, en estos años de trabajo, las veces que ya hemos generado verdaderos y fuertes lazos humanos que se han convertido también en entornos creativos. La gente común es solamente público porque no se le ofrecen alternativas para dejar de serlo. En cuanto éstas aparecen, muchos y muchas no dudan en lanzarse a hacer películas.

Territorio de la actitud, decimos.

Una vez inmersos en una relación de co-creación con las personas con las que trabajamos, el territorio de lo común se amplía al del imaginario. Esas personas tienen un imaginario conformado por muchos, muchísimos elementos sonoros, visuales, sensoriales, racionales, vivenciales, que alojados en su memoria operan en su presente. Y es en ese territorio donde empezamos juntos a trabajar, a construir texto fílmico. Cuando las personas elaboran de manera más o menos espontánea su primer sinopsis de película, no solo aparece el cine visto y consumido sino también sus mundo interior todo, el que ha ido conformando su vida. El territorio de la actitud nos permite pasar al territorio de su imaginario para compartirlo, hacerlo común.

Una vez desactivada la actitud de “memo- público” y activado el imaginario de poder operar como “productores activos” que deciden sobre el hacer de una película, comenzamos la planificación propiamente cinematográfica, escena a escena, plano a plano, etc. Es el territorio de organización, de hacer juntos, de debatir, de rodar, montar, de conducir juntos la película.

Territorios de actitud, territorios del imaginario y territorio de organización social productiva que podríamos definir como un plan para despertar al “público” Tanto tiempo dormido en las múltiples butacas comerciales o privadas, nuestro trabajo busca crear un modelo de cine donde “el memo del público”, de repente, se despierte en el alba, mire el reloj del cine y entienda que lo que que ha visto hasta ahora, ha sido un increíble, agitado e intenso sueño creado por unos pocos. Un sueño del que quizá deba ya despertar y ponerse activo para cpmstruit, él mismo, su propio cine.



# 31

## **Géneros cinematográficos a pie de calle. Notas sobre la autogestión social de la Imaginación.**

Algunos temas, porque se tornan recurrentes en la práctica, debemos empezar a abordarlos de manera más profunda.

A medida que nos internamos en el contacto con la gente crece la sensación de que avanzar por el imaginario social se convierte en una verdadera aventura donde, sin brújula, debemos atravesar el territorio selvático del imaginario social.

¿Qué compone realmente el mundo imaginativo de quienes nunca lo representan? El déficit de imaginación va ligado en gran parte a la sobreocupación por la cada vez más angustiosa sobrevivencia. Imaginar, imaginar bien queremos decir, conlleva tiempo. Cuando queremos o necesitamos cambiar de situación, trabajo, sitio, etc, solemos decir que “necesitamos “darle una vuelta”, “tenemos que pensarlo”, es decir, que hay que dedicarle un tiempo interior para concebir una nueva situación en la que rediseñarnos. Si lo pensamos en términos sociales, es obvio que las circunstancias actuales de éste país nos han llevado vertiginosa y cruelmente del síntoma al diagnóstico y del diagnóstico a la reacción. Quizá la etapa más inmediata de todo proceso de cambio. La decisión y organización, la puesta de medios para alcanzar la nueva situación es lo más difícil, lo más maduro y lo únicamente eficaz a la larga.

Y para eso, la salud imaginativa de una sociedad es algo que necesita, como todas las cosas, entrenamiento, “tiempo de darle vueltas”, “ejercicios con la imaginación” para poder concebirse diferentes. Es eso y no otra cosa lo que permitirá el largo camino de la organización que lleve a un cambio general de situación.

Y en este contexto, nuestro siempre minúsculo trabajo nos lleva desde hace años a la misma pregunta motor: ¿qué es lo que la gente puede llegar a imaginar como película si le ponemos delante una pantalla en blanco? ¿es capaz de ponerse a trabajar si le ofrecemos las condiciones y los medios para crear su propia representación fílmica?

Este es el asunto complicado y largo, porque es pura organización, pura práctica, puro acuerdo para construir algo juntos. No se puede hablar en nombre de nadie si no sabemos qué imaginario lo mueve, qué sueños, que historias tiene dentro y cuáles quiere y puede representar.

El territorio específico de nuestro trabajo es esta relación con lo social y su imaginario donde vamos percibiendo tan diferentes reacciones en cuanto el contenido que emerge que nos ha llevado a repensar el tema de los géneros cinematográficos en medio del imaginario común.

¿Por qué?

Un ejemplo: en una sesión con niños-adolescentes que respondían a la pregunta sobre la película común que harían, se desarrolló con buen ritmo de discusión hasta que se detectó un conflicto, diríamos formal. Había consenso en que la primera escena era la de un joven que aparecía en el hospital luego de un accidente que le había hecho perder la memoria. Pero luego, uno de los niños comenzó a desarrollar la trama por el lado cómico y el otro por el lado del suspense hasta que uno le vino a decir al otro algo como: “claro, pero entonces ya no es una comedia tendría que ser un policial”.

Estaba planteando una dificultad formal clara de géneros cinematográfico adquiridos, como si no pudieran mezclarse.

Es solo un ejemplo. No necesariamente se da siempre así la relación entre “lo visto-adquirido” del cine y “lo posible de producir”.

Zona selvática del imaginario social donde lo visto en el cine opera de manera concreta. Las formas establecidas y aprendidas actúan a la hora de imaginar. Y muchas veces, esa manera habitual de hacer las cosas debe ser transgredida para crear otra.

En nuestro caso, la emergencia de un contenido del imaginario social está mediada por el cine, por el hacer que supone la creación de una película, por colocar en esa pantalla en blanco una sucesión de imágenes y sonidos que adquieran un sentido. Y como se trata de procedimientos del cine, tendrá la especificidad propia de las reglas del cine. Imaginemos lo complejo que se nos presenta la “página en blanco” en el terreno político, en el cultural, en el económico. Lo que puede llegar a costar ponernos

de acuerdo para transgredir imaginativamente las formas aprendidas de gestionarnos como sociedad.

Por eso nos parece importante comenzar a rastrear cómo opera realmente el cine visto en tre la gente en el momento en que se disponen a crear sus propios contenidos. Y en este sentido, los géneros cinematográficos son sin duda el formato más fuerte. “Género no es una palabra que aparezca en cualquier conversación -o en cualquier reseña- sobre cine, pero la idea se encuentra detrás de toda película y detrás de cualquier percepción que podamos tener de ella. Las películas forman parte de un género igual que las personas pertenecen a una familia o grupo étnico. Basta con nombrar uno de los grandes géneros clásicos -western, la comedia, el musical, el género bélico, las películas de gánsters, la ciencia-ficción, el terror- y hasta el espectador más ocasional demostrará tener una imagen mental de éste, mitad visual mitad conceptual”.

Es una cita de Richard T. Jameson del libro del que luego hablaremos.

Las hibridaciones en el cine, la narrativa no clásica por decirlo simplídicamente, han sido cosa de minorías, sigue siendo, salvo raras ocasiones, asunto de minorías y élites cultivadas.

Lo cinematográficamente masivo han sido y siguen siendo siempre los géneros.

Así que queremos profundizar en la relación entre los “formatos” fuertes del cine, no para hablar de ellos y hacernos los eruditos, sino para ver como siguen operando en nuestra propia gente con las que trabajamos. Para poder preguntarnos en qué ayudan y en qué dificultan la imaginación, en qué momento aparecen y cuánto realmente ocupan del espacio interior de la gente, cuánto paralizan y cuánto liberan. Y, al mismo tiempo, hacernos también las mismas preguntas nosotros como equipo, a la hora de transmitir nuestros saberes específicos, analizar en qué medida influimos y de qué manera resolvemos asuntos de sus historias con nuestro bagaje venido del cine. Analizar si somos o no buenos posibilitadores del imaginario social.

Empezamos por la lectura del libro de Rick Altman entre otros, “Los géneros cinematográficos”, con el que iremos dialogando y reflexionando casi en voz alta. De ahí viene la cita de Richard T. Jameson.

Altman comienza por el origen y cuenta brevemente su visión sobre la formación de la teoría de los géneros, situando en Aristóteles y su Poética dicho origen.

No se asuste el lector o la lectora porque prometimos no hacernos los eruditos y solo queremos rescatar los ecos al presente que nos inspira dicha lectura.

Altman parte de Aristóteles y su Poética rescatando que su objetivo principal, siempre según el autor, era “describir las obras de arte existentes, adoptando en ocasiones la perspectiva del crítico y abordando en otros casos la problemática de los poetas y el público... más que ejercer cualquier tipo de influencia directa sobre (la) práctica”. Sigue con Horacio en su Arte Poética, remarcando que lo que más le interesó fue “dictar una preceptiva clara para que la composición literaria sea fiel a los géneros” añadiendo un “permanente interés por la producción de textos genéricos”.

“El litigio más célebre” que nombra el autor es sobre la “hibridación genérica” de la ‘tragicomedia’. Horacio había puesto límites a los derechos de los poetas de : “No hay que llegar al extremo de emparejar lo salvaje con lo domesticado, de aparear las serpientes con los pájaros o los corderos con tigres” -decía-.

Era una “enérgica reacción - continúa Altman- ante la tendencia grotesca medieval de mezclar lo sublime con lo ridículo, lo sagrado con lo profano, lo trágico con lo cómico...”

La aparición de nuevas obras aparecidas en el segundo cuarto del siglo XVII, por lo visto, “terminaron minando la oposición de los críticos y promovieron la aceptación del nuevo género híbrido”.

Altman saca una lección: “la tragicomedia demuestra la posibilidad de crear nuevos géneros mediante el emparejamiento monstruoso de géneros previamente establecidos”. El repaso histórico del autor se va deteniendo en diferentes momentos históricos que considera puntos de inflexión en la teoría de los géneros.

Ya en el siglo XX cita a otro autor italiano Benedetto Croce, quien “lanzó un ataque frontal al concepto de género en sí... señalando que los intentos de prescribir el código de un género son sistemáticamente vencidos por los esfuerzos de los poetas por exceder o subvertir ese mismo código; con ello pretendía eliminar del discurso crítico toda clase de generalización”.

Para citar la última reflexión sugerente, otro punto de renovación lo ubica en la Teoría literaria de René Wellek y Austin Warren, escrita en la década de los cuarenta, quienes “reconocen que los géneros son algo más que herramientas apropiadas para la clasificación:

Salgamos del nudo histórico. Eran necesarios estos muy sueltos ecos de nuestra lectura para entender el calentamiento en que nos sumerge el primer capítulo de Rick Altman a la hora de reflexionar sobre nuestras prácticas.

El recorrido histórico del autor respira movimiento y tensión entre la teoría de los géneros como herramienta que sirve y condiciona a la hora de crear.

Tensiones entre la formulación de conceptos que a la larga determinan las formas de hacer de la literatura.

Ya nos dirá más tarde que obviamente que nadie cita a Aristóteles cuando se trata de hablar de géneros cinematográficos pero que “muchas de las afirmaciones “ referentes al tema “son meros préstamos tomados de una larga tradición de crítica de los géneros literarios”.

Lo que más nos sugiere la introducción de Altman es que para remover el tema de los géneros cinematográficos y su impacto en el imaginario social, debemos entender que no son construcciones de un día ni antojadizos caprichos de cineastas sino que se pueden entender como verdaderas “instituciones conceptuales” que regirán la producción de las obras así como nuestro imaginario a la hora de concebirlas.

Pero agregaríamos una cosa de nuestra propia cosecha. Una pregunta que nos hacemos es ¿qué pasa cuando realizamos un desplazamiento del sujeto de producción como el que hacemos en el Cine sin Autor, donde quien coproduce y conduce la obra es la gente común y no los profesionales más interiorizados siempre en estos debates formales y estéticos?

¿Qué pasa si mezclamos, como citábamos más arriba, lo salvaje con lo domesticado, las serpientes con los pájaros, lo sublime con lo ridículo, lo sagrado con lo profano a la hora de producir cine?

La mezcla en la representación es un terreno más que hibridizado pero ¿el de la producción?

¿Qué pasa a nivel de la teoría de los géneros si el imaginario social de los expertos y los no expertos, los profesionales y no profesionales, los que saben y los que ignoran las reglas de juego de la construcción cinematográfica se juntan colaborativamente con igualdad en la propiedad de decisiones?

Cada experiencia da sus resultados, pero la sensación general de nuestro trabajo es la de que los cánones, más pronto o más tarde, revientan y las formas se liberan ante el ensamblaje “monstruoso” de lo profesional y lo profano del cine.

Por ahí empezamos.

## 32

**Géneros cinematográficos en el Big Bang del cine.**

Como habíamos dicho, seguimos tomando como excusa ordenada la lectura del libro de Rick Altman, “Los géneros cinematográficos” para poder reflexionar desde nuestros postulados y nuestra práctica una manera de explorar nuevos caminos a la hora de construir cine desde el imaginario social de la gente común.

10 afirmaciones aparecen en el segundo capítulo del libro respondiendo a la pregunta ¿Qué se suele entender por género cinematográfico?

Como éstas reflexiones no tienen interés alguno de enseñar lo ya escrito sino de abrirnos paso ante ello para llegar a otros postulados más propios de nuestra concepción de cine y nuestra práctica, solo los enumeraremos remarcando que el propio Altman dice de ellos que “no todos los métodos o conclusiones presentados en este capítulo están en concordancia con mis propias ideas. En realidad, a lo largo de la presente obra propondremos alternativas a muchas de las actitudes descritas a continuación:

- 1) El género es una categoría útil, porque pone en contacto múltiples intereses.
- 2) La industria cinematográfica define los géneros, la masa de espectadores los reconoce
- 3) Los géneros tienen identidades y fronteras precisas y estables
- 4) Cada película pertenece, íntegra y permanentemente, a un solo género
- 5) Los géneros son transhistóricos
- 6) Los géneros siguen una evolución predecible
- 7) Los géneros se localizan en un tema, una estructura y un corpus concreto
- 8) Las películas de género comparten ciertas características fundamentales
- 9) La función de los géneros es ritual o ideológica
- 10) Los críticos de los géneros están distanciados de la práctica de los géneros”.

Sabemos que su sola enumeración no es suficiente para entrar en debate, pero nos interesa al menos enumerarlas porque este corpus de afirmaciones constituyen una panorámica elegida como resultado de los años de estudio del autor.

De la lectura de cada uno, sacamos algunas cosas que más nos interesan para nuestra reflexión.

Sobre el punto 1 por ejemplo, en que el género se presenta como una categoría, Altman, citando otros autores dice que “los géneros equilibran a los espectadores con la máquina ideológica, tecnológica, significativa del cine” (Dudley Andrew) y que “el género es una estructura y, a la vez, el conducto por el que fluye el material desde los productores a los directores y desde la industria a los distribuidores, exhibidores, espectadores y sus amigos” (Jim Kitses) .

Altman dice luego que “las conexiones del género cinematográfico con la totalidad del proceso de producción-distribución-consumo lo convierten en un concepto más amplio que el género literario tal y como se ha entendido habitualmente”.... y que “los teóricos de los géneros cinematográficos admiten sistemáticamente que la principal virtud de la crítica de los géneros radica en su capacidad de enlazar y explicar todos los aspectos del proceso desde la producción a la recepción”, que son resultado de “la interacción entre el público y el estudio”... “es la industria quien los certifica y el público quien los comparte”.

En el punto 9, Altman se adentra en las discusiones teóricas comenzadas desde los años sesenta en adelante entre posturas que adjudicaban al público como “única fuente visible de los géneros” y aquellos “críticos marxistas que siguieron el ejemplo de Louis Althusser, quien había demostrado la carga ideológica que gobiernos e industrias depositan en los sistemas simbólicos y representacionales que ellos mismos producen” Vertiente ritual y vertiente ideológica, dice el autor, que vienen a contraponer dos posibles funcionamiento de los géneros: “la aproximación ritual considera que el público es el creador de los géneros, cuya función, a su vez, es justificar y organizar una sociedad prácticamente intemporal...” donde “los esquemas narrativos de los textos

genéricos emanan de prácticas sociales ya existentes, como superación imaginativa de las contradicciones inherentes a dichas prácticas... el público tiene intereses creados en los géneros, porque éstos son el medio de que dispone para asegurar su unidad y afrontar su futuro.”

Por su parte, la aproximación ideológica concibe “ los textos narrativos como el vehículo que un gobierno utiliza para dirigirse a sus ciudadanos/sujetos o que una industria emplea para atraer a sus clientes.

Mientras que en los críticos rituales “las situaciones narrativas y las relaciones estructurales ofrecen soluciones imaginarias a problemas reales de la sociedad” en “los críticos ideológicos, por su parte, consideran esas mismas situaciones y estructuras como señuelos para inducir al público a aceptar no-soluciones ilusorias, que en todo momento se prestan a los designios del gobierno o de la industria” .

Para este debate de nunca acabar, el mismo autor propone “una conclusión razonable según la cual los géneros de Hollywood deben su existencia a su capacidad de ejercer ambas funciones simultáneamente sin que se haya llegado a adoptar de manera generalizada”.

Ahora bien, veamos que puede importarle esto a nuestros actuales o potenciales directores de cine, vecinos y vecinas. Seguramente, en principio, para nada.

Quizá sí, a nosotros como equipo de realización que debemos desaparecer activamente en mitad del imaginario social donde operan estos géneros.

Las reflexiones de Altman nos ubican claramente en esa batalla por la propiedad y gestión del imaginario social de la que siempre hablamos. Industria y espectadores, productores y receptores que se presentan como los agentes implicados en el funcionamiento de lo cinematográfico.

La estructuración social en torno al cine, diríamos. Una organización para la producción y circulación entre unas formas y contenidos que ponen en relación dos grupos de personas claramente diferenciados en su relación con unas creaciones culturales específicas: las películas de cine.

Películas producidas entre grupos de personas, que luego son transportadas a muy diferentes sitios para que otros grupos se encuentren con ellas. Paquetes de narración, trasvase de contenidos y formas audiovisuales, estructuración de subjetividad de unos que es visto por otros. Casi un material líquido que discurre entre la sociedad. Hacer películas, ver películas. Las dos posturas que menciona Altman pueden simplificarse pensando en la organización social de poder con respecto a la producción y gestión del cine: los que tienen el poder de crearlas, distribuirlas y exhibirlas y los que no lo tienen. Si hacemos la pirámide que represente la concentración de la propiedad de los medios de producción y gestión de las películas, cuanto más al vértice nos vayamos encontraremos mayor poder (de producción y gestión) en menor número de personas y cuanto más abajo, menor concentración de poder en mayor número de personas, la población espectadora. No es un asunto del cine, sino de la sociedad.

Películas que se hacen arriba, donde se concentra el poder y se reciben abajo, entre la población.

Si le damos sentido histórico al panorama audiovisual de las imágenes de cine, no hay que ser muy marxista para comprender que las películas se produjeron dentro de la pirámide que proponemos y en su casi totalidad, de manera vertical y no de forma horizontal. Se produjeron en sus fábricas y estudios (arriba) para hacerlos circular en la población (abajo).

Si lo vemos en contexto presente, ya hemos dicho que esta circulación en una sola dirección se ha roto definitivamente y el panorama audiovisual produce y pone a circular mensajes-películas en todas las direcciones: de arriba abajo, de abajo arriba, en horizontal, desde las fábricas a la gente, desde cualquier persona hacia el resto.

Se ha producido un cortocircuito en el viejo funcionamiento y más que diagnosticar nos interesa la pregunta sobre qué nuevo ordenamiento va a surgir (si es que va a surgir) que pueda estructurar el estado actual en continua explosión, para madurar un modelo que aporte en dicha dirección.

Una descentralización de tal magnitud en que una masiva cantidad de personas, a título individual puede producir sus mensajes cinematográficos en tantas direcciones, con diferentes intensidades, formas y contenidos, múltiples soportes y diversidad de medios de exhibición, es un verdadero big bang del cine.

En ese sentido, los géneros cinematográficos, tomados como esas gigantescas autovías formales donde circulaban (y circulan aún) los contenidos programados por unos para que una masa espectadora los reciba, van quedando inmersa ante la infinidad de mensajes-películas del mundo actual.

Y si bien hay que hacer un esfuerzo imaginativo para proyectar y diseñar otras formas de organización del audiovisual, los géneros cinematográficos no pueden escapar a esta revisión crítica y propositiva.

No como un hecho histórico solamente, sino como una realidad operando en la sociedad. Los géneros cinematográficos on estructuras del imaginario que están activas tanto por el cine visto como por el inabarcable banco de películas al que tenemos acceso actualmente y seguirá condicionando nuestra mirada del mundo a través de cine.

El debate sobre si históricamente los géneros nacen del público o es un producto del poder y las industrias que le ha determinado, es un debate interesante para ubicarnos en su arqueología. Pero sería bueno ir más allá.

Si los géneros cinematográficos tienen que ver “con la totalidad del proceso de producción-distribución-consumo” como remarca Altman, entonces, un replanteo de todo ese proceso de producción-distribución-consumo, nos tiene que llevar a nuevos y definidos formatos que permitan la circulación de los mensajes-películas en todas direcciones.

Otro tipo de ingeniería formal, otro tipo de géneros quizá, que se ajusten a una nueva circulación de los mensajes-películas.

Las dos tesis que menciona Altman tienen un cruce interesante.

En ambas lo que está en juego es la resolución imaginativa de prácticas sociales existentes, contradicciones, soluciones o no-soluciones ilusorias, intereses.

Desde el punto de vista de la producción, la pregunta es quién va a ejercer el poder de construir esas representaciones para que ejerzan una utilidad a la mayoría de personas, si las minorías de poder o los propios grupos de la sociedad organizándose para hacer su cine.

En medio del big bang cinematográfico, nos embarcamos en hacer cine con el común de la población para descubrir nuevas estéticas, nuevas vías formales que surjan de los escombros de aquella vieja división entre productores privados y públicos. Nos empeñamos en en diseñar nuestra actividad para que progresivamente el cine se vaya convirtiendo en esa especie de carnaval donde no haya distinción de clases, donde el espectáculo sea la propia fiesta de hacerlo, donde el imaginario pueda circular en todas las direcciones y a través de las formas más variadas, donde la sociedad pueda vivir la particular danza del big bang del cine.



# 33

## Géneros cinematográficos en el Juego social de la producción

¿De dónde vienen los géneros? es la pregunta que Rick Altman se hace en el capítulo 3 del libro (Géneros Cinematográficos) que venimos merodeando desde hace 3 semanas para provocarnos reflexión y mejorar nuestro trabajo.

Si a alguien se le ocurre en el descanso veraniego ir a alguna gran superficie o incluso a un video club, habrán visto muchas veces que la sección de cine está generalmente dividida por, digamos, nombres genéricos: western, comedia, musical, cine de autor, aventuras, cine clásico... o a una organización de las estanterías según algunas de las estrellas más famosas o directores más reconocidos...

Lógico y didáctico para que en caso de querer llevarnos una película, algo bastante poco habitual ya, pues no nos pasemos todo el día buscando la que nos interesa.

Esa simple colocación de los escaparates de venta, nos pone a tono con ciertas afirmaciones que va haciendo Rick Altman para hablar de la lógica de creación de los géneros.

“Se suele considerar que los géneros sistematizan sin mayores problemas los procesos de producción y recepción”. Algo que el autor va a ir “desestabilizando” (es su palabra) durante el libro para demostrar que nada es tan estático como parece aunque haya en ello una verdad de fondo.

“Todo sistema genérico está constituido por una red interconectada de grupos de usuarios y las instituciones que le dan apoyo, donde cada cual utiliza el género para satisfacer sus propias necesidades y deseos”, nos dice.

¡ “Procesos de producción y recepción...”!

Pensemos, entonces, los géneros, como un territorio simbólico y a la vez un sistema de actividades, una serie de convenciones que relacionan productores y receptores, un ámbito de relaciones de producción y expectación donde las personas implicadas suelen cruzar intereses, deseos, fantasías, emociones, empatías ideológicas, etc. a través del visionado de una película producida por los primeros.

Si hay necesidades y deseos en juego, pensemos entonces en “las necesidades y deseos del productor” por un momento.

Altman dice, en este tercer capítulo, que “si concibiéramos la teoría de los géneros, tal y como ahora se practica, como si se tratara de un juego, el reglamento podría empezar de la manera siguiente:

1. Basándose en las fuentes de la industria o de la crítica, deduzca la existencia de un género.
2. Analice las características de las películas que se suelen identificar con el género, y establezca una descripción de éste.
3. Rastree las filmografías para reunir una larga lista de películas que compartan suficientes rasgos genéricos para identificarlas como pertenecientes al género.
4. Sobre la base anterior, empiece a analizar el género.

Este sería el “Juego del Crítico” dice Altman, un juego retrospectivo que basa su análisis sobre el cine existente para codificarlo, categorizarlo, nombrarlo, como resultado de su análisis.

De esa manera su reflexión suele concluir en afirmaciones como: “Hollywood” utilizó fórmulas genéricas para asegurar la simplicidad, la estandarización y la economía de la producción”.

En cambio, opone a esto, el “Juego del Productor” que lo describe así:

1. Partiendo de la información de taquilla, detecte una película de éxito.
2. Analice la película para descubrir las causas de su éxito.
3. Produzca otra película aplicando la fórmula deducida para el éxito.
4. Compruebe la información de taquilla de esta nueva película y modifique convenientemente la fórmula de éxito.
5. Utilice la fórmula revisada como base para otra película.
6. Repita indefinidamente el proceso.

Al contrario del Juego del Crítico, el Juego del Productor es anticipativo y creativo, obviamente guiado por sus intereses.

Resumiendo para no extendernos, Altman desarrolla este juego del productor sobre el ejemplo de la aparición del género “biopic” (películas biográficas) resaltando paso a paso las decisiones que los directivos han ido tomando hasta la configuración del género.

Lo que parece evidenciar, es el complejo entramado de decisiones, la constante hibridación de los nombres de los géneros, los límites confusos de los mismos y los ciclos (aparición, auge y muerte) que los atraviesa y los porqués.

Citando palabras de George Stevens, director de la RKO y de MGM pone de relieve estos funcionamientos:

“Productores, guionistas y directores han adquirido la costumbre de visionar una y otra vez las películas que en el pasado demostraron tener algo que las convertía en éxitos de taquilla. No quiero decir que se limiten a repetirlas. Las desmenuzan en los elementos de que están compuestas, estudian estos elementos exhaustivamente y después vuelven a utilizarlos ordenándolos de un modo distinto como partes de una nueva historia, dependiendo de ellos para que la nueva película tenga el mismo atractivo que la primera vez.”

Productores, guionistas y directores de la industria, tienen una gran parte de responsabilidad en la constante redefinición de las formas genéricas movidos por sus intereses. “Una de las escenas más prototípicas de Hollywood tenga lugar en la sala privada de proyección, porque ahí es donde se descubren las recetas de los triunfos pasados” dice Altman.

Ahora bien, de éstas ideas podemos extractar

- a) que ha existido una función productora que ha determinado en buena medida la renovación e hibridación constante de los géneros cinematográficos.
- b) Que esta función ha estado movida por una constante búsqueda de fórmulas de éxito a través de análisis exhaustivo de las potencialidades de beneficio

c) que este beneficio radica en el interés despertado en los espectadores, sus reacciones y la cantidad de gente que lo ha consumido pagando.

Hablamos del funcionamiento habitual de ese cine que no se convence aún del derrumbe de sus procedimientos y el más estrechamente vinculado al cine masivo de los géneros.

Cuando pensamos el cine desde una Política de la Colectividad, desde la fórmula de una Fábrica de Cine sin Autor como la que estamos poniendo en práctica, dónde el interés no es la persuasión masiva de espectadores sino la inclusión de la gente en los procesos de producción, al leer estas ideas, nos hacen pensar y preguntarnos ¿cuál es, desde nuestra perspectiva, nuestro particular Juego de Productores?

Cuando asumimos que una Fábrica de Cine sin Autor es una serie de operativas de producción de películas, abiertas e inclusivas, donde la materia sustancial de donde se parte es el imaginario social, el de la gente cualquiera y no el imaginario inversor-productor - profesional, entonces, las preguntas que se abren sobre los géneros cinematográficos son otras.

Hemos dicho que "los géneros sistematizan sin mayores problemas los procesos de producción y recepción" y que estos se constituyen como territorios simbólicos de relación entre productores y espectadores.

¿Qué pasa entonces cuando las operativas de cine están pensadas para que los espectadores cambien de status y se conviertan en productores y la relación social convencional entre productores y espectadores entre en crisis?

La práctica de Cine sin Autor nos obliga a eliminar la función productora tal como opera, donde hay una diferenciación y jerarquización social bien establecida y unos "intereses no comunes", ya que mientras los primeros buscan obsesivamente fórmulas genéricas de captación de públicos, los segundos solo pueden optar a ejercer su elección y su reacción como receptores.

En una Política de la Colectividad, los géneros cinematográficos ¿deberían dejar de ser esos vehículos formales establecidos entre productores y públicos para convertirse en "entornos de recreación y creación de significados comunes? Y este ejercicio social de creación ¿podría consituirse en la constante hibridación y renovación de los géneros existentes?

Mientras productores, directores y guionistas basan su análisis en el imaginario producido por otros profesionales (películas, guiones, obras literarias, etc) nosotros ubicamos nuestra materia de análisis y de creación en el imaginario social de la gente.

En todo caso, nos encontramos con el cine alojado y operando en dicho imaginario, el de sus receptores habituales, con unos géneros cinematográficos que les habitan su universo audiovisual pero en convivencia con otras muchas cosas (vivencias, recuerdos, emociones propias, relatos, etc).

Esta semana hemos tenido la segunda reunión con un grupo de jóvenes que van a hacer un corto sobre la soledad al que han titulado "Entrenosotros". Se trata de una serie de unas 9 escenas que ya han definido con bastante precisión en cuanto a las imágenes, donde no hay más diálogo que una frase casi al final y música que piensan componer con alguno de sus amigos músicos y en la que aparecerán algunos pocos textos que están escribiendo.

La función productora para nosotros, justamente, es servir de vehículo para que ese imaginario que vienen madurando, alcance forma cinematográfica digna. No partimos

de ninguna película, ni le planteamos algún tipo de forma genérica donde sus ideas audiovisuales encajen. Pero por otro lado, a medida que se precisa más la forma de su película, seguro que encontraremos similitudes con películas ya creadas. Estos jóvenes, como cualquiera de nosotros, no tienen un imaginario virgen que puedan producir algún novedoso y nunca visto género cinematográfico. Pero es verdad que el cine que han visto y les habita, opera junto a otras imágenes y sonidos de su propia vida, de otras fuentes, de otros materiales, de lo que sus propios ojos y oídos han vivido y conservan.

La función productora en una Fábrica de Cine sin Autor es permitir la producción de películas surgidas de la gente. Fomentar la organización progresiva en torno a esa fabricación. Si nos hacemos eco del Juego del productor que plantea Altman podríamos hacer nuestra versión.

Digámoslo escuetamente:

si usted es profesional del cine y el audiovisual y se propone hacer Cine sin Autor siga los siguientes pasos para revelar el género cinematográfico que tendrá la película.

1. Partiendo de unas personas que tienen un imaginario específico, posibilite que éstas organicen las imágenes y sonidos que pueden materializarse en el film.
2. Analice la película que emerge de dicho colectivo para descubrir las posibilidades estéticas y narrativas que tenga ese primer “material social imaginativo”.
3. Establezca relaciones horizontales e incluyentes de producción entre la colectividad formada por profesionales y el resto de personas.
4. Asegúrese de que el proceso de producción puede generar autogestión entre la gente no profesional.
5. Todo lo que sepa póngalo al servicio del común y alimente el aprendizaje sobre la propia marcha de la película compartiendo el conocimiento de cine que tenga.
6. Utilice la fórmula revisada como base para otra película.
7. Repita indefinidamente el proceso.

Los y las jóvenes han comentado que hay más gente interesada en participar en otras funciones de producción pero comentaron que no sabían hasta donde llegaba su trabajo y hasta donde el de nuestro equipo.

Nuestra principal obsesión, les dijimos, es crear focos permanentes de soberanía y autogestión cinematográfica. Nuestro sueño es que haya en cada esquina y en cada lugar, grupos de personas que hagan del cine una natural herramienta de expresión. Insistimos varias veces en la respuesta: nuestra función como equipo es la de desaparecer si dicha desaparición provoca y permite autogestión colectiva.

Cuesta entenderlo, ya lo sabemos, pero es, inevitablemente, el mejor futuro que esperamos para el cine.

## 34 Colectividades sociales de cine con fondo de aire rojo

Aunque este mes de agosto estamos de ordenamiento interno y preparación de la segunda fase de pre-producción que llevará hasta diciembre, diariamente siguen apareciendo personas ya sea para informarse, ofrecer colaboración o directamente plantear la realización de una película.

A veces nuestro Estudio Abierto se convierte momentáneamente en una especie de consultorio cinematográfico. Cuando aparecen personas con el fin de colaborar, la conversación deriva al tema cinematográfico y cuando llegan para participar, con sus ideas y narrativas, vivencias, sentimientos y emociones la conversación de cine deriva en asuntos sobre la propia vida y la realidad.

Todo esto es lo que está actualmente alimentando ese objetivo fundamental del Cine sin Autor que imaginamos desde el principio de nuestro trabajo: que la materia prima principal de donde emergen las películas sea el imaginario social y no el de los especialistas.

Pero ¿cómo organizar todo esto? debatíamos ésta semana.

En este momento de tan aguda crisis de nuestro imaginario como sociedad, devastado por el crimen político y la servidumbre a las finanzas, hacer películas desde el sentir y protagonismo social se impone como algo complejo.

El Cine siempre ha ido reaccionando a las diferentes situaciones sociales.

Esta semana una compañera nos pasó los capítulos de la Historia del Cine del británico Mark Cousins y nos pusimos a verla. Como toda historia, repasa parcialmente los momentos propios de innovación y renovación del cine desde sus orígenes hasta el momento actual. Y aunque no coincidimos con su tesis principal de que no es el dinero sino la creatividad el verdadero motor del cine, es una historia que vale la pena ver, contada con gran sensibilidad, según su propio autor, creada a la vez por el odio y el amor que le tiene al cine.

Mirando sus capítulos, el cine se nos presenta como una “odisea” de ensayos plasmados en películas, de reflejos continuos entre una industria que busca formas de conquista y persuasión ante diferentes momentos y acontecimientos y la reacción innovadora, los ensayos en películas de un conjunto de cineastas que, en diferentes lugares y con los más variados intereses, respondieron a su necesidad de expresión, a su propia vivencia. Hace unas semanas atrás, al enterarnos de la muerte de Chris Marker, nos dio por rendirle homenaje volviendo a ver su película “Le fond de l’air est rouge” (El fondo de aire es rojo) de 1977 donde retrata con un apabullante collage de varias horas el ambiente de revueltas y utopías de la década del 60 y 70. Y otra extraña sensación nos invadía mirando este gran film: despertares ante un posible cambio de paradigmas, estado de indignación colectivo, sensación social de impotencia, protestas y duros enfrentamientos con la policía por doquier, alzamientos sociales contagiándose de un lugar a otro, todas imágenes que podrían superponerse a muchas de las que hoy captamos con solo salir a la calle.

Apenas comenzar la película, aparecen las imágenes de un piloto de un avión norteamericano que transmite por radio sus acciones y que parece divertirse matando vietnamitas a la distancia. Es inevitable relacionar estas escenas con el material revelado por wikileaks donde se muestra otro piloto norteamericano (que raro) de un avión militar que nos sobrecoge de repugnancia cuando sentimos sus comentarios por radio en el que parece también divertirse matando personas sin discriminación. Solo un ejemplo.

Es verdad que hoy, un presente de revuelta sistémica, la sociedad no es la misma. Aquella que siempre permaneció “expectante” frente a los cambios del cine, ha entrado a jugar un rol diferente del que jugó a lo largo del siglo pasado al producir información y material audiovisual de forma masiva.

Si bien existe una evidente explosión de esta “producción social de representación”,

individual y espontánea en una grandísima parte, creemos importante pensar en una nueva organización de la producción de narratividad cinematográfica y audiovisual en general. Y aunque por momentos cueste mucho salirnos de la urgencia y la gravedad del momento, nosotros optamos por trabajar para el largo plazo, esculpiendo lentamente otro modelo social de producción. Ya hemos hablado aquí muchas veces sobre el tema. Volviendo sobre nuestro trabajo y la atención que queremos dar a la gente que está y seguirá llegando en los próximos meses a nuestro Estudio Abierto, creemos que debemos ofrecer una forma de organización y unos métodos precisos a la hora de trabajar.

La función de la Fábrica y de quienes coordinamos las actividades cobra una dimensión de responsabilidad sobre ese imaginario social (esas personas concretas).

Nos parece oportuno el momento para desarrollar la actividad en torno a “colectividades sociales de cine”, concepto que en otros momento hemos definido.

Creemos que será pertinente organizar esas colectividades por algunos criterios concretos:

a) convergencia de intereses de forma y contenido (partiendo de los intereses que traen, sugerir una agrupación según quienes se inclinan más por un documental de denuncia, quienes prefieren una historia dramática, o un corto de ensayo, una comedia, etc) ya que es el código de arranque con el que llegan a la Fábrica.

Cada colectividad puede tomarse como un territorio temático, simbólico y formal de representación que luego el trabajo grupal irá madurando con su desarrollo.

b) otro criterio serán sus aptitudes para el trabajo sobre el método sinautor (horizontal y no jerárquico entre profesionales y no profesionales, abierto, inclusivo, asambleario, etc).

Queremos pensar cada colectividad como un entorno de aprendizajes y pedagogías diferentes de las que habitualmente se emplean en la producción audiovisual. La imagen cinematográfica como resultado del debate y la construcción social y no como simple resultado del ejercicio de los especialistas.

c) La Colectividad como encuentro de vida. Que aunque el eje que articula toda la acción sea la creación fílmica, quienes constituyan el grupo de trabajo se constituyan también como entornos donde cruzar las preocupaciones cotidianas, las cosas que nos aquejan y las que nos potencian, ya que éstas preocupaciones y puntos de vista suelen aparecer siempre como componentes de los debates.

En una primera estimación, que aún debatimos, pensamos que el primer piloto de producción de la Fábrica de Cine sin Autor podría involucrar a unas cuatro o cinco colectividades de cine, cada una con un número aproximado de veinte personas, con lo cuál podríamos aspirar a tener alrededor de unas primeras 80 o 100 personas produciendo su primera películas, operarios y operarias, de forma sostenida durante un período de tiempo.

Si la precariedad cada vez más aguda que aqueja el tejido social, laboral e institucional nos lo permite, tendremos la posibilidad de poner en práctica esta segunda dimensión fundamental del modelo de producción cinesinautor: el cine hecho por colectivos surgidos de la población.

Sabemos que caminamos en mitad de un campo minado en el que las decisiones políticas han dinamitando sin remordimiento alguno y con cinismo insoportable el tejido social, las estructuras de la cultura, el sustento laboral, las formas del vivir y que el estado de shock nos nubla muchas veces el presente. Es totalmente comprensible. Pero igualmente nos parece indispensable contribuir a la otra cara que esta siniestra moneda nos está mostrando: la emergencia de otras formas de organización social que responden a la agresión. Cada cual en lo suyo, debemos responder con creatividad e inventiva para poner en práctica otro tipo de convivencia productiva, otras formas de encontrarnos culturalmente, otras formas de soñarnos.



Eso intentará nuestro trabajo desde septiembre y de cara al 2013.

Si hablábamos al principio de los ciclos de renovación e innovación que el cine ha ido mostrando en su siglo de historia con respecto a su relación con la sociedad, creemos que nuestra labor es seguir caminando en mitad del campo minado tratando de ofrecer a las nuevas formas de sociedad que puedan surgir, una nueva forma de construir el fascinante, perverso también y poderoso mundo del cine, cuyo aire parece seguir teñido de un fondo extrañamente rojo.

## 35

**Sutil tiranía estética sobre lo social sensible o  
¿cómo no perdernos en los laberintos del cine?**

Hace unos días tuvimos una nueva sesión con un grupo de jóvenes que están haciendo su corto. Llegaron un día con el interés de hacerlo sobre el tema de “la soledad”. Traían sobre todo imágenes bastante definidas de lo que sería el film. Un corto muy visual que estaría acompañado de algunos textos propios. Un arranque que, de desarrollarse, tendría una narrativa más bien poética. Ahora han comenzado a elaborar un story fotográfico, plano a plano. Una manera muy eficaz de hacer emerger el imaginario, de previsualizarlo con más detalle y que permite planificar mejor el rodaje.

En la última reunión, llegaron con un nuevo miembro y con cierto estado de confusión. El joven que se había integrado es guionista y había hecho ver al resto que a las escenas les hacía falta conclusión, que no decían mucha cosa porque no había una historia clara que contar en ellas.

Habiendo aceptado la carencia que el guionista hizo notar, una parte del grupo entendió que había que replantearse un poco las cosas. Algún comentario lo expresaba con sinceridad y llegando a decir algo así como: está claro que no tenemos idea de cine, así que será mejor revisar lo que tenemos.

El debate se extendió en función de si había necesidad de abordar esas “carencias” claras que remarcaba el compañero guionista.

Luego de un rato de rodear esta discusión y de sentir cierto grado de confusión en el grupo, los miembros del colectivo hicimos un diagnóstico en voz alta de lo que creíamos que estaba pasando. Más allá de las personas, para nosotros se daba una vez más un conflicto habitual entre un saber específico, de especialista y un supuesto “no saber” amateur, profano.

Digamos que había un conflicto de formas de desarrollo y planificación del imaginario inicial que se había propuesto. Un conflicto entre una serie de ideas audiovisuales que habían empezado a gestarse entre los cuatro o cinco miembros del grupo de manera intuitiva, guiados por unas imágenes y unos textos con los que buscaban expresar el mundo sensible que les inquietaba.

La propuesta del nuevo integrante, de guionizar de una manera determinada el material imaginario de partida consistía, en darle mayor efectividad, que cada escena tenga un conclusión que interese al espectador y en darle más forma a la historia.

La tensión para nosotros estaba clara porque es una constante que se repite a muy diferentes niveles.

El saber del joven guionista viene de un sitio concreto, del saber habitual con que se forma a la mayoría de la gente para hacer películas. Un determinado tipo de guión anticipativo de lo que se va a contar para prepara el rodaje, una buena historia, una buena persuasión, unas técnicas efectivas de impacto en el espectador, etc.

Por otro lado, el saber de los jóvenes que comenzaron a “imaginar” el corto, es intuitivo, surge de una necesidad expresiva, no se basa en procedimientos técnicos ni planificaciones típicas del cine. Sus imágenes provienen de su imaginario común no entrenado en las técnicas del guión habitual.

Dos saberes en conflicto. Uno proveniente del medio profesional o al menos que se ha nutrido del modo de hacer profesional y otro proveniente de la propia sensibilidad y necesidad de expresión digamos “amateur”, que no ha pasado por procesos de aprendizaje específicos del cine, de su tradicional hacer. Dos saberes que buscan expresar algo pero de formas distintas. Pero el asunto fundamental, es que son dos saberes que al entrar en conflicto provocaron un desbalance de poder formal y una sutil inclinación al sometimiento de unas técnicas. La confusión no nos preocupa porque se avanza por la gestión de conflictos, pero la parálisis no nos parecía tan sana.

Conociendo estos mecanismos internos de la narrativa social, quisimos dejar en claro que en nuestra política (de la colectividad) trabajamos sobre un presupuesto de horizontalidad en los diferentes saberes, que cualquier metodología es buena si permite

avanzar en la exploración del mundo sensible y expresarlo adecuadamente, que de lo que se trata al hacer una película de Cine sin Autor, es de superar el déficit imaginario que tenemos, de romper con la imposibilidad de imaginar mundos o representar los propios y no de atenernos a formas preestablecidas de creación.

Más de una vez hemos dicho aquí que el cine, históricamente es la representación de una minoría productora que se fue haciendo cada vez más extensa a lo largo del siglo pero que nunca ha sido la representación de grandes sectores de la sociedad.

Y ese es el asunto crucial para nosotros, la creación de un modelo de cine que amplifique la potencia productora, expresiva de la gente común. Y un modelo de cine para nuestro siglo, no debe permitir solamente la expresión de esos sectores productivamente dormidos, o simplemente expectantes, sino que debe ofrecer las metodologías participativas e inclusivas de las personas que nunca hicieron cine ni producción audiovisual alguna. No basta la expresión. Debemos procurar metodologías que deriven en la organización activamente productora en torno al cine.

La expresión común que encontramos constantemente es “nosotros no sabemos nada de cine”, a lo que bien se puede intuir lo que sigue “así que lo dejamos en manos de quién si sabe”. Lo fácil es renunciar a la potencia productora en beneficio del estado espectador al que estamos acostumbrados. Pero lo único que expresa ese “no-saber” es que la gente común “nunca han hecho películas ni conocen las técnicas, el manejo de la tecnología ni los procedimientos formales que utilizan los profesionales para hacerlas”, hecho innegable.

Es bueno remarcar que lo que un profesional sabe sobre todo, son las operativas de uso de unas máquinas y sus técnicas y un conocimiento de las posibilidades formales con que un imaginario puede expresarse cinematográficamente de acuerdo a la tradición cinematográfica.

Pero la imaginación audiovisual de un profesional es igual que la de cualquier persona. Lo que lo diferencia es que conoce los procedimientos para materializar su imaginario en una película.

Imaginar sabemos todos y todas, compartir unas ideas, unas imágenes, unos sentimientos, una visión del mundo, lo hace cotidianamente cualquier persona.

El problema constante que vemos es ese bloqueo que ejerce el saber especializado sobre el imaginario de la gente común, sobre lo sensible de cualquiera, sobre el mundo interior de cualquiera. Un bloqueo asumido mutuamente entre productores y no productores. Los primeros dicen: “la gente no sabe hacer películas, por tanto, somos los únicos que podemos imaginar una”. Los espectadores por su parte dicen: “los profesionales son los que saben hacer películas, pues, así que para qué vamos a imaginar una si no la podremos hacer”. Conclusión sobre una verdad a medias porque lo que no es cierto es que una persona cualquiera, si le dejan, no pueda imaginar una película.

Este bloqueo es el que hay que desactivar. Nosotros entendemos la función de cualquier cineasta como una función facilitadora, una llave de acceso del imaginario común de las personas a la expresión fílmica, un servicio específico que debe garantizar la salud audiovisual de la población, generalmente inactiva en cuanto a la producción de cine. No se trata de enfrentamientos entre personas sino entre modos de hacer adquiridos desde la práctica cinematográfica y modos vírgenes, populares, meta cinematográficos, que la población puede poner en práctica.

En el ejemplo que poníamos estaba claro que unas personas habían tomado la iniciativa de organizarse para dar visibilidad a su “idea de película”. Imaginaron las diferentes escenas visualmente, luego pasaron a un story fotográfico comenzando a concebir textos que podrían acompañar esas imágenes. Es una planificación, una guía, surgida del acompañamiento de unas personas específicas con unas habilidades específicas. Es un trabajo de guionización adaptado a otro tipo de habilidades.

La aparición del joven guionista, introdujo unos procedimientos heredados de otro aprendizaje de cine. Y en ningún caso se planteó el debate como si sus recomendaciones

fueran nocivas, sino que como un miembro más del grupo, debían someterse al sentir y la necesidad común. No por ser procedimientos demostradamente cinematográficos (esa manera de guionizar) son necesariamente adecuados para la expresión de un imaginario concreto. Formas de organización del trabajo en el cine ha habido tantas como directores y directoras posiblemente.

La herramienta, cualquiera que sea y provenga de donde provenga, así como los saberes, deben estar en función de la expresión del mundo sensible que busca comunicarse. Y el mundo sensible que buscamos permitir aflorar, en nuestro caso y desde nuestra política, es el de la gente común. Todos nuestros saberes profesionales y nosotros mismos como realizadores y realizadoras debemos facilitar y servir la expresión de ese mundo sensible del común haciéndonos parte de ese imaginario en construcción. Devenir sociedad para que la sociedad devenga en cine y su imaginario, incluso, se profesionalice. Si es cierto que las personas a través nuestro trabajo pueden sofisticar su imaginario, es tan cierto como el que nosotros, profesionales, pasamos a ser parte de su mundo sensible, sus vidas, sus intereses, su sentir, sus preocupaciones. Devenimos otros y otras.

El debate fue muy rico, el funcionamiento colectivo demuestra como de costumbre en nuestro trabajo, que todo los saberes enriquece. Las necesidades del guionista del grupo, no hizo más que alimentar el debate sobre lo cinematográfico, dio la posibilidad de compartir que hay formas de narratividad hegemónicas y otras que no y que habían cosas de su “forma de hacer y organizar las ideas” que podían ser útiles cuando comencemos a analizar, esta semana, con mayor rigor, escena por escena.

Era una tarde de agosto del 2012 pero en nuestra cabeza deambulaba como eco presente muchas disputas históricas del cine. Una tarde donde David, un visitante cubano formado en la Escuela Cubana de San Antonio de los Baños se metía en el debate para explicar la forma de construcción del Perro andaluz de Buñuel y justificar la posibilidad de una narrativa más poética. Una tarde, sin duda, de cine colectivo.

Una tarde de forzar la imaginación para que no sea tan deficitaria, para poder sacarla fuera.

Imaginarnos mejores, más libres, menos aterrados, menos estafados, menos solos, menos paralizados...

No hicimos ninguna revolución, como queda claro, pero quizá nos atravesaban los ecos de un agosto en que cada vez más sectores de la población española se moviliza porque se quiere imaginar un país más humano, menos cruel. Porque quiere romper la narrativa aterradora de un gobierno que oculta su monumental y criminal estafa.

Organizarse para muchas cosas, pero también para liberar la imaginación, para llenar la pantalla de nuestro propio mundo sensible, para ser un poco más feliz.

Es mucha gente la que han arruinado estos miserables, mucha gente que al menos merecería un descanso. El cine debería servir para eso, para dar un poco de dignidad a los momentos duros de la gente.

# 36

## **Cine entre caníbales. Encontrarnos para producir otra cultura.**

“Ninguna civilización, cultura o arte ha podido evitar la destrucción de millones de personas. Ni la iglesia Ortodoxa. ni el cristianismo, ni el arte, ni la educación, Nadie pudo evitar, que millones de rusos murieran a manos de sus compatriotas”

Con éstas palabras del director ruso Alexander Sokúrov, acaba el último de los quince capítulos de la Historia del Cine de Mark Cousins.

Una declararción sin duda tan lapidaria como real que nos permite expresar una sensación que impregna éste nuevo comienzo de año.

La Historia del Cine de Mark Cousins (Serie documental y libro), es una mirada sobre la historia de su constante innovación técnica y narrativa. Una especie de repaso sobre los momentos en el que en diferentes películas se produjeron cambios sustanciales en el oficio, al menos bajo la mirada de su autor.

La frase de Sokúrov nos ha remitido al canibalismo político que nos está tocando asumir y que parece no tener límites. ¿Será verdad su tesis, que cada cierto tiempo un grupo bastante reducido de seres humanos de una determinada sociedad se vuelve sobre el resto en una acción depredadora y conducidos posiblemente por su feroz ansiedad por conservar su vida y su situación de vida, hasta provocarles directamente la inanición, cuando no la muerte?

Porque cada día se nos confirma más que aquí se está produciendo algo muy semejante al desahucio generalizado para mandar a una parte importante de la población a la miseria.

El desahucio que comenzó vinculado a la expulsión de gente de sus viviendas, se ha extendido como plaga a la mayoría de sectores y situaciones de la población. No hace falta enumerar tan macabro despropósito. La “destrucción de millones de personas... a manos de sus compatriotas” que dice Sokúrov.

Los que nos pasamos una parte del día perdiendo el tiempo en intelectualizar la situación desde el ámbito de la cultura (ni preguntemos qué puede ser eso en éste momento y en este país), pues en alguna de esas pérdidas de tiempo alguien nos remarcaba que se notaba una relación positiva entre aquellos proyectos culturales en los que detrás había un grupo de personas con fuertes lazos de vida. Incluso planteábamos que deberíamos hacer emerger ese tipo de vínculos sociales, de organización, que alimentan y muchas veces sostienen diferentes proyectos, como una base necesaria que permita pensar en la producción de otra cultura. Una manera de dibujar posibilidades frente a la destrucción que no ofrece más horizonte que la deriva hacia una cultura decorativa en manos de aquellos artistas que aún puedan colgarse de la reducida élite que se mantendrá en pie.

Los sistemas políticos depredadores, en muchas ocasiones fueron contestados por el cine por medio de películas que abrieron, al menos, un universo narrativo y simbólico que contribuyó, como válvula de escape, a poder imaginar rasgos de un nuevo diseño de sociedad.

La pantalla, en manos de sus innovadores o innovadoras pudo abrir, en los escasos momentos que dura el film, a emociones, ideas, formas de relación humanas, canalizaciones de sentimientos, de rabia, de pudor, de fantasía, de sueño.

Pero todo esta mecánica relacional del cine parece ineficaz y dinosaurica cuando la vivimos en su oxidada forma. Esperar a que algunos o algunas cineastas nos conformen una película que nos permita vivir por un breve momento, alguna salida.

La película que detona la reflexión de Sokúrov se llama “El arca rusa”. Una película cuya intensa novedad es que toda ella, 96 minutos, son un solo plano secuencia “en la que un viajero europeo del siglo XIX recorre del museo Hermitage, en San Petersburgo, acompañado de una voz en off que va repasando 300 años de la historia de Rusia”. Plano único rodado el 23 de diciembre del 2001 y que implicó a 2000 actores y actrices, se filmaron 867 personas y 3 orquestas tocando en directo.

Mark Cousins muestra en su documental los momentos posteriores al final del rodaje del único plano, al final de la segunda toma que fue la buena (la primera se interrumpió apenas empezar) y las cámaras muestran el momento en que cortan y la emoción contenida por los centenares de personas que habían compuesto la escena.

Un momento de cine.

Vuelve a pasarnos de quedarnos con la mirada y la emoción en ese momento social fuera de la película pero dentro del cine, donde tanta gente a formado parte de la realización de una complejísima idea para llenar la pantalla. Vuelve a surgirnos la necesidad de que no sea solo un director, por brillante y profundo que sea Alexander Sokúrov el que tenga la propiedad de llenar la pantalla de forma y contenido. Vuelve a fascinarnos ver que una colectividad de gente puede organizarse durante meses bajo el fascinante ritual cinematográfico para que una cámara plasme ese trabajo.

Canibalismo político, guerra económica, catástrofe social, Sokúrov y su afirmación inapelable, centenares de gente organizados para que Tilman Büttner, el portentoso cámara pueda filmar una película memorable, nosotros y nuestras obsesiones de formar colectividades de cine en medio de una tormenta desatada por un grupo de caníbales políticos.

No hay mucho que decir. Asociamos cosas. Nos apasiona el cine. Hemos puesto en marcha una Fábrica para ofrecer a cualquiera y hasta donde podamos un modelo diferente de producir películas. Teorizamos. Buscamos la réplica. Quizá no sea mucho.

Esta semana nos han escrito desde Oviedo y desde Bilbao. Dos experiencias distintas. Desde Oviedo nos escriben del centro autogestionado *La Madreña* que nos decían cómo veíamos el hecho de que importaran nuestra idea de Cine sin Autor para su actividad audiovisual. Desde Bilbao, la *Asociación Askabide* nos cuentan que quieren utilizar conceptos y estrategias de Cine sin Autor para hacer su trabajo. Esta semana nuestro compañero Daniel Goldmann se va a Bogotá para atender la invitación que nos hizo el Festival de Cine Ojo al Sancocho para impartir un taller de 4 días ya que tenían interés en conocer nuestra manera de trabajo. Una realizadora chilena y otra española nos han visitado también ésta semana para ofrecernos su colaboración desinteresada.

Mientras, en la fábrica, este viernes avanzábamos con la colectividad del corto “Entrenosotros” donde se han sumado más personas, ya somos diez y vendrán más.

Un debate fuerte, también de ésta semana, giró entorno a los roles entre especialistas de cine y no especialistas. Llevamos tiempo no logrando una idea precisa para escribir en nuestro manifiesto y nuestra normativa metodológica, una manera de enunciar algo que no anule inútilmente a un profesional por ser profesional, pero tampoco a una persona amateur que se vea arrasada por el saber profesional. Luego de acalorados debates, nos parecía que la clave estaba en la ruptura frontal con el individualismo, pero no solo el profesional sino el de cualquier persona. Lo colectivo tiene que ser capaz de neutralizar cualquier postura autoritaria, decíamos, sin distinción de si es o no profesional de cine. Y otra vez volvía a emerger la necesaria apuesta porque la base



de nuestro planteo es erradicar en el proceso creativo, en la producción y gestión de las películas, cualquier atisbo de autoritarismo, de prepotencia técnica, emocional, estética, racional, venga de quien venga.

Pensando en el panorama que nos rodea, nos acecha la pregunta: ¿qué se puede hacer en mitad del canibalismo político desde la cultura y el cine? Quizá nuestra experiencia no aporte espectaculares respuestas, pero no vemos otro camino que el de encontrarnos vitalmente, profundamente, humanamente. Encontrarnos para sentirnos pero también para organizarnos. Al menos en nuestro caso, en nuestro pequeño colectivo, cuanto más nos hemos sabido encontrar, más hemos producido, cuánto más nos hemos respetado, esperado y comprendido, mejor hemos imaginado, cuánto más nos cuidamos, más fuertes nos sentimos.

Uno nunca sabe todas las razones por las que hace las cosas. Nosotros nos acostumbramos a transitar por los terrenos movedizos de la sinautoría, de la destrucción de la propiedad individual de las ideas y los modos de hacer, del autoritarismo personal que no escucha e impone. El camino de todos estos años no es más que una sucesión de encuentros profundos con mucha gente. Encuentros de los que algunos se desvanecen en mitad de las duras circunstancias y otros crecen. Encuentros de los que van quedando cada vez con más nitidez, unas huellas de cine...en el cine...desde el cine... para el cine. La cultura debería ser una celebración estética de profundos, intensos y frecuentes encuentros sociales... encuentros que lleven a una organización activa para representarnos, para crear imaginario, para debatir acaloradamente con qué contenidos llenar el espacio simbólico y expresivo del arte.

La película *Entrenosotros* de ésta primer colectividad de la Fábrica, es una reflexión sobre la soledad... de eso hablamos cada vez que trabajamos... de cómo representarla, cómo sugerirla.

La afirmación de Sokúrov es cruelmente cierta. Pero su película es una reacción a su propia reflexión. Un espejo donde quiso mostrar una visión particular de la historia de Rusia.

Por aquí y “*Entrenosotros*”, más allá del film que logremos, el asunto fundamental es que nos hemos organizado para ocupar la pantalla, que nos empezamos a conocer, que ya no somos extraños, que empiezan a abundar las preguntas sobre el otro y la otra, sobre nuestras vidas, que aunque sea poco, estamos llenando de encuentro un pequeñísimo espacio de este perverso desierto diseñado por el canibalismo político de un grupo de gente que ha perdido el sentido de lo humano.

## 37

**Cine XXI en marcha.****La incipiente industria ecuatoriana en el extrarradio del cine y cómo se nos cuela Godard.**

El viernes nos visitó en el estudio Patricio Burbano, cineasta ecuatoriano que se ha afincado en Madrid, que amablemente se interesó por nuestro trabajo y con el que mantuvimos una interesantísima conversación.

El intercambio nos abrió de lleno al fenómeno del sorprendente cine ecuatoriano actual al margen de la oficialidad que nos ha ocupado el entusiasmo de este fin de semana con la lectura de un libro que recomendamos muy especialmente y al que dedicaremos más de una reflexión seguramente.

Se trata de *Ecuador bajo tierra, videografías en paralelo*, que responde a una investigación dirigida por el artista Miguel Alvear.

Para resumir antes de empezar el increíble viaje al que nos lleva este libro y las reflexiones introductorias, diremos que se trata de un alto contingente de películas producidas por autodidactas sin formación profesional, de bajísimos presupuestos, interpretadas por personas cualquiera, en ambientes cotidianos, realizadas “fuera de cualquier establishment o institucionalidad reconocida”. Una verdadera industria incipiente, como dicen los autores.

Christian León hace la primera introducción contando su primer contacto con este mundo a partir de un vendedor ambulante que se subió en un bus ofreciendo películas y que al que el autor miraba con recelo desde el “cinéfilo conservador que habita en mi mirada”, tal como lo dice él.

Allí descubrió que promocionaba una película llamada “Pollito 2” de la que miró su tapa con atención y se dio cuenta que era una película indígena. La vio y así nos narra su experiencia.

“Simplemente quedé desconcertado. Era realmente un largometraje a carta cabal con muchísimos recursos y obviamente con las limitaciones que se pueden ver en cualquier película ecuatoriana. Me sorprendió aún más que nadie del mundo del cine supiese de la existencia de la película y que su director no fuese conocido en el medio de los productores, técnicos y realizadores del cine nacional.

Poco después, arrancó el proyecto Ecuador Bajo Tierra. Entonces las preguntas y desconciertos se multiplicaron. Todos quienes participamos en el proyecto de investigación fuimos de sorpresa en sorpresa. No habían dos, tres o cuatro películas como Pollito 2. Luego de hacer una búsqueda en cinco provincias, constatamos que en los últimos diez años se han realizado más de cuarenta largometrajes. Entendimos que había todo un complejo sistema de producción, distribución y comercialización que nopasaba por los estándares de calidad, las escuelas de cine, el gremio de cineastas, los esquemas de producción audiovisual, las salas comerciales o alternativas, el Servicio de Rentas Internas, las regulaciones de la ley de cine, ni por la jurisdicción de los funcionarios culturales. Descubrimos que existía un gigantesco universo audiovisual paralelo al mundo institucionalizado del cine, la cultura letrada, el universo de la clase media y el mercado formal. Aún más empezamos a sospechar que quizá nosotros, ubicados dentro esa pequeña esfera de la cultura cinematográfica, éramos «los otros»...

Como ponemos el enlace y el lector o la lectora puede acceder al libro, preferimos empezar a escribir sobre lo que nos fue reflejando la propia reflexión de los autores.

¡Complejo sistema de producción, distribución y comercialización fuera del sistema!

La primera cosa que nos salta es pensar Nollywood, la industria nigeriana de cine del que hablamos hace ya tiempo y que estos autores también nombrarán en su reflexión.

En este caso, vuelve a aparecer el dibujo de una producción que funciona de abajo hacia arriba y con una creciente y amplísima organización de distribución y comercialización informal, ajena a la institucionalidad cinematográfica, en torno a la piratería pero que a su vez ha ido creando también un nuevo espectador porque estas películas parecen

venderse como reguero, a un euro, por las vías subterráneas de un comercio de cine informal que vende cientos de miles de copias en Ecuador, Perú, Colombia, EEUU y Europa, ante un mundo donde el movimiento migratorio crea espectadores globales.

Los autores logran pensar este fenómeno desde el panorama general del cine que obviamente y una vez más, ignora el fenómeno y cuyas acostumbradas categorizaciones resultan insuficientes.

Vamos a dedicarnos hoy solo a un primer punto para seguir en las semanas siguientes: la frontera entre lo profesional y lo no profesional.

A pesar de que es un cine amateur, dice Christian León "existen dificultades a la hora de darle su verdadero sentido."

a) Por un lado las películas sumergen en el relato de ficción y las estructuras de los géneros cinematográficos.

b) En segundo lugar, si el cine amateur ha sido producto de una intersección entre la tecnología cinematográfica y la memoria familiar de la clase media, las videografías populares son el resultado de un entrecruzamiento de las tecnologías digitales con la sensibilidad y los imaginarios de las clases subalternas.

c) los primeros datos de la investigación demostraron que las videografías populares se basan en una práctica emergente que está en camino de estabilización y que, por tanto, demanda el conocimiento de un oficio. 3.

d) el carácter emergente del cine ecuatoriano implicaba que una gran parte de los cineastas profesionales tenga una formación autodidacta y trabaje con un modelo de producción poco especializado.

Solo estos cuatro puntos nos plantean asuntos fundamentales ante las nuevas cinematografías que sin duda marcarán el panorama cinematográfico futuro de seguir emergiendo, como seguramente ocurrirá.

Punto primero, la mezcla entre apropiación y transformación de las formas y narrativas del cine. Es importante la distinción que hace el autor sobre la cultura amateur, siempre más vinculada a un tipo de memoria (imaginario diríamos nosotros) de carácter doméstico, familiar proveniente de una clase media bien definida. El amateurismo pre-digital estuvo contenido en un determinado sector con posibilidades, aunque éstas no fueran las altas posibilidades que requería el cine como tal.

Esa mezcla de amateurismo también se le achacó a la primer película de Godard "Al final de la escapada" cuando este desconcertaba en el año 59 con unas formas de rodar, un tratamiento de la luz y un ingeniería de montaje, que apropiándose de un género industrial al que admiraban los jóvenes de la Nouvelle Vague, revelaba una novedad encerrada en su carácter rústico y aparentemente ignorante de las normas estándares, que era muy difícil de digerir. Detrás estaría aquel franco-suizo, como lo describiría Glaubert Rocha por los años setenta, "cínico, anarquista, irreverente, trágico, romántico, irresponsable, clásico, inquieto y desconcertante" pero sin duda uno de los más poderosos desprogramadores de las formas y estéticas conocidas de la historia del cine. El acto, en aquel entonces era consciente. Conocer las reglas, violentarlas.

¿Y por qué nos viene ahora, de repente, Godard, cuando ni habíamos pensado, al ponernos a escribir, vincularlo con el cine ecuatoriano?

Posiblemente porque respiramos un poderoso movimiento sísmico y en el cine, es difícil en mitad de una tormenta estética no volver a Godard.

Pero obviamente no es lo mismo ni se le parece más que en la fuerza arrasadora que nos transmite un estado de ebullición como el que describe la investigación Ecuador bajo tierra.

Desconocer las reglas, violentarlas también.

Aquí, volviendo al punto primero, hay una masificación de la producción donde el amateurismo de antaño, se apropia también de géneros diversos y comienza a ensayarlos,

a hacerlos anárquica y salvajemente desde una ausencia de profesionalidad, desde un des-conocimiento de los standards del cine, desde una a-profesionalidad, desde el afuera cinematográfico. La profesionalidad, en todo caso, en boca de algunos directores, se aprende haciendo una y otra película y no acudiendo a unos centros especializados de cinematografía, solo accesibles para minorías privilegiadas.

Las nuevas condiciones tecnológicas han esfumado de estas filmografías emergentes la larga tarea del aprendizaje cinematográfico como método exhaustivo, como obligación anticipatoria del “hacerse con el oficio antes de ejercerlo” (¿es posible aprender un oficio sin ejercerlo realmente? ¿es posible aprender a dibujar sin dibujar, escribir sin escribir? -raro ¿no? ese patrón educativo de anticipación fuera de la experiencia). Podría ser lógico en la era predigital donde para llegar a responsabilizarse sobre un proceso de producción y sus costos, uno debía tener alguna acreditación previa, herencia familiar o amistosa, formación académica o antigüedad al menos en tareas vinculadas a algún enclave de producción, porque de lo contrario nadie arriesgaría a dejar en manos inexpertas una inversión y una responsabilidad.

Pero en pleno siglo XXI, el aprendizaje del cine como momento de entrenamiento y adoctrinamiento previo, quizá, no sea necesario, al menos de la forma en que nos lo dicen la minoría del sector. Alguno de estos directores dicen que miran películas para sacar ideas de los planos. El cine, como esa historia de películas hechas antes que nosotros, está ahí cada vez más accesible. Miramos y copiamos lo que nos guste para luego ir descubriendo las propias formas y los propios procedimientos. Pero es que no hay diferencia con lo que siempre han hecho los productores y directores de cine. Mirar películas, sacar ideas de ellas y hacerlas propias y muchas veces ni propias. No nos cansamos de decir cuando planteamos la necesidad de una Política de la Colectividad, que la única diferencia es que antes lo que hacían solo algunos, encerrados en sus despachos y salas de proyección, progresivamente se va haciendo de acceso masivo.

Y se nos acaba el post y apenas empezamos a hablar de ciertos asuntos.

Seguiremos, en la próxima, porque nos ha daré para mucho.

Patricio Burbano, el joven cineasta que nos visitó este viernes y nos ha provocado un torrente de reflexiones al abrirnos a éste mundo emergente del cine ecuatoriano, nos decía que nuestro trabajo y posiblemente nuestra teorización ayudaría mucho en Ecuador a este fenómeno aún en emergencia. Ojalá.

Pero es que hace una hora, hoy domingo, cuando abrimos el correo, recibíamos un e-mail desde el Ecuador que nos dice (y creo que Amanda no se enojará por transcribirlo): He visto su página, y me llamado la atención sobre la construcción conceptual y una nueva forma de hacer cine, nosotros intentamos en Ecuador en promover procesos comunitarios de cine, y es muy lindo saber de ustedes que lo hagan. Quisiéramos mantener comunicación con ustedes, ustedes aportarían muchísimo a lo que estamos haciendo en Ecuador, bueno espero sus comentarios, un abrazo.

Casualidades o convergencias, no lo sabemos. Le hemos contestado dada la sorpresa de la coincidencia, pero lo que está claro, es que el aprendizaje, como mucho, será mutuo. Aunque más nos tememos que, de darse cualquier intercambio con ésta realidad, saldremos más beneficiados nosotros.

En este decadente ex-primer mundo español, o surmediterráneo, la clase política es de tan alta inteligencia, que llevamos ya meses arribando al medioevo de banqueros feudales y caciques políticos. Luego nos quedarán unos siglos para arribar al descubrimiento del cine y una vez allí otro siglo más para que se creen las condiciones para la emergencia de una cinematografía social desde la base.

No cabe duda, nos falta mucha miseria para llegar al fenómeno ecuatoriano. Seguro que aprenderemos más nosotros. Pero el cine social del siglo XXI, no cabe duda que ya está aquí.

## 38

## Cine XXI en marcha. El futuro del cine en la colisión de sus cinematografías internas.

Habíamos dicho de seguir con el diálogo reflejo sobre el texto introductorio del libro *Ecuador Bajo tierra*, investigación dirigida por Miguel Alvear y con introducción de Christian León.

Aquí y allá. Estos autores reflexionan sobre el cine desde este movimiento de producción subterráneo e informal que se ha desatado en Ecuador pero que también, aseguran, se están produciendo en otras partes de Latinoamérica, y nos consta.

Pero sus percepciones que nacen de lo nacional local para interpelar al cine total, al menos en nuestra reflexión, nos atraviesa de manera intensa porque son reflexiones poco habituales.

Seguimos.

“La producción y el consumo de imágenes que investigamos nos demostraron que una gran franja de población experimenta el relato audiovisual a través de circuitos, prácticas y

protocolos flexibles que están en permanente recreación. El uso y apropiación de las imágenes se inscribe dentro de interacciones que no están normadas o estandarizadas por los valores, expectativas e instituciones de la cultura y el mercado formal”.

Esto, si bien parte del análisis de aquella producción ecuatoriana que se articula también en su distribución y consumo a través de pago, es un fenómeno aún inexistente, en este exprimer mundo que es España (si es que alguna vez lo fue) encontramos ciertos síntomas sociales de los que se retratan en ésta investigación. Inexistente hasta donde podemos saber, al menos.

“De ahí que la comunicación entre productores y audiencias se produzca por fuera de los códigos de corrección semántica, sintáctica y pragmática que rigen en el mundo del cine y la televisión formal”.

Por ejemplo. Esto no es un síntoma que desconozcamos aquí sino al contrario. La producción de narrativa audiovisual al margen de la oficial es realmente explosiva y posiblemente la abundancia de dispositivos de captura y edición de imagen y sonido, son aún mayores de este lado del atlántico dado el compulsivo consumismo que ha inoculado el capitalismo primermundista.

Y cabe la pregunta entonces de ¿por qué no empieza a surgir entre la población una cinematografía que se articule marginal al sistema como el que describen en Ecuador bajo tierra?

También la distribución y consumo de piezas audiovisuales a explosionado aquí, pero no vemos un fenómeno parecido en cuanto a una cinematografía subterránea que se organice alternativamente.

Algunas hipótesis, o más bien sospechas, que expliquen ésta carencia, pueden responder al excesivo respeto popular que se tiene aún por la cinematografía oficial, sus modos de producción y gestión y su mercado. Quizá el colonialismo y sofisticación alcanzó en el primer mundo mayor impacto en el espectador quien se ha desarrollado con una mayor enajenación productiva y reprime cualquier impulso a hacer cine. Es decir, y ésto es un síntoma que experimentamos en nuestros años de experiencia en Cine sin Autor, que la gente sigue anclada al espectáculo cinematográfico como una situación inalcanzable a la hora de producir películas de manera más inmediata, entre colegas, entre vecinos, entre “cualquieras”. La expresión común “pero si yo no sé nada de cine cómo voy a opinar sobre hacer una película” es un indicio de la parálisis productora.

Tampoco quiere decir que no nos estemos encontrando con grupos, sobre todo de jóvenes, que ya apuntan maneras y que lo están haciendo de forma aislada. Pero no se trata de una experiencia habitual.

La gente común aún sigue pensando que ese asunto del cine y la televisión como los hemos conocido, son el paradigma de producción de referencia, que con su perfeccionismo técnico y profesional resulta imposible de alcanzar con producciones caseras, artesanales, rústicas, desarrolladas en video y lanzadas por diferentes circuitos de red y soportes y que éstas no son solo formas menores de expresión audiovisual.



Dice Christian León: “En Ecuador, como en otros países de América Latina, por efecto del cierre de los cines barriales y la posterior reestructuración de los circuitos comerciales de exhibición bajo el modelo de la multisala y el shopping, se produce un desplazamiento de estrato social que asiste al cine. El cine se desprende de su carácter popular y se liga a un modelo de consumo familiar de clase media. La mayoría de la población es marginada del acceso a las salas de cine. La popularización de los formatos caseros de reproducción digital y la ampliación del circuito informal de distribución viene a satisfacer la demanda de las clases populares que habían quedado fuera del consumo cinematográfico.

Esta reestructuración del negocio hacia la clase media, ya viene sucediendo desde hace tiempo en nuestros países también. La mayoría de la población española está cada vez más empobrecida y lleva tiempo instalándose una verdadera deserción de las salas salvo puntuales taquillazos. Y la popularización de los dispositivos de captura, edición, circulación y exhibición, también aquí han hecho explosión, fenómeno que ha determinado el desinterés por el ritual de las salas de cine.

Este tipo de reestructuraciones ha sido la constante histórica del cine por buscar su población rentable.

Noel Bürch recuerda en el Tragaluz infinito una cita de la Historia de Sadoul cuando reprocha a Jean Mytri la afirmación de que “la clase obrera no puede ir a las salas permanentes más que a partir de 1911 por sus elevados precios y también por sus horarios y sus condiciones de trabajo, que serán suavizados por reformas tardías poco después de esta fecha”.

Sadaoul le reprocha justamente olvidarse de “los programas de las barracas de feria... que en el extrarradio parisino esos lugares eran numerosos”. Le reprocha olvidarse de “las crecientes dimensiones de esas barracas” donde acudían, según el autor, no solo “los trabajadores industriales, sino también los artesanos y otras categorías modestas (recaderos, vendedoras, empleados de los grandes almacenes”.

Sadoul considera que se subestima “el cine de feria” en la que la incipiente Pathé francesa vendía en 1905 unas 2700 copias y que es una subestimación de carácter ideológico que en el fondo contenía una afirmación “el auténtico cine, son las salas” y no las barracas y las ferias, sitio frecuentado por las clases más populares.

Estamos en los orígenes del cine y este planteo de la elitización hacia un determinado público con mayor poder adquisitivo ya estaba patente. El cine subterráneo y popular era, ya por ese entonces, desplazado.

Por eso en el momento actual hay que cambiar de análisis cuando abordamos la mecánica social del cine. El asunto novedoso, no es que haya una reestructuración del sistema oficial hacia otras clases de espectadores, sino el hecho de que la producción de las películas de cine surjan de entre la clase espectadora de menores recursos y no desde su elite y se distribuya y gestione entre esa misma clase sin que el sector oficial tenga algo que ver en ello.

Estamos ante una Segunda Historia del cine solemos decir. Y este dato es uno más. Es como si en aquellas originarias barracas de la clase baja parisina, se hubieran empezado a producir, distribuir y exhibir películas fuera del sistema oficial de la Pathé, casi única productora de films y primer estructuración imperial de negocio en Francia una vez los hnos. Lumière bajaran la intensidad primera de su actividad. En ese momento la propiedad de los medios de producción por parte de las minorías era casi absoluta.

La novedad hoy, un siglo después, es que hay condiciones técnicas para que se articulen sistemas como el de Ecuador Bajo Tierra en diferentes sitios y sin contar con las elites pero quizá falten las condiciones sociales de reacción.

Lo novedoso es que desde esa misma clase descolgada de la cinematografía elitista emerja un interés masivo, popular, por ver las películas hechas localmente, en escenarios domésticos y comunes, lejos de toda sofisticación, con gente cualquiera y que alcance



niveles de interés que el cine oficial actual ya no consigue.

El cine nunca fue popular en su producción sino en sus alcances de exhibición. Lo hemos analizado más de una vez. Lo verdaderamente popular tiene que surgir de una apropiación de medios y saberes de producción y de la gestión por parte de las clases bajas de la actividad.

Y si algo tiene de popular el fenómeno Ecuador Bajo Tierra es justamente el desplazamiento de la producción hacia personas no pertenecientes al sector oficial pero que con sus creaciones están siendo capaz de provocar un nuevo espectador que se identifica con esa rústica e incipiente cinematografía más que con la habitual de la elite.

También el cine conocido tuvo un rudimentario y experimental origen. Lo que queda por ver es, justamente, el desarrollo histórico que puedan tener estos sistemas cinematográficos emergentes del siglo XXI, ahora desde la población cualquiera.

La necesidad provoca la inventiva. Cuando la mayor parte de la población de este país abandone el imaginario primer mundista y se acaben los colchones generacionales que aún mantienen el espejismo de una población mayoritariamente en bienestar, puede ser que la reacción en el campo audiovisual sea como en el resto de los aspectos políticos y sociales y surja replantearse todo el sistema de producción y gestión del cine y la televisión, creando alternativas de mayor impacto en la base social.

Eso no quiere decir que no se esté reestructurando ya, pero consideramos que aún son tímidas reacciones puntuales las que crean otros modos de producción de lo cultural.

“...en Ecuador el cine nació con una profunda marca de clase. Fue un espectáculo para la élite urbana ansiosa de emular la modernidad cultural de Europa y Estados Unidos”.

Una vez más hay que insistir que el sistema del cine oficial, logró cotas altísimas de popularidad espectadora pero no productora. No es solo en el Ecuador de hoy que pase esto, el cine ha sido un negocio altamente elitista si lo analizamos desde el punto de vista de “quién” ha producido el cine. Nació desde casas matrices de grupos bien identificados y su producción a lo largo del siglo se irá instalando en sus diferentes etapas en grandes grupos de control y pequeñas oligarquías audiovisuales nacionales o, como mucho, grupos alrededor de ciertas personalidades (autores, directores).

A lo que asistimos con un fenómeno como el de Ecuador Bajo Tierra, es al desclasamiento de la producción hacia la clase popular y a un posible asalto de la gente común al limbo productor elitista y exclusivo.

Pero aún así, el futuro no está claro. El choque entre un cine hecho desde la base local y otro, el de siempre, hecho desde las elites, no necesariamente favorecerá la formación de nuevos y diversos sistemas populares de producción.

El cine hegemónico siempre ha fagocitado los movimientos internos de renovación.

Cuando nosotros trabajamos insistentemente en la formulación teórica de una Política de la Colectividad es porque creemos que la cinematografía emergente debe tener un amparo y una seria reflexión para impedir ser devorada desde dentro y desde fuera por el viejo y probado sistema si éste descubre el filón económico que esto supone.

Una Política de la Colectividad que debe entender a fondo la emergencia de una cinematografía para fortalecerlo en su novedad y potenciarla en su carácter distinto. Justamente lo que con gran lucidez creemos que hace este trabajo de Miguel Alvear al desactivar sus propias categorías personales y atreverse desde ahí a desafiar las del propio cine.

Es difícil. Cualquier director popular estará tentado de repetir la historia del cine en su propio recorrido y volverse un director aceptado en la elite del cine, fundamentalmente porque para cuando busque referentes de crecimiento y desarrollo de sus películas allí estará la única experiencia histórica donde pueda reflejarse: la del sistema elitista del cine de siempre.

Cuando comienzan a emerger verdaderos y subterráneos entramados de producción, distribución, exhibición y consumo de películas, lo interesante será fortalecerlos desde

su misma novedad, sus nuevas operativas, su particular ordenamiento, sus particulares gustos y no someterlos a los moldes y cánones del viejo cine por más comprobado que haya sido su éxito rentable o estético.

Desde el colectivo cine sin Autor, llevamos años comenzando por los cimientos teóricos además de por la práctica de un cine hecho por la propia gente y no es nada fácil. Nuestro segundo manifiesto, que esperemos no se retrase a más de este año en su publicación, intentará sentar las bases conceptuales de un nuevo modelo de cine surgido y organizado desde la gente pero en diálogo con la tradición cinematográfica. Las bases de lo que puede significar una nueva Política de la Colectividad para el cine, nuevos estudios en sistema abierto a la población, nuevos conceptos de Fábricas y de fabricación para que sean incluyentes y horizontales, nuevas funciones para los profesionales y los espectadores que deben matar sus viejos hábitos, nuevos procesos de realización de películas hechas en comunión con gente cualquiera. Toda ésta declaración viene justamente a ofrecer un arranque para una nueva teoría que permita romper la existencia en paralelo entre el cine de las elites y el cine de la población y abrir el diálogo entre ambos universos cinematográficos.

Porque es tan ciego pensar que estas cinematografías incipientes deberían obviar la historia del cine si éste no tuviera nada que aportar, como que las elites propietarias y críticas les den la espalda a éstas cinematografías del subsuelo pensando que no tienen nada que aportar a la historia del cine.

Da para más, seguiremos con esta introducción de Christian Leon y Miguel Alvear, pero sobre todo con la mirada puesta en los y las responsables de esta nueva producción de cualquier lugar, los nuevos productores, aquella vieja clase que el cine creo en su origen y al que le dio una única función social en su sistema: la de un pasivo “espectador” de butaca. El mismo parece haber decidido inapelablemente abandonar las sombras de la pasividad de las salas oscuras del gran Cine.

## 39

## Sobre el estreno de Exit°. Un corto a la carta. Notas al vuelo sobre un menú de cine socialmente exquisito.

“Se necesitan coser 17 distintos vestuarios para la protagonista de Exit°, recrear los interiores de la comisaría donde un trámite de renovación de papeles se convierte en musical, limar los detalles de arte, cerrar los últimos detalles del guión, dar con los últimos figurantes (si te apetece, estás a tiempo, escribe)... para que Adrián Silvestre, director de la película, grite “Acción” y la claqueta suene para poner a rodar a las más de cien personas -equipo técnico y artístico- que trabajan en este experimento que es corto a la carta.”

Así reza uno de los últimos post del proyecto alojado en el Blog de Intermediae Matadero Madrid.

Un número considerable de gente alrededor de historias reales de mujeres inmigrantes que ellas mismas protagonizan. Un director, Adrián Silvestre, que plantea una forma muy digna de tratar la realidad con muchos e interesantes puntos de fuga en la propiedad del proceso de producción. Una realización que rompe los tópicos: mujeres, inmigrantes, que cuentan sus historias complejas y problemáticas. Puf, ya imaginamos por dónde va. Pero no. No imaginan por dónde va.

El viernes acudimos al estreno de la película Exit°. corto a la carta en la Cineteca de Matadero Madrid.

Que sea una película lo decimos nosotros y quizá ya entraríamos en debate con la intención de su título, que creemos hace alusión más al uso interactivo que ofrece al espectador que a su ingeniosa narrativa.

Exit° Corto a la carta es una colección de casi una veintena de cortos donde luego de ver cada uno, siempre existe una opción de menú en la que los y las espectadoras deben tomar una decisión para continuar.

En el sentido de su uso, es correcto el nombre: elegimos menú.

Pero no lo es en el sentido de su narrativa total. Todos los cortos hablan de historias de mujeres. Mujeres que fueron llamadas por un casting al que se presentaron muchas, según parece y de las que fueron quedando eso, perdón por la inexactitud, entre unas 15 o 20, la mayoría de las cuales estaban, por supuesto, en el estreno.

El primer rasgo a resaltar está fuera de la propia película. Algo que nos gusta y por lo que trabajamos en Cine sin Autor: el cine debe ser capaz de dónde no la hay, formar colectividad humana y donde la hay reafirmarla y hacerla crecer.

Y aunque tenemos pocos datos, estamos solo haciendo notas casi a término de estreno, este proceso de dos años de producción parecería haber sido capaz de crear al menos una colectividad de intercambio de historias de vida, con todo lo complejo y fascinante que sabemos que eso conlleva. “Nos reímos mucho y también lloramos”, algo así decían en la presentación de éste largo camino. Parece un resumen trivial pero sabemos que un grupo de personas desconocidas no llegan a esos estados con tanta facilidad y bien podría tomarse como los dos extremos de un amplio mosaico de experiencias.

Es una película de director, autoral, por lo que se deduce, un ejercicio de propiedad en el amplio conjunto de decisiones que supone una película.

Pero es una dirección que sorprende por sus fugas.

1) Se trataba de mujeres casi en su mayoría ajenas a la interpretación e imaginamos que a la producción audiovisual en general. Las historias provienen de cada una de ellas que decidieron ponerla en esa mesa especial de la realización, con la apertura y la valentía a que el plato a preparar sería una película.

Pero el trabajo de interpretación es realmente excelente por el inusual equilibrio entre la naturalidad de las personas que parecen conservar su singularidad y el alcance interpretativo que es de factura impecable.

Obviamente que no es una novedad para el cine trabajar con personas no profesionales pero también sabemos que es un territorio complicado. Que personas cualquiera

cuenten sus historias y que logren naturalizar un guión manteniendo el equilibrio entre ser (en la vida) e interpretar delante de la pantalla, requiere mucha precisión para no caer en las aguas apacibles del documental ni en la caricatura grotesca de una “mala interpretación” por falta de oficio.

2) El propio planteo de la exhibición es otro asunto rescatable. Al final de cada parte o corto, la película se detiene y aparece un menú con dos opciones en las que el público debe elegir por cual debe seguir la historia.

Hace tiempo atrás decíamos que la relación de un material de cine con sus espectadores y espectadoras debía ofrecerse con la naturalidad de quien está haciendo uso de él para romper con el estado alucinatorio y persuasivo que el cine siempre busca producir con sus películas. Eso lo hacemos frecuentemente en Cine sin Autor para los documentos fílmicos pero no para la película acabada, para la exhibición al espectador remoto que no ha participado de la realización.

Las reacciones espontáneas de elección de continuidad se hacían casi por aclamación. Aunque el viernes era un ambiente muy especial por ser su estreno, creemos que es un formato de exhibición útil si se quiere romper el estado hipnótico habitual al acto de ver una película en sala, para abrirlo a la participación del público. Romper, el estado perceptivo fascinante pero también enajenante, que ha sido y es inherente al cine.

3) Cuando decíamos que ese Corto a la Carta hace alusión al uso interactivo que se ofrece al usuario-espectador pero que igualmente lo llamamos largomentraje, es justo porque el hecho de que sea una sucesión de cortos y que se pueda elegir la continuidad en su uso, no quita que el conjunto de las narraciones tiene una coherencia interna propia de un largo y que todas las piezas tienen que ver con un imaginario común: situaciones vividas por mujeres inmigrantes.

Es, en el fondo, una sola historia, con un inteligente recurso de continuidad, ya que aunque continúe la historia no la protagoniza nunca la misma mujer.

No se construyen personajes durante el conjunto de la narración total. Una mujer sustituye a la otra en la misma situación en la que la habíamos dejado la película antes de elegir opción de menú.

Esta traslación constante de “la protagonista”, parece indicarnos que lo importante no es el personaje sino la historia común que cualquiera podría vivir. Hay una opción por deconstruir nada menos que el personaje que sería central en el cine habitual y hacerlo en favor de enfatizar el aspecto social de sus historias, todas ellas marcadas profundamente por la búsqueda de su propia realización, en medio de una estructuración social claramente desfavorable, sutilmente macabra, sombríamente inhumana.

Se rompe entonces esa típica “construcción del héroe o la heroína” que va creciendo en virtudes, defectos, profundidad a medida que vence o es derrotado por situaciones a lo largo de una película. Se rompe para hablarnos de una posible historia común, esa historia común que seguramente estas mujeres tuvieron que compartir y profundizar, escuchar y opinarse entre ellas y con los técnicos. Historias individuales progresivamente colectivizadas. Los efectos meta-fílmicos del cine. La amplificación de la experiencia privada que nos hace encontrarnos en territorios comunes para re-presentarnos juntas. La transgresión de esa barrera muchas veces infame del individualismo que nos hace callar, silenciarnos sobre nuestros dramas o sobre nuestras alegrías, por quién sabe que maldita enfermedad social que nos deja solas y solos, como si las vidas de los demás, de los próximos y próximas, fueran un asunto privado.

Para eso vale hacer cine y lo repetiremos hasta el cansancio, para encontrarnos y contarnos juntos sin esperar la iluminación de no se sabe qué narrador o narradora habilitada desde quién sabe que limbo que parecen tener un carnet especial que le autoriza a contarnos a los demás, a los anónimos.

4) Si hay otra cosa clara en Exit° Un corto a la carta, es que los efectos del cine pueden dignificar a la gente común, sacarla al primer plano y hacerlo con seriedad

cinematográfica, con finura estética. Tampoco es novedad esta dignificación del cine hacia la gente común en la ficción. Pero no es habitual que se respete el relato, la historia y la sensibilidad de la experiencia vivida y se lleve a la pantalla con buen dominio estético y una eficaz variación de géneros internos como los que tiene ésta película.

Este trabajo demuestra en gran medida, a un tipo de profesionalidad que buscamos. Aquella que se concibe a sí misma como un servicio y pone su saber a disposición, no de un imaginario también profesional de guionistas y directores, sino al servicio del imaginario cualquiera, que ya vemos que no es tan cualquiera si se le pone los medios, el respeto y el tiempo para contarse desde la propia experiencia.

Por último (habría mucho más), queremos resaltar una grata sensación sobre el director Adrián Silvestre (a quién no conocemos de nada para que no se confunda ésto con el peloteo habitual del gueto cultural) porque deja claramente entrever sus puntos de fuga a la hora de ser autor. Esa película no podría hacerse, creemos, dentro de una política de autor al uso donde sabemos que la propiedad sobre el proceso tiene claros y reducidísimos dueños a la hora de tomar las decisiones. Sabemos por experiencia que para dejarse ocupar por un imaginario no propio, de personas cualquiera, como lo son éste grupo de mujeres, hace falta un mínimo camino de vaciamiento personal, de escucha profunda y de honestidad continua para no imponer sus preferencias sino proponer sus sugerencias, sean de la índole que sean. Cuando un autor organiza una película desde su imaginario, todo funciona como es debido. Pero cuando un autor se lanza a construir desde un imaginario ajeno no profesional, todo entra en cortocircuito.

Nos alegra ver que siendo de autor, la película Exit. Un corto a la carta refleja indicios de mucho respeto y mayor escucha para recibir las historias contadas por éstas mujeres y con ellas, atravesar el selvático territorio de la realización y llegar, al final, a hacer una obra realmente digna en todos sus aspectos. Que cunda el ejemplo y que éste modo de hacer películas sea más frecuente, por favor.

# 40

## **Desde el NO-lugar del cine. Razón social y política de las nuevas cinematografías.**

Uno de los debates que nuestro compañero Daniel Goldmann compartió ésta semana de entre los muchos e intensos que se dieron en el Festival Ojoalsancocho de la semana pasada en Bogotá, es la claridad que los compañeros y compañeras de diferentes países latinoamericanos tenían acerca de la necesidad de una ley del audiovisual y de los medios y la recuperación del rol estatal en la regulación de la gestión de los fenómenos de nueva producción audiovisual y cinematográfica en el surcontinente americano. Como siempre hablamos de opiniones de personas asistentes al festival sin pretender hacer de nuestras afirmaciones una mirada precisa sobre la “realidad latinoamericana” tan diversa como inabarcable. Pretensión obviamente ridícula. Aquí sin embargo, España está sumida en un desmantelamiento criminal de esa institucionalidad estatal que se entiende, debería responsabilizarse y velar por asegurar las condiciones básicas de la población, de las vidas, sus actividades, su salud, su ocio, su educación, sus condiciones de trabajo, su producción cultural. Varios países latinoamericanos saben muy bien lo que esto significa y saben igual de bien la reacción política y social que sigue a esa patología enfermiza de la privatización neoliberal descabellada y deshumanizante.

Aquí aún estamos saliendo a la calle para que a base de recibir palos de la policía, nos terminemos de convencer de los palos que suponen la reestructuración neoliberal que se ha implantado.

En este contexto, escribimos y tratamos de sostener un nuevo modelo de producción cinematográfico. Seguimos reflexionando así mismo sobre el fenómeno del ETB al que le dedicamos éste tercer post. Pueden leer los de las dos semanas anteriores. Y lo hacemos precisamente por cruzar informaciones, por reflexionar con el afuera de este doméstico infierno al que se le llama casi caprichosamente “europeo”. Reflexionamos en el ambiente de un trabajo que ha sacado a luz y reflexiona sobre una cinematografía que se construye desde el abajo de la sociedad y sin conexión con el arriba de la elite cinematográfica, “Un fenómeno social, cultural y estéticamente complejo de la periferia” apuntan los autores, “una serie de entrecruzamientos cinematográficos (lo profesional y lo aficionado), disciplinarios (formal y lo informal), normativos (lo legal y lo ilegal), creativos (la imitación y la producción), culturales (lo culto y lo popular), espaciales (lo local y lo global), temporales (lo sucesivo y lo simultaneo). En (los que) todos estos niveles, los lugares establecidos por la sociedad y el pensamiento moderno para las prácticas populares y subalternas se desdibujan”.

Desde nuestro aquí y nuestra mirada, atender a este tipo de fenómenos, quizá nos confirmen la dirección que cualquier reflexión seria sobre la razón social y política del cine debe, al menos, tener en cuenta. Lo que provoca la emergencia de un sistema cinematográfico surgido y organizado desde el abajo social provoca una gran confusión porque trae consigo una potencial crisis sobre lo que conocemos del cine. Y decimos potencial porque, en realidad, la oficialidad cinematográfica no ha entrado en ninguna crisis porque el sector popular, o un sector fuera de sus filas haya creado un sistema paralelo e, incluso, habiéndolo desarrollado, como en el caso del Nollywood nigeriano, como un negocio de magnitudes más que considerables. Pero las sociedades ensayan reacciones y modelos y transformar la realidad hegemónica no es algo que pueda producirse con inmediatez. Las transformaciones (no ciertos hechos que pueden irrumpir y cambiar la perspectiva de una situación general de repente) suelen producirse en largos tiempos.

Aquí no tenemos, en el campo cinematográfico o audiovisual, fenómenos sociales



medianamente sistémicos como el de Ecuador Bajo Tierra sobre el que poner la mirada y hacer la reflexión y quienes caminamos en esa dirección hemos visto y sentido la necesidad de hacer antes una desactivación y desprogramación teórico-mental del canon hegemónico y sus prácticas, que nos permita más libremente construir un cine y un pensamiento sobre él que nos abran paso para la construcción de otra cinematografía. El pensamiento cinematográfico euro-norteamericano, si algo ha hegemonizado, es un complejo sistema de pensarse, de concebirse, surgido históricamente de una constante reflexión sobre la actividad, fundamentalmente industrial y autoral. Un camino lógico, por otra parte. Al cine fueron haciéndolo unos y luego, acompasadamente, pensándolo, historiografiándolo, teorizándolo otros.

Y si estamos en el arranque de una segunda historia del cine y en ella se van a suceder cinematografías organizadas desde el NO-lugar social del cine, no quedará otro camino que el de pensar a través de ellas. Y si son cinematografías que se producen y se consumen cada vez más horizontalmente entre la base popular de la sociedad, no debería ser éste un asunto tan minúsculo como para que la elite del sector le de la espalda sin más.

“A través del uso de nuevas tecnologías, la práctica popular del video está generando un complejo proceso de des-clasificación y des-jerarquización de los saberes y los imaginarios producidos por la cultura nacional y el mercado formal. A través del uso de géneros populares transculturales, esta práctica lograba instalar temáticas conflictivas (asesinato, droga, traición, desintegración familiar) en el escenario local, visibilizando una serie de tensiones que habían sido borradas en nombre de la cultura nacional unificada y progresista. Frente al fenómeno de autorreflexividad estética y la globalización visual propiciada por las elites del planeta, los relatos audiovisuales informales muestran que es posible una cultura de la imagen global distinta. ”

Noël Burch hablaba en el Tragaluz del Infinito del melodrama como de aquel “primer gran hallazgo de los ideólogos de la burguesía para desviar en su ventaja, incluso en su provecho, la necesidad de entretenimiento de un bajo pueblo en quien cualquier inactividad resultaba inquietante” y recalca que era “un híbrido” porque estando “destinado al público popular, tiene algo de feria -mediante la presencia de la danza y la música-, del drama burgués -mediante el sentimentalismo-; pero su carácter particular y nuevo procede de la representación de acciones violentas, de peripecias palpitantes... una especie de western, un espectáculo que la burguesía le ofrece al pueblo para satisfacer y canalizar sus presuntos instintos de violencia”. Ese Cine populista como lo llama Burch cuando analiza el grupo de películas producido antes del 1909 (gran parte del cine hegemónico), bien podrían parecerse al menú de intereses de las películas de EBT “temáticas conflictivas de droga, traición, desintegración familiar”. La diferencia radica en que un siglo después podemos observar que la dinámica social de producción se ha invertido. Si al principio las producían desde la elite cinematográfica para que el espectador se identificara en lo que veía y poder canalizar así “sus presuntos instintos de violencia” o cualquier otro tipo de intereses, en el fenómeno ecuatoriano vemos a una población que habitando el NO-lugar del cine y con la tecnología en sus manos, producen y consumen sus historias y a su manera. “Una cultura articulada a partir de un gusto, una sensibilidad y una práctica popular que se inscribe dentro de nuestra modernidad otra...” comentan los autores. Pero desde aquí nos preguntamos ¿Otra modernidad? Podría ser, pero es que quizá sea sencillamente otro cine ni siquiera equiparable por diferenciación al “cine moderno” de la elite cinematográfica.

Hace ya mucho tiempo comentábamos el libro de Adrian Martin ¿Qué es el cine moderno? sorpreendiéndonos ver que lo moderno estaba, como habitualmente, visto desde lo puramente estético y formal y arrancaba con los autores de hace cincuenta años sin mención alguna al sistema de producción ni la razón social y política del cine actual. Y los autores de EBT siguen diciendo “... en nuestros países, las grandes mayorías acceden a una modernidad otra, saltándose la cultura letrada, en un mestizaje entre cultura oral y visualidad electrónica”.

Si estas mayorías se están saltando la cultura de la elite cinematográfica sin más, es que ni siquiera le correspondería el término de “modernidad” aunque fuera otra, sino el término que preferimos siempre: el cine del siglo XXI u otro que no tenga que ver con una comparativa. Un cine donde la gente toma las herramientas actuales de la producción visual y sonora para crear producir sus películas quizá no sea ni moderno, ni postmoderno, todos términos venidos del limbo conocido. Quizá estamos ante un cine que va ir desarrollándose a mayor velocidad y que fagocitándose al viejo cine, podría rehacerlo según sus intereses. A lo mejor el viejo cine queda, como lo dicen los autores y en el sentido de su producción, en la “minoritaria excepción de una elite”.

Estas afirmaciones no hacen más que poner de manifiesto que estas producciones desde abajo traen consigo un verdadero desafío a las “elites del planeta”, son ámbulos caminantes inmersos en su propia historia y su propio canon. Situación que hasta cierto punto es también lógica. Nadie en sus cabales puede pedir que la memoria del cine oficial sea borrada. La puja está en que sabemos que esta memoria es la huella del cine de un conocida minoría y clase social. Y no más. El cine indígena en latinoamérica (el de más abajo del abajo) ya viene desde hace décadas creando una importante producción y organizándose incluso en una coordinación continental como la CLACPI (Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas) con una red poderosa de talleres de producción, circuitos y festivales que se trasladan anualmente a otros lugares de Europa y EEUU. Todo un sistema audiovisual al margen.

Y si a esto se le suman progresivamente sistemas surgidos de las capas mestizas populares medias, como parece ser el mundo del Ecuador Bajo Tierra, no estamos hablando de fenómenos fácilmente marginalizables.

Pero el sonambulismo de las elites ni se inmutan en reconocer la marea que emerge sin parar desde el subsuelo del otro cine.

Estas emergencias sociales del audiovisual, quizá en un futuro, ya no se conformen solamente con el derecho a existir, sino que posiblemente demanden su derecho a ocupar su sitio en el Cine y a hacerlo sin adjetivos ( indígena, social, comunitario, antropológico o como se le quiera denominar).

En este contexto, quizá, es que se entienda que desde diversas prácticas de cine comunitario sientan la necesidad y urgencia que se sentía en el Festival Ojo al Sanchocho al que asistimos: de que su actividad se vea reflejada y amparada por una legislación que lo sostenga orgánicamente desde las respectivas instituciones de sus estados. Aquí, en la prehistoria neoliberal, tardaremos tiempo (y ojalá nos equivoquemos rotundamente) en que haya una cinematografía organizada que surja desde el no-lugar social del cine, ya que estamos recién en la rudimentaria necesidad y aspiración a organizarnos desde el NO-lugar de la política y de la economía y parecería que la cultura y aún más el cine, fueran asuntos vinculados al tiempo libre

y en los que se piensa luego de resolver el estómago y la cartera. Calamitoso error. Desde el Cine sin Autor, seguimos cada vez más claros en la apuesta por la construcción de un modelo de producción desde el NO-lugar del cine, pero con la determinación a que nuestra actividad teórica y simultánea a la práctica abarque todos éstos aspectos. No nos interesa la marginalidad sino la lucha política porque los intereses, los temas, el mundo sensible, las ficciones, las historias de la gente común, encuentren Fábricas de Cine sin Autor donde poder producirse. Y no solamente producirlas sino incrustar este modelo de producción desde abajo en las instituciones del estado, en la empresa privada y en el propio aparato del cine para contaminarlas, para provocar un debate social y políticamente serio que derive en una reestructuración del sistema audiovisual y cinematográfico en general. El jueves pasado tuvimos una reunión con un amigo jurista de larga trayectoria. Queremos comenzar a estudiar la legislación actual del cine y el audiovisual de manera crítica y propositiva. Queremos imaginar un panorama donde la legislación ampare un cine formulado desde la Política de la Colectividad. Otro frente para el largo plazo. Otra idea fija que se nos puso en la cabeza. Nos gustan poco los debates estériles que no esconden un planteo preciso de cómo hacerlo mejor. En cuanto tengamos cosas claras, convocamos a un abierto debate sobre la ley del cine. Pero no tenemos prisa. Preferimos habitar diariamente el NO-lugar del cine, el de la gente. Desde ahí venimos... y desde ahí traemos novedades.

## 41

## Todo el cine en una caseta. La vida, la utopía, las cosas...en dos frases

Nos llamó la atención una frase de la Historia del Cine de Mark Cousins con la que abre el período entre 1928 a 1945, nada menos que lo que luego constituirá su edad de oro: “El cine empezó a cantar en los años 1928-1945. Por aquel entonces, la gente iba al cine hasta cinco veces por semana, por lo que no es de extrañar que el séptimo arte se convirtiera en una obsesión en todo el mundo. ..Un crítico de la época comenta de qué modo ‘la abundancia, la energía, la transparencia y el sentimiento de comunidad’ de las películas de entretenimiento conseguían seducir al público frente a la ‘fealdad, el cansancio, la angustia y la fragmentación’ de sus vidas cotidianas. Esta es justamente la esencia del entretenimiento, que hacía cobrar realidad a sentimientos inexistentes, y que, además, mostraba ‘cómo se debería sentir la utopía y no tanto cómo debería organizarse’”.

Hasta cinco veces por semana dice el autor que la gente acudía a las salas de cine...a sentir la utopía, a olvidar, dejar por un momento, obviar, “la fealdad, el cansancio, la angustia y la fragmentación de sus vidas cotidianas”. Quizá sea una simplificación, pero sabiendo que hablamos de la década de los 30, con el cine sonoro que recién aparecía, no es extraño imaginar esa rutina escapista. La vida real y la vida ofrecida por el cine. Dos mundos paralelos, casi emocionalmente opuestos podríamos decir, dos circunstancias separadas por los límites de una sala a oscuras que “el espectador de cine” tenía que atravesar para experimentar ese fascinante mundo de luz y sonido que se le ofrecía. Dos circunstancias pero también dos actitudes: sentir el cine u organizarlo.

A la luz de la línea de reflexión que el autor mantiene en su visión de la historia cinematográfica, no creemos que extraiga la misma conclusión que nosotros de esta frase dicha con curiosa levedad, pero ya que la plantea, nos parece sugerente. Las dos actitudes, desde nuestro punto de vista, suponen un cambio sustancial en la relación social con el cine.

La relación de proximidad que supondría el “acercarse a experimentar un rato de utopía”, supone la vivencia de lo utópico propuesto y planificado por otros: la sala oscura como circunstancia y la película como utopía exhibida para ser percibida. Una utopía propuesta casi como enajenación de “la propia realidad”, durante un breve lapso de tiempo. Si la frecuencia de asistencia a las salas era tal como la que dice el autor, casi se comprende el éxito masivo del cine. ¿A quién no le gustaría por muy poco dinero experimentar la utopía evasiva varias veces a la semana? No parece una premonición del autor, pero podríamos perfectamente llevarla a nuestro terreno y decir que “aquella experiencia mostraba cómo se debería sentir la utopía porque aún no era posible vivir ‘cómo debería organizarse’ ”. Faltaría más de medio siglo para que ésta aparentemente liviana observación de Mark Cousins pudiera hacerse realidad y que la gente pueda empezar a reunirse para organizar aquella utopía (la sala y sus películas), para organizar, en definitiva, el sistema social del cine.

Bajando a nuestra realidad cotidiana, en la Fábrica de Cine sin Autor, esta semana vinieron ocho jóvenes (chicas y chicos) a plantearnos constituirse como grupo. El proceso de más de una hora de conversación fue justamente el organizarse en torno a la creación de una película.

Al acercarse a nuestro Estudio Abierto podemos decir que se han acercado al cine, a una experiencia y un lugar de cine. Un acercamiento para organizarse en torno a la producción y no a la exhibición. En el transcurso de la sesión también se habló de la vida real y de la posible vida a representar en una película. Como es de esperar, de seguir adelante, deberán surgir una frecuencia de encuentros para “hacer” e ir viendo el desarrollo del film. Comenzamos a hablar del contenido de esa película cuyo primer texto venía planteado como una serie de historias cómicas que pudieran surgir de la angustiada realidad que viven. Reinos de la situación -decían-, escaparse, quizá.

La conversación pasó por géneros conocidos. Al empezar estaba marcado por un aire de comedia, una película que retrataría la manera en que éstos y éstas jóvenes enfrentan las dificultades de la crisis. Y largamos la pregunta a cada uno: ¿tú que episodio aportarías a esta película?

Luego de las primeras anécdotas que podrían convertirse en escenas, algunos empezaron a inclinarse más por incluir asuntos de la realidad actual: las manifestaciones sociales en contra de la situación actual deberían aparecer o ambientar alguna de las escenas, dijo uno de los chicos. Pero hacia el final de las intervenciones se soltó el debate y el género empezó a cambiar para tornarse más dramático. Y ¿ustedes cómo están? preguntó David, compañero del colectivo ¿cómo están vuestras vidas? Así el drama cobró valor y comenzaron un intercambio de sus propias situaciones. De eso también tendría que hablar la película. Nosotros hicimos algunos comentarios. Nos dio toda la impresión de estar frente a un posible retrato generacional por la variedad de situaciones que retrataban y así lo devolvimos a la conversación. Si solo acompañáramos con las cámaras sus vidas actuales, decíamos, encontraríamos una cantidad de episodios que reflejarían a miles de jóvenes que se encuentran en la misma situación. El formato documental aparecía como posible herramienta pero sin abandonar la ficción.

En más de una hora de conversación, sin conocernos apenas e incluso sin conocerse algunos entre ellos, hablamos de la vida y del cine, de esas dos dimensiones que Mark Cousins retrataba para hablar del arranque de la época dorada del cine. Alejandro, un profesor de la universidad de Cali que nos estaba visitando cuando aparecieron y que se quedó a la sesión, siguió con atención todo el proceso para decirnos al final: es increíble, tienen una película pero todavía no lo saben. Y es verdad. Este grupo de jóvenes, sus vidas, sus vestimentas, ese skate de uno de ellos al costado del sillón donde estaba sentado, la imposibilidad de estudiar de otro de los jóvenes luego de presentarse a 8 módulos y no encontrar plaza para terminar trabajando de drag queen en un boliche nocturno para ganar 500 pavos, la huida a Londres de otra de las chicas que se irá hoy domingo por tres meses solo por cambiar de aire ante la ausencia total de posibilidades, las conversaciones en los parques y en los bares que contaban, la complicidad pero también su “positivismo a pesar de todo”, para nuestros ojos cinéfilos, era evidente que estábamos ante un grupo con un potencial cinematográfico enorme. La realidad, esa que decía Mark Cousins que el cine buscaba hacer olvidar, reventaba en la caseta de guión de nuestro estudio mientras la utopía se escapa entre el ensañamiento de un orden de cosas donde quienes gestionan el asunto político parecen tener claro que su gestión de la sociedad pasa por el sádico homicidio social.

No iremos como en los años 30 al cine para presenciar “cómo debería sentirse la utopía” en una película que otros nos pongan delante para luego volvernos a la desolación de la vida. Al menos parece que pasaremos a la segunda parte que Mark Cousins plantea timidamente. Si algo de la utopía puede ser reflejada en una película, vamos a ver cómo la organizamos, Y esto produce el efecto contrario. Porque luego de acercarse “al cine”, al espacio de cine que hemos creado, no volvieron a sus vidas para seguir solamente masticando la “fealdad, el fracaso, la angustia y la fragmentación” de sus vidas sino al revés. Al final de la sesión se iban con enorme entusiasmo al haber visto que en medio del desamparo y mientras tanto sucede la vida, al menos podrían plasmar en una pantalla su grito, su rabia, su diversión y su positivismo. Y ya que hoy es un día de darle vuelta a las frases, vamos a una de un libro que apareció poco antes de Mayo del 68 en el que analizaba el malestar de una cierta juventud francesa cultivada, “Les Choses” (Las cosas) de Georges Perec, que alguna vez mencionamos, donde el autor retrataba así a aquella específica juventud: “Tenían sobre todo el cine. Y ese era, sin duda, el único campo en que su sensibilidad lo había aprendido todo... Era su primera pasión, se entregaban a ella casi todas las noches. Amaban las imágenes por poco que fueran bellas, por poco que les entusiasmasen, les encantaran, les fascinaban. No carecían de gusto... Por desgracia, muy a menudo, es verdad que

quedaban tremendamente decepcionados. Aquellas películas que habían esperado durante tanto tiempo, hojeando casi febrilmente, cada miércoles, apenas salía, la Guía de los Espectáculos, aquellas películas que casi todo el mundo les había asegurado que eran admirables, por fin aparecían anunciadas. Coincidían todos en la sala la primera noche. La pantalla se iluminaba, y ellos se estremecían de placer. Pero los colores resultaban viejos, las imágenes saltaban, las mujeres habían envejecido terriblemente; salían: se sentían tristes. No era la película que habían soñado. Ese film que hubiesen deseado realizar ellos. O más secretamente quizá, que hubiesen deseado vivir”.

Godard pondrá un pequeño plagio de este párrafo, en el pensamiento del personaje Paul (Jean Pierre Laud) del film Masulino-Femenino (1966) conjugándola en primera persona cuando el personaje reflexionaba frente a la pantalla de un cine: “íbamos a menudo al cine, la pantalla se encendía y nos estremecíamos. Pero casi siempre nos decepcionaba... Estábamos tristes, no era la película de nuestros sueños, no era la película total que cada uno lleva dentro, esa película que queríamos hacer y más secretamente, sin duda, que queríamos vivir”.

Podemos reutilizarla también. Si la película era una metáfora de la utopía, quizá, también lo sea de éste país. Porque estos jóvenes hablaban de lo mismo. La película de la vida que les habían contado, para la que se prepararon tanto y que sus mayores les habían hecho desear, les ha decepcionado profunda, angustiosa y desoladoramente. Las películas del cine y las películas de la vida no son las “que habían soñado”. Como siempre, no sabemos que pasará con esta aventura cinematográfica que el miércoles a la tarde quisieron comenzar. Lo que parece claro, es que no han llegado a un espacio de cine para mirar o sentir la utopía, sino para organizarla. Los años que relataba Mark Cousins eran el preámbulo de la mejor época del cine industrial. Los años del libro de Georges Perec y del film de Godard eran la mitad de los 60 en plena década explosiva, con fuertes síntomas de otro cambio profundo en el cine. Hoy volvemos a estar en una época convulsa, de decadencia y reinvención de las películas que nos habían contado y de la vida que ya no será como la habíamos soñado. Para nosotros queda más que claro que el cine seguirá perdiendo todo su valor si no busca más allá de sus antigua función de hacernos vivir momentáneamente una realidad tan ajena a la vida, si solo busca, aunque sea sofisticadamente, entretenernos. La frase que deseábamos escuchar algún día sobre ésta generación podría quedar así: “Eran jóvenes y amaban la vida como si fuera una película. Por poco que fueran bellas las cosas cotidianas, por poco que les entusiasmaran, les encantaran o les fascinasen. No carecían de gusto. Pero se habían decepcionado. Aquella vida que habían esperado tanto tiempo, hojeando casi febrilmente en la Guía de la política y la sociedad y que todo el mundo les había asegurado que eran admirables, pues había envejecido terriblemente... Por eso se lanzaron sin más a construirse su propia película de la vida y por eso fueron capaces de organizarse para reinventar una vez más el cine”.



## 42

## El cine debajo del cine. Diálogos obligados para construir futuro

El viernes nos visitó un señor bastante mayor (omitiremos el nombre) que apareció en nuestro estudio y desde la puerta nos interpeló: ¿por qué “sin autor”?

Una vez que le invitamos a sentarse y empezar a hablar le preguntamos si era cineasta. - Si -, contestó austeramente como si no le interesara hablar de ello.

Al final resultó que nuestro visitante lleva toda su vida trabajando en publicidad y televisión. Digamos que es un trabajador de muchos años del sector oficial de la producción. A lo largo de la charla nos mencionaba a directores de cine de los más conocidos recordando cómo entre película y película, muchos de ellos, en sus comienzos, acudían a él para trabajar en su productora haciendo anuncios.

Es que ésto de “sin Autor”... repetía cada poco tiempo, cómo si le costara asimilarlo. Según su relato, incluso había hablado con algunos de sus colegas antes de venir comentándoles que había visto el nombre de Cine sin Autor en Matadero pero todos le habían contestado con un contundente “no me interesa”. Al menos así lo relató.

“Es que el Cine, decía, es un negocio basado justamente en el Autor, si quitan esto, no hay quien vaya a invertir en algo así, es imposible”.

Pero su tono no era censor sino respetuosamente abierto. Charlamos por casi dos horas. Nos escuchaba cada explicación con suma atención.

Mas cerca del final comentó: “Me parece bueno que ustedes estén en un lugar como este. Es un espacio para el debate. Seguro que hablaré de ésta investigación que están haciendo y me gustaría que vinieran aquí fulano y mengano...” (nombres de directores que no vienen al caso”).

“Claro, ustedes son algo así como una vanguardia romántica”, nos lanzó, en un momento. Me alegra mucho escucharles”.

Nos reímos. Creemos que tenemos tan poco de vanguardia como de románticos. Pero cada uno tiene derecho a vernos como le parezca si media el respeto como lo fue en este caso.

Fue un grato momento de diálogo. Nos dejó una sensación favorable. La experiencia de nuestro visitante seguramente nos acercaría más al oficio al escuchar sus decenas de años trabajando en el sector. El diálogo entre lo viejo y lo nuevo es un camino necesario para crear otras formas de producción. Es lo que puede salvarnos de caer en el atolladero de la incomunicación, de la competición, de la exclusión de lo otro por pura indiferencia, por considerarlo amenaza.

A nosotros nos terminó interesando conocer más su visión del oficio, una memoria viva de alguien cuyo sueño, a su edad, sería dirigir un largo, ya que ha hecho muchísimo trabajo de todo tipo pero nunca tuvo la oportunidad de dirigir un largometraje.

Pero esta incomunicación entre lo viejo y lo nuevo del cine no es más que otro reflejo de una sociedad cuyas elites se han decidido por la aniquilación de lo que hasta ahora teníamos, al mismo tiempo que por la represión sobre lo que puede traernos novedad. Suicidio y homicidio cultural a la vez, de quienes tiene en sus manos una parte importante de las decisiones que regulan la sociedad.

Es, también, esa distancia entre la cinematografía de arriba y la de abajo, sobre la que veníamos reflexionando hace unas semanas a partir de la lectura del libro *Ecuador Bajo Tierra*. También se lo comentamos a nuestro visitante.

El cine fuera del cine.

A raíz de este encuentro volvemos sobre el texto de Miguel Alvear:

“Resulta que ha habido «otro» cine en Ecuador. No, no es el cine del festival de documentales, ni el que se ve en las salas de cine-arte, ni en el Film and Arts. Es un cine tan diferente, que la palabra otro debería ir en mayúsculas. Por más que busque, no encontrará estas películas en las pantallas de ninguna sala del país. Su lugar, donde

pulula y donde se siente como en casa es el mercado de DVD pirata, ahí donde todo vale, todo se vende y se compra, donde las jerarquías de lo culto-comercial, lo bueno-malo, lo gringo-europeo-latino han quedado aniquiladas para siempre. Y, aunque no lo crea, al contrario del otro cine ecuatoriano —el cine semisubsidiado que gana premios en festivales internacionales—, este cine se vende como pan caliente. Este año, los hits del mercado de la Bahía de Guayaquil han sido: Drogas: el comienzo del fin, No me dejes mamá y Cuando los hijos se van. Y posiblemente la más vendida de todo los tiempos no es la película Qué tan lejos —como usted se imagina—, sino Sicarios manabitas. ¿Reconoce alguno de estos títulos? Seguramente no...

Viejo y nuevo cine. Antiguo trabajador del sector y nosotros. Un abismo y un desconocimiento mutuo que solo el diálogo puede empezar a derribar. No somos más que gente que de diferentes maneras amamos el cine. Lo sano sería que unas formas respeten a las otras. Pero sabemos que el cine también ha sido “esa guerra” de imposición del modelo de negocio.

Si uno recuerda el nacimiento de la época dorada del cine se encuentra con unos tipos al frente de unas fábricas, inmigrantes en su mayoría, que iban definiendo un modo de producción, de distribución, de exhibición. Unos harían películas más caras y elegantes como la Paramount, otras, como la Warner Bros, serían más baratas y basadas en noticias de periódicos. Cada una se armaba de sus escuadrones de actores y actrices (Marlene Dietrich, Joseph Von Sternberg, Gary Cooper, Ernst Lubitsch más una larga lista en la primera; Bette Davis, James Cagney, Errol Flynn, Humphrey Bogart y otra larga lista en la segunda). Así podríamos seguir repasando las características de cada una de aquellas primeras fábricas.

Pero en definitiva no eran más que gente montando su negocio, buscándose la vida, haciendo y vendiendo películas.

Cuando vemos en cualquier programa de televisión a actores o actrices de renombre que promocionan su nueva producción (la mayoría de las veces porque así lo exige su contrato), no son más que gente tratando de vender su producto, motivando al espectador a que le vayan a ver pagando su entrada, es decir, buscándose la vida como cualquier vendedor.

Sin embargo parece que hubiera una gran diferencia entre estos vendedores de films y los ésta otra gente que produce cine desde abajo, desde fuera del cine.

¿Cuál es esa diferencia?

La cuota de valor histórica y cultural, la importancia y el glamour que se le ha dado a la actividad cinematográfica oficial. No más. Una la tiene historicamente y nos la creemos y la otra no.

Pero no es una diferencia del cine, es una diferencia de la clase social. La una, la oficial, que aunque realizando la misma actividad que la otra, se nos presenta como socialmente legítima frente a una supuesta y declarada clandestinidad, ilegalidad, ilegitimidad de la otra.

“En Ecuador se han producido en los últimos diez años alrededor de cuarenta largometrajes que no han entrado en el circuito comercial de las salas de cine. Los autores y productores de estas películas son autodidactas (muchos tienen un oficio que no se relaciona con la producción audiovisual); las han trabajado con bajísimos presupuestos (entre mil y quince mil dólares), con actores y técnicos que se han ido formando sobre la marcha... Este fenómeno de producción audiovisual es muy reciente y está en franco crecimiento”.

Si volvemos a los ejemplos mencionados, Adolph Zukor (Paramount) fue un inmigrante húngaro que empezó trabajando en la industria de la piel antes de formar con Marcus Loew una pequeña compañía de distribución y exhibición, la Automatic Vaudeville

Company, con la que según parece se hizo rico. A su vez, M. Loew venía trabajando en varios sectores como el periodístico y el inmobiliario antes de asociarse con Zukor. Así podríamos seguir con la vida de los pioneros y encontraremos más de lo mismo: gente buscándose la vida, en los albores de un oficio sin glamour ni valor cultural agregado alguno.

Sigue Miguel Alvear diciendo que: “El hecho de que esta vasta producción no haya tenido presencia en los circuitos legitimados de la cultura y del audiovisual, da cuenta de una profunda brecha social, económica y cultural. Por un lado, tenemos un grupo de productores que acceden a fondos públicos, inflan sus películas a 35 mm para presentarlas en salas y festivales, y por otro, a sus espaldas, encontramos una producción abundante, que desestabiliza todos los esquemas estéticos y económicos sobre los que la oficialidad intenta construir una noción de cine ecuatoriano. El consumo masivo de estas videografías paralelas nos hace pensar que estamos quizás en el momento germinal de una industria audiovisual con otro corte que el fomentado e ideado desde la institucionalidad. Esta industria estaría gestada... desde abajo... Estamos hablando de centenas de miles de copias que se venden además en Perú, Colombia, España, Venezuela, Estados Unidos y otros países destino de la migración ecuatoriana”

Quizá la misma brecha que podíamos sentir con nuestro visitante antes de dialogar. Pero siempre, lo que hay detrás, no es más que gente produciendo, vendiendo y comprando películas. Hace 90 años, en unas circunstancias posiblemente tan inciertas como las de ahora en cuanto al desarrollo posible de la actividad. ¿El segundo origen del cine puede llevarnos a otro estado industrial diferente al primero? “En Nigeria, esta industria se llama Nollywood, -dice el autor- y produce alrededor de mil quinientos largometrajes de bajo presupuesto cada año. Estas películas se venden en DVD a uno o dos dólares, con todo un entramado de géneros, publicaciones, marketing y un star system de héroes populares que le hablan a la gente en su idioma, en escenarios familiares donde los referentes locales y los tópicos de la industria global se entrecruzan disparatadamente”.

Cuando le hablábamos a nuestro visitante de algunas de estas cosas que desconocía completamente, sentíamos que sería fructífero, como sugería él, que nuestro espacio sirviera para un debate sobre otros modelos de producción que amplíen y enriquezcan el horizonte del futuro del cine. No creemos que se vayan a dar aún. El dinosaurio aún sigue ahí. Nos queda mucho por recorrer. Pero el Estudio Abierto de la Fábrica de Cine sin Autor, empieza también a estar ahí, en un minúsculo rincón de un centro de Arte de Madrid, operando a ritmo discreto y silencioso. Existir no es poco. Y existir fraguando otro modelo de producción cultural diferente, supone un ejercicio de honestidad, rigor y paciencia. Tenemos muchos defectos y cometemos muchos errores, pero estas tres virtudes, creemos tenerla. ¿Por qué no? Habrá diálogo, seguramente.

## 43

**Laboratorio social de hechicería cinematográfica.  
Reinventos para la inclusión.**

Quienes han hecho el cine, han demostrado muy diversas maneras de relación con la realidad filmada, la gente y sus espacios.

Preparar o no, esa realidad que la cámara debe capturar, es un habitual pensamiento que atraviesa la práctica cinematográfica.

La creación de estudios y platós, respondieron a la necesidad de gestionar lo mejor posible el ambiente donde se desarrollarían los hechos a filmar.

No hay novedad en el hecho de que las películas surjan de un plató compuesto casi teatralmente. Se dice que Alice Guy -Blaché, una olvidada cineasta que emigró en 1907 en Nueva York, creo uno de los primeros estudios cinematográficos en aquella ciudad. El recordado Georges Méliès fue quien construyó “en el jardín de su finca de Montreuil un auténtico estudio (el primero de Europa) protegido de las inclemencias del tiempo y con el techo y las paredes de vidrio. “Laboratorio de hechicería” desde donde desplegaría su portentosa actividad de director, actor, operador, maquillador, decorador, carpintero y electricista a la vez, nos recuerda Román Gubern en su Historia del Cine. Robert Wiene, en 1919, inaugurará el expresionismo alemán con un hito del cine El gabinete del doctor Caligari. Una película de muy reducido presupuesto, donde la mayoría de los escenarios eran paneles pintados, luz natural plana y sombras dibujadas sobre las paredes y el suelo. Espacios fragmentados, luces irregulares, líneas retorcidas, recursos todos que buscaban la expresión del estado mental del narrador.

Más en la actualidad, la fórmula escénica que Lars Von Trier ofreció en Dogville, se inspirará en el teatro de Bertolt Brecht, trabajando con una mínima cantidad de elementos en el escenario, eliminando puertas y paredes y delimitando las casas del pueblo con líneas en el suelo.

Las mismas Fábricas de Films Amateur de Michel Gondry de las que hemos hablado aquí en otras ocasiones, están basadas en un amplio plató con diferentes escenarios, decorados, objetos y vestuario que se ofrecen al visitante del Centro de Arte para hacer sus películas en un corto plazo de tiempo.

Larga sería la lista de resoluciones que diferentes directores o equipos de profesionales han puesto en la práctica para materializar sus ideas.

Como siempre, este recurso ha estado al alcance de la gente del cine, que han desarrollado su actividad dentro de una circunstancia, digamos, profesional.

Pero cuando la “gente de cine” es la gente común, debemos entender que la circunstancia ya no es profesional sino simplemente social, común, cotidiana, con las limitaciones que tiene cualquier persona que trabaja y vive, fuera del cine. Circunstancias sobre las que nos empeñamos en pensar para que al menos ofrezca la posibilidad de poder elegir hacer o no hacer cine.

La circunstancia profesional supone una planificación vinculada fundamentalmente a la aplicación de los saberes de las políticas más hegemónicas del cine: la del sistema de estudio y la del autor. Dicha planificación, métodos, prácticas y tiempos, se adaptan a los intereses de sus creadores, que son los que poseen la propiedad de las decisiones que se tomarán en la producción y en la gestión de la película.

La circunstancia social supone otros desafíos cuando se trata de incluir en el proceso a personas cualquiera. Si realmente se trata de abrir a la población la producción cinematográfica, habrá, inevitablemente, que crear otro tipo de criterios y procedimientos que lo posibiliten.

Esa reinención de criterios y procedimientos es la que venimos desarrollando desde hace años en nuestro colectivo y ahora específicamente en la Fábrica de Cine sin Autor. Diariamente, ésta nos arroja nuevos desafíos..

Esta semana, por ejemplo, un grupo de personas vinculadas a un centro de salud mental del barrio (del plató) han terminado de definir una primer escena de su película de la siguiente manera: “Un cementerio en un día de lluvia y tormenta. Un entierro privado con la presencia un alto cargo de algún gobierno. Uno de ellos, elegido como protagonista es policía y persigue con una magnum en la mano a una chica que sabe los entresijos de una trama de corrupción. El policía recibe ordenes por un pinganillo de otro alto cargo policial (otro compañero del grupo) para que elimine a la chica. Debe matarle. Cuando el policía por fin la alcanza a la chica en algún rincón del cementerio, la chica desplegará ciertas armas de seducción que harán que el policía abandone su intento de eliminarla. La chica, en principio, debía ser guapa y exquisita en términos tópicos y standards, pero al final, las primeras pruebas de interpretación han elegido que sean algunas compañeras del grupo que no cumplirían con esos tópicos”.

A simples rasgos, esa es la escena inicial de la película que este grupo está originando.

Esa escena (y es solo la primera), tendría muchas formas de rodarse. Lo primero que se les ocurrió, es rodarla en un cementerio real. Pero la circunstancia en la que se está originando este contenido cinematográfico, no es profesional, si entendemos por ésto, una organización entre especialistas del sector, que con una una planificación de viabilidad presupuestaria o de compromiso vocacional, se proponen en un tiempo determinado y con unos métodos que todos conocen, la realización de esa película.

Dentro de la circunstancia social del grupo generador del film, no se cumplen casi ninguna de las condiciones que se suelen dar en un compromiso profesional.

Para empezar, la sesión de dos horas a la semana y poco más que se puede llegar a conseguir, será el único tiempo que se pueda utilizar para trabajar, dada las diferentes ocupaciones y dificultades de las personas.

Este es uno de los factores principales por los cuales el cine ha sido hecho por gente vinculada más profesionalmente a la producción audiovisual. Es lógico. Como en cualquier profesión, quien se ha preparado para ella está más apto, aparentemente, para realizarlo, en parte porque comprende el compromiso y la complejidad que supone la realización de una película.

Pero si estamos estableciendo un modelo de producción y gestión del cine que democratiza todos sus procedimientos, (¡todos! ) debemos revisar críticamente esos procedimientos elitistas para desactivarlos, porque son los que finalmente provocan una diferenciación social entre quienes pueden y no pueden participar en la creación de películas y, en definitiva, de ejercer el derecho a representarse cinematográficamente.

Democratizar el cine supone que al menos sus operativas están pensadas para que cualquier persona pueda ser incluida en su producción con un mínimo de compromiso. Pero si ese compromiso existe, pero no cumple con los requisitos y ritmos habituales de la actividad del cine, las circunstancias se vuelven excluyentes.

La función de los profesionales se torna entonces otra. Nuestra función es valernos de nuestros conocimientos para posibilitar justamente esa inclusión de la gente cualquiera en la creación de películas y que lo haga de manera activa, participativa y eficaz. Que puedan ejercer, organizándose, su autoridad y autoría como productores de imaginario, abandonando su condición de extras o eternos espectadores.

Para eso sirve la memoria del Cine y la función profesional, para recurrir a ella como a un gigantesco banco de soluciones.

Estos reiterados problemas de tiempo de algunos de nuestros grupos, nos ha hecho reflexionar sobre la posibilidad de que una Fábrica de Cine sin Autor debería contar con un espacio a modo de Plató, equipado con una serie de materiales y estructuras a partir de los cuales se pudiera armar y componer, de manera práctica y con rapidez, cualquier tipo de objetos y decorados que posibiliten crear el ambiente de las escenas para poder filmarlas.

Solemos hablar aquí del Plató Mundo como uno de los conceptos fuertes de nuestra operativa, que define el paisaje de cualquier localidad como el plató natural donde desarrollar las acciones de las diferentes películas. Pero la práctica parece conducirnos a tener que pensar en un segundo Plató, para aquellos grupos que no tendrán posibilidad de trabajar en el Plató Mundo.

Una vez más, no llegamos a soluciones formales por la vía de desplegar la subjetividad creadora de profesionales del cine, sino por la necesidad y la urgencia de readaptar al cine a las necesidades de la gente común.

Solo buscamos que al igual que aquel primer “laboratorio de hechicería” de Europa que creara George Méliès en los primeros años del cine para satisfacer su portentosa imaginación, se convierta en un “laboratorio social de hechicería cinematográfica” donde la gente común despliegue alguna vez a la semana, su más escondida, reprimida pero también portentosa imaginación.



## 44

## ¡Abrir las puertas del Cine! La incipiente Escuela de Cine sin Autor y el cocinero que devino de pronto en cineasta.

Mohsen Makhmalbaf es una de las figuras claves para entender la emergencia del cine de autor iraní. Se pueden consultar en la red rasgos de su trayectoria. Lo mencionamos hoy aquí porque puede resultar ilustrativo el indiscutible cruce que ocurre en su biografía entre el cine, la vida y el contexto político.

Sin posicionarnos a favor o en contra de sus visión de las cosas ya que no tenemos los mínimos elementos para contextualizar su biografía, lo que se cuenta de él y lo que el mismo cuenta en alguna entrevista que hiciera aquí en España, es inspirador al menos por los riesgos cinematográficos que aborda en su trayectoria y, sobre todo, los frutos.

Más joven que Kiarostami, uno de los más conocidos de la nueva cinematografía iraní de los 80, fue encarcelado a los 17 años por herir gravemente a un policía cuando era activista de un grupo revolucionario clandestino.

Muchos años después de ese episodio hará la película “Un momento de inocencia” para la cual había convocado por el periódico a un casting de actores no profesionales y donde por casualidad, se presentó aquel policía que había herido hacía ya muchos años.

Ante lo irónico de la situación abandonó su primer idea de proyecto y decidió rodar en su lugar una película sobre aquel episodio, ofreciéndole al policía recrear los hechos desde su punto de vista y suyo propio.

Ese procedimiento de cruce entre la vida y el cine, da rasgos del grado y el modo de realismo muy particular que luego podemos observar en ciertas películas iraníes. Cualquiera puede imaginar como esta manera de enfocar su proyecto provocará desplazamientos sobre la autoría de la idea que sostiene la película, la dirección y la propia interpretación. Otro día podríamos hablar de ello pero lo cierto es que marco por su procedimiento con la realidad, un momento particular de originalidad.

En una entrevista, este autor relata como los 80 se vuelven la época dorada del cine iraní, ya que hubo un grupo de cineastas que utilizaban el cine como espejo para que la población se viera en él. Un acercamiento a la vida de las personas, a tal punto, cuenta Makhmalbaf, que al casting de alguno de sus film aparecían miles de personas que “se partían las piernas” por salir en la película.

Clouse Up, de Kiarostami, es un reflejo de ese momento. Un film que lo implicará directamente porque reconstruye el episodio real de un hombre, Ali Sabzian, que se hizo pasar por Makhmalbaf y convenció a una pareja de ancianos y a sus hijos para rodar una película sobre la vida de ellos y que al ser descubierto sería encarcelado. Una vez liberado Sabzian, Kiarostami convencerá a todos los involucrados, incluido el propio Makhmalbaf, para que reconstruyan los hechos, dando como resultado una de las películas más interesantes del autor de ¿Donde está la casa de mi amigo?, Y la vida continúa, etc.

Esta obsesión de Ali Sabzian hasta mutar su identidad en la del director, será una muestra de la obsesión social que mucha gente adquirió por el cine en esos años, según cuenta.

Makhmalbaf había abandonado el activismo político de la lucha armada por la no-violencia y por acercar la cultura al pueblo mediante el cine.

Su fijación le llevó a proponer al Ministerio de Cultura iraní la fundación de una escuela para acoger a 100 estudiantes y ofrecerles nuevas técnicas de enseñanza del cine.

Ante la negación del Ministerio, Makhmalbaf decidió con la ayuda de conocidos, echar andar la Makhmalbaf Film en su propia casa (Makhmalbaf Film House). Los estudiantes serían hijos de amigos y personas afines.

Tiempo después, la Makhmalbaf Film House se transformaría en productora desde donde realizaría las películas producidas en la escuela, varias de ellas de integrantes de su propia familia.

¿Por qué recordamos esta trayectoria?

Porque ese cruce entre los permanentes obstáculos, el riesgo asumido en una manera de entender el cine, el interés por la formación de otros cineastas (Makhmalbaf estaba convencido de que los cambios políticos solo pueden venir de la mano de un cambio de mentalidad), nos parecen relevantes para los tiempos que “nos” corren.

Volviendo a la cotidianidad de nuestro trabajo, estamos teniendo una oferta cada vez mayor de colaboradoras y colaboradores, aparte de la gente que está comenzando sus proyectos y que en goteo diario aparecen con ganas de integrarse al trabajo en la medida de sus tiempos. Interés por hacer cine, por participar en su producción, por estar, de alguna manera en la creación de películas y todo lo que esto conlleva.

Los debates que nos atravesaron esta semana, tienen que ver justamente con el modelo de producción de cine que estamos desarrollando, con el contexto social y político que acosa y agrede, con la necesidad de formar nuevos y nuevas cineastas y con la vida.

Por eso nos acordamos hoy de Mohsen Makhmalbaf, así como podríamos recordar otros cineastas cuyas reacciones, cinematográficas y políticas, han estado profundamente ligadas a la propia vida y al momento que les tocó vivir.

Parece evidente, que en la medida que se afirma la operativa de nuestra *Fábrica de Cine sin Autor*, aumenta el interés de diferentes personas, grupos e incluso instituciones sociales o educativas por hacer cine de ésta manera abierta, llana e inmediata como la que planteamos. Se están acercando a colaborar estudiantes, profesionales o gente afin a la actividad audiovisual que quiere ofrecer horas de trabajo a cambio del gusto de participar o de aprender.

Nada es solamente casualidad. En este contexto político que vivimos de paro generalizado, de asfixia, de opresión sobre el sentir de la vida, todos y todas buscamos salidas, formas de encontrarnos y de organizarnos en torno a los propios intereses. Esta crisis del imaginario sobre lo que éramos y lo que no alcanzamos a imaginar que podemos ser, posiblemente fomente que en muchos casos, este cine en abierto sea al menos una posibilidad de soñarse otro, de fabricar o de participar en la creación de otros mundos.

Teníamos planes a mediano plazo de crear un espacio de formación pero la realidad, como siempre, se nos adelanta.

Y la pregunta que no paramos de hacernos esta semana es ¿cómo se organiza la demanda de quienes quieren ser parte de un modelo de producción cinematográfico que también en nuestro caso está pegado a un modelo de colectividad, de relación humana, de reacción organizativa?

Si pensamos en una Escuela de formación de Cine sin Autor que emerja de la Fábrica, no pensamos en una escuela al uso con sus profesores y alumnos diferenciados, sino que la incorporación de dichas personas la hacemos de forma activa, en cualquier tarea de producción donde quien llega, sienta que pueda desarrollarse, en cualquiera o en varios de los proyectos que están en marcha o que pronto comenzarán.

Pero no basta con la integración activa, nos decíamos, creemos que una Escuela de Cine sin Autor, tiene que ser capaz de crear cuadros autónomos que puedan seguir acompañando colectividades de personas que deseen hacer sus películas bajo nuestros métodos y nuestra ética. Buscamos una soberanía social de producción, hemos dicho otras veces, y eso pasa por crear las bases para que aprender, signifique no solamente la adquisición de unos conocimientos técnicos y teóricos, sino conjuntamente y de la misma manera, el cultivo de una actitud de servicio en el terreno de la producción cultural, de respeto mutuo por las ideas, lo sensible y el imaginario de los demás, una apuesta también por la efectividad organizativa a la hora de crear colectividad social que produzca cine.

No estamos atravesados por una idea que nos parece oportuna o útil, estamos reaccionando a los efectos de nuestro postulado fundamental de trabajo: el vaciamiento

de la propiedad autoral sobre la producción de cine. Cuando uno quita ese control sobre la autoría y vacía de autoridad artística de quién parece que la debiera poseer, los y las artistas, lo que se produce es una ocupación social de ese vacío.

En estos años lo veníamos haciendo con los procesos de película y con grupos o personas determinadas.

La Fábrica de Cine sin Autor, sin embargo, no es un proyecto sino un espacio de institucionalidad creativa de cine. No busca un grupo específico solamente, sino ofrecer un entorno social y organizado de creación de películas.

Los proyectos artísticos o cinematográficos suelen desarrollarse con un grupo determinado y en un tiempo, que aunque pueda ser largo, tiene principio y fin. El concepto y la operatividad de una Fábrica de Cine sin Autor, tiene vocación de crear un modelo institucional y estable, se asienta como plataforma de producción y gestión de películas y obras audiovisuales, donde las personas y grupos pueden desarrollar una metodología que pueden replicar al infinito si así lo desean. Entre ellos y ellas o con otros. Si su proceso de organización se hace fuerte, lo lógico es que se estabilicen y emprendan el camino de crear su propia filmografía.

El límite lo pone la cantidad de personas que se involucran para aportar su imaginario y la cantidad de profesionales (o técnicos en formación, colaboradores) que están dispuestos a entrar en este modelo de producción, al tiempo de trabajo que se ofrece. A raíz de que siguen llegando colaboradores, una Escuela de Cine sin Autor, no nos surge por decisión arbitraria del equipo que coordinamos la Fábrica, sino como reacción al arribo de personas que ven la posibilidad de acercarse al cine de esta manera, sabiendo que el otro cine mantiene su hermetismo, su privacidad y su elitismo exacerbado.

Si pensamos en una Escuela de Cine sin Autor, es por pura necesidad de dar respuesta coherente a una demanda de participación que parece que va a ir en aumento.

No es tan difícil entrar a ser parte del Cine, solo se necesita que el Cine rompa su cinismo y abra las puertas de su producción y gestión a cualquiera.

Por eso nos inspiraban las palabras y el testimonio de Mohsen Makhmalbaf. Una vida entregada al activismo cinematográfico, un cine que se pegó a la vida de la sociedad iraní, unos efectos que provocarían el deseo masivo de participar en sus películas y una obsesión por crear una Escuela para impregnar otra mirada del cine y que sorteando los obstáculos, terminó por poner en marcha en su misma casa, con amigos y allegados y con su propia familia donde varios miembros devinieron luego en cineastas.

Cassavettes ya había demostrado que el buen cine puede salir de una organización casi familiar que se hipoteca en cada proyecto. También Mohsen Makhmalbaf se hipotecó para algunos de sus films. Son ejemplos de vidas que derribaron las puertas cerradas del cine.

Este viernes pasado estábamos rodando en la calle, cerca del metro Canillas, en una urbanización donde este país parece rico. Era la escena primera del corto Entrenosotros. El coche donde se desarrolla es de un amigo de uno de los chicos. Su oficio: cocinero profesional. Miraba en silencio mientras organizábamos la puesta en situación. Discutíamos las ideas. No sabíamos como resolver uno de los gestos. De pronto, nuestro cocinero intervino. Lo resolvimos. Poco rato después, se volvió a animar comentando apreciaciones más sutiles sobre la imagen que estábamos produciendo. No eran tonterías lo que decía. Eran sutilezas de mucho gusto. Una vez más, la puerta estaba abierta, por eso entró y porque de eso se trata: de derribar las puertas elitistas del cine... para que cualquiera circule libremente por su historia y sus historias.

Poco más que comentar. Bienvenidos a la Fábrica de Cine sin Autor, es decir, ¡pueden ustedes habitar activamente el cine!



## 45

## El cine en los límites de la clínica y el lógico caso del cura con dos pistolas

Miércoles pasado. Avanzamos con el grupo vinculado al CRPS.

Para quien no conoce esta sigla utilizamos una definición oficial para ubicar al lector: *los Centros de Rehabilitación Psicosocial (CRPS) forman parte de los dispositivos de la "Red pública de Atención Social a personas con enfermedad mental grave y duradera" de la Consejería de Familia y Asuntos Sociales, dependiente de la Dirección General de Servicios Sociales de la Comunidad Autónoma de Madrid.*

*Estos centros disponen de un equipo multidisciplinar que desde un abordaje individualizado centrado en la rehabilitación y recuperación de la persona, trabaja para favorecer la creación y potenciación de apoyos que promuevan la participación de usuarios/as en recursos socio-comunitarios de su entorno, en las mismas condiciones que cualquier otro ciudadano/a. Para ello disponen de diferentes programas de información, educación y entrenamiento de habilidades que se realizan tanto en el centro como en el propio entorno socio comunitario de la persona.*

El miércoles, con un grupo que viene del CRPS cercano al Matadero, comenzamos el rodaje-ensayo de la primer escena, luego de tres reuniones donde se empezó a definir la película.

Nuestra reflexión parte de lo cinematográfico.

Para empezar, generalmente identificamos a los grupos por los nombres de sus películas aunque este vaya cambiando. Pero como no ha aparecido aún, pues, cada semana, en el estudio hablamos del grupo del CRPS, con cierta resistencia.

Ya saben quienes nos siguen que nuestra materia prima para hacer películas es el imaginario de la gente común sin vinculación alguna a la producción audiovisual.

Por lo tanto, que las coordinadoras del CRPS nos hayan propuesto hacer una película con algunas de las personas que acuden a su centro, además de ser una única y especial oportunidad, en realidad, para nuestro trabajo suponen un grupo más, con un imaginario cinematográfico a descubrir y compartir.

Pero tampoco vamos a entrar en falsas posturas de igualación. Las características de éste grupo en su forma de relación humana no es igual a la del común.

En realidad ninguno de los grupos y personas que están incorporándose al trabajo de la Fábrica de Cine sin Autor, son iguales y es más, una de las tareas más costosas es, justamente, adaptar el trabajo de realización que supone una película a la "circunstancia social, humana, laboral, familiar" que las personas traen.

Y en ese sentido, las particularidades de este grupo empiezan a aflorar de manera sorprendente.

Si la definición oficial es que son personas con *"enfermedad mental grave y duradera"*, ¿deberíamos admitir que nuestra operativa cinematográfica con este grupo está inmersa en mitad de un imaginario enfermo de gravedad?

Suponemos que la clínica y cierta noción de realidad diría que sí. Tampoco vamos aquí a entrar en cuestionamientos fáciles y maniqueos de los conceptos clínicos sobre la salud. Solo queremos hacernos preguntas un poco más profundas desde la perspectiva de "nuestro imaginario social", ese que goza de una supuesta "salud", entendida ésta, como "ausencia de enfermedad grave".

Es miércoles. Estamos en la nave 16 de Matadero, la escena estaba planteada para desarrollarse en un supuesto cementerio donde acudimos a un funeral. Una de las protagonistas dirige la escena y propone formar una fila frente a la supuesta fosa y tomar el plano desde el lateral. El cura se pone en un extremo. Cada uno o una reaccionará como le parezca ante la situación planteada. *"Tampoco hay por qué llorar"* - dice una de ellas.

El cura se prepara. De repente un compañero dice: *"es que a mi me viene la imagen de que el cura tiene dos pistolas, vamos, que lo veo clarísimo"*.

- Pero, por qué va a tener dos pistolas- dice una compañera.

- No sé pero a mi me parece que sí - responde el que la propuso.

El cura, de repente lo ve claro también y toma una pistola de juguete que trajimos para otra escena y así queda la situación.

Todo está listo. Preparamos las condiciones y largamos la acción.

De repente la compañera que decía que *“no había por qué llorar”* empieza a dar verdaderos alaridos de llanto y a expresar su dolor: *“¡Matías que te han matado”, te han matado!!!*, gritaba desconsoladamente. Durante unos cuantos segundos siguió hablando con una interpretación apabullante en medio del cual suelta de repente *“ya sabemos que eras un pesao, porque eras un pesao pero ¡vuelve!, Matías....* y así unos cuantos segundos más.

Mientras tanto, el cura comenzó a poseerse y a emitir gemidos. Estaba entrando en trance e invocaba a una cantidad de superhéroes que decían que le estaban poseyendo. En un momento determinado comenzó a recitar un padrenuestro que comenzaba diciendo (lamentamos aún no tener la transcripción íntegra): *Padre nuestro que estás en los cielos, acribillado sea tu nombre....* continuando con una paráfrasis de la oración mientras apuntaba con furia a la tumba con su pistola a la que terminó dando una ráfaga de disparos y gritando con rabia”.

Acabada la intensa escena, tiramos plano hasta que el cura fue bajando de intensidad y alguien gritó ¡corten!.

Otro compañero, a cierta distancia, se terminaba de destornillar de la risa sentado en el piso tratando de no estropear el sonido de la escena.

Entonces, ¿cuál es la particularidad cinematográfica de este grupo y qué lo diferencia de los demás?

Nos sorprenden poderosamente sobre todo dos cosas.

En el desarrollo del guión no había ninguna censura narrativa. Por citar un ejemplo. El presidente de los EEUU era uno de los presentes en el funeral al mismo tiempo que los superhéroes podían irrumpir en la escena desde debajo de la tierra para enfrentarse con sus enemigos y librar una batalla de magnitudes fantásticas.

Mientras que en otros grupos nos devanamos los sesos por una coherencia racional de las cosas y por más que creemos estar inventando una secuencia rupturista desde el punto de vista del sentido, este grupo de personas vinculados al CRPS no antepone lógica a su imaginación.

No sabemos las consecuencias en la vida diaria de una imaginación tan desbordante porque no lo vivimos. Pero en un entorno de creación esa imaginación tiene un potencial altísimo.

Este grupo nos está ayudando, a nosotros, los, las realizadoras que supuestamente habitamos en el aparente y difuso mundo sin enfermedad, a soltar nuestras no tan sutiles celdas imaginativas.

Otro aspecto que nos sorprende es el disparo que tiene su capacidad de interpretación. Los cuatro personajes principales, un poli que debe matar a una chica, otro personaje que llama por teléfono para dar la orden, el cura y la mujer que clamaba dolorida por el muerto, una vez escuchada la palabra acción, en apenas unos segundos eran capaces de alcanzar una intensidad interpretativa alta, improvisar sus discursos con fluidez y mantener la tensión dramática del diálogo.

Nos hacía pensar otra vez en la carga racional que vemos en actores y actrices y las técnicas dramáticas que les son necesarias para alcanzar ciertos niveles de interpretación.

Es prematuro hacer conjeturas, pero cinematográficamente, el potencial de solo éstas dos características es enorme y su aprovechamiento aún puede serlo más.

Se nos hace inevitable relacionar esta vivencia de lo cinematográfico con la el estado definido como “enfermedad mental”.

La historia de la gente del cine, en cuanto a salud mental, no es el mejor paradigma a seguir. Casi diríamos que al contrario. Sobran en ella ejemplos de personas con



grandes alteraciones emocionales y mentales, trastornos de gran conflictividad social en muchos casos, cuando no, ejemplos de homicidios y suicidios que han formado parte del “mundo del cine”.

Tanto la clínica, como el cine, como nuestra propia vida social tienen su saber y su experiencia, sus enunciaciones y sus condenas, su dentro y afuera, su permitido y no permitido, su más allá y más acá, sus territorios de normalidad y de anormalidad.

Cuando ofrecemos la producción de cine a cualquiera, es justo para que éste se convierta en un territorio nuevo, en una zona liberada de pre-juicios por más fundamentados que estén, en una convivencia de lo aberrante con lo normalizado, en un espacio de celebración de la imaginación que nos atraviesa la vida, en una liberación de nuestras opresiones internas y externas.

Cuando nuestro compañero devenido en un atípico cura con pistola terminó la escena levantando el brazo, disparando una ráfaga de tiros al aire y dando un grito desgarrador habitado por una multitud de superhéroes, nos pareció una poderosa imagen. No estaría mal que de vez en cuando lancemos un grito desde nuestra condicionada normalidad. Lanzar un grito que reviente nuestros torpes, infames y ridículos miedos a vivir intensamente la vida que queremos vivir.

Nadie nos enseña a odiar profundamente esa normalidad llena de fantasmas y temores y deberíamos atrevernos más frecuentemente a gritar y lanzar disparos ante este infierno de enfermedades políticas, morales y policiales que se nos impone vivir, cuando no es más que una nefasta, homicida y vulgar normalidad.

## 46

## Las cosas, los hechos, las personas. Cuando la realidad dirige el cine.

La cámara y la realidad han tenido desde el mismo momento del nacimiento de la imagen en movimiento una tensión de tal magnitud, que su relación atravesará toda la historia del cine.

Salvo la animación y los procesos de producción digitales, el cine basado en el soporte fotográfico no ha hecho otra cosa que acercarse a capturar y detener impotentemente la imagen y el sonido de lo vivo y sobre todo de lo humano.

La industria o los directores, han conducido ese complejo (o simple) sistema de realización de películas hacia “la realidad”. Da lo mismo que haya sido la cámara de Michael Curtiz grabando a Humphrey Bogart en una escena de Casablanca, o la de Robert Flaherty a unos esquimales de Canadá en Nanook, o Robert Wiene al lúgubre Dr. Caligari o Jean Vigo a unos niños que ficcionaban su rebeldía contra el sistema escolar. Siempre se tratará de la cámara que en manos de los que conforman ese mundo del cine, habrá danzado en torno a la realidad que ha tenido delante para plasmarla en una película que luego verían espectadores ajenos y remotos, aquellos que no habían estado en el momento de su producción.

Siempre la cámara del Cine sosteniendo el aliento para acoger ese tiempo en que comienza a atravesarle la luz que tiene delante, la que permitirá materializar el pacto inasumible de detener la vida en sus imágenes y activarla, revivirla luego, en su exhibición.

Aunque ya había buen antecedente de grabar al natural y con actores y actrices no profesionales y no solo en Europa, a mitad del siglo pasado se comenzó a hablar abundantemente de la realidad de la mano de los neorrealistas italianos: “antes, si uno pensaba en una película sobre una huelga, por poner un ejemplo, lo primero que hacía era crear un argumento. Y la huelga en sí se convertía en el trasfondo de la película. Hoy, describiríamos la huelga misma. Tenemos una fe ciega en las cosas, los hechos y las personas.” Eso decía en 1953 Cesare Zavattini, el novelista, teórico y periodista que escribiría los guiones de *El limpiabotas*, *El ladrón de Bicicletas* y *Umberto D*, tres películas fundamentales que conmocionarían las formas del cine. Aquella cámara distraída en los guetos y enormes decorados de los Grandes Estudios, miraría de repente en los escombros que la Segunda Guerra había dejado en la ciudad de Roma. El centro de la producción italiana, el Cinecittà había sido destinado al uso militar y más allá de toda postura estilística, los cineastas se vieron obligados a rodar en la calle. La gran imagen del cine, empezaría su deriva vagabunda y callejera ante los desastres de la guerra.

Pero es que el cine había nacido así, rodando en la calle. Y nunca abandonó su particular obsesión por apegarse a “las cosas, los hechos, las personas” que dirá Zavattini. Ese fuera del cine que se hacía cine a través de una cámara dirigida por un productor o un director y un equipo grande o pequeño de profesionales, serían objeto de cine cuando alguien, desde dentro, decidía introducirla a través del material filmado y montado.

Era martes de la semana pasada. Dos coches salían de Matadero Madrid con 6 jóvenes y un joven especial de 84, Gioacchino, que conducía su propio automóvil. Otro coche con tres chicas más se le uniría en un pueblo de la sierra de Madrid. Salen de la Fábrica de Cine sin Autor y buscan una especial localización para grabar una conmovedora escena que el mismo Gioacchino imaginó.

La idea, como todas las ideas de “A ver si contamos la verdad”, ha surgido del imaginario de este hombre mayor que encontramos hace ya más de cinco meses caminando en la plaza de Legazpi, es decir, fuera del cine, en esa realidad cotidiana, en un día cualquiera, haciendo su caminata diaria.

Desde ese momento clave en que el azar nos llevó a preguntarle “*Y tú ¿qué película harías?*”, su realidad, esa que estaba fuera del cine, nos comenzó a atravesar con todo el espesor de una vida que en principio, estaría por edad, en su ocaso.

Desde ese momento, el equipo de Cine sin Autor y ahora mucha más gente que día por medio lo ven aparecer por nuestro Estudio Abierto en Intermediae, llevan más de cinco meses dirigidos por su conmovedor imaginario y sus dotes de narrador.

Esa cámara histórica del cine en manos de cineastas y realizadores diversos, toma quizá en nuestras manos el legado de Jean Rouch cuando comenzó a transgredir los límites de la relación entre el sujeto filmado y el sujeto que filma y con la que avanzamos, creemos, a un territorio de mayor riqueza cinematográfica.

Gioacchino dirige el primer capítulo (de su posible filmografía) que quisiéramos acabar para principios del año próximo.

Día a día vamos compartiendo su imaginario y su memoria. De ahí le proponemos posibles alternativas y el elige, acepta, rechaza, descarta o censura, comenta la puesta en escena, el contenido de la narración, su propia interpretación ante la cámara, el montaje.

Este viaje nuestro, como el resto de los viajes que estamos emprendiendo en los diferentes proyectos de Cine sin Autor desde la Fábrica, no es una vuelta del cine a la realidad. Estamos en el siglo XXI, la cámara del cine no es la del siglo pasado. Los y las realizadoras entendemos que ya no es suficiente tomar la herramienta cinematográfica para “describir” una realidad, ni distinguimos en el cine ningún afuera al que acercarnos, aproximarnos, retratar o capturar. No hay afuera si desactivamos que haya un adentro.

Buscamos que “*las cosas, los hechos y las personas*” dirijan la construcción de su propio cine, el que durante el camino de su elaboración se convierte en nuestro, a través de organizarnos, de encontrarnos, de convivir.

Viernes a la mañana. Día feriado. En un pequeño piso de la chopera, una chica habla con su madre, casi discute sobre el derecho a hacer lo que quiere y a no aceptar que tenga que agradecer por tener un trabajo de mierda.

No está sola, mientras habla, varios jóvenes y el equipo de Cine sin Autor están con ella. Graban la escena. Aún no tiene nombre la película. Es la primera escena de un autoretrato generacional que este grupo de chicas y chicos comienzan a hacer para mostrar de que no son una generación perdida y que la inactividad a la que les somete el homicidio político no les ha quitado las ganas de vivir. Quieren también reirse de la crisis.

Es la realidad que empieza a dirigir el cine. Eligen la posición, la mesa, el plano, el punto de cámara, el tono. Repiten. Deciden irse a la cocina a improvisar, repitiendo una escena cotidiana que viven cada semana. Conversan con fluidez de la situación de cada una mientras una de ella prepara el arroz que en la realidad será nuestro almuerzo. Se extiende la escena con la misma naturalidad con la que cada día se encuentran. Es el fuera del cine que comienza a hacerse cine.

Sábado a la mañana. Un grupo de chavales inmigrantes ruedan contra reloj, en apenas cuatro sesiones de un taller, una historia de amor entre “una pija” (una chica de clase alta) y un chico de clase baja. El entorno de la chica no lo acepta y alrededor del chico aparecen un educador, un psicólogo y una asistente social. Es la trama. En mitad del rodaje, alguien propone salir a la calle a preguntar directamente qué opina la gente sobre

esta historia para, al cabo de un rato, acabar preguntándose a sí mismos. Introducen una necesidad y también un elemento formal, al mejor estilo de los reporteros de Peter Watkins, al que, creemos que no conocen. Varios de los y las entrevistadas entran a las preguntas. El desarrollo final de la historia que proponen es narrativamente complejo pero lo consiguen. El fuera del cine dirigiendo el Cine.

Es la misma semana en que nos roban tres ordenadores del Estudio en Intermediae de Matadero, perdemos la grabadora digital y en la que tenemos sendas discusiones por operativas y cosas de la vida dentro del colectivo.

Semana que acaba en paz con una seguidilla de conversaciones por teléfono, skype y encuentros directos, prontos para la reunión semanal del lunes donde regularemos, seguramente la vida y las operativas de trabajo. Días agotadoramente fascinantes.

*“Las cosas, los hechos, las personas”*. El cine y la vida atravesadas por la realidad fuera del cine. Microtemblores, sacudidas, impotencias y descubrimientos conmovedores. Encuentros. Encuentros fascinantes, difíciles, técnicos, estéticos, aberrantes, impredecibles.

Fin de semana. Un escritorio. Libros y apuntes sobre la historia del cine. Intentamos extraer un mapa de los enclaves de producción del Cine a lo largo de su siglo de historia y la relación entre ellos. A ver si seguimos precisando dónde y en qué circunstancias fueron posibles los diferentes sitios de macroproducción y sus responsables. Ellos determinaron el imaginario mundial del cine.

Apuntes y reflexiones. Entre lecturas vemos que mientras el mundo veía nacer el cine sonoro, el gran director japonés Yasujiro Ozú, como un monje cinematográfico, siguió apegado a la realidad con su magistral cine mudo pegando la cámara a la vida de los matrimonios, de los obreros de la fábrica, de los estudiantes. Él, que nunca se casó, ni trabajó en fábricas, ni estudió.

Alrededor de los noventa, mientras el mundo empezaba a asombrarse con los efectos de la era digital con imágenes generadas por ordenador en películas como *Terminator* (1991), *Titanic* (1997) o *Parque Jurásico* (1993), el director iraní Abbas Kiarostami se había apegado a la diminuta y poderosa realidad siguiendo la decencia de un niño que busca afanosamente devolver a un compañero de la escuela el cuaderno que se había olvidado en *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987) *“Las cosas, los hechos, las personas”*.

Inmersos en el descomunal circo audiovisual que supone el momento actual, hay que elegir el campo de batalla en la producción del imaginario cinematográfico de cara al siglo XXI. Al menos para nosotros está claro el camino sin saber dónde nos llevará. Nuestros permanentes esfuerzos van dirigidos a que de una vez, la realidad social, *“las cosas, los hechos y las personas”* que han estado siempre fuera del cine, no solo lo ocupen, sino, que, de una vez, lo dirijan.

## 47

## ¿Cómo ocupar de gente un concepto? Hacia una fábrica de cine en manos de cualquiera.

Llevamos más de un mes dándole vueltas a un dossier de presentación que en parte está casi diseñado. Pero no es un problema formal el que arrastramos sino un problema poblacional.

En los meses que llevamos de trabajo en Intermediae Matadero Madrid, empezamos a ver que entre personas que están empezando a hacer sus películas y aquellas que se van uniendo como colaboradores o colaboradoras, hacia diciembre podemos llegar a ser 60 o 70 personas las personas que está acudiendo al Estudio Abierto y siempre que no hagamos la convocatoria que en un principio teníamos pensado hacer.

En dicho dossier queremos contar con brevedad ¿Qué es la Fábrica de Cine sin Autor y cómo funciona?

Definirla, es una tarea relativamente fácil para quienes la hemos creado y llevamos tiempo en el colectivo de Cine sin Autor. Pero si somos coherentes con nuestra propia lógica, una definición actual de la Fábrica debería comenzar a estar atravesada por todas las personas que la habitan con una u otra intensidad. Si se trata de un cuerpo social en producción, vivo y dinámico, lo que sea la Fábrica debe empezar a ser enunciado por todas las personas que están actualmente formando parte de ella.

Si la definición comenzara diciendo: “*La fábrica de Cine sin Autor es...*” seguramente, cada persona participante diría una cosa diferente con alguna referencia en común.

Sabemos que para quién se haya integrado recientemente, su definición carecería de complejidad porque quizá tenga apenas un motivo personal por el que se ha acercado sin haber vivido aún la complejidad que supone la producción. Quizá alguien podría apenas decir “*la Fábrica es un lugar donde se hace cine*”... sin poder decir ni qué tipo de cine, ni qué metodologías comprende.

Las definiciones que podamos dar desde el colectivo fundador seguramente serán muy diferentes en complejidad a las que ofrezca un recién integrado.

Cuanto más tiempo pasa uno en una actividad, más entiende su complejidad y mejor puede enunciarla. Es un conocimiento que no se puede adquirir de un día para otro como ocurre en cualquier lugar de trabajo.

Partimos entonces de un estado de conciencia sobre las relaciones humanas y la propia producción muy diferente en cada caso. Para quienes la hemos creado, la Fábrica de Cine sin Autor es un espacio de producción que busca la consolidación de un nuevo modelo de producción social de cine. Un entorno de encuentro y creación cinematográfico, una serie de operativas de cine colectivizadas, un cruce de la vida de mucha gente con el cine entre otras muchas cosas.

Cualquier plataforma de producción audiovisual, tiene una estructura predeterminada basada en un reparto de funciones, una cadena de operativas que generalmente va a estar condicionado por el reparto de beneficios monetarios que sus inversores quieren alcanzar. Es la primera y más común estructuración del cine. El dinero inversor genera una estructura humana productiva que mediante la creación de películas busca rentabilizarse.

Sin embargo, las generaciones que se forman en la producción audiovisual carecen de esta inversión inicial y aún así, se agrupan ya sea por amistad, interés de aprender más, de experimentar el cine, de expresarse y para ello recaudan recursos propios de sus bolsillos para solventar gastos mínimos embarcándose en la producción de sus películas. Un espontáneo cooperativismo audiovisual podría decirse.

La ausencia de ese dinero inversor que ha determinado el cine en su primer siglo, provoca el ablandamiento de esas estructuras herméticas a las que dio origen el negocio.

Es verdad también que este cooperativismo espontáneo, guarda muchas veces un reparto de roles que viene a emular la del negocio y se estructuran verticalmente bajo la autoridad de un director repitiendo el eco de la mecánica del cine de autor. Podríamos decir que son experiencias que extienden la marea democratizadora que comenzó en los años 60 dentro del propio sector cinematográfico con la política de los autores. Ahora, los y las jóvenes que se forman para ser mano de obra de las diferentes plataformas de producción de cine y televisión, se encuentran ante un panorama tan nefasto como socialmente cínico porque forma gente para un trabajo que nunca podrán realizar tal como se lo han enseñado. Así que utilizando las facilidades tecnológicas actuales, se lanzan a producir sus propias películas sin esperar ninguna certificación ni recorrido que sea avalado por el sector oficial. Algunas compañeras estudiantes que se han acercado a nuestro trabajo, vienen con la ilusión de al menos utilizar una cámara, cosa que en las carreras universitarias ya es casi imposible según cuentan.

Otras veces hemos hablado de la evolución de los sistemas de realización según las clasificaciones de Vicente J. Benet en *La cultura del Cine*. Los primeros años del cine se basaban en el “*sistema de operador de cámara*” en el que éste era el responsable absoluto de la película. En el “*sistema de producción central*” de las fábricas hollywoodenses que se afianzaron hacia la segunda década del siglo XX los ejecutivos toman las decisiones y se constituían grandes espacios que contaban con todos los materiales, personal en plantilla y tecnología para realizar películas en serie. Hacia mitad de siglo ante la imposibilidad de mantener macrolugares de producción con todo a disposición, “*el sistema de equipo de conjunto*” se consolidó como otra posibilidad de hacer películas: todo se alquilaba para un solo proyecto liberándose así del peso de los grandes estudios.

Como estos tres ejemplos podemos encontrar muchos más, ya que en todas las etapas del cine han convivido muy diferentes formas de hacer películas.

En el caso de nuestra Fábrica de Cine sin Autor, no solo buscamos un sistema de hacer películas sino un modelo social de producción. Nuestro funcionamiento supone la inclusión de gente cualquiera en dicha producción, elemento fundamental para que ésta pueda desarrollarse con normalidad. Si bien todas las operativas del cine (guión, puesta en escena, montaje, difusión, gestión y circulación de las películas) las hemos abierto a la participación, cuando pensamos en la definición de la Fábrica misma, nos vemos en la necesidad de hacer el mismo ejercicio inclusivo para que quienes la definan sean también sus propios y propias participantes.

Esta inclusión social en la definición de la Fábrica, no es más que una actualización de lo que ella significa. Cuando a veces hablamos de Cine en Código abierto, por usar el símil informático, en el terreno presencial de la realidad, supone justamente esto: que la Fábrica como modelo de producción debe ser enunciada por esos usuarios y usuarias que la ocupan activamente.

Pero no se trata solamente de definiciones abstractas para conformidad de nuestro raciocinio o de nuestros, muchas veces, estériles debates culturales. Se trata de las vidas, los encuentros, las personas que van comenzando a fabricar sus películas. Su presencia es la que nos va obligando a romper el código o definición inicial para actualizarlo a la realidad social concreta en que se va constituyendo.

La presencia de colaboradores nos obligó a repensar en una Escuela de Cine sin Autor



porque debemos integrar una forma de relación ordenada entre los saberes y prácticas del colectivo central y las personas que vienen con ganas de vivir, apoyar o aprender nuestros métodos.

Al mismo tiempo, fue esa progresiva presencia social la que nos obligó a pensar en “colectividades sociales de cine” como una manera de conceptualizar los diferentes procesos de película y el horizonte de su progresiva autonomía.

En definitiva, es un pensamiento simple el que nos mueve. La Fábrica de Cine sin Autor tiene su centro motor en el mismo principio que la realización cinematográfica: el criterio teórico y político de la sinautoría por el cual creamos un vacío de propiedad y autoridad particular y privado para que sea habitado por la colectividad de una manera activa, creativa, crítica y emancipadora en cuanto a su manifestación y expresión cinematográfica.

Nos acercamos hacia el mes de diciembre y al cierre de una primera etapa de Pre-producción. Desde el mes de mayo no hemos hecho otra cosa que recibir personas y grupos con la iniciativa de hacer películas o colaborar en ellas.

Nos parece un buen momento para preguntarnos y preguntarles bajo cámara, a cada uno y una de quienes han pasado por el Estudio Abierto, ¿qué es la Fábrica de Cine sin Autor?

Intuimos que las definiciones que puedan dar serán de las más variopintas y de acuerdo a la vivencia y comprensión que cada quien está teniendo del espacio y sus operativas. Seguramente que la definición inicial con la que arrancamos con esta aventura, ya no será la misma, no puede serlo, no debería serlo. No sabemos que saldrá, como siempre, pero tenemos la certeza de que nos obligará a elaborar otra definición que seguramente se verá atravesada por el espesor de muchas vidas.

Al irse ocupándose de gente nuestro espacio de fabricación de películas, también nuestras vidas se han ido habitando de rostros, de nombres, de problemáticas, de risas, de dolores, de memorias, de sueños. Una ocupación que nos amplifica y desafía una vez más nuestras pre-comprensiones del cine, cuando no, de la vida.

## 48

**CineXXI. La industrialización audiovisual de la sociedad.****¿Cómo organizar el mundo sensible cinematográficamente?**

Ecos de una semana de conversaciones diversas. ¿Cómo se puede organizar el mundo sensible para que produzca cine, para que lo gestione con estructuras sostenibles de fabricación y obtenga con ello beneficios (sociales, sensibles, estéticos, expresivos, narrativos y económicos)?

He ahí uno de los nudos que desde la Fábrica de Cine sin Autor constituye el motor de nuestra acción y nuestra reflexión. Iniciamos aquí aproximaciones que nos conducen lenta y progresivamente a articular un modelo de producción social cinematográfico para imaginar la realidad futura. Empecemos con un tema fácil de ver. Hagamos un mapeo de los puntos de fabricación de la imagen de cine en el principio del cine y otro hoy, cómo si de fotos estáticas se trataran.

Primera foto.

Fecha: período entre 1880- 1895. Marquemos en el mapa la localidad de West Orange en Nueva Jersey, la ciudad de Lyon en Francia y las ciudades de Brighthelm y Leeds en Inglaterra.

Podríamos decir que éstos eran los puntos de fabricación de las primeras imágenes en movimiento, la que se producía en los laboratorios privados donde se estaba gestando la invención del cinematógrafo y por tanto la posibilidad de producir secuencias fotográficas que simulaban el movimiento de las cosas: el cine.

Si siguiéramos marcando lugares de producción (no de exhibición) de las incipientes imágenes de cine por esas fechas, a medida que pasaban los primeros años, iríamos agregando puntos en diversas partes de Europa. Luego pasaríamos a marcarlos por ejemplo en Asia, concretamente en Japón, específicamente en Tokio y precisamente en 1898 porque a un tal Tsunekichi Shibata, empleado del departamento de fotografía de los grandes almacenes de Mitsukoshi se le ocurrió rodar algunas escenas callejeras y fragmentos de representaciones kabuki al que le seguiría un año después el pionero de la cinematografía japonesa Koyo Komada con su primer film.

Ya que estamos en esa zona asiática seguiríamos con otro punto en Manila, capital Filipina, donde un tal Ramos rodó también en 1898 algunas imágenes de la vida cotidiana de esa ciudad. Esperaríamos hasta 1913 para marcar el inicio de la producción China, poniendo dos marcas en Tokio y Shangai con dos películas de los incipientes realizadores Li Minwei y Zhang Shichuan cada uno en una ciudad.

Si nos ponemos localistas, nos fijaríamos en España y marcaríamos concretamente en Barcelona, Valencia y Madrid, donde en 1896 uno de los primeros enviados de los Lumière, un joven llamado Alexandre Promio (aunque quizá no fue exactamente el primero) rodará unos primeros panoramas portuarios barceloneses, algunas vistas urbanas madrileñas, ejercicios militares protocolarios y rituales taurinos.

Y si nos sobrara el tiempo seguiríamos así indefinidamente marcando puntos de la emergente producción cinematográfica de cada lugar en su primer origen. En Argentina parece que otro operador francés, Eugenio Py producía en 1897 el primer film documental *La bandera argentina*. En tierra mexicana marcaríamos otro punto señalando el primer film también en manos de otro operario de los hnos. Lumière.

Como se ve, muchas de las primeras imágenes cinematográficas producidas por el mundo tenían una clara vinculación con la presentación del cinematógrafo en esos países y estaban en manos de los operarios de la casa matriz de los Lumière y muchas veces habría de esperarse años para que un autóctono comenzara a rodar imágenes de cine.

La producción por aquellos días consistía en la actividad artesanal de personas con equipos, cinematógrafos, que solos o en sociedad con otros, creaban su negocio con el fin de obtener rentabilidad económica. Podríamos ver las características de esos tipos, su uso del cine, su extracto social, sus expectativas.

Segunda foto.

Podríamos seguir pero preferimos pasar ya al segundo mapa de producción del mundo, el de hoy, poco más de un siglo después y preguntarnos ante el mismo ejercicio: ¿qué puntos deberíamos marcar para pensar la producción de imagen en movimiento, audiovisual, cinematográfica a día de hoy?

El reflejo nos llevaría a marcar con puntos las grandes y pequeñas productoras de cine, quizá.

Pero se nos quedaría corto porque nuestros puntos a marcar deberían incluir cualquier espacio donde haya alguien con un ordenador y un dispositivo de captura. Es imposible marcar los lugares donde hay un operador o una operadora capturando “escenas cotidianas” de su entorno o cualquier otro asunto que le interese. Si los puntos marcados fueran rojos, el mapa se tornaría de este color en casi todas las zonas habitadas del planeta.

Si las industrias cinematográficas se identifican con ese sistema de actividades que supone la producción, la distribución y la exhibición de películas, entonces, un siglo después, podemos afirmar que lo que ha habido es una industrialización audiovisual de la sociedad. A diario y en millones de sitios, se produce permanentemente películas al estilo lumière, pero también películas de toda duración, estructuras narrativas, diversidad estética, intereses particulares o comunes, así como millones y millones de visionados en todo tipo de soporte, con batallones de operarios desperdigados por cualquier lugar haciendo su registro, etc.

Y si lo miramos con profundidad, este fenómeno comporta un cambio sustancial, paradigmático, en la producción de realidad audiovisual futura porque una sociedad industrializada productivamente desde abajo, empieza a buscar y tiene la necesidad de encontrar formas de organización para cumplir socialmente con la gestión de todo ese volumen espontáneo de flujo, digámoslo, cinematográfico de segunda historia.

El choque de cinematografías del que hablábamos hace unas semanas, se traducirá en un choque de industrias culturales populares compitiendo con las industrias culturales elitistas. Esas que comenzaron en solo tres puntos del planeta y que fueron diseminándose por el mundo a lo largo del siglo.

Las industrias culturales tal como se han entendido por largo tiempo, son las que viniendo de la definición de la Escuela de Frankfurt a través del pensamiento crítico de Adorno y Horkheimer analizaban y caracterizaban los conglomerados industriales de la cultura hecha para las masas, que dentro del capitalismo, organizaron los productos culturales que ocupaban (y quieren seguir haciéndolo) el tiempo de ocio de la masa trabajadora y el resto de la gente.

Actualmente se habla a veces de una diferenciación entre las industrias culturales y las industrias creativas para distinguir la organización que supone el negocio cultural (gestión o administración, distribución y venta) de esos productos, con lo que pueden ser las prácticas masivas de creatividad.

Movimiento descendente de la organización social el primero, donde los conglomerados

industriales siempre minoritarios y oligopólicos dan estructura al uso capitalista de la creatividad social, tratándolo como mercancía de consumo para obtención de rentabilidad de sus propietarios e inversores. El mundo sensible de los sectores que controlan esos grandes aparatos que gestionan industrialmente la producción, es el que dichos propietarios deciden y avalan en sus actividad, es decir, el de sus propios y exclusivos intereses. Un mundo sensible hecho representación a su imagen y semejanza.

Pero la digitalización de todos los procesos productivos y esa industrialización de la sociedad como productora de realidad audiovisual, nos abre a un horizonte difícilmente imaginable aún, porque es un estado social de producción aún en construcción y desarrollo como lo era el incipiente mundo del cine en su origen.

Cómo organizar ese mundo sensible de la sociedad en estructuras de producción y gestión! es el gran desafío de nuestro tiempo y del tiempo por venir.

Cuando nosotros nos embarcamos en la prueba piloto de una Fábrica de Cine sin Autor, lo que estamos haciendo es un ensayo de nueva organización social en torno a la producción y gestión del cine nos ubicamos precisamente en este panorama presente y futuro.

Si hay un nuevo estado productivo de la sociedad que constantemente crea realidad audiovisual fuera de los márgenes de control de la industria cultural de las elites, nos parece urgente y necesario que esa misma sociedad empiece a encontrar entornos y formatos presenciales y no solo virtuales, lugares, espacios e infraestructuras, pensados para hacer esa tarea no solo de producción de películas y obras audiovisuales, sino también de otro tipo de organización social que permita y fomente la estructuración de una nueva industria social, popular, de gestión común la representación audiovisual y cinematográfica.

Lo público y lo privado han contemplado mal o bien, con mayor o menor inversión y con sus políticas, la estructuración de esas industrias minoritarias que definieron el panorama productivo audiovisual del siglo XX. Ahora cabe por ver si lo público y lo privado son capaces de leer este panorama para contemplar y respetar el estado progresivo de industrialización audiovisual en que se han instalado las sociedades actuales. Eso que llamamos nosotros Política de la Colectividad, no es otra cosa que políticas de fomento para ese estado social industrializado. Lo que estamos poniendo en práctica como Fábrica de Cine sin Autor, no es más que en un primer ejercicio de organización de la producción y gestión social del cine. Lo que llamamos Estudio Abierto no es más que un sitio operativo de referencia local, con profesionales e infraestructura a disposición, que permitan acompañar y desarrollar la incipiente creatividad social que se ha desencadenado. Las películas de Cine sin Autor, no son más que las prácticas de las operativas del cine conocido, pero transformadas en operativas sociales de realización, ya no solo restringidas al ámbito inversor y profesional, ahora inclusivas y no excluyentes, ahora participativas y no privadas u ocultas, ahora horizontales y no verticales.

Cabe preguntarse si el sector oficial de la cultura se planteará de una bendita vez algo más que su deriva neurótica alrededor de autoridades y burócratas incompetentes que danzan alrededor del dinero y sus psicópatas.

Este post busca comenzar a explorar un tema recurrente en esta semana en diferentes conversaciones. No es un ejercicio por imaginar quimeras, sino la reflexión que surge del rumor permanente entre quienes trabajamos en la Fábrica de Cine sin Autor, colaboradores, protagonistas, acompañantes, visitantes. ¿Cómo podemos sostener un

modelo de producción sobre la actividad que amamos? Parece de risa pensar algo así cuando la tónica general es que hay que aceptar, y agradecer incluso, poder trabajar en cualquier cosa y en cualquier miserable condición.

Nosotros seguimos en nuestra tónica. Somos suicidas declarados. Cuantas mas horas echamos y más invertimos sin rentabilidad aún en nuestro trabajo, más se agranda la potencia de nuestro encuentro social con muchas personas. Seguimos creyendo en el encuentro creativo y productivo de la gente de a pie, en el organizarnos, en el de construir pacientemente las cosas, en el detalle de querernos y cuidarnos porque hacemos las cosas juntos y en el de hablar profunda y despiadadamente las cosas con quienes construimos mundo. Preferimos el cansancio de hacer al estéril territorio de la palabra narcisista que muchas veces puebla nuestro cansino entorno de debates culturales.

Quizá nuestro empecinamiento viene de ahí. Ante el letargo y el shock que nos provoca tantas horas de, muchas veces, estériles análisis, preferimos reaccionar poniendo en marcha una minúscula parte de nuestra utopía cinematográfica para habitar el futuro que quieren, a toda costa, quitarnos.

# 49

## **Volviendo al Cine. Ingeniería persuasiva popular en el ecosistema audiovisual actual**

Debatíamos hace unos días la película de 45 minutos que se originó en un taller hecho en el Museo Reina Sofía en este mes de noviembre con jóvenes de un barrio de Ventilla, aquí en Madrid.

Una historia de amor entre un chico pobre y una chica rica que fueron creando los y las participantes de dicho taller.

El trabajo se realizó en 5 sesiones que juntas sumaron unas dieciocho horas de trabajo compartido, más muchísimas horas de montaje aparte que posibilitaba la devolución del material registrado en cada sesión.

Más allá del proceso, que tuvo bastante complejidad por las circunstancias personales de algunos de sus miembros, nos dedicamos a analizar la narrativa y el montaje.

El material obtenido era de tres tipos: las propias reuniones donde se decidía la narratividad, las escenas rodadas y una serie de entrevistas que durante el proceso, los y las jóvenes decidieron hacer en los alrededores del Museo Reina Sofía a gente de la calle, para que opinaran sobre la historia que estaban construyendo.

El documento creado está estructurado siguiendo casi cronológicamente la aparición de esa narratividad y la aceptación que iba haciendo el grupo sobre el material de cada sesión.

El resultado entonces contiene lo que el grupo quería contar y lo que el montador iba devolviendo en cada sesión.

El grupo productor quedó satisfecho con el resultado, el que llamamos primer espectador o espectador presente, ese que está involucrado directamente con la creación de la película.

Lo que debatíamos ahora, una vez acabado el intenso y corto taller, es qué relación comunicativa puede haber con respecto al espectador remoto, el que verá la pieza sin que sepa nada de su forma de producción.

Sabemos que el cine fue desarrollado bajo una mecánica persuasiva, es decir, donde su lógica de fabricación estaba dirigida y, a la vez, condicionada por la voluntad de sus productores y profesionales de atrapar durante un breve período de tiempo y en una sala acondicionada para ello, la atención de quienes entraban en dicho recinto a ver y oír lo que se le ofrecía en la pantalla. A las estrategias de impacto fotográfico meramente perceptivas del inicio, se le sumaron, apenas años después de su nacimiento, las estrategias narrativas. Ambas constituyeron los pilares de la ingeniería cinematográfica de esa persuasión, cuyo objetivo fundamental era la rentabilidad de la inversión que la película había supuesto. Mas eficacia persuasiva para entre-tener, acaparar la atención y conmover emocional e informativamente a los espectadores, suponía más adicción de estos por el fenómeno de “ver una película”, el gusto por repetir el ritual y, por consiguiente, un mayor beneficio económico.

Esta es la gran política de producción hegemónica, la de las fábricas bajo el sistema de estudio, la mercancía cinematográfica persuasiva. No necesariamente maligna o rechazable en su totalidad, obviamente. Simplemente, una manera de producción con unos fines específicos.

Las diversas versiones de cine de director desde los años 20 o la política de los autores de los años 50, donde el control de fabricación estaba en manos de personalidades concretas con un equipo reducido a su servicio, aportarán otros aspectos al interés persuasivo del cine: la sensibilidad personal, el interés temático, la experimentación estética, la denuncia, la transmisión de ideologías específicas, etc. que dotarán a la ingeniería de fabricación de las películas componentes menos mercantilistas.

Eso que no nos cansamos de repetir aquí: la era del cine en que la gran masa social contemplaba las minoritarias producciones cinematográficas.

Hoy día, esa estructuración y dinámica social está sustancialmente alterada.

Abordábamos en dicho debate el potencial del material obtenido a la hora de exhibirlo a ese espectador remoto actual, aquel que ve materiales de otros sin haberse involucrado



en su producción, aquel que goza de un nuevo estado de expectación, claramente más complejo.

¿Qué quiere decir esto?

Pensemos. Una persona cualquiera captura unos planos sobre micro acontecimientos de su vida, los procesa al rato y exhibe su pieza fundamentalmente en la red o una pantalla doméstica.

Digamos que ya ha hecho en vídeo lo mismo que podrían haber hecho los primeros operadores de cine. Ahora bien, a diferencia de la primer historia, en esta segunda, el recorrido social de ese vídeo se enfrenta con un panorama absolutamente diferente.

Se enfrentará a espectadores remotos que están inmersos, atravesados, por un flujo audiovisual constante y de un volumen espectacular.

El acceso en grandes y medianas ciudades fundamentalmente a materiales audiovisuales de todo tipo, sobre todo de una parte de lo más mercantil y autoral del cine que nos antecede, va constituyendo un espectador mucho más cultivado, con gustos específicos y conocedor de géneros, productos, autores. Aún así, no hay que olvidar que no estamos en ninguna panacea democrática y que las sociedades no son monolíticas ni en derecho ni en justicia y siguen estando constituidas por grandes capas sin acceso a todo este material, donde incluso un porcentaje de gente sigue enganchada, por ejemplo, a la dinámica televisiva.

Pero en general y sobre todo las nuevas generaciones, constituyen y constituirán más ese nuevo tipo de espectador cultivado o con mayores posibilidades de información.

Hay que tener en cuenta que la ingeniería industrial no es que haya desaparecido sino que se ha seguido desarrollando para los mismos fines mercantiles. Sigue desarrollando películas, interfaces y simuladores cada vez más espectaculares y envolventes, continuando con la vieja tradición persuasiva. La industria, si bien mengua en su reinado productor, aumenta su agresividad como dinosaurio herido. La imagen industrial fabricada por ordenador le ha permitido en las últimas décadas remontar su vuelo a un hiperealismo abrumador donde las características fotográficas de antaño ya no se distinguen de las fabricadas digitalmente. Un paisaje, unos personajes y las acciones que se puedan desarrollar delante de los ojos espectadores, aunque conserven las características de la fotografía real, no necesariamente responden a las leyes del mundo físico, ese que vemos y escuchamos con nuestros sentidos de siempre.

De tal manera que cuando debatíamos sobre nuestra discreta película hecha por nuestros jóvenes entusiastas, a la hora de pensar en la vida de exhibición de ese documento, el análisis debe contemplar más razonamiento que nunca en cuanto a su ingeniería comunicativa.

Una vez que los y las jóvenes producen un primer borrador de su historia ¿cómo estructurarla para que comunique sus intereses, para que la pieza atraviese el infernal ecosistema audiovisual de hoy día, con un mínimo de eficacia conmovedora y sin morir en el autismo productor, aunque este sea colectivo y participativo?

Una vez más el diálogo con el cine heredado, se hace necesario. Por un lado porque las políticas anteriores de fabricación, aunque pertenezcan a sus minorías propietarias, nos dejan muchas enseñanzas.

Una, por ejemplo, deriva de la eficacia de su resolución, de cómo han resuelto formal y narrativamente las cosas para persuadir a los espectadores remotos. No para copiarlas tal como han sido, sino para abastecernos de sus operativas.

La segunda enseñanza es que podemos conocer mejor el fondo de imágenes, el sustrato narrativo y formal del espectador de hoy, para que ese “mensaje cinematográfico” construido en la base social, sepa dialogar con el flujo de representaciones audiovisuales que nos rodean o que nos habitan.

Nuestra Política de la Colectividad, una vez más, debe contemplar esa necesaria calidad persuasiva, tanto en su potencia de contaminación ascendente hacia la elite formal del

cine, como en la comunicación horizontal con un espectador cualquiera tan atravesado por multitud de formas y estructuras audiovisuales actuales.

Si decimos que han cambiado radicalmente los procesos de producción y gestión de las películas, también hay que analizar que el espectador de aquel cine ha cambiado sustancialmente.

En la Fábrica de Cine sin Autor, defendemos con uñas y dientes la potencia del imaginario de las personas cualquiera que se acercan porque democratizar la producción es democratizar la parte oculta y privada de la actividad cinematográfica, que se conservaba como una fiesta privada para privilegiados. Pero es verdad que cuando pensamos en exhibir las películas o documentos que allí se fabrican, no deberíamos seguir la saga de un tipo de narcisismo autoral que solo se mira a sí mismo como reivindicando su genial egocentrismo y haciendo gala de su sofisticada subjetividad.

El cine nacido entre la gente, debe encontrar ingenierías eficaces de comunicación entre la población para no convertirse contradictoriamente en una obra popular (democratizada, participativa, etc) en su producción, pero elitista en su exhibición porque solo interesará a unos pocos. También el cine militante nos ha enseñado ese déficit.

No habría que cometer ese cansino error histórico de las personas y movimientos rupturistas que siempre terminan dialogando solos con el gueto burgués de la cultura pero bajo el apodo de “vanguardia” y conformes con integrarse a las fiestas privadas de ciertos círculos minoritarios del poder cultural.

Estamos en el comienzo aún de validar un formato de organización y producción social de cine con muchos frentes abiertos y en un contexto extremadamente adverso para la sostenibilidad económica de cualquier iniciativa.

Aún así, ante la obvia desolación que produce habitar un país quebrado por el robo desvergonzado de sus mafias, surge el sentimiento de potencia que la organización social articula como respuesta.

Nuestro espacio se va poblando de colaboradores con mucha formación dada la situación de parálisis de toda actividad del sector y la ausencia de horizontes para cualquier joven preparado. La pregunta de cómo crear, habitar y sostener otro modelo de hacer lo que amamos, el cine, tiene cada vez más personas. Y ya sabemos lo que muchas personas haciéndose la misma pregunta pueden llegar a hacer. Solo es cuestión de tiempo.

Lunes y martes rodaremos tres escenas muy simples en una nave de Matadero. Estaremos implicados en ella unas 20 personas que llevamos semanas preparando el rodaje. Al frente de la dirección estará Gioacchino, el joven de 84 años que un día nos cruzamos en la calle. Un grupo de profesionales en plena juventud al servicio de un anciano. No es mucho, pero es una inversión. La siguiente semana tendremos la primera sesión con 27 niños y niñas de 9 y 10 años del Colegio Legado Crespo cuyo director nos ha invitado generosamente para hacer allí una experiencia de Cine sin Autor. No es mucho, pero podrían ser 27 niños que durante unos años podrían vivir el cine de otra manera.

Todo esto es apenas la fase de producción social.

Pero volviendo sobre el tema de la exhibición, la Política de la Colectividad tiene que asegurar que así como la fabricación de una película puede ser un acontecimiento social por la gente que involucra, debe ser un acontecimiento social comunicativo, eficazmente entendible por amplios sectores de la población, didacticamente conmovedor en su factura, vitalmente revolucionario en su vivencia.

Es verdad, nos queda mucho por hacer, pero es que siempre queda mucho por hacer cuando uno hace mucho. No hay que impacientarse, es la sensación habitual de que nos estamos organizando y encontrando continuamente para hacer lo que nos apasiona y eso nos da el tono inequívoco de estar rabiosamente vivos. Normal.

## 50

**Fábula social del cine, la captación de la vida, la puesta en escena de lo sensible y un consultorio cinematográfico abierto al público**

Jaques Rancière abre el libro *La Fábula cinematográfica* con una cita de Jean Epstein que acaba diciendo que “*el cine es verdad, una historia es una mentira*”, una cita de 1921.

Epstein fue un director francés y uno de los primeros teóricos del arte vinculado a la vanguardia francesa de los años 20.

Rancière utiliza la cita para remarcar que Epstein hecha por tierra en su reflexión la “*fábula en el sentido aristotélico... la orquestación de acciones necesarias o verosímiles que, mediante la ordenada construcción del nudo y el desenlace, permite que los personajes pasen de la felicidad a la infelicidad o de la infelicidad a la felicidad*”. Agrega que “*esta lógica de las acciones ordenadas definía no sólo el poema trágico, sino la idea misma de la expresividad en el arte*”. Pero - sigue diciendo- “*este joven nos dice que esa lógica es ilógica. Que contradice a la vida que aspira a imitar. La vida no conoce historias. No conoce acciones orientadas hacia un fin concreto, sólo situaciones abiertas en todas direcciones. No conoce progresiones dramáticas, sólo un movimiento largo, continuo, constituido por infinidad de micro-movimientos*”.

La reflexión va ubicada en el debate de aquella época, donde este primer movimiento crítico se planteaba si la potencia del cine no estaba más bien en esa capacidad de registro de la realidad de sus orígenes donde el artista “*ni engaña ni puede engañar, pues no hace otra cosa que registrar*”. Se planteaban si había que resignarse a que el cine tuviera que contar historias, vincularse servilmente a la literatura o, por el contrario, se debía abrir a la exploración de la pura percepción del movimiento y la luz. “*Racionalidad de la trama... o efecto sensible del espectáculo*” dice Rancière.

Germaine Dulac, otra de las integrantes de aquel movimiento murmuraba en sus textos con claro malestar que con el cinematógrafo “*no se intentó averiguar si en el aparato de los hermanos Lumière yacía, al igual que un metal desconocido y precioso, una estética original; nos limitamos a domesticarlo convirtiéndolo en tributario de unas estéticas anteriores, despreciando el examen profundo de sus propias posibilidades*”

¿Qué posibilidades? Pues, presumimos que ya no lo sabremos, porque como reconoce Rancière, “*es una visión que pertenece a un tiempo distinto del nuestro*”. Ni Epstein ni el cine en general más conocido siguieron ese misterioso y posible camino y si obviamos por un momento toda forma de exploración experimental. “*La realidad del cine lleva mucho tiempo traicionando la hermosa esperanza de una escritura lumínica, oponiendo la presencia íntima de las cosas a unas fábulas y personajes de antaño*” nos dice el autor.

Pero aquí solo comienza su libro y lejos de dar por sanjado el asunto, mantiene la tensión hasta la actualidad haciendo una larga reflexión que transitará por varios autores (Eisenstein, Fritz Lang, Nicolas Ray, Godard, Deleuze) para sumergirnos en la idea de que el la fábula del cine es una fábula contrariada, espesa, compleja, difícil. Nosotros, que somos más prosaicos y remezclamos sin contemplación la reflexión académica con las del vendedor de carne, como una manera de romper cualquiera de los dos autismos de pensamiento, nos quedamos pensando en esa reflexión sobre la vida en relación al cine, eso de que “*la vida no conoce historias. No conoce acciones orientadas hacia un fin concreto, sólo situaciones abiertas en todas direcciones. No conoce progresiones dramáticas, sólo un movimiento largo, continuo, constituido por infinidad de micro-movimientos*” Esta semana de rodajes intensos, dedicamos un día y medio a poner en escena los recuerdos borrosos de un niño y un adolescente en su relación con dos curas y una monja, escenas que reconstruyó nuestro joven de 84 años, Gioacchino.

Al siguiente día seguimos avanzando en la película sin nombre de otro grupo, donde un poli tiene que matar a su amante por orden de un alto cargo de aún no se sabe qué organización, mientras un cura (otro) que no solo usa pistola sino que es un traficante de drogas y de armas, despliega un atípico discurso donde mezcla la trama con una cantidad de superhéroes que aparecen en sus intervenciones.

Al final de la semana, ojeando libros, estos comentarios de Rancière a partir de los escritos de un joven francés que tuvo como ayudante al Buñuel que aún no había hecho su primera película, se conectan con nosotros, aunque sea de manera extraña.

La película “*A ver si contamos la verdad*” de Gioacchino, tendrá un primer capítulo en los próximos meses. Y la película sin nombre aún, avanza rápidamente en esa sesión de hora y media que tenemos cada miércoles.

Ambas podrían continuar al infinito. En una porque hay tanto que contar que Gioacchino, cada vez que aparece por el Estudio, se acuerda de un nuevo episodio de su vida que podría relacionar perfectamente con la trama que formará el primer capítulo. Sea antes o después de lo ya rodado, las escenas podrían sucederse, ya que cada historia que recuerda podría incluir a más personajes. A alguno de ellos, incluso, le ha llegado a recuperar para su vida luego de muchos años, lo ha traído a visitarnos y lo ha comprometido para la siguiente fase. De tal forma que el cierre de este primer capítulo ha sido una decisión de mutuo acuerdo para ir cerrando con sentido el material y las escenas que ya existen, para capitular una secuencia de vida que, como todas las vidas, podría no acabarse nunca de contar.

En el segundo proceso de esta semana que mencionamos, la continuidad al infinito estaría asegurada porque dado el imaginario exuberante de los y las participantes, miércoles a miércoles, y a veces en pleno rodaje, la gente agrega una escena como quien agrega piezas de un rompecabezas. Dada la progresiva afirmación de los perfiles de personajes y como en toda dinámica social, las relaciones entre ellos y ellas pueden originar constantemente escenas: *ahora este puede llegar a la casa de tal, pero poli puede aparecer de repente... y ¿dónde vive el poli?... ah, pero fulano puede ser el conserje del edificio... claro pero el podría estar implicado porque...etc etc...*

La película se va gestando así en encuentros semanales, convivencias cortas de estimulante creatividad, donde se mezcla la vida, el conocernos, el contarnos, el aprender, el compartir, el rodar, el visionar, el almorzar si nos pilla la hora...

Rancière abordará en otro de los capítulos, *La Chinoise* de Godard, del año 67. Esa película que algunos acusan de frívola caricatura sobre jóvenes marxistas y otros vieron con el pasar del tiempo “un genial anticipo” de lo que sería el mayo francés del año siguiente. El autor remarca que en ésta película Godard “*no filma ‘unos marxistas’ o a unas cosas cuyo sentido sería el marxismo. Godard hace cine con el marxismo... La Chinoise nos permite asistir a su propio rodaje*”, a “*Una película que se está haciendo*” como anota precisamente el mismo Godard en uno de los carteles del film.

Algo de eso entendemos que es el cine. Hay niveles de profundidad que aparecen más allá de la fábula. Nos cabe decir que vivimos el cine como una fábula en tensión donde la historia que se va construyendo, es más que una simple puesta en escena de personajes y situaciones porque está atravesada por la vida. En el caso de Gioacchino el cine lleva meses emergiendo de su memoria. Cada vez somos más los que cada semana nos internamos, de una u otra manera, en el universo privado de sus recuerdos y sus emociones pero también de su futuro y de la cercana muerte de la que habla sin tapujos dada su avanzada edad. Se ha roto la distancia entre su mundo sensible y el nuestro. Confesiones mutuas, reflejos, debates, puntos de vista, formas de vivir conforman desde hace meses, la materia de nuestros encuentros. Su propia familia nos ha comentado que desconocían varias cosas que están ya convertidas en ficción o aparecen en sus charlas documentadas.

La ficción de los miércoles es distinta pero tiene permanentes fugas en su construcción. Tanto se viven momentos de gran desparpajo ante la constante improvisación de algunos

participantes como, de repente, el miércoles pasado por ejemplo, una escena entre dos mujeres (la amante a la que el poli tiene que matar y una amiga que la va a buscar al aeropuerto) se torna tan profunda, íntima y verdadera, que mientras se extendía la improvisación, parecíamos asistir a un momento privado. Tuvimos que esperar varios segundos para decir corten. Más que interpretada, la ficción había sido vivida. Se habían mezclado realidades personales, emociones de la vida, silencios y frases que no estaban escritas en ningún lugar pero que parecían colarse desde la pesadez de la existencia. Ha habido miércoles en que al mirar alrededor, durante el rodaje de la escena, varios estaban apretándose la nariz para no interrumpir con una carcajada la grabación. Momentos de comedia. Hay otros, como éste miércoles, en el que solo cabe el silencio y la escucha. Se roza el drama.

Es nuestra particular fábula contrariada del cine entre la historia a contar, la vida que la atraviesa y las cámaras que buscan captar el más allá de la escena.

El cine siempre ha sido esto. Las vidas de colectivos de profesionales embarcados en una ficción escrita por algún guionista, dirigida por algún director, producida por algún equipo empresarial embarcados todos en la aventura de ofrecer una película a espectadores cualquiera.

En nuestro caso, el primer motor es que las personas y grupos construyan su propia o sus propias películas.

Esta semana recibimos también a tres jóvenes, dos chicas y un chico que están pensando una película. Hace unas semanas atrás fue un grupo de madres con sus niñas. No solemos hablar de las películas que se piensan pero no llegan materializarse. En la Fábrica de Cine sin Autor también descubrimos una función social que se parece a la de “consultorio social cinematográfico”, a donde acude gente que se junta y se plantea seriamente hacer una película y allí les damos las primeras sugerencias de organización, las primeras indicaciones formales. A veces, solo organizarse ya posterga el arranque o también mata la posibilidad. Ayer nos escribía Olga, una chica que nos visitó hace unos meses desde Bilbao y que tenía la intención de trabajar con un grupo de mujeres africanas. Luego de unos meses, nos dice que el martes arrancará con el grupo. Nuestra habitual *Y ¿tú qué película harías?* sonará en Bilbao este martes entre gente que desconocemos por completo.

Son ficciones escondidas, latentes, que encuentran en nuestro espacio de fabricación, un lugar sin trabas donde exponerlas y comenzar a organizarlas. Para nosotros es un verdadero gusto y satisfacción atenderlas dentro de nuestras posibilidades. Son casi siempre fábulas contrariadas, porque a parte de la historia, vienen atravesadas de las vidas, de las experiencias que siempre terminan fundiéndose con la historia que se quiere contar.

Ha pasado mucho ya desde que el joven Epstein escribiera esa frase que hoy, recordada por Rancière, nos ha ayudado a pensar. La tensión nunca se resolvió. El cine mayoritariamente se volcó a esa función ilustrativa de contar historias pero incluso así, sus imágenes deberían ayudarnos a reflexionar sobre la monumental maquinaria que ha escondido y esconde su fabricación. Aún las imágenes cinematográficas más industriales han estado atravesadas por ingentes equipos de personas detrás sobre los que jamás se volvió la cámara de cine. Gente que se volvería a su casa luego de una intensa jornada de trabajo pero que nadie seguiría para captar su horas fuera del trabajo. El cine ha invisibilizado cínicamente la vida de quienes han producido las imágenes espectaculares que han habitado las generaciones sucesivas de espectadores.

Democratizar el cine quiere decir también diseñar espacio y un modelo social de fabricación cinematográfico donde poder fabular juntos, compartir nuestras ficciones con otras personas, organizarnos para poder representarlas. Y a lo mejor tenía razón ese primer movimiento crítico del cine y no deberíamos obviar cualquier halo de luz que esté delante y darle tanta importancia como la que tiene una puesta en escena. Es una vieja vocación del cine, registrar de la mejor manera aquello que nos permita

recordarnos, proyectarnos, soñarnos, pensarnos en mitad de “*ese movimiento largo, esa sucesión interminable de micro-momentos*” de la que está compuesta nuestra vida, la que debe alimentar nuestra imaginación.



## 51

## Campo social de sentido para la acción y organización cinematográfica. Más notas sobre la Escuela de Cine sin Autor

En una entrevista a Agnes Varda realizada hace unos meses atrás en Sevilla, la directora francesa comentaba: "... No enseño en una escuela de cine... Tenemos a menudo becarios a la producción y se quedan 3 meses. Ellos aprenden mucho conmigo. Por tanto, no son mis asistentes pero ellos ven un poco, nos ven localizar, pasan a la sala de montaje, ven los problemas que tenemos para encontrar el dinero, ellos van a correos, ponen los sellos en el correo porque eso es parte de la vida de todos los días. Y después me escuchan hablar y todos los que han estado de becarios y que después han hecho cine son ellos los que han aprendido y no porque yo les haya enseñado... la transmisión se hace a través del propio film..."

Estas afirmaciones no son más que un reflejo del aprendizaje común en el ámbito cinematográfico. Quizá, como en casi todo, el mejor aprendizaje, o al menos el más eficaz, se produce haciendo.

Por los jóvenes que siguen llegando a la Fábrica de Cine sin Autor, resulta evidente que hay un profundo déficit de "práctica", de poder hacer cine, durante y después de la formación. Las opciones son limitadas al momento de hoy. O te buscas la vida con unos colegas para hacer tus proyectos ante la ausencia de políticas que favorezcan la acción de la colectividad meta-cinematográfica o solo queda la opción de ponerse en la cola de gente que se sienta en la vereda de los enclaves de producción de cine y televisión, esperando como becarios o mano de obra gratuita, a que alguien abra la puerta y haga pasar a dos o tres afortunados que podrán sustituir alguna carencia. Ese es el panorama actual de este país.

El restringido acceso a los procesos de fabricación de las películas es la fórmula sagrada del sistema de persuasión del cine (y del arte en general) donde la relación con la población se reduce al momento de la exhibición, de la obra acabada.

Por eso la Fábrica de Cine sin Autor se constituye como un modelo de producción cinematográfica con la intención de cortocircuitar y hacer saltar por los aires el templo sagrado de la producción de cine. Abrimos las puertas.

Entonces, una Escuela de Cine sin Autor, no debería ser ni más ni menos que un lugar de debate y aprendizaje de las metodologías que hacen posible ese cortocircuito de las operativas que el cine siempre ha mantenido ocultas. Debería constituirse como un campo de suspensión del sentido de la actividad cinematográfica tal como lo hemos conocido.

Pero la Escuela de CsA es ya, en nuestro cotidiano, un campo social de encuentros e intercambios de prácticas y saberes. Algo parecido a lo que menciona Agnes Varda. La diferencia, sustancial además, es que en un modelo social así, esos encuentros e intercambios, necesitan progresivamente protocolizar.

De eso hemos hablado mucho ésta semana que concluyó con una reunión general de los y las colaboradoras que constituiremos el equipo motor de la Fábrica de Cine sin Autor en el 2013.

Comenzamos así un recorrido que será largo en cuanto a que tiene el desafío de desarrollar un modelo social de aprendizajes y prácticas sinautorales, aquellas que, justamente, venimos poniendo en permanente validación durante los últimos cinco años.

Y cuándo decimos encuentros e intercambios, no lo decimos solamente como dos palabras livianas, sino como la especificación de dos componentes fundamentales, indisolubles para nosotros: la colectividad de vida y la colectividad de producción.

Las casi veinte personas que empiezan a formar, de diferentes maneras, el motor de la Escuela de Cine sin Autor coincidimos en la importancia del encuentro de vidas y el fomento del cuidado y el respeto mutuo como base indispensable para la edificación de la organización productiva.

Sin importar la temporalidad del compromiso, permanentes, largas o pequeñas, en que cada uno y una fue relatando su manera de participar, en el Cine sin Autor nos hemos acostumbrado a que somos una comunidad sinautorale en movimiento constante, con

prácticas que exceden la actividad que hacemos en Madrid. Las experiencias que una compañera está desarrollando en Blanca, localidad de Murcia y Toulouse, Francia, nos han hecho comprobar el enriquecimiento que supone cuando cualquiera de nosotros decide llevarse consigo y poner en práctica en otro sitio la operativa del Cine sin Autor. Una compañera italiana volverá en enero para pasar algunos meses trabajando entre nosotros para luego buscar otro destino y poder desarrollar, a su manera, un proyecto similar. Otro compañero cubano, formado en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños de aquel país, ofrecía su colaboración al mismo tiempo que sus conexiones con dicha Escuela para hacer crecer el intercambio y la experiencia. Otro realizador venezolano recién llegado a Madrid nos trae noticias directas de lo que allí se está produciendo en el ámbito del audiovisual, ofreciendo no solo colaboración sino también intercambios.

Y así seguiremos, entendiendo que los encuentros de vida que estamos teniendo responden al interés por el modelo social de cine que estamos desarrollando pero también a que esto responde a otra manera de entender la vida, de entenderla colectivamente.

En el contexto de este país en plena explosión social y en proceso acelerado de precarización extrema, encontrarse para vivir aventuras juntos, se convierte en arma inevitable de resistencia. No hay proyecto que soporte la destrucción planificada de todo lo que constituye nuestra circunstancia social si no está fundado en una comunión de intereses, en una convergencia de deseos, en un cuidado de los sueños que cada uno lleva, en un respeto incondicional a lo que somos y lo que traemos, en una renuncia al individualismo cultivado por el ficticio bienestar que nos inyecta el entendimiento capitalista de las cosas.

Nuestro cine, en definitiva, no busca más que rescatar cinematográficamente el imaginario de la gente común porque tenemos necesidad de superar el perverso cerco del aislamiento social, laboral, político, cultural. Enriquecernos del imaginario, las historias, la narrativa, las preocupaciones, las ficciones, las emociones de la gente que no tiene la actividad cinematográfica como su centro, es poner en juego en la creación cinematográfica, nuestras propias narrativas, preocupaciones, ficciones, emociones, nuestro mundo sensible. Abocarnos juntos a la construcción del imaginario común es la tarea.

Rescatar las imágenes y los sonidos de la vida, algo tan consustancial al cine, para narrarnos a través de ellos, es ofrecer resistencia a la narrativa perversa con que nos construyen el miedo desde el olimpo económico-político, abriéndole un espacio a la vida, esa que, lejos de perderse ante las maniobras de un grupo de millonarios que han decidido acabar con el bienestar general de este país, más bien parece aflorar.

Encuentros e intercambios, decíamos.

De intercambios hablamos también este viernes antes de la reunión general con nuestros amigos de Subtramas, un proyecto de investigación iniciado en el 2009, hecho a pura vocación, sobre pedagogías radicales de la cultura visual. Con ellos pensábamos en la Escuela y nos preguntábamos: ¿cómo hacer el intercambio de saberes especializados sin que se vuelva elitista, sin que aplaste o paralice el fluir de la vida y las prácticas sociales de cine que nosotros y otros grupos y personas estamos haciendo? ¿Cómo hacerlo sin que un tipo de saber, sobre todo académico, no establezca anticipadas jerarquías y sin que desautorice al que no posee el saber del otro? ¿Cómo hacer operar una práctica horizontal dentro de una actividad tan elitista como ha sido el cine y el ámbito cultural en general, cuando busca relacionarse con la población alejada de sus guetos?

Por suerte ninguno teníamos respuesta ya que la respuesta a una necesidad o un interés de muchos, solo aparece cuando hay una convergencia de intereses en un mismo campo de sentido y de acción, también inseparables. Imaginar y contrariarnos es lo que nos espera, sabiendo que la contrariedad estará originada por el esfuerzo de salir del modelo individualista, privatizado y elitista del cine y la cultura, en favor de un

modelo de producción social, colectivo, inclusivo, participativo, horizontal como el que tenemos en marcha.

Un apagón de la palabra (especializada) decíamos, por improvisar formas de relación que no sucumban en el pantano muchas veces aberrante del campo cultural y académico, que cuando se tiene que relacionar con personas cualquiera parece volverse tan torpe como agresivo.

Hace poco leíamos una frase del actual presidente uruguayo José Mujica cuya trayectoria de convencimiento y diálogo llegó a impactar a la mayoría del país, trayectoria que cuenta con unos inimaginables catorce años de cárcel bajo la dictadura uruguaya: *“las cosas importantes de la vida se pueden traducir para que las entienda el hombre mas humilde que camina por la calle. Si no se las puede traducir para que el las entienda no son tan importantes...”*

Algo de esto nos atraviesa desde el principio de nuestro trabajo. La teoría es una herramienta que tiene (o debería tener) la precisa función de ser más eficaces en la relación con los demás, en la producción conjunta tanto de vida como de actividad. El saber especializado no debe crear diferenciación social. Por eso siempre hemos acudido al apagón de nuestra propia reflexión a la hora de hacer cine con otros y otras, esa reflexión que desarrollamos en los manifiestos o en este mismo blog. Porque “sabiendo que es importante la teorización permanente que hacemos” apostamos a que en el transcurso de la convivencia creativa y productora, todos los saberes útiles aflorarán, vengan de quién venga y transmitidos de muy diversas maneras. El saber especializado, sea de quien sea, no puede debilitar la potencia de la acción común sino incrementarla. La Escuela deberá convertirse en un campo de sentido social para la acción, la organización y la producción colectiva del cine o no habrá sido capaz de estar a la altura de sus propósitos.

Largas, espesas y estimulantes tareas nos esperan.

Se acaba este primer período de pre-producción en la Fábrica de Cine sin Autor que justamente es un período de encuentros, de encuentros con quienes fuimos viendo que podríamos fabricar juntos las películas de cara al año próximo.

De todo esto hablábamos en la reunión del viernes. De cámaras y sueños, de agendas y de sostenibilidad económica, de discos duros y de utopías. Creemos que fundamentalmente de una utopía que a veces la sentimos posible... Aún tenemos el sueño intacto.

#### **ANUNCIO A LA COMUNIDAD SINAUTORAL:**

Esta semana, además, iniciamos otra aventura. En coordinación con la Cinoteca de Matadero Madrid, comenzaremos un formato de entrevistas grabadas a diferentes personas del sector cinematográfico que vienen a la Cinoteca: CINEXXI Conversaciones desde la Fábrica de Cine sin Autor.

Estamos terminando de editar la primera que realizamos el miércoles a la noche al documentalista Patricio Guzmán que vino a presentar Nostalgia de la Luz, su última película y que muy amablemente se sentó con nosotros en nuestro salita de guión a dialogar sobre su película y sobre el cine en general. Esta semana las colgaremos.

# 52

## **Pisas para un modelo social de sostenibilidad del CineXXI.**

### **Breve historia y desafíos de la producción en Cine sin Autor**

El viernes, a modo de último debate espontáneo del año, nos enfrascamos con un tema en el que llevamos muchos meses dándole vueltas y que ya sabemos que será el asunto central de la Fábrica de CsA en el 2013: avanzar en el modelo de sostenibilidad de la Fábrica (FdeCsA).

Los caminos hay que recorrerlos para conocerlos y cuando se los atraviesa, también nos atraviesa su especificidad, su densidad, sus desafíos. Recorrerlos es ir resolviendo la complejidad de cada paso y saber disfrutarlo. Cuando el camino no está hecho, tenemos que hacerlo al mismo tiempo que se recorre. Como cuando se atraviesa una zona selvática a base de machete, cortando las ramas que impedirían el paso. Abrir el camino para recorrerlo es más lento que caminar sobre algo trazado, obliga a un descubrimiento constante de lo que se antepone, a gestionar la incertidumbre, ha hacer más cálculos sobre lo posible. La satisfacción de quien funda lo nuevo.

Lo que debatíamos este viernes son las primeras pistas para abordar el tema de la sostenibilidad de un modelo de producción cinematográfico en el formato de una FdeCsA.

En ese recorrido del camino no hecho, de repente uno se da cuenta de una importante zona de déficit, casi que de error. Pero no significa exactamente que se haya hecho algo mal, no es una mirada retrospectiva sino futurista. Significa, más bien, que uno hizo hasta donde pudo ver, como en la maleza, sin poderse anticipar con mayor precisión a lo que sigue.

Nuestro colectivo se embarcó hace más de cinco años a la aventura de hacer películas con gente cualquiera. Eso supuso recorrer el arduo y fascinante camino de abrir las operativas de realización a la gente, de medir y experimentar si era posible avanzar en la democratización de la realización de una película. Vimos que era posible.

Luego vino la fase de pensar en arraigar la práctica en una situación y territorio específico, un plató-mundo, que sirviera de escenario social vivo para el desarrollo de esa película. Y en ese período comprobamos que de una situación así, salían más de una película y la gente se embarca en la tarea.

Hace un año nos planteamos que si de un Plató social, un sitio cualquiera y sus habitantes, pueden salir muchas películas el modelo debería constituirse como operativas de fábrica, con un centro de coordinación, un Estudio Abierto y organizando diferentes propuestas sociales de películas. Es la etapa actual donde culminamos el año 2012, con la pre-producción, la fase en encuentros sociales entre el equipo técnico y grupos de gente, que organizados por colectividades sociales de cine, hacen sus películas en un plazo determinado de tiempo.

Pero cada paso había que comprobar si era o no factible abrir la práctica cinematográfica, comprobar qué dificultades encontrábamos y qué certezas. En cada paso descartamos o confirmábamos asuntos, prácticas, conceptos en función de que ayudaran o no a democratizar, colectivizar, horizontalizar la práctica del cine.

La instalación y puesta en marcha de la Fábrica de Cine sin Autor en Intermediae-Matadero Madrid, podía o no funcionar. Funcionar quiere decir, que podía o no la gente interesarse, participar, involucrarse en la producción o podía pasar como un proyecto artístico más, complaciendo nuestros intereses a medias y quedando como una buena práctica experimental.

Sin embargo, volvimos a comprobar que el formato fabril de Cine sin Autor, nos abrió explosivamente a nuevos desafíos para continuar construyendo y a la vez atravesando el camino de la democratización total del Cine. Se vuelve a confirmar lo anterior: que hay gente dispuesta y muy dispuesta a hacer cine bajo otro modelo más democrático.

Otra vez, tuvimos que asumir nuestros límites y nuestra torpeza imaginativa. Diversas personas y grupos han pasado por nuestro espacio en estos meses y tuvimos que declinar hacer una convocatoria que veíamos necesaria al principio, para adecuar la demanda a lo posible. Seis procesos filmicos para el próximo período ya son muchos dada la capacidad del equipo base que teníamos al instalarnos, 4 personas y no todas a tiempo

completo.

Aparecieron entonces los y las colaboradoras que deseaban ofrecer tiempo y conocimientos y nos supuso plantearnos la idea de la Escuela de Cine sin Autor porque se hicieron necesarios unos protocolos de intercambio que nos permitieran la incorporación de un primer grupo que ya ronda en las quince personas, cada una con su expectativa, su saber, su historia personal, su circunstancia, su tiempo.

El viernes pasado dimos término al año con un debate espontáneo, habituales durante en las horas cotidianas del trabajo. Hablábamos sobre la sostenibilidad de la FdeCsA.

Y sostenibilidad no solo en términos económicos, que también, sino en todos los ámbitos que supone la creación y gestión cinematográfica.

¿El déficit? Al ver nuestro recorrido, nos damos cuenta que toda nuestra acción estuvo basada en la parte de la producción referida a la realización de películas y en los procesos presenciales, de esa producción. Reunirse para hacer la narrativa, rodar las propuestas, participar en los montajes y llegar al corte final, a tener la película.

Una de las demandas constantes de quienes han pasado por el estudio este año ha sido ¿dónde y cómo ver esas películas?

El Cine sin Autor creció en todos estos años con apenas dos exhibiciones públicas a espectadores remotos, una en Medialab Prado y otra en Centro Reina Sofía de Madrid. Pero por otro lado, hemos tenido una gran cantidad de exhibiciones a espectadores primeros, los involucrados en la propia producción. Semanalmente y durante varios períodos, hemos tenido una y hasta dos exhibiciones o visionados para la intervención de las imágenes.

Pero seguimos sin comunicar ni difundir bien lo que hacemos.

Hasta el año pasado, el CsA se hizo por el trabajo y la inversión de las cuatro personas que formamos el colectivo: Daniel Goldmann, David Arenal, Eva Fernández y Gerardo Tudurí. Nuestro esquema era el clásico esquema militante-vocacional: trabajar en otras cosas e invertir tiempo y dinero en la realización de los proyectos que nos proponíamos o nos proponían. En el camino se unió Emmanuelle Trepagny, que luego de trabajar con nosotros y acabar su tesis en Toulouse, su ciudad, decidió emprender sola un proyecto de Cine sin Autor en aquella ciudad. El esquema productivo de ambas experiencias fue el militante-vocacional. Ahora somos 5 personas de base en Madrid, ya que se nos unió a tiempo completo Davide Crudetti, estudiante italiano de la universidad de Bolonia y se abrió desde octubre otra experiencia en Blanca, pueblo de Murcia, a través de otra compañera que forma parte de nuestro núcleo central, Helena de Llanos, que comenzó la experiencia *¿Hacemos una Peli?* en aquella localidad.

Todos sabemos que la militancia tiene, como todo en esta vida, su virtudes y sus límites. Cuando decidimos dar el paso a un Plató Mundo específico, en el barrio de Ventilla, en Tetuán de Madrid, y generar varios proyectos, el colectivo base se vio completamente desbordado por la respuesta social que se despertaba. Nuestros límites humanos y monetarios nos hicieron tambalear y aún así, continuamos tres años sacando adelante, con muchas dificultades, los proyectos. Colapsamos y dudamos si podíamos seguir.

En ese momento decidimos dar un paso adelante en plena crisis, a comienzos de este año: crear una Fábrica de Cine sin Autor (unas operativas de fábrica) que dieran sostenibilidad a la potencia social del proyecto. Lo central era conseguir que una Institución cultural asumiera en su seno el proyecto para darle sobre todo tres coordenadas: un lugar claro de referencia para la gente; la duración de la actividad sostenida en el tiempo, que rompiera el nomadismo de trabajar en nuestras casas o estudios y en el tiempo libre y el apoyo económico.

El equipo de Intermediae Matadero Madrid y su director de entonces, Juan Carrete, abrieron la puerta para que el Estudio de Cine sin Autor de la fábrica pudiera ser posible.



Las dos primeras coordenadas se cumplieron, espacio de referencia y durabilidad para la actividad. La variable económica se cumplió en su mínima expresión al obtener de la institución acorralada por los recortes, unos 20.000 euros con impuestos incluidos para instalarnos. Entramos así, en la órbita mixta del dinero y el apoyo público combinado con el trabajo militante del esquema anterior, ya que nuestro trabajo diario de 8 horas y más, a partir de septiembre, volvió a recaer sobre el bolsillo del equipo base.

A eso se suma que nuestra presencia en Matadero, comenzó a atraer a personas, grupos y colaboradores. Con lo cual, la operativa de Fábrica comenzó a ser ocupada y habitada por decenas de personas. Ese es un beneficio producido por la interacción entre el colectivo y su proyecto y la institución cultural Matadero.

¿Qué pasa actualmente?

Que el crecimiento social del proyecto, la cantidad de personas que se han involucrado, hace que ya no seamos aquellas 4 personas que se empeñaban en hacer unas películas, sino algunas decenas implicadas de diferentes maneras. Que el formato de Fábrica se tiene que plantear su modelo de sostenibilidad social es una urgencia. Otra vez toca atravesando el espesor selvático de la realidad, de una realidad en crisis, machete en mano y despejando el camino.

La Fábrica de Cine sin Autor debería sostenerse a partir de los dos pilares que la conforman hoy día, más uno que debe agregarse: 1) su base social, equipo fundador, colaboradores y personas agrupadas haciendo sus películas, 2) la institución cultural de gestión pública, que aporta instalación, valor simbólico, difusión y algún dinero y 3) el dinero privado, la inversión o el patrocinio, que deberá ponerse en juego para asegurar un funcionamiento más estructural.

Los tres pilares, dada la situación actual en este país, están en un permanente temblor y en constante y diaria inestabilidad.

Cada uno de estos componentes tiene intereses muy diferentes y cada quién, si decide o le convencemos para involucrarse, reclama diferentes resultados y beneficios y de muy diferente naturaleza.

1) la base social, la gente que quiere hacer sus películas, demanda de la Fábrica apoyo para que su imaginario se materialice cinematográficamente. Los beneficios son múltiples si nos atenemos a lo que estamos viviendo: se la pasan bien, se rompe la soledad, se comparte historias y vidas, se discute sobre temas de su interés, se apropian de su propia imagen viéndose en pantallas y monitores, se aprende cine, discuten sobre sus preocupaciones hechas ficción, etc, dependiendo de la edad y el tipo de personas que forman actualmente las colectividades de trabajo. El equipo base necesita una base mínima para no paralizar el trabajo teniendo que volver al esquema militante, casi imposible en el contexto de crisis. Y los y las colaboradores, aparte de aprender y compartir sus saberes, deberían también tener una retribución acorde con el tiempo que dan. ¿Utópico? Puede ser. Antes que nada justo.

2) La institución cultural, por otra parte, desea y apoya que el proyecto funcione y se desarrolle con la mejor salud. No hay imperativos en la filosofía de Intermediae sino acompañamiento. Pero con limitaciones importantes. Por la variedad de proyectos que quiere contemplar Intermediae, los recortes presupuestarios que enfrenta y la limitación del propio espacio, no está preparada para que siga aumentando el número de personas que ocupe y se organice en la nave para hacer sus películas, para que se llene con asambleas de guión el recinto, se hagan ensayos de rodajes a diferentes horas, se realicen visionados continuos para intervenir los montajes, se demanden más equipos para participar de la edición, se organice un sistema de distribución y venta de dvds, etc. Es lo que pasaría si se apuntalara el crecimiento de la FdeCsA. Aún hay que esperar mejores condiciones.

3) Por otra parte, el patrocinador buscará audiencia, consumidores, públicos que asocien su marca con el cine que hacemos, cuantificará y hará estadística. Y los inversores buscarán inapelablemente rentabilidad económica.



Como podemos ver, atravesar el espesor selvático que nos depara el 2013 y seguramente los años que sigan, no será nada fácil.

Pero hemos omitido un cuarto elemento que debe ponerse en juego y que constituyó el centro del último debate del año que mencionamos al principio: la sociedad remota, la gente en general, la no vinculada a la producción de manera presencial.

Nos preguntábamos si una FdeCsA con el modelo que plantea, le interesa a alguien. Porque ese interés general sería el mayor sostén. Y en principio a nadie puede interesar algo que ni siquiera conoce.

Nos parece una pregunta necesaria e inevitable para que dejemos de ser un proyecto cinematográfico de unos pocos y recorrer el camino de convertir la Fábrica en un modelo social de producción y no un mero proyecto experimental de gueto, como la mayoría. Es decir, nos parece fundamental detectar los resortes de enganche, los puntos de interés y conexión con las necesidades, preocupaciones e intereses generales. Una escuela sabemos que es necesaria. Un centro de salud también. Pero ¿una Fábrica de Cine sin Autor?

Hablamos más arriba de un déficit del proyecto hasta ahora en la gestión de las películas en referencia a la población remota no vinculada a su producción. Sabemos que van creciendo las experiencias de Crowdfunding, es decir, que alguien sea artífice de un proyecto cultural masivo, aportando una pequeña parte.

Para una operativa de fábrica como la nuestra, lo más importante no sería el apoyo remoto a cambio de algunos elementos: *“te daremos un dvd, te regalaremos una camiseta o te pondremos en los créditos”*. Lo sustancial sería a abrir la producción, el contenido y la forma a la participación masiva, para que más personas pudieran vivir la experiencia cinematográfica, no ver o financiar que alguien a quien se le aporta algo lo haga. Sería abrir la posibilidad de establecer una conexión directa entre el terreno presencial de quienes hacemos el cine y el terreno virtual de quienes lo ven, hacen un donativo, escriben, apoyan, siguen la experiencia.

Creemos que para nuestro modelo debería haber una Fábrica Virtual de CsA, como una réplica de la actividad presencial que es abierta pero en el plano virtual, que asegure que alrededor de la fábrica en general y de cada película en particular, se pueda formar una gran colectividad de testigos, colaboradores y participantes remotos desde la población para que cada quien y según su tiempo e intereses, pueda participar. ¿Qué quiere decir esto?

Que deberíamos crear un espacio virtual, una página donde pudiéramos ver, opinar y sumarnos a cualquier proceso de los que en una semana típica se desarrollan en la FdeCsA.

Una antesala en red para saber en qué cosas puede participar una persona interesada, qué se necesita para cada caso y quién quiere aportarlo. Allí el usuario aún remoto podría ver un resumen de la última sesión de guión y opinar, sugerir o plantear estar en la próxima para contribuir con ideas. Podría haber un espacio para donaciones específicas y otras generales en dinero o especies. Los rodajes necesitan muchas cosas que posiblemente están en las casas de muchos. Allí podrían apuntarse a una escena, proponerse para un personaje que falta, contribuir en el catering de un rodaje largo que lo necesite, etc.

Se trataría de una herramienta de amplificación que permitiera implicarse y vivir la experiencia cinematográfica a más personas, abandonando la soledad de la pantalla y entrando a compartir el terreno presencial del cine, su lado más fascinante e intenso.

Todas estas ideas dichas desordenadamente, serán el espesor que la FdeCsA se dispone a atravesar en el 2013. Una vez más no podemos anticipar resultados sino solo atravesar el recorrido.

Hemos hablado al final de tres aspectos que conforman ese espesor:

1) La base social que la dividimos en dos:

b) colectividad presencial que realiza la película compuesta por personas cualquiera y equipo técnico.

b) la colectividad remota que podría sostener de muy diversas maneras el desarrollo de cada película pasando del terreno virtual al presencial.

2) La institución cultural que no es más que otra colectividad que sostendrá aspectos determinados del conjunto y que podrá participar con mayor eficacia presencial o virtualmente.

3) La colectividad patrocinadora e inversora, que también podrá no solo estar informada sino participar activamente de lo que le plazca, siempre condicionada su opinión al diálogo horizontal colectivo.

Ninguno de los 3 aspectos por si solo puede sostener el funcionamiento de la Fábrica de Cine sin Autor, que se presenta como una entorno de posibilidad para la producción cinematográfica que debería articular las partes implicadas.

Para cada uno de estos caminos, es que estamos planificando estrategias y operativas diferentes. De cada uno de ellos iremos hablando con toda sinceridad el año próximo haya o no aciertos.

Cuando escribimos textos como éste, siempre tenemos la sensación de cierta ingenuidad ya que la experiencia nos ha demostrado que todo este orden conceptual saltará en unas semanas por los aires. Aún así, el desborde en el Cine sin Autor siempre ha venido desde lo social y nos ha llevado a situaciones a la vez que más complejas, más interesantes. Cualquier sistematización conceptual de la realidad nos ayuda a abordarla. Es el contacto de la experiencia la que, justamente, produce nueva realidad que a su vez necesitará de nuevas conceptualizaciones.

Ya veremos. Mientras tanto, en mitad de las ruinas, soñar con edificios. Por pura venganza con el destino impuesto. Por el puro placer de alimentar de cine, la zona exclusiva de nuestra irrenunciable autonomía.

# 53

## Cine sin Autor 2012. Balance. Ratones en la habitación de la utopía

En estos días de inactividad impuesta por el calendario, se suceden los balances, bastante ridículos por cierto, ya que si la maquinaria del vivir va a tope y no encontramos ni mínimos resquicios en la vida diaria para pensarnos con distancia, serenidad y cierta disciplina, de poco vale un relato anual que nos contamos entre turroneos, desajustes emocionales y cuentas familiares generalmente irresolubles. Pero vamos a ser optimistas y a pensar que hay gente que se la pasa muy bien en este berenjenal de cortocircuitos sanguíneos.

Si tenemos que hacer ese ejercicio evaluativo de lo que fue el año 2012 del Cine sin Autor, que por suerte hacemos cada semana pero sin tanto turrón, pues destacaríamos la sucesión de encuentros.

Hace un año, justamente, quienes iniciamos el colectivo, nos encontrábamos bastante solos y dispersos, acosados por el estallido de este homicidio social al que le llaman crisis.

El año 2012, lo comenzábamos con una reunión, justamente, de crisis, donde el tema central era la ineficacia que provocaba nuestra dispersión. Posiblemente lo comentamos aquí. Cada quien estaba inmerso en su propio autismo de precariedad.

Luego de esa reunión apareció la idea de crear la Fábrica de Cine sin Autor, que se planteó como un nuevo objetivo grupal, una revitalización del cuidado mutuo, y un horizonte de exigencia en el trabajo para la ampliación de la acción cinematográfica. Solos, decíamos, nos disolveríamos en el padecimiento de la agresión social, en la desarticulación de lo que nos había dado coherencia y en la pérdida, en definitiva, del sentido común, del sentido que habíamos elaborado por años, en común.

Decir “*vamos a poner a funcionar una Fábrica de Cine sin Autor*”, fue un ilusionante acuerdo aún cuando ni sabíamos si era posible, ni dónde, ni cuánto esfuerzo podía suponer. Coincidir en el hablar es muy fácil.

Poco más de tres meses después, nos encontrábamos en la nave de Intermediae de Matadero Madrid, entre estructuras de hierro, soldadoras, maderas, sierras, herramientas, cables y varios amigos y amigas que nos ayudaron a construir las casetas. Muchas decisiones por minuto, muchos desacuerdos a la hora, muchas diferentes visiones, mucho cansancio, mucho lío, mucha intensidad.

Desde aquellos primeros días de mayo hasta hoy, todo esto no paró de crecer. A la caseta le siguió habitarla, a habitarla le siguió tomar las cámaras y salir, a tomar las cámaras y salir le siguió encontrarnos con gente, y a los encuentros le siguió una organización incipiente en la que estamos, ahora, decenas de personas y a las que se siguen sumando otras.

Nos hemos ido poblando de gente que quiere hacer cine bajo un modelo de producción diferente. Acompañantes, asesores, colaboradores, curiosos, kamikazes, viajeras, estudiantes, profesionales, niños, jóvenes, viejos. Estamos habitando de presencia la idea original en la que coincidíamos. Muchas cosas no han ido como queríamos y otras han ido inimaginablemente mejor.

Lo cierto, casi lo único, es que a un año de aquella reunión, finalmente no nos disolvimos en la soledad de la precariedad para morirnos de nostalgia y de queja. Nos disolvimos en una más amplia colectividad que acrecentó nuestro comunitarismo de vida y nuestro sueño productivo. Estamos más vivos, intensos y locos que al principio. Eso es bueno. Tenemos más incertidumbres, más desafíos y más precariedad que hace un año. Pero cada vez hay “más común” para enfrentarlas.

Encontrarse está bien, pero organizarse duele y emociona a la vez. Frustra y deja perplejo. Detiene y acelera. Hace perder y multiplica. Evidencia la carencia y amplifica la potencia. Es decir, duele, frustra, detiene, hace perder y evidencia la carencia vivida individualmente. Emociona, deja perplejo, acelera, multiplica, amplifica la potencia cuando se lo vive en colectivo.

Pero lo nuestro no es una excepción. La reorganización de las alianzas de vida para operar mejor, está en aumento.

La certeza que se ha ido instalando en nuestra incipiente y ampliada comunidad sinautoral como sentimiento profundo de este 2012, es que hay que saltar socialmente hacia delante y generar, en la dimensión que a cada uno le toque, otro modelo de vivir y de hacer. Nos rozan los talones una banda de terroristas que para implantar su modelo dictatorial de gobernanza, dinamitan la vida social sector por sector y con pasmosa precisión. Somos para ésta banda, los ratones y ratonas de su laboratorio de homicidio social. Dinamita por aquí y dinamita por allá, y ahí va la ratonada en shock corriendo de un lado para el otro ante el desastre. Luego sigue la represión y encierros de los ratones revoltosos o despistados en pleno shock, se acostumbran a la protesta y finalmente ejecutan la reforma específica. Lo sabemos.

Pero la realidad no es tan burda como este relato. Entre la ratonada también se hacen alianzas, se tejen formas de vida, se conspira, se llegan a acuerdos para hacer presión, se inventan formas de organización, se contagian, se agrupan para salvarse, miran al futuro, se defienden, se cuidan... en definitiva, improvisan laboratorios sociales donde encontrar fórmulas más favorables para poder vivir.

Pero otra vez la realidad no es tan burda como este relato. La dinámica social es más compleja. En realidad, cualquier sociedad es un permanente laboratorio de experimentación. A veces más vivibles para la mayoría de la población, a veces insoportables.

Así que en eso andamos la ratonada del Cine sin Autor cuando pensamos en el 2013. Fabricando, nuestro modelo social para vivir y hacer un cine más humano. Veremos si la Fábrica de Cine sin Autor puede afianzarse como otro laboratorio de improvisación y planificación constante, de encuentro y organización. Un lugar donde concentrar poder que nos posibilite un mejor hacer que nos entrene y libere el imaginario.

Hacer películas es antes que nada ponerse de acuerdo en plasmar en la pantalla contenidos que interesen a quienes participan. Si el trabajo se hace a conciencia, los intereses de un grupo de personas comunes, deberían ser de interés para más personas comunes, debería generar contagio, provocar réplicas, amplificar encuentros.

Nuestro espacio de Cine sin Autor ha permitido vislumbrar que puede constituirse como una zona donde hacer cortocircuitos y alianzas, un laboratorio para practicar la fuga, un territorio de venganza contra la asfixia, un hervidero de conspiraciones para la pantalla.

Pero todo es muy frágil. Está muy bien imaginar utopías, pero lo más interesante y difícil es habitarlas diariamente a través del trabajo conjunto. Las ideas comunes, la coincidencia en esa interminable carga de reuniones en que se convierte a veces “lo cultural”, es la parte placentera de la utopía, su zona adolescente e imberbe. Pero luego hay que materializar todo ello y poner en juego el territorio de los cuerpos, del mundo sensible, de la acción, de las propias capacidades llevadas al límite, de las prioridades de agendas despistadas, de las neurosis particulares, de las cualidades y

potencias propias. Caminar juntos significa meter todo ello en las alforjas. Saberlas gestionar es lo que genera organización. La eficacia solo la mide el tiempo que somos capaces de hacer durar el trabajo. Cuanto más dure, más se afirmará la habitación de la utopía.

Para el 2013, no esperamos mucho más de lo que podamos procurarnos colectivamente. No es tiempo de regalos. El bombardeo seguirá acosándonos las formas de vivir y las aspiraciones y hay que seguir confiando en la solidez con que se puedan entablar las relaciones y ponernos a prueba mutuamente. Es una guerra. Y en la guerra cambian las estrategias, la velocidad y las acciones. Por eso son también tiempos de cortes, de concentrar economías, de abandonar alianzas a medias y espacios de palabrería ineficaz y compañías blandas. No hay lugar para la ingenuidad, ni para hipócritas alianzas de salón.

A un clima social como el que vivimos solo le cabe una imaginación desmedida, una disciplina férrea, una conciencia despierta, una velocidad inusual y unas estrategias preñadas de sueños.

Así nos preparamos para el 2013. Así confiamos que otros y otras puedan vivirlo.

Gracias a quienes nos han acompañado mucho y bien, cada quien en su posible medida.

Seguiremos ocupando socialmente el cine. Que no quepa la menor duda.

C I N E **sin** *autor*

Libro Blog