

Sobre los cortometrajes

Juan:

Ya viene, aguanta, riégume, mátame me ha recordado algo en que últimamente me obsesiona: me pregunto cómo habría sido si los sitios ya no existiesen. Imagínate que se ponen a grabar las escenas de la película de Vicente Aranda, pero en vez de la catedral hay un supermercado; la cámara está colocada en el mismo sitio donde rodó Aranda, sólo que ese lugar ya no existe. Me obsesiona que pueda perderse completamente la referencia de algo que ha dejado de existir. Recuerdo que cuando empecé a escribir un texto sobre la destrucción, me quedaba pensando que está la destrucción física pero también la destrucción a un nivel personal, es decir, está la destrucción material de un edificio, pero ese edificio no ha podido desaparecer completamente a los efectos de nuestra memoria. Esa destrucción me parece incluso más terrible.

Óscar:

Es un poco también la idea de tener la imagen mental de ese edificio, pero no tener la imagen física que se corresponda. Todo derivaría en cómo poder construir la imagen de un lugar que ya no existe.

Juan:

Exacto, ese cortocircuito que se produce y que no hay manera de relacionarlo.

Óscar:

Pensar que todos estos sitios tendrían, para esta generación, un efecto de segunda mano, en el sentido de que, por edad, la película más reciente sería *Historias del Kronen*, que es de principios de los '90, y los lugares nunca tendrían el sentido que tienen para los protagonistas de la película, que son de esa generación.

Juan:

No puede ser una película que sea referencia de la época, que cuando estés viéndola te produzca una sensación de nostalgia.

Óscar:

De todas formas, ese planteamiento también es interesante cuando piensas cómo poder construir una imagen de un lugar que sigue existiendo -pero que no sentimos con la misma propiedad que el que ha dejado de existir. La escena de las vías del tren de *El espíritu de la colmena* es una de las más visualmente poderosas en la Historia del cine español, igual que la del puente de *Historias del Kronen*. Entonces, el hecho de volver allí implica una tarea doble. Pienso que tampoco es plan de colocar solamente la cámara y dejar ver lo que hay allí. Tiene que haber una especie de trabajo, como si dijéramos, invisible dentro del hecho de plantar la cámara y mirar qué es lo que hay. Son lugares en los que uno no sabe si ya siente algo por ese tipo de espacios, algún tipo de arraigo o pertenencia.

Juan:

Te acabas preguntando qué queda de todo eso.

Óscar:

Claro. Por eso, cuando lees la contraportada de *El sol en El sol del membrillo*, es muy curioso cuando se preguntan si el lienzo, la imagen, la representación resisten al paso del tiempo, desde los diferentes sentidos que quieras darle al propio concepto, desde materialmente hasta la entidad o la identidad que pueda tener esa imagen. Quizá, con el tema de los lugares del cine, también sucede lo mismo: si resiste esa imagen o esa manera de ver las cosas.

Juan:

Tal vez esa sea la metáfora subyacente. Igual que Antonio López estaba viendo los cambios en el membrillero, en este caso sería aplicar los cambios sobre la obra de arte, sobre el cuadro y sobre *El sol del membrillo* como película.

También está aquello que aparece en las entrevistas de que, en realidad, es un poco reírse de la obra de Erice, de lo trascendente que pueda resultar.

Óscar:

Eso también tiene que ver con ese sentido de que para nosotros no deja de ser una especie de conocimiento de segunda mano, es decir, nosotros ni siquiera pertenecemos a esa generación ni hemos ido al cine a ver *El espíritu de la colmena* o *El sur*. Lo que hemos comentado en otras ocasiones cuando decían los Cahiers que a tal figura histórica la conocían por una película, pero que nunca era un conocimiento de primera mano, sino que estaba subordinado a otro tipo de conocimiento. Y, en cierto modo, creo que eso también va en esa línea. Eso que decían de la mezcla entre inocencia y arrogancia -me parece que, en este caso, la arrogancia tampoco tiene que ser un defecto, sino una virtud-, porque permite acercarse a los objetos eliminando toda esa falsa trascendencia y toda esa falsa relevancia que el tiempo ha dado. Cuando pensamos en Víctor Erice, quizá se ha convertido en una figura tan totémica que, de alguna manera, es casi imposible abordarla más allá de servir como vasallos culturales o algo por el estilo. Quizá la arrogancia permite una distancia que se torna más sincera que otro tipo de opciones artísticas de cara a evaluar el material previo.

Juan:

El problema es que hay directores a los que parece imposible juzgarlos, no ya porque estés en una época absolutamente diferente sino porque resulta que esté prohibido. Intentar cualquier tipo de aproximación a ellos es difícil si no es en una determinada dirección, si no es algo más canónico, es decir, parece que cualquier intento de aproximación en la dirección opuesta es un sacrilegio y pretendes no se sabe muy bien qué. Entonces, la obra se convierte en algo inmutable y no puede abordarse de manera alguna. Entonces, está bien acercarse de una forma irónica, en el sentido de que intentan mostrar también que, detrás del documental pretendidamente naturalista, puede haber tanta manipulación como en otras cosas.

Óscar:

Me acuerdo de un *Celebrities* del programa *La hora chanante* dedicado a Antonio López y había una coña buenísima en la que a López se le aparecían Dalí, Picasso y Buñuel y hacían una competición en la que tenían que pintar los tres una obra determinada. Por supuesto, tanto Dalí como Picasso hacían una basura improvisada de prisa y corriendo. Pero la cuestión es que el único que era incapaz de dar un solo golpe de pincel era López. Y quizá, desde la ironía, era la mejor opción para cuestionar todo lo que *El sol del membrillo* explicaba. Donde allí era la incapacidad de aprehender el tiempo en el lienzo, en el otro lo explicaban de una manera desenfadada. Entonces, la reflexión de *El sol en el Sol del membrillo* es, quizá, la parte en que desmantelan la ilusión de lo que podríamos pensar si no hubiésemos visto lo que sucede en el último segmento de la semana, en el que ves de qué manera ellos intervienen y manipulan toda la escena, desde la colocación hasta incluso la propia hormiga que aparece por ahí. Donde eso no existiese, sólo hablaríamos de cómo el lienzo está ahí situado en mitad de la pantalla y simplemente se dedica a registrar de manera espartana los días en que ha permanecido allí.

Juan:

En ese tipo de plano contemplativo, del que podríamos coger el plano de *Síndromes and a Century* en el que la cámara enfoca a la selva y se queda sin hacer movimiento, que refleja la vida alrededor. Lo suyo es mostrar que realmente se está haciendo algo, que igual están todos cantando y bailando mientras se está rodando ese plano, que no necesita una especial atención y han dejado la cámara para irse todos de ahí.

Óscar:

Es un poco lo que hablamos de James Benning; preguntarle cuánto tiempo invertía en grabar una toma, y si realmente él estaba sentado pacientemente detrás de la cámara.

Juan:

O cuando Warhol rueda *Sleep*; ¿verdaderamente estuvo todo el rato viendo cómo el otro dormía o puso la cámara y se fugó? Digamos que lo moralmente aceptable sería que se hubiese quedado allí, viéndolo, porque sino, ¿cómo exigés luego al espectador que comparta esa experiencia?

Óscar:

Además, el hecho de que aparezca de una manera más literal la figura de Los Hijos al final del corto casa dentro de la idea de la pregunta que se hace el propio corto de hasta qué punto resisten las imágenes el paso del tiempo. El hecho de que aparezcan ahí ya te da una idea de hasta qué punto debe incidir el propio creador dentro de la obra para que la obra pueda resistir o no el envite del tiempo.

Sobre Circo

Juan:

Pienso que *Circo* lo que realmente hace es poner en práctica, a otro nivel, lo que está planteando *Los materiales*, es decir, si ésta es una película a partir de lo que nadie utilizaría, *Circo* es una película basada en lo que nadie contaría, o en lo que nadie espera que se cuente. Estamos viendo durante todo el día cómo se monta el circo y cuando llega el momento cumbre, la representación, en ese momento renunciamos a lo que sería lógico; recogen los números tan de cerca que, al final, no sabes ni lo que están representando. Igual que antes has desechado el material impecable a la hora de filmar. Aquí lo que estás haciendo es desechar la historia impecable para quedarse con la historia impecable de ellos. En ese sentido, me parece que es exactamente lo mismo, aplicado a la historia en vez de al material con el que está rodado. Hay un anticlímax en el sentido de que, en ese momento, estamos viendo el número del circo, y todo el esfuerzo que se ha hecho para montar el circo al final no se refleja en una representación gloriosa, sino que se obvia la representación.

Óscar:

Sin embargo, sí que muestran los rostros de los artistas en su expresión de éxtasis, de ese momento en que estás haciendo el número y te sale tan perfecto que es un éxito. Digamos que es una manera de enfocar ese éxito a la realización del ejercicio, más que al disfrute del espectador; es el disfrute de los propios artistas.

Juan:

Ellos comentaban que *Circo* era una reflexión sobre el trabajo. Este circo pequeño, con sólo dos personas, se convierte también en algo emblemático de su cine puesto que el cine de Los Hijos vuelve a ser una traslación del arte con los despojos, con lo que se supone que va a tirarse. Pues también ese cariño por el arte pobre, y qué hay más pobre que ese circo con dos personas.

Óscar:

La imagen que cualquiera tiene asociada al circo siempre ha sido muy espectacular y, sin embargo, esto es una familia pequeña, y es muy interesante el hecho de que, con una expresión tan mínima, puedas crear espectáculo. Quizá también eso incide en la idea de que, a veces, sobre todo últimamente, necesitamos demasiados estímulos para una sola expresión. Y, sin embargo, simplemente a través de la repetición de un trabajo que les lleva de un día a otro, de un pueblo a otro, y en el que ellos ya tienen marcado su propio código, en el sentido de lo que explica el padre cuando dice lo de que si no tienen éxito no es su culpa, porque ya tienen una forma de hacer muy marcada y saben perfectamente que si esto es así, es así, y si no lo es, lo es por factores externos en los que no incurre su responsabilidad; es muy interesante cómo con una serie de gestos, que pueden resultar mecánicos por el hecho de repetirse con tanta asiduidad, son capaces de conseguir un espectáculo que, en circunstancias normales, exigiría diez veces más el esfuerzo que puedan tener ahora mismo.

Juan:

Eso se plantea también en el momento en que está la representación de la cabra subiendo los escalones. Te queda esa especie de honestidad que tienen los artistas de que para ellos es como si estuviesen realizando lo más difícil del mundo. La complejidad no viene de la dificultad que tiene el número, sino de su honestidad a la hora de realizarlo. Para ellos sí que es algo importante. Digamos que transmiten -quizá también la obra de Los Hijos- que lo complicado es ser honesto. Estamos viendo el número, que no transmite ni riesgo, lo típico en el circo, lo único que puede transmitirte es la humildad de hacer las cosas desde una posición en la que parece que lo arriesgado es hacerlas desde una postura tan sencilla. Recuerdo unas navidades que estaba en casa de mis tíos y, viendo la televisión, en la típica tarde en que emitían un espectáculo de platos giratorios en un circo, llega durante un momento mi tía y dice “eso es arte”. Entonces, te quedas pensando, ¿por qué relacionará eso con arte? Creo que es el riesgo. El arte no puede existir sin el riesgo, y eso es algo apreciable desde cualquier óptica, desde la más simple hasta la más compleja.

Óscar:

Porque es la responsabilidad que tiene el artista para que el número salga como debe. Además, cabe añadir ese plus de espectáculo que el espectador demanda tácitamente.

Juan:

En una época en la que estamos acostumbrados a ver películas americanas con cientos de efectos especiales, ¿qué te transmite ver a una cabra subiendo por unos escalones? Seguramente, eso es lo más arriesgado hoy en día; intentar hacer algo con un número tan básico.

Óscar:

Sin embargo, quizá sería más honesto que, por ejemplo las 3-D, que generalmente te ofrecen el efecto más vulgar posible, una serie de objetos lanzados a la vista, a pesar de su sofisticación técnica. El hecho de que una cabra suba unos escalones es más valioso; existe una especie de mérito, de conquista del espectáculo, que exige sobre todo trabajo. Quizá un circo en el que sólo haya dos personas sea el más valioso de todos, porque será el que exija mayor trabajo para excitar mejor nuestra imaginación, para llegar al punto en el que otros lo ofrecerían con mayor facilidad.

Juan:

Lo realmente complicado es intentar ofrecer algo en ese despojamiento absoluto.

Lo que me interesa de Los Hijos es que me ocurre algo parecido a lo que decía Francis Bacon a propósito del arte abstracto, es decir, que una pintura sin forma no puede transmitir nada. Y, en ese sentido, un cine sin formas o sin un intento implícito de transmitir algo no puede contar nada. No nos vale el quedarnos ante un paisaje, también debería servirnos estar frente a una historia, que se nos intente hacer reflexionar sobre algo.

Óscar:

Sí que hay una cosa, que me parece bastante interesante, que es pensar que no dejan de ser historias en las que nosotros podemos integrarnos tanto como personajes como a la vez creadores, en el sentido de, por ejemplo, cuando te comentaba el tema de *Las vacaciones del cineasta*, de Van der Keuken. Lo que pueda explicar en ese trabajo podríamos hacerlo nosotros en nuestras vacaciones. Lo bonito del asunto es que todo ese proceso creativo, los recursos cinematográficos que está utilizando, acaba usando el cine para explicar lo que en líneas generales sería lo cotidiano. Hay una escena en la que está rodando el vientre de su mujer embarazada, y sus hijos están curioseando alrededor, y él, que está reflexionando porque se supone que es una especie de *flashback* que ha metido en mitad del trabajo, dice: “Ellos están pensando si será un niño o una niña, y eso es algo que sabremos al final de la película”. Entonces, me parece muy bonito el hecho de cómo la propia vida acaba filtrándose a través de los mecanismos cinematográficos y se convierte en recurso, el continuará, de algo que no deja de ser un proceso absolutamente vital. Y me parece como una forma muy satisfactoria de integrar la vida dentro del cine. De alguna manera, muchas de las reflexiones que aparecen en *Los Hijos* en determinados momentos, por ejemplo, en la parte final de *El sol en El sol del membrillo*, en los que oímos conversaciones absolutamente cotidianas o gestos como que se pongan la chaqueta porque está lloviendo, metidos en mitad de algo que es completamente distinto, me parece también una forma de integrar lo que te estaba diciendo.

Sobre Los materiales

Juan:

La famosa escena nocturna en la que está el incendio y va, y, de repente, la película parece transformarse en otra cosa. En ese sentido, me resulta curioso que, cuando se habla de *Los Hijos*, algunos afirman que es una parodia del cine en plan Jia Zhangke, porque lo comparan, en plan facilón, porque Jia hablaba de la ciudad sumergida y ellos hablan de otra ciudad sumergida, con lo cual ya se presta a ello. Sin embargo, eso implica que no se han visto las películas de Jia, porque en *Naturaleza muerta* tenemos esa serie de elementos que distorsionan completamente una visión naturalista de la escena, son elementos que destrozan el discurso narrativo, se ponen a hablar de personajes o insertar la ficción, de repente hablan de las películas de John Woo, de *A Better Tomorrow* y sus personajes. En ese sentido, me parece al contrario, que las películas de Jia participan de cierta libertad a la hora de hablar de algo, en la que también participan *Los Hijos*. No es un discurso uniforme en el que estamos hablando de un pueblo sumergido, sino que luego han ido surgiendo otras cosas, que tienen su reflejo. Incluso puede llegar un momento, como les sucede a ellos, en el que al final llegan y les parece que aquello es un aburrimiento y no les interesa seguir viendo los paisajes muertos, que parece que les interesaba más la mujer cantando que les recordaba a su madre y a su abuela. Incluso en ese momento existe ese instante liberador de todas esas películas que se desprenden de las imágenes tantas veces vistas de campos y paisajes bucólicos; oír cantar a esas mujeres es como el acto liberador de todo esto. Además, es curioso que *Circo* se rueda al mismo tiempo que *Los materiales*, forma parte del mismo viaje, lo cual abundaría en el hecho de que no son películas tan distintas sino que es el mismo método aplicado a otras historias. En ese sentido, al final uno se pone a pensarlo y el cine de Jia Zhangke o su cine es una especie de liberación del cine que nos está machacando últimamente.

Óscar:

En el caso de los dos cortos, el hecho de que existan las repeticiones en *El sol en El sol del membrillo*, o que todo esté ordenado cronológicamente; o en el otro caso, en que vaya recorriendo uno por uno los espacios, si luego lo sumas a *Los materiales* y a *Circo*, siempre me da la sensación -pueda estar completamente equivocado-, de que parece como que todas esas repeticiones o toda esa manera de proceder, permiten o dan libertad al hecho de fabular e imaginar diferentes historias dentro de la misma historia, lo que hablábamos antes de cómo la observación detallada de un elemento te hace al final fijarte en todo lo que le rodea, se encuentran ritmos diferentes dentro del propio cuadro, siempre hay algo latente. Entonces, en el caso de *Los materiales*, quizá por el hecho de que hablen ya en plural desde el mismo título, siempre he pensado que eran los materiales de muchas historias, es decir, es como que de alguna manera parece una especie de caja de sorpresas en la que empiezas de una manera el viaje pero lo terminas de otra, y han sucedido un montón de situaciones; situaciones que, a veces, se han prolongado o que luego se han quedado en un apunte marginal o línea de fuga que puedes seguir tú, pero que de alguna manera te han estimulado a pensar que hay muchas cosas ahí metidas.

Juan:

Sí, sería una especie de cuaderno de notas en el que vas tachando. No siempre vas escribiendo reflexiones maravillosas, sino que las vas teniendo, las escribes y hay algunas que no te sirven, las tachas...

Óscar:

Sí, es algo que incluso justificaría esos momentos tan impulsivos como cuando quieren encuadrar esa imagen de la montaña cubierta por las nubes; es un poco querer salirte de un renglón y torcer un poco la escritura. Como quien está escribiendo algo y, de repente, encuentra una idea tan cojonuda que tiene que salirse de eso que ha estado haciendo y casi empezar a partir de ese punto. Quizá sea uno de los mecanismos narrativos más importantes de cara a reivindicar una especie de vitalidad del cine, en el sentido de que no se queda abocado a un solo aspecto, sino que es capaz de ir a más y abarcar otro tipo de frentes.

Juan:

No es tanto una búsqueda de la imperfección sino decir “esto es lo que pasa, cómo funcionan las cosas”.

Óscar:

Sí, es como hacer una excursión para ir a un sitio y no encontrarlo o encontrarlo pero ver que no está a la altura de las expectativas y concentrarte más en el propio viaje, la propia excursión, las conversaciones que han tenido lugar mientras eso sucedía, que en el lugar en sí. Ahora el clímax está en explicar las cosas, en contarlas.

Juan:

De hecho, verdaderamente van evolucionando. Empiezan la historia con estos planos largos y parece como si pensases que no va a llevar a ningún sitio, que en realidad nos acabamos riendo de este tipo de planos a lo Angelopoulos; que en realidad van a contar la historia del pueblo, pero tampoco les interesa tanto como podía parecer; que se van al monte con el hombre ese, pero que tampoco les acaba convenciendo; que intentan hacer una película nocturna, y tampoco. Es decir, van probando hasta que verdaderamente se dan cuenta de que no querían hacer nada de todo eso.

Óscar:

Pero lo gracioso es que no querían hacer nada de todo eso y, sin embargo, todas esas historias están.

Juan:

Exacto. Y, además, no es que sea el producto de un día que hemos estado rodando, como por ejemplo en *Circo*, sino que, verdaderamente, si estuvieron durante un año, seleccionar 75 minutos son los materiales, pero los materiales especialmente seleccionados para que cuenten esa historia; hay un trabajo implícito, seguramente porque lo que más les habrá interesado es el montaje, y verdaderamente tiene que haber un trabajo de montaje muy grande, porque precisamente lo que permite cierto tipo de cámaras es rodar y rodar sin medida. No estamos ya en la época de Eric Rohmer en la que decía que rodaba lo justo y cuando llegaba a la mesa de montaje empalmaba una toma con la otra y ya está. Es importante, además, haber renunciado a hacer una película de 4 horas y hacerla de 75 minutos, es decir, de cierta brevedad.

Óscar:

Lo bonito, también, es el hecho de que existe la propia discrepancia dentro de los tres, es decir, es un grupo cohesionado, pero a la vez la película no te obliga a pensar que esté cohesionado, en el sentido de que cada uno parece tener una idea diferente y muchas veces van en pareja y uno de ellos se ha quedado desconectado; otras veces la reflexión es lo que va manifestándose... Es un poco lo que hablábamos antes de que dos vuelven y el otro se queda por ahí, como si dijéramos, a su bola y, de alguna manera, ellos también están reflexionando sobre el propio gesto del otro; cómo ellos quizá puedan tener un tipo de sentimiento, no de arraigo, pero que les retrotraigan a su infancia o a su pasado en el pueblo o algo por el estilo, pero nunca será el mismo sentimiento que tiene el otro. Incluso el otro puede llegar a compadecerse por el resultado que está reflejando dentro de la película, porque no sea, quizá, el que tenía originalmente en mente y haya evolucionado completamente de lo que buscaba a lo que ha encontrado.

Juan:

Si, igual que tampoco sabemos lo que hay de verídico y de montaje.

Óscar:

Claro, esa es otra cosa bastante importante.

Juan:

Porque es una cosa extraña, que se suele dar por implícita cuando están en un documental, y es que todo es cierto. En ese sentido, también es muy interesante la reflexión que hacen Los Hijos en su primer cortometraje de *El sol en El sol del membrillo*, en el sentido de que no todo es cierto, sino que también puede estar manipulado para dar una sensación más real de que la propia realidad. En ese sentido, es lo mismo en *Los materiales*. Estamos asistiendo a una historia y podemos pensar que esa historia ni siquiera es real ni tiene nada que ver, lo cual es lo más probable, incluso. Quizá lo interesante es ver por dónde van a seguir, en el sentido de si siguen con una reflexión irónica sobre el cine actual o no.

Óscar:

Hablando de la discusión de hacia dónde va el cine, creo que lo más valioso del cine está no en que pueda convertirse en instalación, porque sigue pensando que eso es un disparate, sino en el hecho de que cada vez el cine dependa menos de los grandes estudios. La propia carrera de Godard le ha llevado a rodar dentro de su propia casa, estudio, en su despacho, y eso me parece muy valioso, por el hecho de que es un poco como, a pesar de que hay más medios, más capital dispuesto para producir más películas cada vez más inmensas, el cine todavía sigue teniendo su parcela de intimidad en la que, sea Godard, sea Chris Marker, sean Los Hijos o quien sea, puede hacer su película sentado en un escritorio, simplemente haciendo sus cosas. Es un poco lo de que, cuando estábamos traduciendo el texto de *Film Socialisme*, en realidad montar cine es unir dos imágenes, no tiene más historia. Y el cine, con muchos matices, no deja de ser algo parecido. Pero me parece algo que sería reivindicable; cómo el hecho de que cada vez es más fácil construir materialmente un discurso mientras la parte difícil sigue siendo dotar de contenido a ese discurso.

Juan:

Porque Godard ha renunciado, cuando lo tiene más fácil, a hacer aquello que antes le costaba más. Cuando podría hacer travellings elaborados, planos inmensos, renuncia a salir a la calle y se dedica a hacer planos cada vez más cortos y cada vez más a seguir un método casero. En ese sentido, también es importante ver cómo cambian los sistemas y cómo aplicarlos. Al final no acabas de entender si el medio te condiciona lo que tienes que hacer. Cuando tienes la posibilidad de hacer algo más perfecto técnicamente, renuncias a la perfección del cine para hacer un cine más imperfecto.

Óscar:

Sí, es un poco como, leyendo un texto que iba contra David Fincher -que me parecía llamativo por lo mal argumentado que estaba-, por ser el adalid de usar los efectos visuales para alterar digitalmente planos de sus películas que no le convencen, para desmontar la necesidad de la tecnología mencionaba unas palabras del cineasta brasileño Nelson Pereira Dos Santos que decía que antes de que se inventase el ordenador había máquinas de escribir, y antes de eso, papel y lápiz, y así sucesivamente; es decir, la posibilidad de escribir siempre ha existido independientemente de la tecnología y, por tanto, la posibilidad de crear siempre existirá con independencia del paquete nuevo de Software que haya para tratar las imágenes.

Juan:

Sí, en ese sentido hay una tendencia a lo circense; a la hora de rodar parece que simplemente se busquen las cosas por su espectacularidad; no para aprovechar el material, sino simplemente para aprovechar los métodos que tiene.

Sobre el peso de las influencias, el sentido de hacer cine y la manera de reflejar el tiempo en el cine

Óscar:

Yo creo que es menos pernicioso el hecho de no tener que estar remitiéndonos continuamente a una dirección lo suficientemente conocida como para tener que ir nosotros también. El problema es que eso fomenta una especie de vagancia creativa o, incluso, descubridora que nos hace tener que apuntarnos a modas en lugar de seguir un ritmo normal. Es como cuando teníamos aquella especie de debate interno en el que discutíamos si valía la pena hablar de Godard cuando sabíamos que mucha gente iba a hablar de él, o mejor esperar un poco más de tiempo, tener las ideas más claras para hablar con autenticidad o sinceridad. De alguna manera, quizá ahí también está uno de los desafíos de lo que implica hacer cine ahora, sobre todo porque, si lo miramos desde una perspectiva no industrial; desde la perspectiva del autor, aunque esa sea una palabra que cada vez se utilice con menos propiedad o con un carácter más peyorativo, están continuamente pivotando ese tipo de temas. Como si hubiesen de tener alguna especie de maestro. Y es un poco coñazo, porque resulta absurdo volver otra vez a decir “mis planos son bressonianos” cuando nunca van a ser mejores que los de Bresson; y si son mejores, serán tuyos y no tendrás necesidad de decir que son bressonianos.

Juan:

Pero esa es, quizá, la típica necesidad de recurrir a la referencia cuando estás escribiendo un texto. Es como una vergüenza decir tú mismo lo que piensas cuando tienes que apoyarte en otra persona que lo ha dicho antes. Seguramente, lo más interesante es probar aunque te equivoques. Yo creo que por eso nos cayeron simpáticos Los Hijos desde un principio, sin haber visto sus obras, porque el planteamiento inicial que tienen es un planteamiento similar. La libertad que da el no estar citando nada -en su caso parece más complicado, porque siempre da la sensación de que hagan referencia a algo. Pero algo que también he visto en el tema, que sabes que me interesa mucho, de la regla y las constricciones para poder hacer algo diferente, es decir, imponerse algo para luego encontrar vías de escape que te permitan hacer algo completamente diferente. En ese sentido, es lo mismo: partir de un producto, idea, de un plano tipo de tal cineasta para desmontarlo y que te salga algo completamente diferente. Precisamente, ese es el procedimiento de *Los Materiales*: empezar a rodar de una manera, que no te convence nada, y ver cómo esa manera va dando pruebas, intentos de escapar a esa dinámica.

Óscar:

Sí, creo que el cordón umbilical que podría unir tanto lo que pueda ser el discurso propio como los referentes ajenos está más en la voluntad que otra cosa. Cuando te

comenté que, si siguiésemos este proyecto, quizá un título sería la frase aquella de Oliver Laxe “cuando crear es una necesidad”, me parecía que en realidad es una síntesis perfecta de lo que puede querer ahora cualquier cineasta que surja. Evidentemente, hay un punto, en toda educación, en el que existe un impulso a seguir haciendo, a seguir andando, a seguir dirigiendo, escribiendo más allá de lo que hemos aprendido, a partir de lo que queremos.

Juan:

No me digas por qué, pero ayer cuando estaba leyendo el texto de Mauricio lo relacionaba un poco con Los Hijos. Pensaba que lo que estaba contando estaba realmente implícito en Los Hijos. Incluso pensé en decirte que se lo enviásemos. Pensaba que su reflexión sobre el tiempo estaba implícita en *Los materiales*, en *Circo*; todo es una reflexión sobre el tiempo, cómo el cine es una reflexión sobre el tiempo, como decía Tarkovski. No sé, creo que es una de las cuestiones implícitas. Ya desde el primer cortometraje el tiempo incide sobre los materiales que, al fin y al cabo, están en la reflexión sobre eso.

Óscar:

El tema del tiempo siempre me ha parecido uno de los temas más importantes que pueda haber, casi el más fundamental, pero también de alguna manera algo siniestro, en el sentido de que muchas veces es como discutir sobre una batalla que está perdida. Quizá porque siempre he asociado el tiempo con un sentido negativo. Por ejemplo, pienso en cómo el tiempo es casi un enemigo material en una obra como *Shoah*, en el sentido de que, muchas veces, cuando buscamos los crematorios, se encuentran bajo capas de nieve o ha florecido el bosque y los ha ocultado por completo. Entonces, es casi imposible, si no es forzando un testimonio oral hasta la violencia más degradante, el poder animar ese tipo de espacios que ya no son lo que eran. Quizá mirándolo desde una parte tan negativa es como mejor se ve el auténtico grado de incidencia del tiempo sobre las cosas. Cuando nos quedamos pensando en todos esos edificios que han formado parte hasta un cierto momento de nuestra vida y, de repente, han desaparecido, y tenemos esa imagen mental nítida de ellos, sí que existe una especie de drama en la descompensación que supone no poder verlo ya, pero sin embargo verlo. Si yo, por ejemplo, fuese uno de los protagonistas de *Shoah*, sería terrorífico el hecho de tener una imagen tan clara en la cabeza y, sin embargo, saber que ya no existe más. Que existe y no existe, esa contradicción interna entre no poder quitarme, porque lo tenga marcado en forma de herida material o psicológica, pero que a su vez no pueda expulsar todo ese mal hacia un punto, porque haya desaparecido por completo. Ya ha desaparecido esa figura. Entonces, es muy curioso cuando hacemos esas operaciones de memoria, el hecho de que sea más intentar poner en imágenes nuestra memoria antes que dar testimonio de lo que hay dentro de la imagen. Es como que la imagen es cada vez más vulnerable, porque cada vez la estamos haciendo más a partir de nuestra memoria que desde lo que hay en realidad. Entonces, cuando hablamos del paso y del fluir del tiempo, es como que en algunos casos estamos hablando del paso de nuestra identidad, de nuestra memoria. El tiempo llega a un punto en el que se confunde por completo con quiénes somos nosotros y qué hemos sido hasta ese momento, y nos damos cuenta de que, de repente, tenemos muchos relatos, es decir, de que nuestra identidad ha sido múltiple; que lo que pensábamos cuando teníamos 9 años ya no lo pensamos cuando tenemos 30. Eso, quizá, es un proceso natural que interiorizamos de manera normal,

pero que tiene sus pequeñas desgracias y disgustos cuando volvemos otra vez y nos damos cuenta de que ya nada de todo eso tiene la misma validez. Pienso, por ejemplo, en la peli de Jean Eustache *Mes petites amoureuses*, que tiene esa conclusión melancólica en el sentido de languidecer; de repente, lo que ha sucedido al principio de la película ya no puede tener ese sentido, se ha ido perdiendo completamente con el paso del tiempo. Es un elemento importantísimo, vital.

Juan:

He pensando en el tiempo en el sentido de suspenderlo, porque lo fácil a la hora de hablar del tiempo y de la duración es, simplemente, alargar el plano. Pero me parece que lo verdaderamente complicado es suspender el tiempo unos segundos, que es lo que intenta explicar a lo largo del texto. En ese sentido, me parece que la reflexión interesante es hablar sobre el tiempo sin utilizar los métodos habituales, porque hoy en día parece que todo el discurso sobre el tiempo tiene que basarse en la duración. Hoy en día asistimos a planos interminables en los que se nos intenta transmitir el cansancio del plano a base de cansarnos a nosotros. El mejor intento es, precisamente, el contrario, es decir, intentar transmitir lo mismo desde la suspensión del tiempo. Mauricio citaba el plano como lo cita Tarkovski en *Stalker*, con el paso por la zona y cómo esos minutos dejan suspendido el tiempo. Entonces, recuperar esa medida del tiempo creo que es lo verdaderamente importante, el ejercicio que hay que hacer hoy en día. En ese sentido, me gusta precisamente eso, cómo desde la ironía se puede llegar a interpretar el tiempo de otra manera.

Óscar:

Pensando un poco en Los Hijos, o sea, si pensamos la pregunta de por qué dirigir, quitando todo el tema de la necesidad de crear y ese tipo de cosas, se trata de una pregunta que podemos hacer en cualquier esfera. Una cosa que estaba leyendo en un libro de Alain Badiou dice que, parafraseando a Rimbaud, entre nuestro pensamiento y el presente del mundo hay siempre una distancia. Y entonces creo que, precisamente, hoy esa distancia se da en el sentido de que, y eso nos ha pasado a nosotros cuando buscamos colaboradores, quizá la tarea está en encontrar ese elemento común que una a la gente. Si quieres verlo así, en nuestro caso quizá sería la necesidad de recuperar las emociones, porque no deja de ser el motor del intercambio, es decir, el hecho de que si nos gusta hablar sobre cine o escribir sobre cine, en parte es porque queremos que alguien más lo lea y lo responda. Y, del mismo modo, creo que si alguien quiere poner imágenes en movimiento, quiere contar una historia a través de imágenes, tiene que existir también esa voluntad.

Juan:

Eso puede parecer algo que, precisamente, su obra sí que transmite, igual que lo intentamos transmitir nosotros -hacer una obra porque se pretende que se vea y que cause una reacción, o escribir puede parecer lo más obvio del mundo o, incluso, una simple guía, pero verdaderamente cuando te pones a leer textos en sitios o a ver películas, muchos te transmiten la sensación de que les importa absolutamente nada si tienes que decir algo sobre ellas.

Óscar:

Claro, es un poco lo que decía Jean Eustache cuando reflexionaba sobre dirigir y citaba a Proust diciendo que escribía por obligación, pero una obligación que hay que entender como propia, porque era un imperativo escribir, y también lo era dirigir. Y la explicación es que, llega un punto en el que la simbiosis con la vida es tal que uno no puede dejar de hacer, porque dejarlo sería como quedarte mudo, por así decirlo.

Juan:

Seguramente, la gran tragedia de Jean Eustache no sea no poder hacer cine, porque podía, sino que nadie viese sus películas. Efectivamente, era su tragedia, no poder ver su cine. Hoy en día eso causaría casi hasta risa, porque parece que lo de menos es que tengan que ver tus películas, porque estén subvencionadas o por cualquier otro motivo.

Óscar:

Es uno de los grandes clichés y una de los elementos que más nos echan hacia atrás ante determinadas películas.

Juan:

Entonces, la primera reflexión es intentar hacer algo que tiene que mirar hacia otras personas; es el primer pensamiento, es decir, vamos a ver una película para transmitirte la necesidad de que el otro tenga que verla. Esa necesidad de llegar a los demás, de que haya una reciprocidad. No tiene sentido dirigir para no dirigirse a nadie ni escribir para no ser leído.

Óscar:

Es un poco lo que, a veces, podríamos llamar una función terapéutica, en el sentido en que sacas tus propias cosas internas y las pones en común con otros, pero que también es como lo que hemos hablado en otras ocasiones de Godard escribiendo o poniendo en ficción trozos de su realidad para verla de una manera un poco más clara, por así decirlo. Qué es lo que falla y no encuentra respuesta a través de la realidad, a través de la ficción. Quizá porque, a veces, todo organizado como un continuo cinematográfico nos ofrece una claridad, una visibilidad que luego, en nuestro caos emocional, somos incapaces de hallar de una manera tan fluida.

Juan:

Eso seguramente es el reto. Seguramente, la posición de ellos de renunciar, de momento, a subvenciones implica también esa proximidad después de todo con el que los quiere ver.

Óscar:

E, incluso, por renunciar renuncian a su propio nombre.

Juan:

Exacto. Y que su obra sea accesible después de todo y tenga su canal.

Óscar:

Claro, siempre hemos comentado, volvemos otra vez, el hecho de que la dificultad de las ideas no tiene por qué corresponderse con la dificultad de la escritura. Una cosa es que manejes una idea muy complicada de explicar y que, evidentemente, a su correspondiente texto le costaría un tiempo dar cuenta de esa idea; y otra cosa es que utilices toda esa fantasmagoría conceptual de antemano para decir algo sin necesidad. Lo bonito de Los Hijos es que es un cine esencialmente sencillo, dicho como una virtud, no como banal ni nada por el estilo, sino que puedes seguirlo sin ningún tipo de dificultad, no te cuesta entrar en ello ni hay ese tipo de saltos que, quizá, en otros casos podrían ser más complicados. Y tampoco tiene esa especie de elitismo de dirigirse a esas materias que puedan considerarse elevadas. No es, por ejemplo, como lo que pueda hacer con la fotografía Guérin, que a pesar de que pueda ser también tan esencialmente simple, siempre tiene un trasfondo como muy cargado.

Juan:

Cuando se ponen a hablar entre ellos y asistimos a su diálogo, son diálogos de estar por casa, no sobre la trascendencia de lo que están haciendo.

Óscar:

Sí, de si me carga James Stewart en esta película y en otra no.

Juan:

Lo cual los iguala a su público, los hace accesibles.