

## **LOS MATERIALES (2009): LA INERCIA MINERAL Y LA NIEBLA DE LA HISTORIA**

Juan Antonio Suárez

Universidad de Murcia

[jsuarez@um.es](mailto:jsuarez@um.es)

Facultad de Letras

Plaza de la Universidad s/n

30071 Murcia

*Los materiales* provocó una pequeña conmoción en el mundo del cine experimental<sup>1</sup> en lengua española tras su presentación en el Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista, donde obtuvo el premio Jean Vigo a la Mejor Dirección en 2010. Meses después ratificó su éxito al recibir la Mención Especial del Jurado en FID Marseille. La película fue reseñada en la prensa especializada y generalista, así como en numerosos blogs y publicaciones digitales, y resultó la cuarta más votada en la categoría “Cine invisible” de 2010 por una selección de críticos vinculados a *Cahiers du cinéma España*.<sup>2</sup> (La lista apareció en la revista en enero de 2011). Desde entonces ha sido proyectada en numerosos festivales, centros de arte y filmotecas, y a finales de 2011 fue editada en DVD por Cameo. Era el primer largometraje del colectivo Los hijos, formado por Javier Fernández (Bilbao 1980), Luis López Carrasco (Murcia 1981) y Natalia Marín (Zaragoza 1982). Habían estudiado juntos en la ECAM y se habían constituido como colectivo en el otoño de 2008 para grabar, en sus propias palabras, “una pieza que relacionase el arte con la naturaleza” con la que participar en un concurso en Huesca.<sup>3</sup>

El resultado de esta primera colaboración fue el corto *El sol en el sol del membrillo*, una mirada irónica y ligeramente irreverente a uno de los títulos señeros del documental en España que los cineastas describieron como *El sol del membrillo* en versión 2.0.<sup>4</sup> Además de un abundante sentido del humor, que les aleja del academicismo árido, Los hijos muestran ya en este primer trabajo una extraordinaria seguridad técnica, capacidad expresiva y una gran agudeza conceptual con la que desmontan los presupuestos de cierto tipo de cine—Erice es sólo un ejemplo excelso—que toma su capacidad de redención de la realidad quizás demasiado en serio.

*Los materiales* comparte muchas de las cualidades de *El sol en el sol del membrillo*. Mezcla la cinefilia, un hondo sentido del paisaje que a menudo roza el lirismo, un término que posiblemente pesaría a sus creadores, y el interés en examinar, descomponer y recomponer los ingredientes de la imagen fílmica. Es un retrato del pueblo de Riaño (León) y sus alrededores, una localidad de más de dos mil

años de historia, recuerdan Los hijos, que fue sepultada por las aguas de un pantano y reconstruida en una zona cercana. Pero más que la especificidad del lugar la película refleja, en palabras del colectivo, “lo que supone llegar a un territorio e intentar explorarlo”, un proceso en el que reconocen haber fracasado estrepitosamente.<sup>5</sup> En parte la obra es la crónica de este fracaso, que es a la vez el fracaso de un proyecto artístico y del propio dispositivo cinematográfico, cuyo poder de captación de los entresijos de la realidad tiene inevitables limitaciones, y la película se recrea en ellas. Sin embargo, *Los materiales* expresa esta situación sin amargura. Muestra, igual que *El sol*, un considerable sentido del humor y de la ironía. Mantiene una autocrítica constante a través de diálogos transcritos a modo de subtítulos—nunca escuchados—en los que los cineastas cuestionan sus motivos para realizar la película, su incapacidad para empatizar con los habitantes de Riaño y sus dudas sobre el proceso de filmación. Desde el mismo título, el proyecto aparece envuelto en una atmósfera de precariedad, presentándose como una colección de descartes, brutos de cámara, pruebas de enfoque y correcciones de encuadre que componen un modelo para armar más que un producto cerrado y definitivo.

Todo ello da al trabajo gran frescura e inmediatez, cualidades que han movido a algunos críticos a hablar de *Los materiales* como “cine de la generación You Tube”,<sup>6</sup> o de un cine que busca empezar de cero, no tanto en un intento de desmontar la sintaxis del cine comercial con propósito revolucionario, como hiciera Jean-Luc Godard, quien utilizó esta expresión para justificar su cine más politizado,<sup>7</sup> sino por simple impaciencia con una historia demasiado cargada de maestros que se ha vuelto una herencia algo pesada, cuando no irrelevante; una historia que Los hijos citan abundantemente pero siempre con un entrecomillado irónico. A la vez, es importante leer los signos de precariedad en *Los materiales* como construcciones deliberadas, como jeroglíficos de una visión del dispositivo y sus (im)posibilidades, no como un gesto de abdicación ante un material intratable, aún cuando ésta sea la impresión que la película intente transmitir. Algo que numerosas críticas no han tenido en cuenta, aún mostrando una excelente receptividad y predisposición hacia el filme, es que el descuido de Los hijos es minucioso y meditado y está puesto al servicio de un proyecto de considerable calado conceptual. *Los materiales*, al igual que *El sol en el sol del membrillo* y su posterior *Ya viene. Aguanta. Riégume. Mátame*, comunica una visión de la historia, del paisaje, de la relación entre ambos y de la capacidad del cine para revelar (o no) su particular conexión. Y a la vez que medita sobre el paisaje, la memoria y el cine, el trabajo teje una ficción sobre la relación entre los cineastas. Esta relación puede ser leída como una peripecia personal—un triángulo amistoso minado a veces por la rivalidad y desacuerdo—y como una alegoría sobre la estética del filme.

## DEL MATERIALISMO A LA GEOLOGÍA

Una buena manera de entrar en *Los materiales*, aún a riesgo de recordar lo obvio, es a través de su título. En la caja del DVD de la película se enumeran distintos significados del término “material”. Un significado que no se menciona, al no ser una acepción corriente en español, es el que remite al llamado cine “material-estructural”. El término combina la noción de “cine estructural”, acuñada por P. Adams Sitney en 1969, con una posterior redefinición del cine de estructura como un cine materialista por parte de Peter Gidal.<sup>8</sup> Para Sitney, el cine de estructura tomaba los componentes del dispositivo fílmico (el rectángulo del encuadre, la luz, las cualidades de la emulsión, los distintos tipos de lentes, el montaje) como temas preferentes. Los ejemplos clásicos son los trabajos de finales de la década de los sesenta y principios de los setenta de Michael Snow, Ken Jacobs, Paul Sharits, Hollis Frampton, Ernie Gehr, y Birgit y Wilhelm Hein, o el cine sin celuloide de Anthony MacCall—éste último un tipo de práctica que Jonathan Walley ha llamado “*para-cinema*”.<sup>9</sup> Y en el territorio español—que ni Sitney ni Gidal dan muestras de conocer—fueron afines al estructural europeo y norteamericano los experimentos coetáneos con bucles, película transparente, y colas de Manolo Calvo, Paulino Viota, y Antonio Artero, o el ciclo *Anti-Cine* de Javier Aguirre.<sup>10</sup> Mientras que para Sitney esta indagación en el aparato cinematográfico era un episodio estético—una fase más en la evolución del medio artístico—para Gidal tenía una dimensión ideológica. Al resaltar el substrato material del cine y rechazar el ilusionismo y la ficción, principales instrumentos de dominación ideológica de la industria del entretenimiento, el cine estructural era el equivalente cinematográfico del materialismo dialéctico en política y economía. Ambos materialismos, cinematográfico y dialéctico, revelaban la pulsión de la materia, sepultada por un idealismo (Gidal prefiere llamarlo “ilusionismo”) que ofuscaba la percepción de la realidad.

El materialismo cinematográfico de *Los hijos* no se alinea ni con la versión totalmente despolitizada de Sitney ni con el aliento revolucionario de Gidal. El colectivo español rehúye las posiciones meramente formalistas, como muestra su preocupación con la historia, la violencia y la dimensión ética de la imagen fílmica. Pero además, su escepticismo sobre las posibilidades del cine de actuar como instrumento de verdad—algo que será desarrollado más adelante—les impide compartir la fe de Gidal en el efecto subversivo del aparato cinematográfico. El materialismo de *Los hijos* se manifiesta en su insistencia en las características de la imagen fílmica en su doble orientación: hacia un continuo visual y perceptivo externo y hacia las propiedades del dispositivo que captura y canaliza esta exterioridad. Esta insistencia se muestra en el

tempo del filme; concretamente en numerosas tomas prolongadas más de lo que requiere su carga informativa y que afirman un tiempo lento de la cámara radicalmente distinto al ritmo de la atención humana. Un ejemplo es la toma que abre la película, un espléndido paisaje invernal con las montañas reflejadas en la superficie del pantano y una persona paseando al borde del agua, o las tomas posteriores de pescadores vistos en la distancia, o de picos rocosos cubiertos de bruma. Estos planos largos también afirman la manera como el encuadre limita el campo de visión, una idea subrayada con mayor énfasis en varias tomas desde un coche en movimiento en las que al cuadro de la imagen se añade, como un segundo encuadre, el marco del parabrisas. (Podría ser una cita-homenaje de un plano fetiche de Abbas Kiarostami, un autor que Los hijos reconocen entre sus influencias).<sup>11</sup> Una de estas tomas muestra el recorrido por una carretera que termina hundiéndose en las aguas del pantano; otros planos similares, filmados de noche en una carretera poco transitada, son cuadros casi totalmente negros, apenas iluminados por las luces parpadeantes de los camiones de bomberos que van a apagar un incendio. En particular, un plano dentro de esta última escena enfatiza el poder limitador del encuadre: uno de los cineastas (Luis) se baja del coche pensando que el conductor que se acaba de detener delante de él es uno de los miembros del colectivo (Javi), mientras el tercer componente del grupo, Natalia, le pide que no salga. El ángulo de la cámara, un picado extremo al suelo que sólo permite ver el asfalto de la carretera iluminado por los faros del coche, sugiere precipitación y descuido ante la urgencia del momento, y la incómoda sensación de que podría haber un peligro acechando más allá del encuadre.

A lo largo de la película el sonido aparece igualmente materializado, tanto por lo que incluye (sonido ambiente, los comentarios de un personaje local y coplas populares), como por lo que excluye. Hay momentos de silencio absoluto en la secuencias iniciales, pero la exclusión más evidente es la sustracción de los diálogos entre los cineastas, que sólo aparecen subtitulados y hurtan así al espectador el poder caracterizador de la voz y su funcionamiento como posible punto de identificación y anclaje afectivo. En este sentido el subtulado produce un distanciamiento Brechtiano al interrumpir la empatía e impedir la mezcla de los elementos del filme en un todo orgánico.

El cine material-estructural no fue nunca tan sólo un ejercicio auto-referencial, y de hecho gran parte de la crítica reciente sobre esta corriente ha mostrado que además de tener una orientación hacia el material fílmico y el dispositivo cinematográfico era un cine con claras proclividades temáticas.<sup>12</sup> Una de éstas es la exploración de lo que cabría llamar la vida oculta de los espacios, arquitectónicos o naturales, captados con independencia de la peripecia humana. Los espacios

arquitectónicos a menudo externalizan el dispositivo. Así en las primeras películas de Snow (*Wavelength* 1967, *Back and Forth* 1970) o Gehr (*Waiti* 1968 *Serene Velocity* 1970) las habitaciones deshabitadas, los pasillos impersonales, o los huecos entre edificios abren marcos para visualizar el devenir, y actúan por tanto como versiones del encuadre. Por otra parte, la confrontación con los espacios naturales refleja una naturaleza muda y ajena, cuyos ritmos son diametralmente distintos de los humanos, una naturaleza que, por otra parte, aparece inevitablemente invadida por la presencia humana. La propia cámara que graba el paisaje es un índice de esta presencia. Los filmes clásicos de Snow (*La Région centrale* 1971), Larry Gottheim (*Fog Line* 1970, *Horizons* 1973), Babette Mangolte (*The Sky on Location* 1983), o James Benning (*Deseret* 1995), en los que la naturaleza es objeto de contemplación absorta, son ejemplos significativos. A la vez, la sombra del aparato de filmación y los ruidos electrónicos que guían la cámara en *La Région*, los comentarios en off, retazos de radio comercial y la lectura de textos alusivos en la cinta de Mangolte, y las carreteras, cables del tendido eléctrico y edificios en ruina en Gottheim y Benning recuerdan la imposibilidad de una relación inmediata con el paisaje natural.<sup>13</sup> En tiempos recientes sigue existiendo un cine auto-reflexivo, heredero del estructural de los setenta y ochenta, que refleja tanto la realidad externa tanto como la estructura del cinematógrafo, pero que ha cambiado los términos de la relación entre naturaleza y tecnología. Un ejemplo quizá sintomático lo constituyen los trabajos de Wang Bing, especialmente *Al oeste de los raíles: Óxido, Vestigios, Raíles* (2003), también galardonado en FID Marseille en 2003 y mostrado en Punto de Vista. Otro ejemplo podría ser *One-Way Boogie, 27 Years Later* (2004), de James Benning, que revisita su anterior película *One-Way Boogie Woogie* (1977). La primera examinaba, a través de los característicos planos fijos del autor estadounidense, el paisaje industrial de Milwaukee, un paisaje aún activo pero con señales inequívocas de decaimiento. En la segunda película, esta geografía industrial se ha vuelto un resto arqueológico: las fábricas y almacenes están vacíos, el escombros industrial se acumula, la vegetación ha comenzado a apoderarse de estos restos de una era pasada, y la esporádica actividad humana que albergan las ruinas resulta entre cómica y absurda. En lugar de desvelar una naturaleza invadida por el artificio, ambos directores describen la reversión de la tecnología a la categoría de naturaleza muerta, sea fósil o sedimento.

Aparte de las notables diferencias formales entre el cineasta chino y Los hijos, la percepción de la naturaleza en *Los materiales* tiene mucho de la mirada melancólica de Bing. El trasfondo histórico de Bing es el hundimiento de la empresa revolucionaria china, referente constante en su trabajo; el de Los hijos es la espasmódica recta final de modernización española. *Los materiales* surgió de la idea de filmar construcciones

megalómanas que nunca llegaron a terminarse o a ponerse en funcionamiento, un proyecto de considerables dimensiones que acabó condensándose en un retrato de Riaño.<sup>14</sup> El pantano, producto del desarrollismo visionario, se terminó y se puso en marcha en 1986, aunque quizá con un coste humano y ecológico que no justificaba su realización.<sup>15</sup> La gran obra aparece inicialmente a través de sus efectos en la naturaleza: agua remansada, laderas devastadas que hacen la función de playas de interior. Cuando se muestra por primera vez la pared de la presa, en dos planos unidos por un *jump-cut*, ésta parece la continuación de los acantilados que la flanquean. La conversación que acompaña la imagen, sin embargo, especula sobre la historia: sobre si el pueblo pidió a ETA que bombardeara la construcción, lo que recuerda la solidaridad de la izquierda abertzale con Riaño y luchas paralelas en torno a la central de Itoiz, en Navarra. Durante un paseo en barco por el pantano la cámara fija su mirada en la superficie del agua y en un puente en el que se apenas se discierne presencia humana y casi se confunde con el cielo blanquecino y los grises de las montañas. Las fachadas del Riaño reconstruido, impersonales y anodinas, cobran el carácter de paredes calcáreas, deshabitadas salvo por unos niños que entran momentáneamente el encuadre y una mujer que sacude un paño blanco en una ventana y desaparece al instante. Paradójicamente el pantano, presunto generador de energía, parece haberlo reducido todo a una inercia mineral.

Si la realidad construida y la tecnología descienden al sedimento, sobre éste flotan, como el tiempo atmosférico, la memoria y la historia, que sin embargo acaban hundiéndose en la tierra. El ejemplo más claro es la escena central en la que los cineastas entrevistan a Pedro, un habitante del pueblo que emigró al País Vasco con catorce años pero vuelve para veranear. Plantado frente a la cámara, Pedro recuerda la historia del lugar donde se encuentra: la majada de Pármede, municipio de Burón. Señala la ruta de los paseados de la guerra civil, traídos desde un pueblo cercano para ser ejecutados cerca de allí. Cuenta también cómo un fusilado que había quedado malherido fue recogido y escondido por un vecino, y cómo un pastor de la zona dio muerte a un maquis (aunque no usa ese nombre), cansado de que le matara las ovejas. “Está enterrado en este roble,” dice señalando un árbol a su derecha. Asistimos a la preparación del plano frontal, el cableado del micro, la corrección de la posición de Pedro. Sin interrumpir la continuidad del sonido, hay un corte a otro plano general, con Pedro de perfil y Natalia tras la cámara, que muestra la trastienda del rodaje. Pero la segunda cámara pronto se aburre, como irritada por lo tópico de la situación, y desvía su mirada a los retazos de nubes que flotan sobre la montaña igual que lo hacen las historias de Pedro, anécdotas que constituyen una exhalación inmaterial del paisaje, pero que también terminan remitiendo a tierra. El maquis está

sepultado a su lado. Los fusilados terminaban en zanjas en las proximidades de la majada, sumergidos en una naturaleza pétrea e incontrovertible que lo engulle todo. En una escena posterior Pedro intenta enseñar a los cineastas “el pozo de los fusilados”. Deambula trabajosamente por un bosque de hayas pero no consigue encontrarlo. “A lo mejor lo han cubierto, como hubo tantas críticas y tantas hostias . . . .” Al final todo desaparece bajo capas de piedra. O de agua: durante el paseo en barco por el pantano (“hay que tener valor para llamar a esto los fiordos leoneses,” protesta un subtítulo) pasan por encima del pueblo, sepultado, como los cuerpos de los fusilados o el maquis asesinado. La historia conduce a una especie de morrena terminal. Frente a la creciente montaña de escombros que contempla el ángel de la historia de Walter Benjamin, Los hijos graban un deslizamiento hacia el basamento tectónico, un devenir fósil del que se elevan, como retazos de niebla, las historias que testimonian la historia.

Este devenir fósil difiere radicalmente de la “historia geológica” propuesta por el filósofo mejicano Manuel De Landa, para quien los procesos de mineralización, sedimentación y metamorfosis son modelos para repensar la historia desde un materialismo radical y primario que desciende al sustrato geológico.<sup>16</sup> La propuesta de De Landa se basa en parte en que la historia es en sí un largo proceso de mineralización: una de sus manifestaciones más tangibles es la acumulación de un denso exoesqueleto de edificaciones, infraestructuras, materias y tecnologías cimentadas a lo largo del tiempo. Pero además, el largo *duré* de la tierra ofrece modelos de organización y autogénesis homólogos a los experimentados por las sociedades humanas que, precisamente por esta razón no son sólo simplemente humanas y deben ser explicadas en relación con la tierra. Para De Landa, la sedimentación es estructuralmente idéntica a la consolidación de estratos sociales y comunidades, mientras que los bucles auto-catalíticos (*auto-catalytic loops*) de los procesos químicos y las bifurcaciones que rompen su equilibrio y los precipitan al cambio son estructuralmente homólogos a las transformaciones históricas, habitualmente explicadas sin referencia alguna al ámbito físico-natural. En *Los materiales*, sin embargo, el modelo geológico es más un modelo de desorganización y entropía que de auto-organización y estructura. En este sentido, la película se presta más a ser leída desde una propuesta igualmente radical, igualmente materialista y también enraizada en la geología formulada por Theodor Adorno en las postrimerías de su carrera.

En una serie de conferencias impartidas entre finales de 1964 y principios de 1965, Adorno rechaza la concepción de la naturaleza y la historia como esferas contrapuestas, mutuamente excluyentes y externas la una a la otra.<sup>17</sup> Contra los

pensadores que asumen que la historia es sólo la historia del espíritu y la naturaleza un mero marco inerte donde aquélla se desarrolla, Adorno afirma que el pensamiento verdaderamente efectivo debe intentar comprender el entrelazamiento constante de lo natural en lo histórico-cultural y viceversa. Adorno admite que la naturaleza es inmediatamente convertida en historia al ser mediada desde la conciencia, que la apropia en un objeto para sí y la transforma de esta manera en una segunda naturaleza que lleva inevitablemente el marchamo de lo humano. Pero esto no anula la pulsión propia de lo natural. La historia, mantiene el pensador alemán, se comporta como naturaleza cuando actúa sin trabas, con una fuerza ciega que a menudo niega la libertad. Parte del automatismo de lo natural reside en su constante devenir, su constante movimiento hacia la muerte y la disolución, hacia la ruina y el sedimento. Citando al Benjamin del estudio sobre el drama barroco alemán, Adorno recuerda que el siglo diecisiete vio en la transitoriedad de la vida la cara de la historia.<sup>18</sup> La historia lleva siempre a la ruina o al fósil. Este último es una potencialidad inmanente a toda existencia, no como ejemplo de auto-organización (a la manera de De Landa) sino como recuerdo de la inevitable fragilidad de lo dado. Pero esto, para Adorno, no debería traducirse en melancolía, sino en—como él lo llama—la alegría de la filosofía, que consiste en la percepción de que lo que se nos aparece como dado y cerrado de una vez por todas no es un todo definitivo; es tan sólo una faceta de una totalidad más amplia, en última instancia inabarcable, que la falibilidad y fragilidad de la existencia nos obligan a pensar.

Adorno parece una referencia algo recóndita para “el cine de la era YouTube”, sin embargo, su manera de pensar la totalidad desde el poso incontrovertible de la tierra se hace visible en *Los materiales*, como también en otros dos cortos del colectivo que, junto a éste trabajo, componen una especie de trilogía del territorio. Por una parte, *El sol en el sol del membrillo* desvela el artificio necesario para crear la ilusión de lo natural. Muestra una reproducción del cuadro de Antonio López, cuya creación detalló primorosamente Víctor Erice, en un campo sembrado a distintas horas del día y de la noche, y sometido a diversas inclemencias, desde la lluvia y el viento a una hormiga que se extravía en la superficie de la tela. A medida que avanza la película, se muestra a los cineastas colocando la pintura en el atril, componiendo el encuadre, calculando la distancia y la apertura del diafragma, incluso colocando a la hormiga en el cuadro. Igual que *Los materiales*, la película desvela la trastienda de la filmación, las mediaciones que convierten lo natural en una segunda naturaleza captada por la cámara. A la vez, en el fondo de la imagen yace la pulsión insistente de la tierra. Intercalados entre las tomas que retratan la puesta en escena del cuadro y sus accidentes hay varios planos con detalles del entorno: musgo en el tronco de un



árbol cercano, los restos de un pájaro en descomposición, terrones de tierra y rastrojo. La pintura de Antonio López aparece empequeñecida, colocada en un frágil atril, batida por los elementos e invadida por la persistente hormiga. Los cineastas también están sometidos al medio inclemente y se quejan del calor y los mosquitos. El cuadro de López, que en la película de Erice era punto de fuga y síntesis final del proceso creador del pintor como del cineasta, aquí acaba convirtiéndose en material inerte que se confunde con la atmósfera y la tierra en constante progresión hacia la entropía.

El corto realizado a continuación de *Los materiales*, titulado *Ya viene. Aguanta. Riégume. Mátame* (2009), afirma igualmente la materialidad del espacio, aunque de forma distinta. Aquí también se yuxtaponen el territorio y la memoria cultural. Sólo que aquí el territorio no es un entorno natural, sino varios espacios artificiales; en concreto, las localizaciones de varias películas emblemáticas del cine español reciente: las vías del tren que fascinaban a las niñas protagonistas de *El espíritu de la colmena*; un paso elevado sobre la M-30 en Madrid del que se cuelgan los jóvenes de *Historias del Kronen*; un lateral del Palacio del Conde Duque, también en Madrid, donde el personaje encarnado por Carmen Maura en *Laberinto de pasiones* pide a un barrendero que le riegue una tórrida noche de verano; y los alrededores de la catedral de Burgos, donde tiene lugar el dramático desenlace de *Amantes*, de Vicente Aranda. La memoria cultural que se contrapone a estos espacios no es la obra de arte en cuanto objeto físico sino las líneas de los diálogos rodados en estos escenarios, que aparecen subtituladas como en *Los materiales*. Como las historias de Pedro en *Los materiales* o la evocación de la película de Erice en *El sol*, estos recuerdos cinematográficos son exhalaciones de un paisaje neutro e indiferente. En *Ya viene*, se trata de lugares sumidos en una cotidianeidad ajena al dramatismo de las escenas que fueron rodadas en ellos. Según Los hijos, la película quiso poner en entredicho el pintoresquismo con que son tratados los escenarios en el cine español y “devolver a los exteriores toda su impureza, su suciedad, su sonido ambiente.”<sup>19</sup> Estas contingencias también muestran la transitoriedad del rodaje, del que naturalmente no quedan rastros, y de las ficciones situadas en estas localizaciones, memorias evanescentes del lugar. Lo que permanece es, de nuevo, la solidez del material de fondo, impávido ante el paso del tiempo, a veces prácticamente igual a cómo aparece en las películas y otras veces ligeramente transformado (el escenario de *El espíritu*, por ejemplo, ha pasado a estar moteado de almacenes y naves industriales). Los tiempos del territorio no son los de la peripecia humana y quizá por esto el registro indiferente de la cámara es el vehículo idóneo para captarlos.

Pero el tiempo de la cámara, precisamente por surgir de un dispositivo impersonal, no es un tiempo de epifanía, como pensara el teórico del cine André

Bazin, sino un transcurso pesante, lleno de esperas y estatismo, a veces poblado de micro-movimientos sutiles y pequeñas oscilaciones que no parecen conducir a ningún lugar en especial, más bien comunican una vibración tenue del aire o del lugar. Este tiempo no es ni el *cronos* de la sucesión lineal, cronológica, mecánica, ni el *kairos* de la revelación y el acontecimiento, sino un tercer tiempo sin *telos* ni estructura: el tiempo del mineral, marcado por la erosión y la disolución demoradas, o de la lenta y siempre inacabada transformación de la atmósfera y la luz.

Este tratamiento del tiempo y la memoria conecta a Los hijos con lo que cabría llamar un giro histórico en el arte contemporáneo, perceptible en numerosísimos trabajos que indagan en la historia reciente con un doble propósito: rescatar del olvido episodios y experiencias sepultados por la historia oficial y cuestionar las concepciones tradicionales de la historia en cuanto narrativa cronológica cerrada al presente.<sup>20</sup> Sólo que la obra de Los hijos podría ser interpretada como una versión escéptica y muda de esta orientación. La vuelta al pasado en artistas y cineastas como Marcelo Expósito (*La tierra de la madre*, 1995, con José Antonio Hergueta), Virginia Villaplana (*El instante de la memoria*, 2011), María Ruido (*Operación Rosebud*, 2008), o—en un registro muy distinto—José Luis Guerín (*Innisfree*, 1990) se traduce en una significativa locuacidad y está alimentado por la confianza en el poder emancipador de la revisión histórica. Todos ellos bucean en distintos pasados—momentos traumáticos de la historia nacional en Expósito-Hergueta, Villaplana y Ruido; la filmación de una película de John Ford en un remoto pueblo irlandés, en el caso de Guerín—y rescatan historias que modifican y matizan de modo sustancial la historia oficial. Recontar la historia intentando corregir sus borrados y elisiones, para estos artistas, puede redirigir el presente hacia formas de vida menos opresivas y limitadoras. Para Los hijos, sin embargo, la vuelta al pasado no se traduce ni en la proliferación de historias—el momento dedicado al recuerdo es relativamente breve en *Los materiales*—ni en un presente reabierto hacia la liberación. Más que hacer hablar al pasado, recrean un lento avance hacia el silencio de la tierra y del paisaje. En este sentido se encuentran más cercanos a artistas como Ana Teresa Ortega, cuya serie fotográfica *Cartografías silenciadas* (2007) retrata los lugares de la represión franquista en la actualidad, cuando ya no se aprecian rastros de su cruenta historia, o a Bleda y Rosa, cuyas series *Ciudades* (1997-2000) y *Campos de batalla* muestran apacibles paisajes donde nada evoca un pasado tumultuoso de intensa actividad urbana o enfrentamiento violento, respectivamente.

## **MEMORIA DE LA DESCOMPOSICIÓN**

Además de indagar en el paisaje y los restos de la memoria, y de explorar la conexión impersonal paisaje-historia-dispositivo, *Los materiales* es también una ficción personalizada sobre tres cineastas que llegan a un pueblo buscando algo que no terminan de encontrar, lo que les hace enfrentarse a su funcionamiento como grupo, a sus prejuicios como observadores-investigadores, y a los límites del medio que utilizan. Esta narrativa, elíptica y sutil, es su vez una alegoría sobre la propia película como proyecto imposible.

La presencia de los cineastas tras la cámara queda patente desde la primera escena del filme. Al final del espectacular plano que abre la película, un subtítulo rompe la absorción del espectador y el bucolismo de la escena con un comentario irónico, casi despectivo: “Este es el plano más Angelopoulos que he hecho en mi vida.” La alusión cinéfila y la ironía, que comentan sobre la película y revelan la ambigua disposición de los creadores hacia sus propias imágenes, son constantes en los diálogos. Una escena posterior muestra a una pareja en la orilla del pantano; los cineastas les graban en la distancia y especulan sobre ellos. El voyeurismo de la escena naturalmente trae a la mente varias referencias cinematográficas: “Me siento un poco *Blow-Up* haciendo esto. . . . O *La ventana indiscreta* también.” La mención de *La ventana indiscreta* recuerda a uno de los mirones lo mucho que odia a James Stewart, y que de Hitchcock sólo salva *Los pájaros* . . . “bueno, y *La sogá*,” aunque en ella salga también el aborrecido actor. *Blow-Up*, *La sogá* y *La ventana indiscreta* no son sólo películas de voyeurs impenitentes, sino también historias sobre crímenes ocultos en la normalidad cotidiana. Inspirados por estas tramas, los cineastas imaginan a un miembro de la pareja asesinando al otro, ocultando el cadáver en el maletero del coche y regresando con aparente naturalidad al final de un día de vacaciones tras borrar los rastros del crimen.

Esta conversación anuncia en clave humorística y personal las diversas violencias históricas que aparecen posteriormente en la película: los paseados de la guerra y la posguerra, el maquis muerto, el ecocidio reciente que ha creado un lugar donde “todo está muerto,” a decir de uno de los lugareños. Natalia lo confirma: “Todo está muerto. Este sitio me parece horrible.” Pero además, la muerte aparece en estos títulos ligada a la dificultad de localizar la evidencia visual. En ninguna de las películas de Hitchcock se muestra el cadáver, a pesar de estructurar la trama y de encontrarse oculto en su propio centro—en el patio de vecinos de *La ventana*, aunque parte ha sido introducido en un baúl y enviado a una dirección ficticia, o en un arcón en el centro de la habitación donde transcurre *La sogá*. El problema de constatar la evidencia es aún mayor en el filme de Antonioni, que ofrece una reflexión más radical sobre la insuficiencia de la mirada. Borrados, sepultados, ocultos en el maletero o bajo

el agua del pantano, o simplemente desaparecidos, los cuerpos del delito—reales o imaginados—resultan igualmente invisibles en *Los materiales*. Recordemos la búsqueda frustrada del escenario de los fusilamientos por parte de Pedro, su tono dubitativo al señalar la tumba de maquis (“a decir de mi padre . . .”), su indecisión sobre el fusilado que sobrevivió, de quien no recuerda si vive aún o no. Similar es el momento en que los cineastas pasean en barco por el pantano (una de las atracciones turísticas con las que la administración intentó compensar la desaparición del antiguo Riaño) e intentan adivinar el punto exacto donde está sumergido el pueblo mientras que la cámara, que minutos antes ha estado fijo en las aguas, se alza al cielo, como evitando el lugar del crimen.

La dificultad, cuando no imposibilidad, de ver es constante en la película, y resulta paradójica en un trabajo que insiste en la mirada a través de largos planos contemplativos a expensas de otros componentes del dispositivo fílmico como el sonido o el montaje. En el fondo se mira incansablemente, a veces con displicencia o fastidio, para ver que no se ve. Luis y Natalia se preguntan si unas manchas blancas en lo alto de una montaña son animales o rocas mientras la niebla oculta poco a poco el campo de visión hasta bloquearlo casi por completo. La niebla, omnipresente, que he considerado alegórica de la memoria que asciende del terreno, recuerda también la dificultad de la percepción visual. La escena nocturna, en la que el encuadre a menudo pasa a ser un negro absoluto donde sólo apreciamos los subtítulos del diálogo, es el ejemplo más evidente de visión impedida. La iluminación es intermitente, fortuita. Los cineastas viajan hacia el incendio, no sabemos si con intención de filmarlo, cuando ven el que podría ser el coche de Javi pero al final no lo es. “Pensé que el tío que salió del coche era Javi,” dice Luis. En el momento culmen de la escena, cuando se trata de averiguar la identidad del conductor al que siguen, la cámara filma el suelo. Inmediatamente después, Natalia propone volver a casa, un término que añade a la ambigüedad visual la lingüística. “¿A Madrid?” pregunta Luis. “No, a Riaño,” dice ella.

Relacionado con la dificultad de ver está la frustración constante de no encontrar lo que se busca. La escena del Javi fantasma es indicativa. La película comienza con la imagen de una carretera que se hunde en el agua, un lugar al que se vuelve varias escenas después, o varios meses más tarde en la cronología del filme, ya que se ha derretido la nieve de las montañas y ha bajado el nivel del agua embalsada. El viaje termina al borde del agua. Es un viaje infructuoso, interrumpido. Durante el trayecto, los cineastas hablan precisamente de que, a pesar del testimonio de “la italiana”, seguramente una turista que han conocido en el pueblo, no es posible encontrar zapatos y tenedores en el fondo del pantano cuando baja el agua. (“Eso no

se lo cree ni ella”). Este trayecto es similar al viaje nocturno, igualmente interrumpido, que acaba en una vuelta a casa, donde quiera que esté. Y también recuerda al momento después del incendio, ya de día, en que Luis y Natalia intentan preguntar a un lugareño si se ha quemado mucho monte, pero éste desaparece antes de que puedan acercarse a él. La conversación está sobreimpuesta a una fachada en ruina, tan impenetrable como propio el pastor que se marcha sin que puedan interrogarle, o como la propia realidad del pueblo. “Pregúntale al perro,” dice uno de ellos, a lo que sigue un plano de un perro “raro de cojones”, según sus propias palabras, que olfatea con curiosidad a los intrusos sin ofrecer respuestas. En todos los casos el movimiento frontal, penetrativo e indagador por excelencia, resulta tropezar con el agua, la oscuridad, la evasión o la falta del lenguaje en un simpático animal.

La falta de correlación entre buscar y encontrar, mirar y ver, preguntar y responder sitúa en el centro del filme la interrupción y la divergencia. Ya las conversaciones iniciales sobre Hitchcock, Antonioni y parejas que asesinan a sus cónyuges traen a colación relaciones disyuntivas, discrepantes. El cine parece contagiar “la vida” de los cineastas, que desde el inicio parecen tener cierta dificultad para converger en torno al proyecto. Siempre hay alguien que yerra por su cuenta o desaparece. ¿Dónde está Luis?” pregunta uno de los mirones al final de la escena voyeur. “Por ahí atrás.” En una escena posterior, Luis filma el monte y Natalia mira un mapa su lado mientras les Javi espera en otro lugar. Cuando Javi y Natalia entrevistan a Pedro, Luis permanece al margen, grabando en la distancia, y cuando entrevistadores y entrevistado se deciden ir a buscar el lugar de los fusilamientos, Luis se queda atrás filmando los hayedos. Al final de la película descubrimos que Javi se ha marchado, parece que por sentir que Natalia y Luis no estaban siendo respetuosos con el pueblo y su gente, que en el fondo éstos no les importaban gran cosa; lamentan su ida pero reconocen que no le falta razón. “Crecí en un lugar así. A mi todo esto no me impresiona nada”, dice uno de ellos.

La disyunción que define las relaciones entre los cineastas se traduce en una disyunción formal, en una película en la que los elementos—los materiales filmicos—no se mezclan en un todo homogéneo, sino que hay saltos constantes entre un plano y otro, una escena y la siguiente, entre el dialogo subtulado o la pista sonora y la imagen. Estos saltos se deben a la propia discontinuidad del aparato, que sirve fragmentos toscos, cortes de tiempo y espacio con atmósfera y gravedad propias que sólo con gran violencia puede ser homogeneizados y sometidos a un orden externo. En parte *Los materiales* es el resultado permitir que los fragmentos permanezcan dispersos, relativamente autónomos, que retengan las cualidades que les son propias.

Pero además, la disyunción constante en la película obedece a la dificultad de hacer hablar a la realidad de forma unívoca y comunicable.

En este sentido, *Los materiales* guarda una estrecha relación con numerosos ejemplos de cine etnográfico y documental que gira en torno a la imposibilidad de traducir al sujeto investigado, que permanece inasequible en su particular opacidad, como una especie de encarnación visual del *differand* de Jean-François Lyotard: aquello que no tiene cabida en los discursos disponibles y debe permanecer al margen de lo comunicable o lo negociable. Algunos ejemplos de este cine serían Jean Rouch, Juan Downey, y Trinh T. Minh Ha (particularmente sus trabajos tempranos como *Reassemblage* o *Naked Spaces: Living is Round*), y, más próximos en el tiempo, algunos títulos de Ben Russell (*Let Each One Go Where He May*, 2009), Wang Bing, Chantal Akerman (la tetralogía *De l'autre côté, Sud, D'Est, La bas*), Pedro Ortuño (*La cuna del daiquiri*, 1995; *La otra cara de Bollywood*, 2006), Lluís Escartín o Nicolás Rincón Guille (*En lo escondido*, 2007). En estos títulos y creadores, el aparato cinematográfico ofrece aproximaciones y tentativas que llevan, inevitablemente, al reconocimiento de la opacidad del otro. Señalan la crisis no sólo del documental clásico, sino también de la etnografía tradicional, interesada transformar lo distante y extraño en comprensible y familiar. Frente a la etnografía tradicional, otra que cabría llamar post-moderna busca, en palabras de Michael Taussig, comunicar “el aspecto gráfico” (“*the graphicness*”) de las culturas observadas: “levantar el velo pero conservando su carácter alucinatorio”.<sup>21</sup> Mantener la extrañeza y la distancia en relación con el sujeto observado no es desistimiento sino índice de un respeto (palabra que comparte raíz con el verbo latino *spectare*, mirar) hacia lo que sólo puede ser mirado sin que ello nos otorgue un punto de apoyo epistemológico, o una vía de entrada a una realidad radicalmente ajena.

Esta actitud es evocada por *Los hijos*, tanto en el material escrito sobre la película como en una profunda entrevista realizada por Javier Fuentes en el marco del proyecto “Fisuras Fílmicas” cuando sitúan *Los materiales* entre el distanciamiento máximo de Herzog, que redundaba en cierta frialdad, y la empatía de Mercedes Álvarez, que idealiza a sus “sujetos” y tiende a desaparecer en ellos.<sup>22</sup> Incapaces de identificarse con unos sujetos que les son francamente ajenos, pero demasiado autocríticos para arrogarse la mirada asimiladora y autocomplaciente de Herzog, los cineastas-protagonistas de *Los materiales*, al igual que los creadores reales de la película, prefieren quedarse suspendidos en una observación y escucha tentativas. Admiten su propia incertidumbre, sus lapsos y deslices, su ocasional falta de interés, pero también su intermitente empatía, sólo que ésta, cuando surge, no les da derecho a hablar por los demás o a hacer propia su causa.

Al final, la empatía aparece tras la conversación entre Luis y Natalia sobre la defección de Javi y su falta de interés en el lugar. Natalia admite que, a pesar de su desapego, disfrutó grabando a unas mujeres cantando, incluso llegó a emocionarse. Le recordaban a su madre y su abuela. Mientras grababa, ellas le preguntaban “¿Pero, tú quién eres?” una pregunta un tanto incongruente, quizá un desplazamiento de otra más directa (“¿qué buscas aquí?”) que la cortesía les impidió formular. Inmediatamente tras esta conversación, que tiene lugar contra un plano de ovejas pastando en una ladera, apenas visibles tras un denso entramado de ramas secas—de nuevo, la mirada obstaculizada—oímos los cantos de las mujeres en la pista sonora contra un cielo de atardecer en el que vuelan las cigüeñas. Las coplas hablan de la frustración del que no consigue lo que busca, de una mujer que pide “un buen marido, que no fume tabaco ni beba vino, y no vaya con otras, sólo conmigo,” a lo que “la Virgen del Carmen” responde con lo que Slavoj Žižek llamaría la mueca de lo Real: concediéndole un “fumador y borracho empedernido”. A continuación, ya en la última secuencia, otra copla cantada por un hombre narra la historia de un pastor asediado por lobos en Sierra Morena—ecos de una historia perdida de trashumancia y migración interna. Al final, los lobos envían a una loba vieja a robar una oveja. La loba, como la propia película, “por un ojo veía poco, por otro no veía nada”. Dio siete vueltas al redil “y no pudo sacar nada”, aunque al fin se hace con una borrega blanca. El último verso de la copla repite “por un ojo veía poco, por otro no veía nada”, aunque ahora no queda claro si se refiere a la loba o la borrega. Quizá como los creadores ficticios en *Los materiales*, y como Los hijos, creadores reales del proyecto, el animal maltrecho consigue sacar algo, no mucho, del acecho. La imagen ha vuelto al negro y a la noche, pero en la distancia, en el fondo del valle, estallan los fuegos artificiales, cuya belleza efímera disuelve momentáneamente la oscuridad y recuerda la tosca belleza de las coplas.

Sin llegar a glosarla, Los hijos han descrito esta escena final como “una reconciliación” que alivia la negatividad que envuelve el proyecto.<sup>23</sup> Los fuegos artificiales sugieren la fiesta como un refugio contra la devastación natural, por un lado, y contra la modernización subyugante y opresiva, por otro. Son una versión lúdica y controlada de aquel otro fuego que arrasó el monte en una escena anterior, y el contrapunto festivo de otra luz que surge del pantano y es una de las razones de la existencia del nuevo Riaño—la luz eléctrica. Los fuegos estallando en la noche—luz proyectada en la sombra—recuerdan el propio artificio del cine; parecen indicar que a pesar de lo problemático de la mirada y de la poca fiabilidad del dispositivo cinematográfico, siempre nos es dado ver algo, aunque sea en breves centelleos.

Realmente esto no es mucho, pero es más que nada, y, en cualquier caso, *Los materiales* quiere dejar constancia de que no podemos aspirar a más.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Uso la expresión “cine experimental”, y posteriormente términos como dispositivo y aparato cinematográfico—o filmico—como atajos para referirme a la imagen en movimiento proyectada. Estrictamente hablando, *Los materiales*, como la mayor parte del trabajo de Los hijos, está rodada en video digital. Con la particularidad que esto entraña, y aún reconociendo la especificidad de cada medio (analógico, digital), este ensayo se centra en un análisis de las propuestas audiovisuales del colectivo dentro de una ecología de las imágenes y de las ideas (que incluye los modos de hacer y ver de la vanguardia cinematográfica y el videoarte, así como de la televisión y cine comerciales, por ejemplo) antes que como reacciones-respuestas a las posibilidades y cualidades de un medio “contra” el otro. Sobre la reciente tendencia al desdibujamiento de la distinción cine-video en la práctica experimental, es excelente WINDHOUSEN, Federico. “Assimilating Video”. *October*, no. 137 (verano, 2011), pp. 69-83.

<sup>2</sup> “La selección de invisibles realizada por los críticos”. *Cahiers du cinéma España* (enero, 2011), p. 80.

<sup>3</sup> PENA, Jaime. “Cine Español. Apuesta de futuro. Los Hijos”. *Cahiers du cinéma España*, septiembre 2010, p. 79.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Entrevista realizada en FID Marseille, julio 2010, disponible en [http://www.dailymotion.com/video/xho0a4\\_los-hijos-realisateurs-fid-2010-los-materiales\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/xho0a4_los-hijos-realisateurs-fid-2010-los-materiales_shortfilms). Fecha de acceso: 9 de diciembre de 2012.

<sup>6</sup> ZUNZUNEGUI, Santos. “Los jóvenes salvajes”. *Cahiers du cinéma España* (sept 2010), p. 80.

<sup>7</sup> El personaje encarnado por Jean-Pierre Léaud utiliza la expresión en *Le Gai savoir* (1969), realizada tras el giro marcadamente político de *La Chinoise* y *Weekend* y justo antes de los trabajos realizados en el seno del colectivo Dziga Vertov. Las palabras textuales son: “Debemos de empezar desde cero . . . No, antes de comenzar debemos volver a cero.”

<sup>8</sup> SITNEY, P. Adams. “Structural Cinema”. *Film Culture*, no. 47 (verano, 1969), reelaborado en SITNEY, P. Adams. *Visionary Film: The American Avant-Garde Cinema, 1943-1978*, 2ª ed. Nueva York: Oxford University Press, 1979. Las ideas de Gidal están plasmadas en GIDAL, Peter. “Theory and Definition of Structural/Materialist Film”. *Structural Film Anthology*. En GIDAL, P. (ed.). Londres: British Film Institute, 1977, pp. 3-21, y en GIDAL, Peter. *Materialist Film*. Londres: Routledge, 1989.

<sup>9</sup> WALLEY, Jonathan. “The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film”. *October*, no. 103 (invierno, 2003), pp. 15-30.

<sup>10</sup> BONET, Eugeni y Manuel PALACIO. *Práctica fílmica y vanguardia artística en España, 1925-1981*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1981, pp. 36-38.



---

<sup>11</sup> Junto a *No Moment*, de Pierre Huygue, Los hijos citan *Five*, de Kiarostami, como una influencia por su “micropuesta en escena”. LOS HIJOS, “Influencias”. *Guía de lectura*. Fisuras Fílmicas. CENDEAC: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, septiembre de 2010. Disponible en [www.cendeac.net](http://www.cendeac.net). Último acceso: 3 de diciembre, 2012.

<sup>12</sup> RUSSELL, Catherine. “Framing People: Structural Film Revisited”. *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Durham: Duke University Press, 1999, pp. 157-90; MACDONALD, Scott. *The Garden in the Machine: A Field-Guide to Independent Film About Place*. Berkeley: University of California Press, 2001; SUÁREZ, Juan A. “Structural Film: Noise”. En BECKMAN, K. y J. MA (eds.). *StillMoving: Between the Cinema and Photography*. Durham, Duke University Press, 2008, pp. 62-90.

<sup>13</sup> Sobre el tratamiento del paisaje en estos títulos, véase MACDONALD, Scott. *The Garden in the Machine*, pp.1-22, 89-107.

<sup>14</sup> Jaime, PENA. “Cine Español. Apuestas de futuro. Los Hijos”, p. 79.

<sup>15</sup> La evidencia de aquel momento histórico apunta a la relativa futilidad de Riaño. Durante el proceso de expropiación hubo numerosos enfrentamientos entre los habitantes del valle y la Guardia Civil, que detuvo al alcalde del pueblo en varias ocasiones, y se produjeron varios suicidios de personas al borde del desahucio, lo que agravó los enfrentamientos con las fuerzas del orden. Según testimonios de los vecinos, éstas últimas llegaron a usar “fuego real sin blanco fijo” contra los manifestantes. (Moreno, Marifé. “Se suicida un vecino de Riaño al que iban a demoler de inmediato su vivienda”. *El País*, 12 de Julio, 1987). El pantano se cerró el 31 de diciembre de 1987, aunque aún no se habían terminado ni el acondicionamiento del vaso de la presa ni la red viaria que aseguraría las comunicaciones en la zona. (“El cierre de la presa de Riaño sorprendió por la precipitación de la medida”. *El País*, 2 de enero, 1988). El viaducto que atraviesa el embalse no estaría listo hasta el verano de 1988. En mayo de 1988 se anuncia que la principal obra de riego alimentada por el pantano tardaría aún cinco años en construirse, y a finales de agosto del mismo año la falta de oxígeno en el agua hace temer por la fauna piscícola del pantano. (*El País*, 27 de agosto, 1988). ([www.elpais.com](http://www.elpais.com); fuentes consultadas el 18 de diciembre, 2012). El motivo del pantano como síntoma de una modernización desahogada sin empatía alguna con lo humano aparece también en *Naturaleza muerta* (Jia Zhang-ke 2006). Jaime Pena ha señalado los paralelos (y diferencias) entre ambas: PENA, Jaime. “Desencuadres”. *El Amante*, no. 214 (marzo 2010).

<sup>16</sup> DE LANDA, Manuel. *A Thousand Years of Non-Linear History*, Nueva York: Zone Books, 1997, véase especialmente la sección I, “Lavas and Magmas”, pp. 25-101.

<sup>17</sup> ADORNO, Theodor W. *History and Freedom: Lectures, 1964-1965*. Cambridge: Polity Press, 2006. Véase esp. “Lecture 13: The History of Nature (II)”, pp. 120-132. Algunas de las ideas presentadas aquí aparecen ya en ADORNO, Theodor. “Die Idee der Naturgeschichte.” Véase BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*.

---

Cambridge, Mass: MIT Press, 1989, p. 59 [ed. castellana *La dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, trad. Nora Rabotnikof, Madrid: Visor, 1995].

<sup>18</sup> Benjamin había anticipado en parte esta formulación de Adorno; el entrelazamiento de la historia con la historia natural (en particular la geología) y el resto del pasado como fósil son motivos recurrentes en el *Passagenwerk*. (BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*, trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal, 2005). Véase también BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing*, pp. 59-77.

<sup>19</sup> PENA, "Cine español. Apuestas de futuro. Los hijos", p. 79.

<sup>20</sup> Sobre el giro histórico en el arte contemporáneo es excelente el estudio de HERNANDEZ NAVARRO, Miguel A., *Materializar el pasado: El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas, 2012.

<sup>21</sup> TAUSSIG, Michael, *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*, Chicago: University of Chicago Press, 1987, pp. 10, 369. Tomo a Taussig como definitorio de una tendencia en la antropología contemporánea que incluye a James Clifford, George Marcus, Paul Rabinow, Karen McCarthy Brown, o Michael J. Fisher, entre otros. Para una revisión general del campo véase MARCUS, George. "Past, Present, and Emergent Identities: Requirements for Ethnographies of Late-Twentieth Century Modernity World-Wide", *Modernity and Identity*. LASH, Scott, and Jonathan FRIEDMAN (eds.). Oxford: Blackwell, 1992, pp. 309-330.

<sup>22</sup> Entrevista inédita con Javier Fuentes, Proyecto Fisuras Fílmicas. CENDEAC, Murcia. Mi agradecimiento a Javier Fuentes por facilitarme este material. Sobre la percepción de Herzog y Álvarez por parte de los Los hijos, véase, LOS HIJOS. "Influencias". *Guía de lectura*, p. 4: "Agotamiento de las fórmulas del documental esencialista español. Contra la idealización del entorno rural y el deseo de nostalgia. Nuevamente Mercedes Álvarez como el ejemplo a evitar. También algo de Guerin. Algunas ideas de Erice".

<sup>23</sup> Entrevista inédita con Javier Fuentes, Proyecto Fisuras Fílmicas. CENDEAC, Murcia.