

LA MIRADA CIEGA. EN TORNO A UN CORTOMETRAJE DE LOS HIJOS

1.

Ya viene, aguanta, riégume, márame (2009), frente a las restantes obras de Los Hijos, se abre con unos genéricos de gran tamaño, en blanco sobre negro, que ocupan media pantalla. Monumentalismo discreto, en absoluto extraño, toda vez que el objeto de la obra consiste en cuatro películas sumamente célebres del cine español. Por orden de aparición: *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995), *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987) y *Amantes* (Vicente Aranda, 1990). Películas famosas de cineastas veteranos, más o menos consagrados y, es de advertir, pertenecientes todas- con la excepción del film de Erice, de todos modos un film sumamente importante en la historia del cine español- al último periodo de la historia de España, esto es, al periodo democrático que sigue a la muerte de Franco, y al cual pertenecen por edad los tres realizadores que forman el colectivo: Javier Fernández Vázquez (nacido en 1980), Luis López Carrasco (1981) y Natalia Marín Sancho (1982).

Cuatro películas han realizado hasta el momento Los Hijos: dos largos, *Los materiales* (2009) y *Circo* (2009), y dos cortometrajes, *El sol en el sol del membrillo* (2008) y el presente¹. Coincidencia o no, estos dos últimos son obras referenciales: parten de una relación con otras películas tal que genera una problematización de estas, e inclusive de sí misma. Una parcial ilustración de esto lo ofrecería *El sol en el sol del membrillo*, la ópera prima del colectivo, según cuyas declaraciones “el objetivo era cuestionar el principio según el cual la mejor forma de conseguir que la realidad se revele es la no intervención en el dispositivo filmico”². Para ello, la película de referencia es *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), pues de ella arranca un discurso que hará fortuna en el documental español, consistente en el principio que, según la declaración citada, Los Hijos se proponían cuestionar³.

¹ - En un aparte se situarían los videominutos, películas de un minuto de duración cada una que cada miembro del colectivo realiza individualmente y publica en internet (<http://vimeo.com/channels/loshijos>). Recientemente han estrenado en FIDMarseille un nuevo cortometraje, *España 2012 (o la apoteosis de Isabel la Católica)* (2012). Por lo demás, en el momento en que escribo estas líneas se encuentran trabajando en una nueva película, de modo que es posible que su filmografía haya crecido con un nuevo largometraje cuando este texto sea publicado.

² - Entrevista a Los Hijos a cargo de Jaime Pena, Cahiers du Cinéma España (en adelante CdCE), nº 37, septiembre 2010, pag. 79.

³ - Una de las cuestiones a debatir es sin embargo hasta qué punto es esto cierto. *El sol del membrillo* dista mucho de ser un documental a lo Jonas Mekas o D. A. Pennebaker (por poner dos ejemplos que de todos modos no dejarían de comportar problemas a esta concepción), hasta el punto de que en sus momentos finales llega a avanzar hacia el ensayo o coquetear con la ficción. Pero es posiblemente en las declaraciones de Erice a raíz de su película donde puede encontrarse el germen de este discurso, en su insistencia en la “espera” necesaria para que la realidad pueda “ofrecer” su contenido al cineasta, en cómo éste debe estar “abierto” a aquello que la realidad ofrece. “Yo creo que es muy importante la noción de la espera (...) Hay ciertas cosas que sabemos que están en la realidad, pero la realidad no te las entrega si no sabes esperar, y muchas veces si no sabes

Dejando parcialmente a un lado estas intenciones, que por de pronto evidencian un ánimo de intervención en su contexto cultural, el procedimiento de Los Hijos en esta obra se divide en varias fases: la primera consiste en una suerte de dispositivo que escenifica un encuentro entre arte y naturaleza- o lo que podría ser lo mismo: pintura y cine, uno de los ejes del film de Erice-, mediante la filmación con cámara sobre trípode de un supuesto cuadro de Antonio López montado en un caballete en medio de un campo a lo largo de seis días de una semana; seguidamente, se mira alrededor de lo que anteriormente se mostraba (cielo, árboles, detalles del mismo cuadro, etcétera), como si los realizadores hubiesen advertido que el dispositivo inicial impedía la visión de más cosas de las que permitía, pero manteniendo los planos fijos, lo cual sumado a la misma división en días de la anterior serie, no elimina del todo la sensación de encontrarse ante idéntico dispositivo: repetición de la misma estructura y recursos formales, con variaciones que incluyen siempre algo más que la serie previa, de modo que lo añadido refiera siempre algo que aquella no advertía. El dispositivo nunca se elimina del todo, solo se transforma. El tercer movimiento repetirá las imágenes del segundo, sumando el sonido directo correspondiente a cada una (las series primera y segunda tenían una base sonora para cada día, que se mantenía continua sobre los cortes de imagen), con el resultado de una estrepitosa entrada en escena de los propios autores, que ríen o hablan mientras toman sus planos, a veces totalmente indiferentes a estos. La cuarta serie, consecuentemente, consiste en un sesgado making-off donde descubrimos que algunas de esas cosas que parecía descubrir la mirada que aparentaba escapar a la codificación del dispositivo estaban igualmente puestas en escena. Del dispositivo al mundo y vuelta al dispositivo, pero todo ello, debe notarse, en un sentido muy laxo: ni hablamos de un dispositivo en sentido fuerte⁴,

renunciar (...) En la realidad está todo, si sabemos captarlo está todo, hace falta tener fe en ella, un cierto grado de fe, que es lo que reclamaba Rossellini a propósito de su cine” (declaraciones de Víctor Erice en el programa de televisión Versión Española, 16-XI-99). De algún modo esto, que simplemente refiere la actitud paciente que en muchas ocasiones comporta el trabajo del documentalista- y aún el de cualquier cineasta- acabó definiendo toda una actitud de cierta línea documental en España, y muy especialmente cierta retórica argumentativa empleada en su defensa, que alcanzaría sus dos hitos fundamentales con los filmes *En construcción* (José Luis Guerín, 2001)- que marcó un auge espectacular de la práctica documentalista en el país- y *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004), el más reputado de sus continuadores. Las referencias a la “espera” y la “apertura” se tornaron obsesivas, cuando sin embargo eran bien conocidas las no pocas violencias- dicho sea sin ánimo peyorativo- ejercidas por Guerín sobre sus materiales, evidente el ánimo fabulador de Álvarez, y asfixiante la presencia del cliché en los filmes de ambos. Si por “apertura” se había de entender, como se pretendía, el estar abierto al espacio, a lo que en él sucede, violentarlo lo menos posible, sin prisas, esperando a que lo que en él pudiera suceder, lo que era él propiamente, sucediese, tal apertura solo podía referir, como mucho, el momento inicial del film, incluso más de su realización que de su propio resultado final; por otro lado, la importancia capital de los clichés en ambos filmes alejaba poderosamente de ellos cualquier ánimo de verdad. Sea como sea, se trata más bien de un discurso que alude a una cierta ética del cineasta, y que semeja una interpretación abusiva y simplificadora del realismo baziniano más ingenuo.

⁴ - Esto es: una estructuración o formalización tal que funciona de una manera independiente (o aparentemente independiente) a aquello que es filmado. Ejemplo de dispositivo fuerte sería claramente el de *Ya viene, aguanta, riégume, mátame*.

más bien solo refiriendo el simple hecho de una construcción más o menos férrea, ni de mundo de otro modo que como aquello que escapa o no se deja determinar de forma absoluta por la puesta en forma- el viento, por ejemplo: el mundo fenoménico. La ida y la vuelta por tanto, no son absolutas: siempre hay dispositivo, siempre hay realidad, aunque presentes y activos en distintos grados. El proceder puede recordar al de una de las grandes referencias del cine contemporáneo, Abbas Kiarostami, en su célebre trilogía de Koker: *Y la vida continúa* (Zendegui va digar nich, Abbas Kiarostami, 1992) mostraba algunos “engaños” de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (Jane-ye dust koyast?, A. Kiarostami, 1987), película que sin embargo parecía totalmente ajena a los ilusionismos habituales de la tramoya cinematográfica, y *A través de los olivos* (Zir-e deratjan-e zeytun, A. Kiarostami, 1994) hacía lo propio con la película anterior, haciendo de una de sus escenas y actores el centro de su relato. Así, cada nuevo movimiento desvela parte del artificio del previo. Esta imbricación íntima del mundo y su articulación (tan íntima porque de hecho el mundo, en sí, es articulación) no tiene fin: cada película podría descubrir las falsificaciones de la anterior y edificarse sobre ellas; la impresión de realidad no podrá negar el artificio y la evidencia de éste no podrá borrar la poderosa impresión de realidad. Como Bazin afirmó, en el arte todo realismo es desde el principio estético⁵. La articulación fílmica es por naturaleza una intervención, y por ello el viaje no tiene fin: no otra cosa pone en escena *El sol en el sol del membrillo*.

Sin embargo, en esta obra lo que más escapa al dispositivo son los propios realizadores, como muestra una coda donde Los Hijos aparecen físicamente, marchándose del lugar. Como dice uno de ellos, “con la última secuencia, aquella en la que el artificio (el making off) se desvela, nos dimos cuenta de que el verdadero documental que había allí éramos nosotros”⁶. La afirmación es equívoca, pero podríamos interpretarla como que, si existe un suelo firme, último, en la interminable dialéctica dispositivo/realidad, ese es el autor. En efecto, la relación en una película entre puesta en escena y mundo- ficción y documental, dirían algunos, y es la equivalencia que parece estar detrás del pensamiento de Los Hijos- está mediada por sus realizadores. Si una película es el campo donde el mundo (entendido sin grandilocuencias: un bosque, una ciudad, una persona, el cielo, el mar... lo que sea que exista antes de que llegue la cámara) se encuentra con una determinada formalización cinematográfica, lo cierto es que los realizadores son los productores de ese campo, y por tanto un lugar privilegiado donde acceder a sus numerosos problemas, prácticos y teóricos. Si bien el carácter de colectivo puede ir contra la noción demiúrgica y romántica de autor solitario y omnipotente (ciertamente la heredada por la *politique des auteurs*), no necesariamente contra la noción misma de autoría, en sí insoslayable, pues toda obra será siempre producción de uno o varios, a los que se dice autores⁷. El

⁵ - Bazin André, *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1966, pp. 445.

⁶ - Op. cit., nota 2.

⁷ - Por supuesto ha de afirmarse también que este autor o autores no tienen por qué ser identificados con el director. La autoría frecuentemente es difícil de adjudicar, como bien demuestran las vergonzantes peleas por la porción del pastel de los derechos de autor que se libran en la actualidad en diversas industrias cinematográficas. La base romántica de la defensa cahierista del autor se observa bien por lo demás en la división entre autores y artesanos, entendida como equivalente a la de artistas y empleados.

abusivo inflado padecido por la noción de autor no debe obliterar el hecho de que la existencia de este es no otra cosa que un principio material de la producción: toda obra es obra de alguien, o algunos. Su eliminación sería la de una dimensión fundamental de la propia noción y proceso efectivo de producción, aunque nunca debe olvidarse que ésta a su vez no puede nunca ser limitada sin reduccionismo a la del autor.

2.

Se podría pensar, aunque sepamos que no es así, que el viaje que Los Hijos emprenden al final del cortometraje es a Riaño, escenario de *Los materiales*, hasta tal punto este primer largometraje parte de lo presentado en aquel: el viaje de tres personas a un espacio ajeno, la presencia material de los directores, el protagonismo de su trabajo e incluso de los momentos que se le arrancan, como las conversaciones que se pueden mantener mientras se toman algunos planos. Así, *Los materiales* desarrollaría lo planteado en *El sol en el sol del membrillo*, pero por vías distintas también lo hace *Ya viene, aguanta, riégume, mátame*. Este constituye la segunda experiencia referencial del colectivo; al contrario de la previa, no hay aquí presencia explícita de los autores, y si antes el referente era un documental, en este caso se tratará de ficciones, siendo además el modo de la referencia radicalmente distinto.

Ya viene, aguanta, riégume, mátame refiere, como se dijo más arriba, cuatro célebres películas españolas, recogiendo la secuencia más famosa de cada una de ellas y repitiéndola en las mismas localizaciones y con idénticos emplazamientos de cámara, en la actualidad. Repetir los encuadres con la imagen y sonido que sea que haya en el momento de poner a grabar la cámara, manteniendo a la vez el mismo montaje que en el original. Los diálogos de las películas, en vez de estar superpuestos a las nuevas imágenes- como por ejemplo sucedía en el inicio de *Innisfree* (José Luis Guerín, 1990)-, aparecen en su momento correspondiente, pero escritos en la pantalla, mediante subtítulos. Así, la construcción de ciertas escenas de ciertas películas se hace presente en la obra tanto como las casas, las personas o los árboles; son un personaje, más aún: el protagonista principal de la obra, aquel por cuyos ojos vamos a ver todo lo que acontece en la pantalla. La planificación de la película en cierto modo no es la película misma, porque lo que ésta hace es poner en escena, precisamente, cuatro ejemplos distintos de puesta en escena, como si fuese en suma la puesta en escena documental de cuatro ejemplos de puesta en escena de ficción.

Afirman Los Hijos: “lo más curioso era aplicar una planificación concebida para la ficción a un material que se había convertido en documental”⁸. ¿Pero por qué esa conversión en documental? ¿No es legible aquí la comprensión de éste como el sinónimo de lo real en cine, y la consideración de que la puesta en escena es ya, de hecho, ficción? Ciertamente, con el tiempo llamar la atención sobre la construcción de los filmes ha dejado de suponer hacerlo simplemente sobre la imposibilidad de la objetividad cinematográfica, y no pocos realizadores entienden hoy el trabajo de la construcción, de la articulación fílmica, la puesta en escena, como un trabajo ya ella misma de ficción realizado sobre un contexto documental, esto es, la realidad punto de partida, identificada con la ambigüedad esencial a lo real insistentemente postulada por Bazin y que tan bien casó con la teoría lacaniana que tanto interés generó en el recambio generacional de cierta crítica francesa; así se puede

⁸ - Op. cit., nota 2.

apreciar, por ejemplo, en *Nuestra música* (Notre musique, Jean-Luc Godard, 2004), donde el director en persona establece dos equivalencias: ficción como certidumbre, documental como incertidumbre. En este planteamiento, el documental irrumpiría en la ficción cuando elementos del mundo referido introducen en esta la incertidumbre, de forma que no se dejan dominar y su acción o inacción transcurren de forma absolutamente indiferente al discurrir de la ficción, que tendrá una segunda oportunidad de bregar con ella gracias al montaje.

De forma harto pedagógica, esto era algo planteado en *El sol en el sol del membrillo. Ya viene, aguanta, riégume, mátame* opta por entrar en el centro mismo de la relación, y sin necesidad de que los realizadores tengan que ponerse en escena a ellos mismos⁹. Se repite la construcción formal de films de ficción, sin mostrar sin embargo ficción alguna. De este modo, podría decirse que la ficción queda aislada en la puesta en escena y el documental en el espacio-tiempo, que permanece ahí, naturaleza indiferente a la operación que sobre sus imágenes se practica. Podemos ver, así, que una de las misiones de la ficción es lograr que los espacios no sean indiferentes a sus intereses. Las imágenes que contemplamos en el cortometraje son pesadas, es decir, sin decoración, sin alteración, espacios en bruto. La emulación de aquellos anteriores encuadres puede llevar a planos de simples paredes, al no haber ya un actor frente a ellas, muros, suelos pobres e inexpressivos, al faltar el trabajo de fotografía de aquellas películas y tener la planificación que limitarse a la reconstrucción, no pudiendo intentar una articulación propia que haga válido y expresivo el espacio escogido. Esto no es, por tanto, un documental sobre los espacios que aquellas películas utilizaron, pues estos nos llegan a través de una articulación arbitraria que, por así decirlo, los mira sin verlos. No se trata tampoco, por tanto, de la defensa de la belleza o interés natural de un espacio no necesitado de las herramientas de la ficción o los grandes presupuestos para su adecuada valoración, pues la reconstrucción impide la nueva articulación que permitiría sacar partido a los espacios en su presencia actual: los antiguos encuadres estaban hechos en función de una serie de factores ahora ausentes y, debido a estos, ni los espacios ni las planificaciones salen favorecidos por la operación. El resultado, si atendemos exclusivamente a los espacios mostrados, es una percepción desordenada, sesgada, parcial, casi ciega en su indiferencia por lo que hay ante ella, aunque sea precisamente en virtud de esta ceguera que logra dar a ver algo.

Hay en esta disonancia entre estas dos puestas en escena, este doble movimiento, un aspecto determinante, incluso en toda la obra restante del colectivo, y es que el cortometraje, siendo competente técnicamente, es claramente pobre en su aspecto económico, mientras que sus referentes pertenecen al cine profesional español, realizado en 35 mm., con equipos de rodaje profesionales, presupuestos medianos o altos, etc. Por lo tanto, no solo hay aquí un contacto entre ficción y documental, sino entre el cine industrial y el cine pobre, independiente y digital. Aquí radica una de las apuestas del film: "Sin iluminación, sin edición de audio, sin actores. Simplemente lo que recoge la cámara", reza en la sinopsis de la

⁹ - De hecho, podría entenderse esta película como un caso peculiar pero extremo de documental no-intervencionista: Los Hijos no deciden, en verdad, ni dónde poner la cámara ni cuánto hacer durar el plano- precisamente los problemas fundamentales de una puesta en escena, como en tiempos señaló también Godard-, ya que las películas tomadas como referente son las encargadas de ello.

película¹⁰. Una elección lógica, si no hay dinero. Los Hijos se cuentan entre los cineastas españoles que con más ahínco han partido del hecho de su pobreza a la hora de emprender su práctica fílmica, sin que esto vaya en apoyo de una estética realista o naturalista (aunque habría una excepción, *Circo*, su único documental observacional puro y duro). Por tanto, *Ya viene, aguanta, riégume, mátame* no solo se encontraría con cuatro ficciones desde su mirada documental, sino con cuatro filmes de alto presupuesto desde una mirada sin dinero, que hasta el momento culmina con esa peculiar apología del “bruto” que es *Los materiales*. Es otro detalle a tener en cuenta cuando se miran los otrora expresivos espacios donde Jorge Sanz mataba a Maribel Verdú o Carmen Maura se hacía regar en una calurosa noche del Madrid ochentero. El trabajo de Los Hijos implica también su pobreza económica, radicalizada mediante sus decisiones estéticas. No es que la falta de dinero impida tratar el espacio de forma adecuada, sino que la decisión tomada afronta la diferencia de medios y hace aflorar el hecho del dinero con el que aquellas películas se hicieron, advertir más claramente los travellings, la lluvia falsa, la iluminación que falta, que no puede estar. Los Hijos dirán que las escenas “tenían que ser exteriores, porque en el cine español los exteriores muchas veces parecen sets”¹¹. Sin dinero, nada puede parecer un set. Si esto además se apoya con la estrategia aquí planteada, el espacio gritará desde el interior de la película sin preocupación alguna por el montaje, los encuadres o subtítulos. La planificación cortará el espacio, lo troceará, partirá, hará ir y volver de las formas más caprichosas y arbitrarias, pero éste seguirá ahí, hablando alto, sin necesidad incluso de que el espectador tenga que mirar detrás de nadie para advertirlo. De forma radical, Los Hijos no solo no trabajan por evitar la indiferencia natural del espacio sino que, mediante su mirada ciega, hacen lo posible por fomentarla.

Pero aún falta una pieza fundamental para la percepción de la película: los subtítulos que reproducen, en los momentos correspondientes de cada secuencia, los diálogos que tenían lugar en las películas originales, y el hecho de que cada parte va precedida del título de la película referida, escrito en caracteres grandes, mayores aún que los de los créditos. Señales inequívocas por las que Los Hijos, lejos de darle un aspecto subsidiario, afirman el carácter referencial de la obra como su principal protagonista. Las películas y escenas referidas son muy conocidas, pero aún así es como si Los Hijos no quisieran arriesgarse a que alguien vea la película sin tener en cuenta la naturaleza exacta de su juego, que estas imágenes presentes refieren otras pasadas, que la percepción documental descentrada tiene su origen en la reconstrucción de secuencias de cine de ficción.

3.

Hasta el momento he hablado de las imágenes de la película como si una forma prediseñada invadiese un espacio, de tal forma que ni el segundo se dejase domeñar por el primero, ni éste a su vez por el segundo. Siendo esto así, las imágenes teniendo cada pie en un lugar distinto, lo ahora referido hace aparecer en escena otros dos pies en parecida situación. Paulino Viota, comentando el papel de las imágenes-relación o imágenes-metáfora en la obra de Jean-Luc Godard, señalaba cómo éste, a partir de su trabajo en vídeo, había logrado “materializar, dar cuerpo a esa relación que es la imagen-metáfora, hacerla objeto por el uso de

¹⁰ - <http://www.loshijos.org/>

¹¹ - Op. cit., nota 2.

sobreimpresiones”¹². Si colocamos después de una imagen de Marilyn Monroe otra de *Los pájaros* (Alfred Hitchcock, 1963) puede establecerse una relación entre ellas, pero lo que aquí señala Viota es que Godard, sobre-impresionando las dos, logra que una relación virtual, mental, pase a ser cristalizada como objeto, de modo que la tercera imagen que surge por el contacto de las otras dos- que es, por tanto, una imagen-relación virtual- se encuentra ahora materialmente en la película. Teniendo esto en cuenta, es una virtud de *Los Hijos* el mostrar que una imagen con subtítulos es también, o puede ser, una sobreimpresión, pues las suyas no son también sino imágenes-relación hechas objeto. Las vías del corto no se sobreimpresionan con las de *El espíritu de la colmena*, pero sí con el “ya viene” de Isabel, escrito en pequeños caracteres blancos en la parte inferior del encuadre, y con ello se materializa la presencia de lo que en aquellas otras imágenes tenía lugar. La forma escrita en que se recogen los diálogos permite que la realidad presente mantenga su peso gracias a la permanencia de su sonido propio, al tiempo que la ficción pasada permanece allí como un latido, un aliento interno de las imágenes. Maribel Verdú, Ana Torrent, Juan Diego Botto, no están allí, pero vemos escrito en las imágenes lo que dijeron. Los dos tiempos, las dos imágenes, los dos géneros, los dos presupuestos, las dos acciones, están presentes en cada plano, cada uno de ellos deviniendo imagen de una relación, cristalización de una distancia, materialización de una diferencia. Esto se agudiza sin duda en el cuarto segmento del corto, el dedicado a *Amantes*, por tratarse de la escena más trágica de las cuatro. La gente pasea frente a la catedral de Burgos indiferente al drama, al sufrimiento que los subtítulos muestran. Vemos las piedras de una pared, a las que nada importa si Jorge Sanz va a matar a Maribel Verdú o no, igual que probablemente poco le hayan importado las hipotéticas muertes reales que hayan acontecido frente a ellas. Tal vez sin negarse del todo a la pretensión de que solo la apertura a un espacio permite el trato adecuado con él, *Los Hijos* prefieren incidir en la violencia efectiva de la articulación cinematográfica. Violencia sutil pero inevitable, inherente a toda articulación. En este caso, el espacio tiene tan poca memoria de los dramas de Aranda y Erice o los divertimentos de Armendáriz y Almodóvar como los bosques de los campos de concentración en el *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. Ha de interferirse por tanto en ellos, horadarlos, como diría aquel¹³, para que esa memoria aparezca: en ambos casos la palabra será el recurso, hablada en uno, escrita en otro. En efecto, y como se afirmó más arriba, la comparación evidencia que el cine debe hacer suyos numerosos elementos que en principio se le escapan, someter la indiferencia natural del espacio si quiere lograr sus objetivos. Gilles Deleuze afirmó en cierta ocasión que su trabajo como historiador de la filosofía consistía en sodomizar a los autores hasta conseguir que dijese lo que él quería¹⁴. La articulación cinematográfica, la creación al fin y al

¹² - Viota, Paulino, “El cine, arte sin imágenes”, CdCE, nº 40, diciembre 2010, pags- 20-21.

¹³ - “Hacer imágenes a partir de lo real equivale a agujerear la realidad. Encuadrar una escena es profundizar. El problema de la imagen es que hay que hacer un vacío a partir de lo lleno”, Claude Lanzmann en “El poder de la palabra”, entrevista por Marc Chevré y Hervé Le Roux, CdCE, nº 28, diciembre 2009, pág. 65. De hecho, Lanzmann no solo “horada” a los espacios sino a sus propios protagonistas, para extraer de ellos unos recuerdos que no salían por sí solos.

¹⁴ - “Pero, ante todo, el modo de liberarme que utilizaba en aquella época consistía, según creo, en concebir la historia de la filosofía como una especie de sodomía o, dicho de otra

cabos, no es otra cosa sino el proceso de producir ese hijo monstruoso del que hablara el filósofo francés, un hijo del propio espacio, pues sin su concurso no se daría, pero al mismo tiempo ajeno, fruto específico del trabajo articulador, de la sodomización creativa del autor o autores. El empeño metalingüístico de esta obra ejemplar supone no negarse a la sodomía, pero practicarla con sexo ajeno, pudiendo mostrarla tal cual, como posando junto a su víctima, mientras se convoca el recuerdo del hijo monstruoso y se experimenta la propia conversión en uno.

En *Los materiales*, que hace una vez más de lo ausente y lo invisible su principal materia, el pueblo no está, hundido bajo el pantano, el pozo de los muertos no se encuentra, e incluso los cineastas son casi siempre invisibles, algo por supuesto habitual pero hecho aquí expresivo a través de los subtítulos que representan sus diálogos, que los convierten en una presencia constante pero sin embargo ausente. Esta invisibilidad, esta reducción de los cineastas a unas palabras y unas manos que manejan cámaras es la posibilidad, precisamente, de que estos se conviertan a sí mismos en nuevas ficciones, en nuevos problemas. De ser el auténtico documental, los autores pasan a ser la verdadera ficción: es en ellos que se da la famosa fusión entre documental y ficción, no en otro lado. El juego argumental un tanto intrascendente que Los Hijos trazan en esta película, fundamentado en el implacable trabajo de vaciado realizado sobre sus imágenes, lejos de la ironía, es una extraordinaria muestra de la alegría inherente a la creación¹⁵, es decir, de cómo ésta comporta siempre un paso adelante respecto a su materia, un paso intolerante a la repetición, de modo que el mismo paisaje es tan pronto la melancólica presencia de una desaparición como la imagen de una vida que siempre está en movimiento. Pero una y otra imagen son exhibidas en el momento mismo de su construcción, la de la imagen misma (el llamado “bruto”, los “materiales” que dan título al filme) así como de su final articulación fílmica, convenientemente aislada en unos subtítulos que crean, o re-crean, a los espacios y a los mismos creadores, de modo que el “horadamiento” se hace más perceptible, más evidente que en la película de Lanzmann¹⁶. Palabras que sugieren, dirigen, informan: el papel habitual de las palabras y los sonidos, pero al aislar las primeras en lo escrito, Los Hijos han sabido mostrar hasta qué punto estas construyen la imagen sin dejar con ello de dar un espacio a su ambigüedad, porque por un lado están en el espacio y por el otro no, siendo algo así como voces de la postproducción. Los Hijos, casi como Ruggero Deodato en *Holocausto caníbal* (1980), ponen en escena a unos cineastas ajenos a su paisaje, tan indiferentes a él (aunque, y esto es fundamental, acaben al final no siéndolo tanto respecto a sus habitantes) como él a ellos, y con esto, esta nueva puesta en escena de los sujetos

manera, de inmaculada concepción. Me imaginaba acercándome a un autor por la espalda y dejándole embarazado de una criatura que, siendo suya, sería sin embargo monstruosa”, en Deleuze, Gilles, *Conversaciones*, Pre-Textos, Valencia, 1999, pags. 13-14

¹⁵ - Según Spinoza: “una pasión por la que el alma pasa a una mayor perfección”, en Spinoza, *Ética*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, p. 207. A su influencia sin duda puede atribuirse la siguiente afirmación de Deleuze: “No puede haber obras trágicas porque el crear conlleva necesariamente una alegría: el arte es por fuerza una liberación que hace que todo explote, y antes que nada lo trágico”, en Deleuze, Gilles, *La isla desierta. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Pre-Textos, Valencia, 2005, p. 175.

¹⁶ - Aparte del hecho, nada baladí, de que lo evocado por Lanzmann es el holocausto nazi, mientras que en Los Hijos se trata siempre de ficciones.

de la producción, logran un excelente punto de partida para mostrar esta como un campo de relaciones siempre problemáticas, mezcla de rechazos, cuestionamientos, atracciones, críticas- por no hablar del trabajo material de encuadrar, enfocar, tomar recursos, etc.- que siempre consistirá en una diferencia respecto al original en función de lo que aporta y gracias a cuya puesta en forma el conocimiento de los espacios avanza en la película paralelo al de las estrategias formales, la práctica documental, la distinción documental/ficción, etc. De modo que el aspecto juguetón de *Los materiales* o *Ya viene, aguanta, riégume, mátame* no engañe a nadie: porque el juego es la creación, la imagen o representación de la creación en la película, creación entendida como la producción de relaciones inéditas en la esfera correspondiente, audiovisual en este caso. Así, hasta este momento, la escueta obra de Los Hijos, raro caso de cineastas a quienes no les importa que se les escuche reír mientras filman la muerte, es una contundente afirmación de esa alegría inherente a la creación, en suma: de que no hay creación sin sodomía.

Rubén García López

Madrid, enero 2011 - Santander, agosto 2012