

# Cine de lo real desde Barcelona: espacio, sonido, sugerencia

Beatriz COMELLA  
Universidad Pompeu-Fabra  
beacdorda@gmail.com

Linda EHRlich  
Case Western University

Recibido 17-11-2009  
Aceptado 11-01-2010

## Resumen

Este artículo analiza el uso que varios documentalistas hacen de espacio y tiempo en sus últimos trabajos. En concreto, se habla de películas de José Luis Guerin, Joaquim Jordà, Ricardo Íscar, Isaki Lacuesta, Ariadna Pujol y Lupe Pérez. Aunque procedentes de diversos lugares, Barcelona es la ciudad donde estos cineastas han encontrado el ambiente adecuado para un cine creativo e innovador: un cine que establece pocas fronteras entre ficción y no ficción. Todas las películas tratadas en este artículo tienden hacia una narrativa fragmentada y un estilo de edición en el que se dejan espacios vacíos, abiertos a la interpretación del público. Muchos de estos filmes utilizan el sonido, incluso el silencio, para añadir nuevos significados a las imágenes, de formas sorprendentes, a veces inquietantes, y metafóricas.

*Palabras clave:* cine de lo real, sonido, silencio, sugerencia, no ficción, Barcelona, espacios vacíos.

## Abstract

This paper analyzes how space and sound are used by several documentary filmmakers in some of their late works. Although coming from different places, Barcelona is the city where, as many others in the last ten-twelve years, they have found proper environment and conditions for a creative, innovative cinema. A cinema with no boundaries between fiction and non fiction. All of these films tend towards a fragmented narrative and editing style which leaves empty spaces to suggestion. Many of these films, as well, use sound – voice, music, even silence – to

add new meanings to images, in a surprising, disturbing or metaphorical way. Films by José Luis Guerin, Ricardo Íscar, Mercedes Álvarez, Joaquim Jordà, Ariadna Pujol, Isaki Lacuesta or Lupe Pérez, all of them, as well, related to *Máster de Documental de Creación* in Pompeu Fabra University.

*Keywords:* Cinema of the real, sound, silence, suggestion, blurry boundaries, Barcelona, empty spaces.

En los últimos años, la ciudad de Barcelona está viviendo un momento de creación de cine de lo real sumamente prolífico. A ello ha contribuido la existencia en la ciudad de varios estudios universitarios – y algunos más de carácter privado – de postgrado, de los que el Máster de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra fue pionero. Junto a ello, iniciativas procedentes de diferentes instituciones – *Centre de Cultura Contemporània, Caixafòrum...* –, una mayor sensibilidad de algunos productores y programadores televisivos y, sobre todo, una ciudad, Barcelona, en pleno proceso de transformación, gracias a la afluencia de creadores venidos de todo el mundo que han encontrado en ella el ambiente adecuado, los contactos, las ganas. La ciudad, además, es uno de los elementos presentes en algunas de las películas de estos nuevos creadores.

Se trata de películas que tienden hacia una narrativa fragmentada y un estilo de montaje que recuerda que no existe una sensación de realidad pura y sin mediación alguna. Bill Nichols recuerda que el modo interactivo “introduce una sensación de parcialidad, de presencia *situada* y de conocimiento *local* que se deriva del encuentro real entre el realizador y otro.”<sup>1</sup> El peligro de la técnica de esta clase de documental estriba en que las imágenes pueden parecer arbitrarias, o que el enlace y solapamiento de las imágenes podría llegar a perder su sentido como un todo. Podrían llegar incluso a presentar eso a lo que Michel Chion se refiere como “la verdadera y específica fuerza del cine”, es decir, aquellos “sonidos y voces que no están del todo dentro ni totalmente fuera... que han sido dejados para deambular por la superficie de la pantalla”<sup>2</sup>. Daremos algunos ejemplos concretos.

---

<sup>1</sup> Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

<sup>2</sup> Michel Chion, *The Voice in Cinema*, Trad. por Claudia Gorbman, New York: Columbia University Press, 1999: 4.



Figura 1. The gardens in Horta (Barcelona) in *Mones com la Becky* (1999)

## 1. Laberintos

Hay algunos momentos en *Mones com la Becky* (Joaquín Jordá, 1999) en que la imagen suscita en el espectador una extraña curiosidad. Casi en su inicio, un laberinto. El que existe en el barrio barcelonés de Horta, un jardín neoclásico por el que unos personajes, mientras caminan por su interior, hablan sobre las enfermedades mentales, su tratamiento, la visión que la sociedad tiene de ellas. Se sabe quiénes son por un cartel sobrepuesto que lo explica (un psicólogo, un médico) En algunos casos, la cámara muestra partes vacías del laberinto, en una imagen inquietante que recordará alguna que se mostrará más adelante en la película. También inquietante, un personaje va solo: de él, por ahora, el espectador no sabe nada. La sensación de inquietud aparece así desde el mismo inicio. Inquietud asociada a un espacio, un neoclásico jardín laberíntico, en el que uno puede perderse. Un laberinto verde que sugiere quizás las circunvoluciones del cerebro humano, ese cerebro que los enfermos de la comunidad terapéutica de Malgrat de Mar, que la película muestra, tienen desordenado, distorsionado.

El corte siguiente muestra el título en grandes letras rojas, que brota sobre el propio laberinto para hacerse cada vez mayor: “Monos como Becky”. Se oyen sonidos que se identifican rápidamente con los chillidos de los monos, sonido extradiegético que el espectador atento comprende por su relación con el título, aunque aún no su significado.

El laberinto es, también, el mismo por el que Albert Solé pasea junto a su padre (el político y ex ministro socialista Jordi Solé Tura), que está perdiendo la memoria, pues padece la enfermedad de Alzheimer, en *Bucarest* (Albert Solé, 2008) Allí, el juego consiste en conseguir que el padre – que ya manifiesta evidentes síntomas de la enfermedad – persiga por entre sus pasillos a la nieta, hija del director-protagonista-narrador. El laberinto se convierte, de nuevo, en espejo de la mente del personaje, así como en homenaje al maestro Jordá.

Otra secuencia posterior, en *Mones com la Becky*: un especialista explica qué aportó el portugués Egas Moniz a la psiquiatría, al realizar experimentos con seres

humanos a los que se practicaba una incisión en el cerebro (la lobotomía) para curar la esquizofrenia, de la misma forma que alguien antes que él había realizado con monos; entre ellos, con la mona Becky. Sobre las palabras del profesor, los agudos y discordantes chillidos de los monos, otra vez. La sensación de inquietud va en aumento. Las palabras del especialista, además, se encadenan con imágenes del claustro del edificio, de nuevo otra forma laberíntica.



Figura 2. Joaquim Jordá, *Mones com la Becky* (1999)

La propia estructura de la película presenta una forma laberíntica: las imágenes que siguen el rastro dejado por Moniz en Portugal – la cátedra que otro ocupa ahora en la Facultad de Medicina de la Universidad de Lisboa, la visita a la casa, convertida ahora en museo, del investigador – se alternan con las de los enfermos actuales del centro de Malgrat, quienes, además, están representando una función precisamente sobre el investigador portugués, encarnado por Ramsés, que, en cierto momento, es encuadrado por la cámara junto a la jaula del famoso gorila albino del zoo de Barcelona. Una estructura compleja, en que los significados no serán desvelados del todo. Los sonidos tienen así la función de potenciar esa sensación de intrusión, de violencia, que implica la terapia que se practica a menudo para curar a los que sufren enfermedades mentales. ¿Los hombres son como los monos?

A menudo, espacios vacíos. La cámara recorre los pasillos, las estancias que en otro momento ocupara el insigne especialista y, en ellas, tal como explica Anna Petrus<sup>3</sup>, los objetos recuerdan a aquellos que se han convertido ya en ausencias. Si el vacío es la ausencia, el objeto del ausente es el recuerdo.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Anna Petrus, *Formes frontereres entre el documental i la ficció cinematogràfica: la representació de l'absència*. Trabajo inédito presentado a la Universidad Pompeu Fabra. Doctorado en Comunicación Audiovisual. 2008.

<sup>4</sup> Ocurre de modo muy similar con los espacios vacíos por los que la cámara de Guerin transita en *Tren de sombras* (1997) o con la mirada del personaje de Isaki Lacuesta Frank Nicotra – *alter ego* de Arthur Cravan – en *Cravan vs. Cravan* (2002). En aquel falso documental, encontramos el rastro de las películas de Magherite Duras *India Song/Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1975-1976), películas

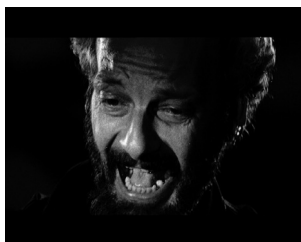


Figura 3. Isaki Lacuesta, *Traces/Traços* (2007)

## 2. Silencios

*Traces/ Traços* (Isaki Lacuesta, 2007) incluye diversos cortometrajes con intrigantes solapamientos de espacio y tiempo. Entre ellos, *Música callada* es especialmente impactante, pues presenta una sorprendente yuxtaposición de voz y silencio. Los cantantes de *cante jondo* expresan emociones intensas mientras oímos, a la vez, una música de otro registro diferente. Como en una cantinela zen, *Música callada* recuerda el ocaso de las voces más apasionadas, así como la pasión tras momentos de calma absoluta. La música que se oye<sup>5</sup> es la del gran compositor catalán Frederic Mompou y su título hace referencia al *Cántico espiritual entre el alma y Cristo, su esposo*, del místico español del siglo XVI Juan de la Cruz, en el que describe “la música callada, la soledad sonora”. Tiene además una cualidad cíclica pues la composición del maestro Mompou parece deliberadamente inacabada, tal como él mismo explica en sus cuatro libros sobre *Música callada*: “La música deja en silencio su voz, es decir, no habla, pues la soledad tiene su propia música.”

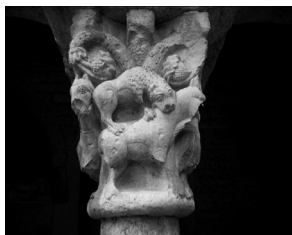


Figura 4. Isaki Lacuesta, *Las variaciones Marker* (2007)

---

sobre las que Lacuesta ha escrito (“Las voces visibles. Dos voces y un sonido. Sobre *India Song* y *Son nom de Venise dans Calcutta désert*”, en *Elegías íntimas. Instantáneas de cineastas*. Madrid: Ocho y Medio, 2008, 89-95.

<sup>5</sup> El trabajo de Mompou contiene 28 piezas compuestas entre 1959 y 1967. En su estudio sobre esta composición musical, Ann Zalkind apunta que su trabajo se mueve entre “the ethereal and the romantic”, con una estética de “simplicity, poetry and grace”, en: Zalkind, Ann ( 2002) *A Study of Catalan Composer Federico Mompou’s ‘Música callada’*. Lewinston: Edwin Mellen Press, Studies in y the History and Interpretation of Music, vol 86 : 137.

<sup>6</sup> Zalkind: 97.

En otro de los cortometrajes de Lacuesta, ‘La música de piedra’, en *Las variaciones Marker* (2007), se nos introduce en otro tipo de música escondida, y en la transformación de algo de piedra en notas musicales de una naturaleza anacrónica. La referencia a Mompou se hace aún más explícita. Una juguetona referencia a las columnas de la Catedral de Gerona, cercanas a la infancia del autor, que revelan, milagrosamente, que la música de Bach nos permite deambular en una suerte de *travelogue*, en el que realidad y fantasía se alternan libremente.

### 3. Espacios que desaparecen



Figura 5. Joaquim Jordà. *De nens*. (2003)

Más planos vacíos: calles, calles de Barcelona, del Barrio Chino, el mismo que ha sido escenario de *En construcción* (José Luís Guerín, 2001) pero ahora en *De nens* (Joaquín Jordá, 2003). Solares que la especulación inmobiliaria está ocupando para construir viviendas, cambiando el aspecto, el sabor, de una de las zonas de más tradición de la ciudad.



Figura 6. Mercedes Álvarez, *El cielo gira* (2004)

Cuando la directora Mercedes Álvarez se planteó cuál sería el tema de su primer largometraje, el pueblo de Aldeaseñor era un punto de referencia para toda su vida. Fue la última persona nacida en la localidad (en 1966). Su película *El cielo*

*gira* (2004) se centra en las vidas de los que serán probablemente sus últimos habitantes. Presenta el mundo de sus mayores a través de imágenes y de una narración en primera persona, mediante una serie de capas concéntricas de significado. El tranquilo paisaje soriano de *El cielo gira* podría parecer un paisaje casi congelado en el tiempo. Por el contrario, durante sus nueve meses de filmación aquí (de octubre de 2002 a junio de 2003), Mercedes descubrió que el paisaje es realmente muy abierto y lleno de sutiles fluctuaciones de luz y dramáticos movimientos de nubes.

Se desarrolla además una suerte de convivencia en Aldealseñor. En esta aparentemente remota área (¡que está en realidad sólo a dos horas de Madrid!), las huellas de los dinosaurios conviven con ruinas milenarias y futuristas molinos de viento. Un pastor marroquí aparece en una carretera con sus ovejas mientras, por casualidad, se encuentra con un paisano, un atleta marroquí que se entrena allí. La vida sigue, incluso si los habituales residentes de la zona desaparecen, del mismo modo que aquellos que los precedieron desaparecieron a su vez.



Figura 7. José Luís Guerín, *Tren de sombras* (1997)

La película de José Luís Guerín *Tren de sombras: El espectro de Le Thuit* (1997) ofrece un rico repertorio de silencios llenos de promesas de voces. De hecho, si viésemos *Tren de sombras*, e intentáramos volver a ella una semana después, pensaríamos que hemos oído muchas voces, y no una sola frase musitada por una criada. Es una película fascinante cuyo encanto es apenas alterado cuando nos damos cuenta de que se basa en un artificio: el artificio de una supuesta revisión de material “encontrado” de una película muda doméstica realizada en la Normandía francesa en los años 30. A pesar de que gran parte de la película está supuestamente realizada en un tiempo lejano, hay algo extrañamente familiar en lo que se despliega ante nuestros ojos. Quitemos algunos pequeños detalles de diferencias de clase y vestuario y ésta podría ser cualquier película doméstica con niños chapoteando y adultos peleándose por la cámara. *Tren de sombras* evoca los paisajes pastorales de los impresionistas y lanza una referencia directa a la música impresionista con el *Clair de lune*, de Debussy. Guerín nos ayuda expertamente a oír voces imaginarias. Como indica Bela Balazs: “El sonido diferencia las cosas visibles; el silencio las acerca al otro y las hace menos diferentes.”<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Bela Balazs, “Theory of the Film: Sound”, en Elisabeth Weis and John Belton, ed. *Film Sound: Theory and Practice*, New York, Columbia University Press, 1985: 118.

Y justo cuando nos hemos habituado al silencio, ¡somos de pronto arrojados al presente, con voces, y radios bramando y el sonido de los coches que pasan! Aunque podemos oír voces, no son éstas las de una comunicación directa sino más bien una vaga alfombra de sonidos. Un reloj suena en un llamativo montaje de habitaciones vacías, habitaciones que hemos visto previamente llenas de vida, en la película doméstica de los años 30. Las hojas se agitan con gran intensidad en esta mitad del filme y, cuando cae la noche, la casa se incarna de características de una película de Hitchcock, con una banda sonora similar a las de Bernard Hermann. Detrás (y dentro) las fotografías, y las habitaciones vacías y los paisajes silenciosos son voces que pugnamos por oír.

La yuxtaposición de dos diferentes cintas cinematográficas crea una nueva mezcla de relaciones, con personajes que miran a o pasan ante cada otro. Para subrayar la idea irrevocable de “pasado” del pasado, e incluso su solapamiento con el presente, Guerin nos muestra a la familia diciendo adiós desde el coche una y otra vez. Un efecto posterior de *split-screen* muestra a la joven y a su anciana madre, una mirada hacia el futuro. De hecho, en ese momento, una historia auténtica parece estar ocurriendo, un triángulo amoroso en que entran en juego los celos y el espionaje desde detrás de los árboles (a pesar de que probablemente este triángulo amoroso realmente debilita el efecto global de la película).



Figure 8. *Tren de sombras*

Algunas referencias juguetonas se entrevén también en *Tren de sombras*: desde el muy temprano filme de Lumière *El regador regado*, *Les mistons* de Truffaut (la chica en la bicicleta, el partido de tenis), *Un día en el campo*, de Renoir (la chica en el columpio), *Vacaciones en Roma* (la mano de la chica en la boca de la gorgona), *Vertigo* (los grandes troncos como secuoias), las películas de Ozu (la ropa tendida), las películas de Mizoguchi (la canoa en el lago), quizás un temprano Antonioni ( el barrendero de las calles). Y uno podría imaginar *Rebelde sin causa* (las luces de los coches enfrentadas a nosotros) y *Rashomon* (enfocar hacia la luz a través de las hojas).

Estos momentos familiares van más allá del juego. Apelan a nuestro conocimiento de motivos visuales que permiten al consumidor de cine apreciarlos como



“ya conocidos”, más que como “ya vistos”, como Jordi Balló ha señalado tan hermosamente en su *Imágenes del silencio*. En otras palabras, el poder evocador de estos repetidos motivos visuales está profunda e incansablemente arraigado en nuestra historia iconográfica.<sup>8</sup>

De ahí que las imágenes en blanco y negro, con sus grietas y agujeros, parecen mucho más vivas que las extrañas secuencias en color que ocurren más adelante en la película (en eso a lo que Marsha Kinder llama “dinámica de la incerteza”).<sup>9</sup>

La película acaba con una larga toma de la misma calle del presente que hemos visto antes pero ahora, de nuevo muy sutilmente, nos damos cuenta de que hay agua flotando en su lejano final. Esa inesperada corriente nos habla a través de su quietud: no hace falta ningún diálogo humano.

El trabajo de Ricardo Íscar ofrece un cine muy especial y poético.<sup>10</sup> Su cine busca siempre registrar los espacios unidos a personas y oficios en proceso de desaparición, antes de que – como él apunta – el tiempo se los lleve. *A la orilla del río* (1991) se abre en blanco y negro. Una joven gitana se lava, de cuclillas sobre un cajón de plástico que le sirve de apoyo, entre las piedras de un río aún limpio. El sonido de las aguas es lo único que se oye, limpio y diáfano. Poco después aparecen diferentes miembros de la familia gitana realizando variadas tareas. Se sabe que ese río es el Tormes, a su paso por Salamanca, ciudad natal del director.

Los sonidos son directos: el agua, las voces (sutiles) de los personajes, los pájaros. Estos sonidos se transforman de pronto en una aguda nota de violín, tocado por el propio director, para acompañar de forma perfectamente sincronizada los movimientos, los gestos de los personajes. Contrapunto interesantísimo para marcar movimientos, ritmos. Un violín que tantea un *pizzicato*, intenta un sonido que es, deliberadamente, muy distinto del que se podría asociar a la cultura de los gitanos: no se trata de volver sobre tópicos sino de mostrar un intento de comprensión, una aproximación distante y respetuosa a un mundo totalmente ajeno. El cine documental es exploración del mundo, insiste el autor, igual que en esta película, una de las primeras, el violín, como la vida cotidiana de una familia gitana trashumante, está siendo sondeado, investigado.

El sonido en *A la orilla del río* puede ser diegético, como hasta entonces, o extradiegético, como a partir de este momento, cuando se oyen las notas del violín que Íscar no sabe tocar, para volver a la pura diégesis cuando se oye ya hacia el final la música, el taconeo de los gitanos en sus bailes. El inserto musical extradiegético se convierte así en una suerte de literaturización, o extrañamiento casi sklovskjia-

---

<sup>8</sup> Balló, Jordi, *Imágenes del silencio: Los motivos visuales en el cine*, Barcelona: Anagrama, 2000.

<sup>9</sup> Kinder, Marsha, *Refiguring Spain: Cinema/Media/Representation*, Durham, Duke University Press, 1997:84.

<sup>10</sup> Íscar da clases en el programa del Máster de Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, como hiciera Jordà, como Guerin, desde su creación, en 1997.

no, de unas imágenes y sonidos hasta ese momento puramente tradicionales, en el sentido más “observacional” (como Bill Nichols lo designaría) del término. El violín agrade de alguna manera la mera observación para dejar paso a una hermosa intervención muy personal.



Figura 9. Ricardo Íscar, *Tierra negra*. (2004)

#### 4. Espacio interior

En *Tierra negra* (Ricardo Íscar, 2004), el espacio es doble: el interior, oscuro, claustrofóbico, de una mina de carbón en el valle de Lumajo (León), y el verde y húmedo de los valles donde se encuentra la mina. Se oyen las sirenas que llamará a los mineros al trabajo. Los ruidos son fundamentales en un filme que carece de banda sonora musical, pero que presenta una claridad de los sonidos – obra de Amanda Villavieja – con una función evidente muy significativa: a menudo, como en *En construcción* o en *De nens* se avanza a las imágenes y anuncian acontecimientos o presencias (en la línea de Bresson o de Guérin). La cámara se introduce así en el minuto primero en la mina y ya no saldrá de ella hasta el 30. La bajada con los mineros en el ascensor es de una gran fuerza: sus caras iluminadas por el foco que llevan ellos mismos. Un plano cenital: el fondo oscuro y brillante del pozo donde se encajona el ascensor (200 metros de profundidad). Todo ello dura 1'45”.

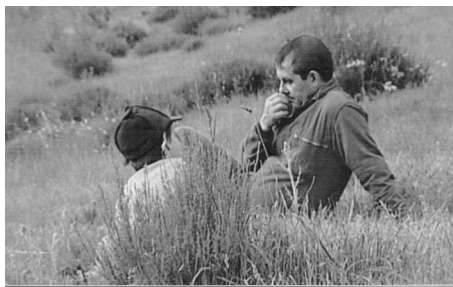


Figura 10. Santiago and Miguelín, in *Tierra negra*

Las secuencias del exterior marcan pausas entre los diferentes momentos que transcurren en el interior. Dos personajes que ponen un contrapunto muy interesante a la mina son el niño Miguelín (de unos ocho o nueve años), que va siempre con un minero también retirado, Santiago, que ahora se dedica a criar cabras y otros animales. Frecuentemente los dos personajes sentados en el suelo, sobre la hierba, encima de una colina, contemplando el paisaje; y la cámara entonces los muestra desde detrás, por lo que el espectador mira con ellos, como también ocurría en *En construcción*.



Figura 11. *El cerco* (Nacho Martín and Ricardo Íscar, 2005)

*El cerco*, de Nacho Martín y Ricardo Íscar es un corto de una gran fuerza. Sobre la pieza se puede percibir el eco de Grierson, de Flaherty, a partes iguales. Las cámaras (dos) registran primero el movimiento de las barcas que rodean una zona determinada, hasta que tienen perfectamente acotada la zona, que cubren con sus redes. Los atunes, enormes y en grupo, se encuentran cercados por las redes que impiden su viaje migratorio hacia otras aguas. Unos pescadores, medio desnudos de cintura para arriba, lanzan sus tremendos arpones; otros se echan al agua y el combate es entonces cuerpo a cuerpo. Los pescadores, fornidos y hábiles, conducen a los atunes, aún medio vivos, hacia las barcas. La piel gris azulada de los lomos de los inmensos atunes brilla sobre las barcas, mientras se oyen las voces de los pescadores que gritan algo que sólo ellos entienden. Los gritos suenan en un andaluz cerrado por encima de otros sonidos: el agua, el aleteo rítmico de los atunes. La cámara se aproxima hasta rozar la piel de los atunes, hasta sumergirse en el agua. El agua tiene un color dorado, como la luz de la mañana que abre las primeras secuencias de la película. El filtro impide percibir con claridad ese rojo intenso de la sangre que de buen seguro inunda las aguas: sólo ese tono dorado, como sepia, que recuerda a mundos ancestrales en que hombre y animal se enfrentaban en la lucha por la supervivencia.

Tal como dice el propio Íscar, es un cine de imágenes, en el sentido de Flaherty, inexcusable referencia – reconocida –, sobre todo en esta película. Pero también es un cine de sonidos exquisitamente montados sobre las imágenes. Sonidos puros,

limpios, que resaltan la fuerza de las propias imágenes. Hay una secuencia en que los atunes, en sus últimos estertores, aletean rítmicamente sobre la cubierta de madera de la barca: ese sonido acompasado, percusivo, es ni más ni menos el palmeo de los gitanos cuando acompañan el baile de los bailaores.

Un cartel informa, al final de las imágenes, del destino que espera a los atunes: Japón, sin pasar siquiera por el puerto. Enseguida me viene a la mente el entrañable Joji, el personaje japonés de *La leyenda del tiempo* (Isaki Iacuesta, 2006), que se dedica precisamente a preparar esos atunes para ser llevados directamente al Japón, desde una de las almadrabas de la costa gaditana.<sup>11</sup>

## 5. Espacios en mutación

Ariadna Pujol, joven directora barcelonesa, es una de las alumnas del máster que ha podido ver realizado dentro de él su primer largometraje, *Aguaviva* (2006).

Los inmigrantes que han acudido a repoblar el pueblo, que se estaba quedando casi vacío, sobre todo de niños, como ocurría también en Aldealseñor (*El cielo gira*), son sobre todo latinoamericanos (chilenos y argentinos) y rumanos. Mientras que a los primeros se les oye a menudo y protagonizan muchas de las secuencias del filme, a los otros sólo se les oye en *off*, a través de una ventana abierta, una noche de verano. Son las nuevas realidades que el territorio está viviendo, una sociedad en profundo proceso de transformación, registrada por la mirada personal, subjetiva.

La película, tras los créditos, se abre con un plano de situación en que aparece entre la niebla el pueblo, en silencio. Las calles vacías muestran enseguida un elemento que tendrá una función importante en todo el filme: la cabina telefónica. Será el lugar donde los recién llegados hablen con sus familiares y amigos en tierras lejanas. Es importante observar que éstos carecen de teléfono móvil para comunicarse con su patria, por lo que la cabina se erige en confesionario y testigo de confidencias, de llantos y sonrisas.<sup>12</sup> La cabina telefónica está en proceso de desaparición en las sociedades del primer mundo, pero en los primeros años de la gran oleada de inmigración que experimentó España (últimos noventa y primeros dos mil) era el medio que utilizaban los que carecían de teléfono móvil para comunicarse con sus familias en sus países de origen, mucho antes de que empezaran a surgir los locutorios públicos. La cabina es, de algún modo, el símbolo de una sociedad cambian-

<sup>11</sup> La pesca de almadraba es una antigua técnica de pesca de procedencia árabe que aún se practica en algunas zonas del Mediterráneo español, como en Cádiz.

<sup>12</sup> Curiosamente, la cabina será también el puente de comunicación entre Lupe Pérez (protagonista y directora) desde la Argentina, y su marido, en España, durante el metraje de *Diario argentino* (2007), otro de los filmes realizados dentro del máster.

te. Su supresión definitiva, por ejemplo, en *Tiurana* (Ariadna Pujol y Marta Albornà, 1999), momentos antes de que las aguas del pantano de Rialb aneguen las calles de un pueblo desierto, destinado a desaparecer, es registrada con total minuciosidad por la cámara de las directoras.



Figura 12. *Aguaviva*: the village from the distance (Adriana Pujol, 2006)

Varias veces a lo largo de *Aguaviva* aparecen planos repetidos: la cabina, el pueblo desde lejos, de forma parecida a *El cielo gira*: los planos generales sobre el pueblo van a ir informando de los cambios de estación, que van acompañados por sonidos: viento, lluvia, zumbido de abejas, balidos de ovejas.

No hay apenas banda sonora musical, casi hasta el final del filme, cuando dos piezas musicales (de Alberto García Demestres) juegan un interesante papel. Los acontecimientos festivos en *Aguaviva* darán pie a la introducción de esa banda sonora. A la procesión popular de Semana Santa, con sus tambores, sucede el alfombrado con flores de las calles del pueblo, el día del Corpus, y los vecinos de cada país plasmarán los colores de su bandera en un tapiz de flores. En ese momento se oye uno de los dos temas sonoros, el que se inicia con el último redoble de tambor y continúa con los sonidos del acordeón que recuerda al bandoneón argentino. Fusión musical que nace de la diégesis para continuar en la extradiégesis y que intenta explicar unas relaciones que, aunque difíciles, acabarán por ser fluidas y normales. Así, la directora que rechaza el uso de la banda sonora la utiliza ahora para documentar una realidad vivencial, de igual modo a como lo hacía Lacuesta en su película sobre Camarón.

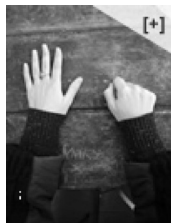


Figura 13. Opening shot in *Diario argentino* (Lupe Pérez, 2007)

Lupe Pérez, otra de las alumnas-directoras del máster, inicia *Diario argentino* (2007) explicando un pequeño problema de orientación que tiene, y que le lleva a tener problemas de orientación y de percepción del espacio, idea interesantísima que Ángel Quintana interpretaba, además, como una alusión, de forma metafórica, a cómo “(el peronismo) ha acabado articulando aproximaciones desde la derecha y desde la izquierda”<sup>13</sup>.

Quim Casas<sup>14</sup> se queda con un dato interesante: al comienzo del filme unas imágenes presentan a Perón circulando en dirección contraria a la que llevara en realidad. Es la impresión que ha quedado en la retina de la niña Lupe el día en que Perón y su séquito debían circular de derecha a izquierda por la avenida de delante de su casa y ella lo percibió al revés debido a su problema de orientación. Entonces vivía aún con su padre, que era analista de sistemas de la policía peronista. Ese detalle, que se explica al principio, se presenta sobre las imágenes en visión – o recuerdo – subjetivo, pues el espectador ve como veía – o como recuerda que veía – la propia Lupe; incluso, la imagen aparece ligeramente acelerada, con lo que el efecto humorístico es aún mayor. De esta manera, los espectadores estamos viendo en realidad no un “documento” de algo, sino el recuerdo de algo histórico en la memoria de la autora. La subjetivación de la historia es, por tanto, muy grande. Y el juego se va a repetir en varios momentos: a las imágenes realmente de archivo, documentales, sobre diversos episodios de la historia reciente de Argentina, imágenes mayoritariamente de la televisión.

Lupe Pérez superpone diversas estrategias que le permiten tanto mostrar su percepción subjetiva – con opiniones claras, que no esconde – de las mismas cuanto llevarlas ingeniosamente al terreno de lo humorístico para así aligerar su contenido. La decepción de la ciudadana argentina Lupe Pérez es llevada al terreno de la casi autoparodia, distanciándose así de lo que sería un clásico y aburrido documental de crítica política. Estas estrategias consisten, por un lado, en la mostración de las imágenes tal y como ella las vivió; por otro, en el comentario en *off*, superpuesto, en el que la autora ironiza sobre los hechos, culpando a menudo a los propios argentinos, cuya inercia y conformismo han conducido a menudo a esa situación. El espacio mostrado se contrapone, de este modo, a su propio significado dentro del filme, al presentar elementos que lo cuestionan, sobre todo a través de la voz en *off* de la autora.

## 6. Notas a modo de conclusión

Como un palimpsesto, las películas de que se ha hablado se revelan a sí mismas despacio, en secuencias de imágenes y recuerdos a medio revelar. Imágenes en

<sup>13</sup> Quintana, Ángel, “Ser argentina y poder contarlo”, *Culturas. La Vanguardia*, 02-05-2007: 27.

<sup>14</sup> Casas, Quim, “Izquierda y derecha”, *El Periódico de Cataluña*. 17-04-2007.

movimiento, fotografías, testimonios, silencio (y a veces sonido), paisajes, pensamientos, destrucción, construcción, y recuerdos: todo interactúa, pero ni una sola capa de significado permanece mucho tiempo.

En su mayoría, las películas ofrecen una sutil expansión del espíritu, no su estrechamiento, a pesar de la a menudo difícil materia que tratan. El deambular a través de los espacios que muestran no es sólo el del flâneur. Es más bien el de quien está abierto a percibir lo inesperado.

Los sonidos documentan porque sugieren realidades, como los espacios, testigos de presencias y de ausencias. La mirada única, subjetiva y muy personal del director los ordena, los asocia o los enfrenta entre sí para crear sus propios retratos de la realidad, en los que no sólo se muestra lo exterior, sino, sobre todo, su alma, el sentimiento. Joaquín Jordá, Ricardo Íscar, Ariadna Pujol, Lupe Pérez son sólo algunos de los muchos creadores contemporáneos que, desde Barcelona y en los últimos años, están ofreciendo alternativas personales, poéticas y muy sugerentes al cine de lo real en España.

## Obras citadas

- CHION, Michel (1999) *The Voice in Cinema*. Traducción al inglés: Claudia Gorbman. New York: Columbia Univ. Press.
- NICHOLS, Bill (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Traducción al español: Eduardo Iriarte y Josexo Cerdán. Barcelona: Paidós. (ed. original en inglés: 1991).
- PETRUS, Anna. (2008) *Formes frontereres entre el documental i la ficció cinematogràfica: la representació de l'absència*. Trabajo inédito presentado a la Universitat Pompeu Fabra. Doctorado en Comunicación Social.
- ZALKIND, Ann (2002) *A Study of Catalan Composer Federico Mompou's 'Música callada'*. Lewinston: Edwin Mellen Press, Studies in y the History and Interpretation of Music, vol 86.