

El cine español contra sí mismo

Cosmopolitismo, experimentación, militancia

STEVEN MARSH

El cine español contra sí mismo

Cosmopolitismo, experimentación, militancia

Traducción de Carmen Cáceres

 **CÁTEDRA**
Signo e Imagen

Título original de la obra: *Spanish Cinema Against Itself: Cosmopolitanism, Experimentation, Militancy* (Indiana University Press, 2020)

Director de la colección: Jenaro Talens

1.ª edición: 2022

Diseño de cubierta: aderal

Ilustración de cubierta: Fotograma de *Nocturno 29* (1968), de Pere Portabella

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Steven Marsh, 2022

© De la traducción: Carmen Mercedes Cáceres, 2022

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2022

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid

Depósito legal: M. 19.792-2022

I.S.B.N.: 978-84-376-4500-1

Printed in Spain

Para Tatjana

Agradecimientos

Este libro se ha gestado durante un prolongado período de tiempo y no habría sido posible sin la ayuda, el apoyo y el entusiasmo de muchas personas que han contribuido a su desarrollo a lo largo de los años. Varios cineastas en España fueron los primeros en comprender la naturaleza del proyecto y en ayudarme a darle forma mediante conversaciones muy provechosas. Me gustaría dar las gracias a los miembros del colectivo Los Hijos: Luis López Carrasco, Natalia Marín Sancho y Javier Fernández Vázquez. Gracias también a Flavio G. García, Miguel Llansó, Ramiro Ledo Cordeiro, Carlos Serrano Azcona, Cecilia Barriga, Antoni Padrós, Pere Portabella (y Films 59), Adrián Onco, Anna Petrus, Virginia García del Pino, Gonzalo de Pedro Amatria, Raya Martín, Sylvain George, Guillermo G. Peydró, Andrés Duque, Víctor Moreno, Oskar Alegria y Gonzalo García Pelayo por compartir generosamente su trabajo conmigo. También estoy muy agradecido a David Varela Álvarez y Samuel Alarcón por invitarme a participar en una mesa redonda sobre el diálogo cinematográfico entre *VidaExtra* de Ramón Ledo Cordeiro y *El sopar* de Portabella, en el marco de un ciclo sobre cine y militancia en España. Diego Rodríguez Blázquez de Márgenes cine ha respaldado constantemente mi trabajo, al igual que Marta Sánchez de Pragma.

Ha habido numerosos colegas académicos españoles que se han convertido en estimulantes interlocutores y me han facilitado el acceso a películas y otros materiales. Muchas gracias a Elena Oroz, Albert Alcoz, Joan M. Minguet Batllori, Josetxo Cerdán, Miguel Fernández Labayen, Román Gubern, Sonia García López y Lidia Mateo Leivas.

He presentado artículos preliminares y primeros borradores de este libro en conferencias en España, Reino Unido y Estados Unidos. Entre las personas que me invitaron a participar en esas charlas se encuentran Jill Robbins de la Universidad de Texas, Austin, Juan Egea de la Universidad de Wisconsin-Madison, Sara Nadal-Melsió de la Universidad de Nueva York, Bryan Cameron de la Universidad de Cambridge, John Kraniauskas y Mari Paz Balibrea del Birkbeck College en Londres y Eduardo Ledesma de la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign. Vicente Benet, de la Universidad Jaume I de Castellón, me invitó amablemente a dar una charla en su seminario, Elena Oliete y Beatriz Oria me recibieron en la Universidad de Zaragoza y tuve el honor de ser el ponente principal en el congreso de estudiantes de posgrado de Estudios Hispánicos de la Universidad de Indiana y en el congreso «Aquí y Ahora» que Rosi Song y Adrián Gras-Velázquez organizaron en Swarthmore. La primera vez que hablé públicamente de este proyecto fue en el Seminario de Cine de Chicago por invitación de Sara Hall.

Durante años, he tenido el privilegio de enseñar a sucesivas generaciones de extraordinarios estudiantes de posgrado, demasiado numerosos como para nombrarlos aquí. Aun así, quiero mencionar mi especial gratitud a Yanire Márquez, Dag «Sasha» Lindskog, Lorenzo Gattorno, Daniel Sánchez Bataller y Susana Domingo Amestoy.

He tenido el privilegio de recibir opiniones muy valiosas sobre mi trabajo de colegas como Belén Vidal, Tom Whittaker, Óscar Cabezas, Alberto Moreiras, Elixabete Ansa Goicochea, Karen Benezra, Pablo Pérez Wilson, Brad Epps, Marvin D'Lugo, Carmelo Esterrich, Palmar Álvarez y Sebastiaan Faber. Anna Cox y Rob Trumbull compartieron generosamente su trabajo conmigo. Durante los últimos años he trabajado también intensamente con un grupo de colegas que prometen seguir agitando el campo más bien mortecino de los estudios de cine español. Me refiero a Teresa Vilarós, Patty Keller, Cristina Moreiras Menor, Sarah Thomas, Julián Gutiérrez Albilla y Camila Moreiras.

Carl Good y Sam Steinberg me invitaron a participar en la publicación *Discourse* que coeditaban, y el resultado fue una primera versión de lo que más tarde se convirtió en el capítulo 7 de este libro. Iván Pinto me invitó a participar en la importante revista en línea *La Fuga*, en Chile, contribución que consistió en un fragmento de lo que con el tiempo acabaría convirtiéndose en el capítulo 9. Versiones previas de los capítulos 8 y 3 aparecieron en el *Journal of Spanish Cultural Studies* y en la *Hispanic Review*, respectivamente.

Tengo la suerte de trabajar en una institución, la Universidad de Illinois en Chicago (UIC), que cuenta con una vibrante comunidad intelectual. Me siento especialmente en deuda con mis colegas Margarita Saona, Rosilie Hernández, Imke Meyer y Heidi Schlipphacke. En 2010 recibí una beca del Instituto de Humanidades de la UIC que me permitió apartarme un tiempo de la enseñanza y posibilitó que sentara las bases del proyecto. Dan Streible, Susan Courtney e Ina Rae Hark —miembros fundadores del Programa de Estudios de Cine y Medios de Comunicación de la Universidad de Carolina del Sur— estaban a mi lado cuando empecé a pensar en este libro. Y, como siempre, Jo Labanyi ha creído y animado de forma constante mi trabajo.

Este libro está dedicado a mi esposa y *compañera*, Tatjana Gajic, quien, junto a mi hija Jana, lo es todo para mí.

Introducción

DIFFÉRANCE. OTREDAD. EXPERIMENTO

Lo que define este libro es la experimentación con la forma, con todo lo que determina, condiciona y regula la práctica cinematográfica formal. *El cine español contra sí mismo: cosmopolitismo, experimentación, militancia* explora, desde esa perspectiva, la noción de cine nacional en España dentro de los márgenes que delimitan tanto el país como la disciplina de los estudios cinematográficos. Este trabajo tiene intención de reunir, de manera hasta ahora inédita en los estudios académicos sobre cine español, las intrigas de la práctica cinematográfica global y su ejecución más allá de los infructuosos límites del país. El objetivo es formular una teoría sobre el terreno en el que se construyen ese tipo de discursos, centrando la atención en las películas independientes y experimentales, casi siempre ignoradas, que se han producido dentro de las fronteras del Estado-nación pero que exceden la narrativa de lo nacional. Parte de la contribución crítica de este estudio es liberar del peso de la identidad a las películas producidas dentro de un espacio geográfico específico. El mismo título, *El cine español contra sí mismo*, hace referencia a la diversidad de afiliaciones que actúan dentro del espacio territorial conocido como España, tanto a la otredad que se encuentra en el interior de sus fronteras como a la que se extiende más allá de ellas. El título alude también a la idea de transmisión —analógica y digital— que se da en el interior de las complejas longitudes de onda alterna de la tecnología de las imágenes en movimiento, y hace referencia al desplazamiento o traslación que indica una sensación de movimiento, la

del temblor del propio suelo, pero también la del profundo abismo de un vacío tan conflictivo como productivo. En el interior de ese tránsito o pasaje, se propone aquí una noción de *allos*, de *alter*, de alteridad, lo otro, la alternativa.

TELEIPOIESIS COSMOPOLITA

Algunos críticos y especialistas españoles han acuñado recientemente la expresión «el otro cine español» para referirse a la nueva era en la historia de la producción cinematográfica independiente en España, que ha emergido tras la popularización de la tecnología digital y de los nuevos formatos de distribución y proyección de películas (con frecuencia en línea)¹. Desde entonces, los críticos y especialistas británicos y estadounidenses han adoptado también la expresión, y aunque este libro reconoce la buena intención del término, se opone a esa clasificación y a cualquier otra. Se cuestiona aquí el empeño por la nomenclatura, la periodización y la historicidad que ha condicionado y limitado gran parte del estudio del cine nacional, y en particular el de España, para dialogar con una otredad perturbadora que acecha desde el interior, por debajo y en contra de formulaciones históricas de una heterogeneidad o «duplicidad espectral»² que cuestiona la reivindicación del origen y socava los esfuerzos por forjar un canon autóctono.

Este libro pretende desestabilizar las certezas temporales definidas por la historiografía convencional trazando una genealogía de cine alternativo que se remonta a los surrealistas para rastrear sus huellas. Propone leer el cine y su historia *de otra manera*: crear una contrahistoria

¹ Véase, por ejemplo, Carlos Losilla, «A favor de este cine español», *Transit: cine y otros desvíos*, 31 de julio de 2013, <http://cinetransit.com/a-favor-de-este-cine-espanol/>; y Carlos Losilla (coord.), «Otro cine español», número especial, *Caimán. Cuadernos de cine*, núm. 19, septiembre de 2013. En *Sight and Sound* se han publicado una serie de artículos sobre el «otro cine español», entre los que se encuentra el de Mar Diestro-Dópidio, «Hidden Visionaries: 50 Years of the “Other” Spanish Cinema», *Sight and Sound*, 7 de febrero de 2014, <https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/hidden-visionaries-50-years-other-spanish-cinema>. Muchos de los cineastas de los que se habla en este libro —incluidos Andrés Duque, Los Hijos e Isaki Lacuesta— entran en esta categoría apropiativa.

² María Blanco y Esther Peeren, *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, Londres, Bloomsbury Academic, 2013, pág. 8.

a través de un archivo vivo, móvil, rebelde y desbordante, y desordenar la cronología (en palabras de María Blanco y Esther Peeren). Esta *teleiopoiesis* —juego de palabras de Jacques Derrida en el que se combina *telos*, *poiësis* y *tele* (los efectos poéticos de la transformación generados en la transmisión y las telecomunicaciones; los juegos con los términos «despachar», «distanciar» y «enviar», y la imposibilidad de un cierre, finalización o llegada a un destino final)— es lo que define el cosmopolitismo al que hago referencia en el subtítulo del libro. Se propone aquí un cosmopolitismo crítico en el cine de acuerdo con la teoría de Jean-Luc Nancy sobre el movimiento internacional humano y cultural a través de las fronteras conocido como *mundialización*, una alternativa a la globalización económica, una mundanidad politizada. Se trata de un cosmopolitismo más marcado por la heterodoxia o la diferencia que por la universalidad kantiana a la que tradicionalmente se lo asocia. Un cosmopolitismo más caracterizado por la transferencia, la discrepancia y el desplazamiento que por el origen, la equivalencia y la correspondencia. Un abrasivo cosmopolitismo de híbridos que no encajan, más que uno de asimilación³.

En el paradójico corazón de este libro se encuentra la idea de un cine *outsider* que opera desde el interior, un cine de la periferia que influye en el centro. *El cine español contra sí mismo* analiza la producción cinematográfica ligada a un único territorio, pero solo en la medida en que ese territorio es singular como consecuencia de conflictivos elementos regionales, nacionales y transnacionales que superan, a su vez, sus propias definiciones. Analiza un cine que es mundano por vías indiferentes a la identificación con un determinado Estado-nación, y excepcional a los intereses implícitos en dicha identificación. Como veremos en el capítulo 3, el libro propone un espacio productivo emergente, o *khôra*, frente a las pretensiones teleológicas de un origen nacional. Defiende la incomodidad de la experimentación frente al consuelo de la patria, pero no con la intención de negar la especificidad de un lugar,

³ En los últimos años, el giro hacia el cosmopolitismo dentro de la teoría cinematográfica ha complejizado el uso del concepto de enfoques transnacionales. Me refiero, por ejemplo, al congreso de *Screen* en 2011 y a «For a Cosmopolitan Cinema», en James Mulvey, Laura Rascaroli y Humberto Saldanha (eds.), número especial, *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, núm. 14, invierno de 2017. Mi conceptualización del cosmopolitismo y su trasfondo político está profundamente en deuda con el libro editado por Pheng Cheah y Bruce Robbins, *Cosmopolitics: Thinking and Feeling beyond the Nation*, Minneapolis (MN), University of Minnesota Press, 1998.

ni el sentido de pertenencia asociado a él. Lo que interesa aquí es la pregunta sobre cómo el cine tiene la capacidad de perturbar una ubicación sin dejar de reconocer la característica del lugar, la habilidad de provocar sorpresas incómodas en lo cotidiano y de generar malestar en esa sensación de pertenencia. En contra del discurso dominante y del pensamiento tradicional, esta sensación de pertenencia no tiene intrínsecamente nada que ver con el origen ni con la arbitrariedad del lugar de nacimiento.

Pero este libro traza también una contrahistoria, aunque inevitablemente una selectiva. Es una historiografía espectral, una historia subterránea y de interrupciones escrita siguiendo la estela de Walter Benjamin. No se trata tanto de una historia no contada (aunque también lo es) como de una manera distinta de concebir y escribir la historia. El libro propone una crítica a la historiografía tradicional, y en particular al enfoque historicista de cine nacional que ha caracterizado y debilitado a la crítica en España (véase el capítulo 4). Sin embargo, y más en concreto, es un libro sobre el tiempo en el que la historia, como es lógico, desempeña un papel fundamental. Explora la manera en la que el tiempo influye, configura y conforma el cine. Las interrupciones en el flujo temporal, las excepciones que perturban el esfuerzo por moldear y definir el tiempo son los puntos, en mi opinión, en los que la producción cinematográfica se vuelve interesante.

La temporalidad es tanto un discurso de poder —la codificación y ajuste del tiempo para determinados intereses— como una herramienta clave de los procesos relacionados con los elementos diegéticos de la película. El cine hace un uso del tiempo que muy pocos medios culturales son capaces de hacer, y de una manera excepcionalmente convincente. Los *flashbacks*, el ritmo, los *fast-forwards*, la cámara lenta, la simultaneidad (mediante efectos de pantalla fragmentada, superposición y contraposición de escenas) y la instantaneidad son solo algunos de los efectos de tiempo específicos del cine. Es más, el cine tiene la capacidad de prolongar el tiempo incorporando pausas, intervalos, interludios y paréntesis temporales. El reciente interés de la crítica por el «cine lento» es un claro síntoma de esto, al igual que la experimentación marginal que asedia al cine *mainstream* y que se analiza en detalle en el capítulo 5. Si la temporalidad se rige y configura discursivamente en unidades controlables, el cine tiene la capacidad de deshacer ese orden y de fraccionar el instante. Uno de los argumentos clave de este libro es que la otredad anula precisamente esos esfuerzos por dar forma al tiempo. Se propone

aquí que el campo de acción del cine se encuentra en lo otro del tiempo o, más específicamente, en lo que Patricia Keller, citando a Derrida, denominó «lo ahora y otro», lo otro del ahora⁴.

La paradoja del tiempo cinematográfico es que jamás se detiene en el presente —a pesar de los efectos de imagen congelada y fotograma típicos del cine. El rasgo más evidente del tiempo es el cambio constante: hacia atrás y hacia delante, pasado y futuro, alternancia y alteración. El cine tiene siempre una condición extemporánea. El último capítulo del libro se ocupa de la relación entre el tiempo, el cambio y la forma misma para centrarse y proponer una práctica cinematográfica que en ejecución sea capaz de *formular una transformación*. En esta línea, parte del proyecto del libro consiste en proponer una nueva definición del término *cine performativo*. La *performatividad*, en el sentido que Derrida le dio a la palabra, como acto de habla radical, es una herramienta particularmente apropiada para el análisis de películas en la era del cine digital.

Como discurso de poder, la temporalidad instaaura un esquema de orden que pretendo poner en duda. El cuestionamiento de la sistematización que se hace aquí atraviesa el prisma de la temporalidad para alcanzar otros regímenes similares de normatividad, categorización y género. Propongo una crítica al concepto de identidad (y al de «cine nacional» como conceptualización que, al tiempo que asume una identidad unívoca, interpela al espectador como sujeto de ese supuesto) más como un elemento disyuntivo que como un elemento clave del discurso clasificador. En mi opinión, la expresión «otro cine español» se reduce con frecuencia a un eslogan fetichista que ignora su potencial desestabilizador y establece un nuevo criterio para fijar un tipo de identidad que este libro pretende cuestionar.

En los siguientes capítulos, hago hincapié en el yo como *propio* con sus autoritarias connotaciones de propiedad o lo apropiado. Al igual que a Derrida, me interesa lo *propio* no tanto como oposición a lo otro sino más bien como un yo *como* otro, como los medios a través de los cuales el yo se desestabiliza desde el interior. Me centro en la inestabilidad en los debates en torno a la autoría y también en la escritura del yo o *autografía* (a lo largo del libro, aunque de forma más explícita en el

⁴ Patricia M. Keller, *Ghostly Landscapes: Film, Photography and the Aesthetics of Haunting in Contemporary Spanish Culture*, Toronto, University of Toronto Press, 2016, pág. 5.

capítulo 6), en el encuentro entre los movimientos internos y externos que se producen en el interior de lo *propio* y las aporías del yo que se despliegan en la palabra *propio*.

Hay una insistencia en la identidad que va en contra de esos movimientos porque la identidad requiere un origen. Y el origen, como es lógico, requiere de igual forma un punto de llegada, un destino. Nos guste o no, el origen a su vez propone un *telos*, un orden, un principio y un fin, una apertura y un cierre. Este libro cuestiona esas ideas a través de una serie de paradigmas teóricos que van desde el signo lingüístico hasta la cita, el concepto de legado o herencia, lo protético y la tarjeta postal como rasgo o motivo. La identidad, evidentemente, también requiere de una ontología, una esencia (o ser) que la defina. Esos términos teóricos se reúnen aquí con la intención de cuestionar tal ontología. Es más, la evolución de las tecnologías de la imagen sónica y móvil ha puesto en duda los discursos identitarios, tal y como demuestra la aparición de la llamada «revolución digital». Entre otras cosas, este libro busca entablar un diálogo con la ontología de la imagen fotográfica (por emplear el título del influyente ensayo de André Bazin publicado en 1945). El resurgimiento del interés crítico por Bazin como teórico a partir de la década de 1990, así como el retorno al cine de autor en el contexto del transnacionalismo, al cine lento y a los estudios *queer*, son solo algunas de las diversas muestras de cambio que se están gestando actualmente en la industria cinematográfica y en su estudio académico. Mi contribución a esos debates consiste en defender a lo largo de este volumen un linaje teórico que conecta a Benjamin con Bazin y a continuación con Derrida.

Las preguntas sobre el legado o patrimonio fílmico y teórico —qué los constituye y de qué son constitutivos— son, pues, elementos claves en el cuestionamiento que se hace en este libro de la construcción de una tradición, pero también de la apertura a un nuevo linaje teórico dentro de los estudios de cine. En un ensayo muy interesante titulado «Deconstruction *avant la lettre*» publicado en 2011 en una antología sobre Bazin, Louis-Georges Schwarz compara con audacia el influyente ensayo de Derrida «La *différance*» con «La ontología de la imagen fotográfica» de Bazin (uno de los textos fundacionales de la teoría moderna del cine) en un ejercicio que Schwarz denomina «filología inversa». Esa idea se ajusta a los principios rectores de este libro, que pretende darle la vuelta al linaje convencional. Schwarz lee a Bazin como si hubiese escrito *después* de Derrida y destaca —una vez más, la cuestión del *ser*—

su interés compartido por los rituales fúnebres del antiguo Egipto (la figura de la momia como representación primitiva en el ensayo de Bazin, la forma similar a una pirámide de la letra *A* en el de Derrida) y lo que Derrida llama «la economía de la muerte»⁵. Más adelante regresaré a esa idea; basta señalar de momento que al principio del ensayo, Schwartz apunta que Bazin escribe en condicional: «en el estado de ser virtual que indica el condicional, un enorme “quizás”», y aunque el modo subjuntivo, con todas sus connotaciones de futuro incierto, podría ser una enunciación gramatical más precisa y apropiada, es ese «quizás» condicional el que caracteriza la presente obra, como veremos en el capítulo 7.

El ensayo de Schwartz, a pesar de ser una excepción, propone un giro en las aproximaciones teóricas al cine. La deconstrucción, el corpus de las obras vinculadas al pensamiento de Derrida, no se ha aplicado a la teoría cinematográfica ni de forma frecuente ni histórica (el volumen de Peter Brunette y David Wills *Screen/Play: Derrida and Film Theory*, publicado en 1989, es una rara excepción). Sin embargo, en los últimos tiempos, y a partir de los libros de Akira Mizuta Lippit, de revistas como *Discourse* y de un número especial del *Journal of Spanish Cultural Studies* del que fui editor, esta brecha en el corpus teórico de los estudios de cine ha comenzado a cerrarse. Esa ausencia tenía que ver en parte con la desconfianza que ha despertado la teoría dentro de los estudios de cine angloamericanos desde los años ochenta, y que coincide con el surgimiento de los estudios culturales y con un desplazamiento del interés hacia la teoría de la recepción, los valores de producción y la propia industria cinematográfica. Aunque también es probable que la desconfianza haya sido una reacción en contra a los debates intelectuales un tanto enrevesados que ocuparon las páginas de *Cahiers du Cinéma* y *Screen* en las décadas anteriores⁶.

Al igual que planteo interrogantes teóricos a las cuestiones de historia e identidad en los estudios de cine en España, también intento aplicar la deconstrucción con el fin de analizar los elementos constitutivos de la representación, lo que ocupa un lugar central en la interpre-

⁵ Jacques Derrida, «La différence», en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 40.

⁶ Louis-Georges Schwartz, «Deconstruction avant la lettre: Jacques Derrida before André Bazin», en Dudley Andrew y Hervé Joubert-Laurencin (eds.), *Opening Bazin: Post-war Film Theory and Its Afterlife*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pág. 97.

tación espectral que hace este libro del cine español. Lo que Hubertus von Amelunxen, en diálogo con Derrida, llamó «la división del instante» señala la doble naturaleza de la imagen fotográfica —ese elemento que se produce en el instante mismo de su aparición, y que la hechiza. El «instante» es la diferencia temporal entre lo vivo y su otro fantasmagórico, lo que marca la diferencia entre lo real y lo virtual, el aquí y el otro lugar, la sombra y su sujeto. Este libro despliega una serie de términos y conceptos que forman parte del léxico vinculado a la deconstrucción, originalmente acuñados por pensadores como Derrida, J. Hillis Miller, Jean-Luc Nancy, Philippe Lacoue-Labarthe y Lippit, entre otros muchos que han lidiado con estos conceptos en sus obras. Esas constelaciones de referencias teóricas abarcan desde el sentido de *impasse* paradójico, las tensiones o rigideces en el punto de encuentro contenido en la palabra *aporía*, hasta el potencial destabilizador del suplemento, pasando por el uso de la exapropiación para captar la aporética noción de un desplazamiento simultáneo entre el interior y el exterior. Dicho esto, y a pesar de recurrir a la escritura filosófica, este libro no es una obra de filosofía. Más bien es un intento de reconfigurar ciertos paradigmas teóricos en el campo de los estudios de cine⁷.

Aunque la crítica a la teleología historicista ocupa un lugar central en esta obra, su crítica vinculada estrechamente a la representación como algo atravesado por la temporalidad la acerca una y otra vez a la obra de Fredric Jameson. Jameson ha afirmado de forma sistemática que existe una correspondencia entre la representación y la realidad política de su producción. Ha sostenido que ese vínculo se expresa a través de la alegoría y de patrones temporales constantes en un proceso que denomina «periodización». Mi punto no es lo que los académicos de estudios culturales asiáticos, africanos y latinoamericanos suelen comentar sobre la obra de Jameson —que su posición es generalizadora y que ignora condiciones específicas—, sino que considero más bien que busca un cierre y que concibe la representación como una correlación con la realidad social, no como un medio para desafiarla o para enfrentarse a ella. La obra de Jameson (que admiro, a pesar de mis reservas) busca clasificar, definir, encasillar y encerrar en períodos. Mis dudas sobre la periodización como codificación o configuración de la temporalidad para favorecer el análisis surgen en varios puntos de este libro

⁷ Hubertus von Amelunxen y Michael Wetzel, «La fotografía: copia, archivo, firma. Entrevista con Jacques Derrida», extracto en la revista *Minerva*, núm. 7, 2008.

como parte de una conceptualización más amplia de la otredad del tiempo y de la propuesta de un tiempo espectral⁸. En lo que respecta a la alegoría, como se describe detalladamente en el capítulo 1, sigo la línea de Benjamin al considerar este concepto como fragmento o ruina, como metonimia, en lugar del uso más convencional que hace Jameson del término como metáfora ampliada que se corresponde con una entidad definida y objetivada.

ANTECEDENTES FANTASMAGÓRICOS

La historia del cine experimental en España se remonta casi a los inicios del propio cine, pero el enfoque de este libro traza una genealogía que va de los años treinta a la actualidad, con especial énfasis en el período que arranca en los años sesenta. El perdurable legado del surrealismo se puede identificar hoy en la obra de cineastas españoles contemporáneos, desde Ramiro Ledo hasta Isaki Lacuesta, desde José Luis Guerín hasta Jacinto Esteva y desde Pere Portabella hasta Oskar Alegria. Pero ese legado no se reduce a Luis Buñuel y Salvador Dalí —los surrealistas españoles más célebres. Como se verá más adelante, surrealistas no españoles de la talla de Antonin Artaud, Germaine Dulac, Man Ray y Marcel Duchamp, entre otros, también han dejado su huella en las sucesivas generaciones de cineastas. Aun así, cabe señalar que este no es un libro sobre el surrealismo, sino uno que sigue la onda expansiva que el surrealismo ha dejado a su paso, sus huellas y su espíritu⁹.

A pesar de su importancia, el surrealismo no es más que uno de los antecedentes de la producción cinematográfica experimental contemporánea en el Estado español. Los últimos años de la dictadura franquista fueron testigos de varias iniciativas de vanguardia. Entre ellas cabe mencionar las Jornadas Internacionales de Escuelas de Cine de 1967, una conferencia en Sitges que fue escenario de intensos debates culturales y políticos entre la oposición y algunos cineastas independientes y expe-

⁸ Evidentemente Jameson no está solo en la periodización. De forma sustancialmente diferente, también es clave en la obra de Michel Foucault. Véase, en particular, *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI Editores, 2010.

⁹ Entre los primeros cineastas españoles, Segundo de Chomón es el más famoso. Contemporáneo de Méliès, se lo considera un pionero en las técnicas de animación cinematográfica. Isaki Lacuesta lo menciona en el trabajo que se discute en el capítulo 7.

rimentales emergentes que se analizarán más adelante¹⁰ y los Encuentros de Pamplona del año 1972 (a los que asistió, entre otras celebridades, John Cage). Por otro lado, en Cataluña se realizaron diversos encuentros, exposiciones y publicaciones, entre los que destacan los promovidos por el círculo conceptual Grup de Treball, en el que se encontraban cineastas como Pere Portabella y Carles Santos, cuyas obras se analizarán al detalle en el capítulo 3. También hubo agrupaciones similares en Madrid, entre ellas el Grupo Zaj, en el que colaboró la célebre artista de *performance* Esther Ferrer. Otros artistas que trabajaron en el ámbito experimental (y que hicieron películas experimentales) fueron Isidoro Valcárcel Medina en Murcia y Jorge Oteiza en el País Vasco¹¹. Existen numerosos vínculos entre Salvador Dalí y los cineastas catalanes de los años sesenta, en particular con Jacinto Esteva, figura clave de los cineastas de la Escuela de Barcelona. Pilar Parcerisas, a su vez, ha documentado exhaustivamente la fascinación que Duchamp sintió toda la vida por Cataluña¹².

En esta genealogía, uno de sus legados más importantes es la fascinación por lo «primitivo» y la etnografía. Como señalo en el capítulo 1, es extraordinaria la coincidencia entre la producción cinematográfica antropológica de algunos cineastas españoles de la década de 1960 y la del etnógrafo Jean Rouch (en África occidental) o Maya Deren (en Haití). Si los españoles conocían o no la labor de sus homólogos, es otro asunto; lo interesante aquí es la conexión con el surrealismo en un linaje azaroso e imprevisible que podría remontarse en el tiempo desde

¹⁰ La conferencia de Sitges fue famosa por las intervenciones de grupos asociados a la extrema izquierda, alejada del Partido Comunista (PCE) y crítica con él, entre los cuales había varios grupos anarquistas (con los que simpatizaba Antonio Artero, cuyo trabajo se discute en el capítulo 1). A menudo comparada con las Conversaciones de Salamanca (1955), los radicales de Sitges llamaron a una «ruptura» con el «reformismo» o «posibilismo» de Salamanca y sus decisiones tal y como eran promovidas por el PCE. La conferencia de Sitges acabó en caos, con detenciones y un incendiario manifiesto final secuestrado por la Guardia Civil. Véase también en el capítulo 4.

¹¹ El documentalista Oskar Alegria, de quien se habla en el capítulo 4, realizó entre 2016 y 2017 un montaje cinematográfico con el material del propio Oteiza y simultáneamente publicó un libro basado en el tiempo que pasó en la biblioteca del escultor recogiendo las notas que este escribía en los márgenes de los libros. Oskar Alegria, *Oteiza al margen: notas manuscritas sobre cine y arte*, Pamplona, Festival Punto de Vista / Fundación Museo Jorge Oteiza, 2017.

¹² Pilar Parcerisas, *Duchamp en España: las claves ocultas de sus estancias en Cadaqués*, Barcelona, Siruela, 2009.

Esteva hasta Deren y Rouch, y hasta la obra de Michael Leiris, el poeta surrealista de la década de 1930 cuyo diario de viaje de la expedición «Misión Dakar-Djibouti» ha sido traducido recientemente al inglés con el título *Phantom Africa*¹³. En el Estado español, el antropólogo Julio Caro Baroja ejerció una importante influencia en algunos de los cineastas que se estudian en este libro.

Al margen de la experimentación formal y de los surrealistas, en España existe una larga tradición de cine comprometido políticamente que floreció durante los años treinta y cuyos vínculos con la producción cinematográfica posterior han sido descuidados tanto por la crítica como por los historiadores de cine. La categoría *cine militante* entra en la jerga de los estudios de cine en la década de 1960, y en gran medida debido a la producción cinematográfica anticolonialista del Tercer Mundo, aunque es posible afirmar que el cine políticamente comprometido de la década 1930 sentó un precedente para los futuros cineastas tanto de la década de 1960 como de la actualidad, como sostengo en el capítulo 9. No obstante, este libro se ocupa más de las configuraciones teóricas que plantea el cine militante que de registrar sus distintos desarrollos y evoluciones históricas. En la actualidad, muchos académicos en España y Estados Unidos están realizando aportaciones notables en el campo del cine político y de la memoria cultural española (durante las últimas fases de la dictadura y la Transición)¹⁴, pero mi trabajo difiere de estas por su énfasis en la noción de distancia espectral. Es importante llamar la atención sobre los precursores de la producción de cine político en España que surgieron en los años treinta. Su surgimiento se debió en gran medida a las Misiones Pedagógicas de la Segunda República, iniciativas auspiciadas por el Estado para acercar la cultura al «pueblo» y sobre las que Jordana Mendelson ha escrito extensamente¹⁵, pero también fue una consecuencia del trabajo de varios cineastas de izquierda previos a la Guerra Civil española, entre los cuales Buñuel era tan solo uno más. Los documentales de Carlos Velo (reali-

¹³ *La misión etnográfica y lingüística Dakar-Djibouti y el fantasma de África, 1931-1933*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2009. Aunque no se analizan en este libro, las películas africanas de Isaki Lacuesta *Los pasos dobles* (2011) y *El cuaderno de barro* (2011), ambas junto al pintor y escultor Miquel Barceló, actualizan esta genealogía.

¹⁴ Estoy pensando, puntualmente, en la labor de Pablo La Parra-Pérez y de Lidia Mateo Leivas.

¹⁵ Jordana Mendelson, *Documentar España*, Barcelona, Ediciones de la Central, 2012.

zados tanto en la España de los años treinta como durante su largo exilio en México) son ejemplares en este sentido y, como analizo en el último capítulo, su obra reaparece de forma fantasmagórica en la de ciertos cineastas contemporáneos. Esa militancia también tiene un carácter formalmente experimental y disyuntivo, que se manifiesta de manera más explícita en la producción de cineastas como Buñuel, Velo y José Val del Omar.

Sin embargo, y quizá de forma sorprendente, las películas producidas por la federación anarquista CNT-FAI (Confederación Nacional del Trabajo-Federación Anarquista Ibérica) se encuentran entre el cine político de los años treinta menos arriesgado en términos formales. Mientras que los noticieros cinematográficos anarquistas del período de la Guerra Civil aportaron un interesante y dramático documento del conflicto, las películas de ficción fueron en su mayoría melodramas bastante mediocres. Para los anarquistas, el cine servía como herramienta pedagógica social y moral, lo concebían como una forma de contribuir a la conciencia política. *Barrios bajos* (1937) es una especie de disquisición a lo Rousseau sobre una comunidad del proletariado lumpen en el barrio portuario de Barcelona, con la figura del noble salvaje sacrificado, el personaje apodado «El Valencia». En su trillado recorrido, la película advierte contra los males del alcohol y la explotación de mujeres víctimas del crimen organizado que trafica con ellas para prostituirlas. De forma similar, el musical *Nosotros somos así* (1937), una de las películas producidas por los anarquistas formalmente más innovadora, al menos en lo que a su montaje de tipo soviético se refiere, ofrece un mensaje sumamente simplista. Representada casi al completo por niños actores, la película ofrece una rigurosa lección de democracia popular. En el contexto de la guerra y de las medidas de represión tomadas por los anarquistas contra los ricos, los niños organizan una asamblea que vota en defensa del arrestado padre burgués de uno de los compañeros de clase que, deslumbrado por esa muestra de solidaridad, renuncia a los valores de clase de su padre. Esta película es una excepción dentro de las producciones anarquistas de la época, ya que, a diferencia de la mayoría, en ella se menciona la guerra.

Dos de las pocas películas anarquistas realizadas fuera de Barcelona y, en mi opinión, las más interesantes del grupo son *Carne de fieras* (1936) y *Nuestro culpable* (1937). Dirigida por Armand Guerra, *Carne de fieras* se rodó en Madrid durante los primeros días de la Guerra Civil (el rodaje comenzó el 16 de julio de 1936 y la guerra estalló dos días

más tarde)¹⁶. Debido al conflicto, se tuvo que interrumpir el rodaje en varias ocasiones, el racionamiento amenazaba el suministro de comida de los leones de circo que salían en la película, y no llegó a terminarse. Como Guerra estaba interesado en rodar documentales que registraran los acontecimientos en las trincheras, *Carne de fieras* permaneció inédita y las bobinas del rodaje se perdieron hasta finales de los años ochenta, cuando la película fue restaurada y editada por Ferrán Alberich de la Filmoteca Española. Casualmente, esa latencia, los pliegues temporales de la historia extradiegética de la película —su retraso— reflejan el propio giro narrativo, que activa un reloj detenido en la acción de la pantalla. Se trata de una película que, al igual que la revolución de Benjamin (en sus «Tesis de filosofía de la Historia»), gira en torno a lo extemporáneo, a la interrupción o pliegue del tiempo, al truncamiento del aparentemente inexorable movimiento hacia delante del progreso. Lo extraordinario, sin embargo, es que el desplazamiento temporal dentro de la pantalla se reproduzca fuera de ella, en el tiempo histórico real (con la pérdida de la película y su posterior redescubrimiento). De hecho, al ver la película en retrospectiva quedan al descubierto otros elementos espectrales, y uno para nada menor es la presencia de varios actores cuya participación en esta película es su único rastro vital.

Uno de los elementos característicos de *Carne de fieras* es el espectáculo erótico. Cada uno de los protagonistas es de alguna manera un artista público: Marlene Grey —«La Venus Rubia»— baila desnuda junto a un grupo de leones; Pablo, su amante, es boxeador; Aurora, su infiel esposa, es bailarina, y su amante es cantante. Gran parte de la película se rodó en un cabaret, y en cuanto al resto, una parte importante consiste en un espectáculo de Marlene Grey filmado en el zoológico del parque más importante de Madrid, el Retiro. La película es sorprendentemente transgresora, ya que en la esencia de su propuesta se encuentra la idea de la libertad sexual, entre otras cuestiones como el adulterio, el divorcio y los celos. Esta consciencia del tabú queda gráficamente ejemplificada en la audaz desnudez de Marlene Grey en las secuencias de baile.

Nuestro culpable (realizada al año siguiente) es una comedia urbana criticada no solo por la prensa del Partido Comunista por su frivolidad

¹⁶ Armand Guerra (juego de palabras que literalmente significa «armar la guerra», aunque también podría traducirse como «causar problemas») era el seudónimo de José Estivalis Cabo (1886-1939).

sino también por los medios anarquistas por su deuda con el sofisticado cineasta liberal Benito Perojo. Dirigida por el exescenógrafo Fernando Mignoni, la película recuerda la exquisitez en la que se especializó Perojo durante los años treinta, en películas mundanas como *Rumbo al Cairo* y *El negro que tenía el alma blanca*. La película de Mignoni es también una celebración de la misma cultura obrera *castiza* (supuestamente «auténtica») que Perojo intentó representar en *La verbena de la Paloma* (1934): la cultura de las típicas (y estrechas) viviendas del centro de Madrid, con patio central o *corrala*, y la figura del *chuleta madrileño* (el adorable bromista altivo de Madrid). El ingenioso protagonista de esta película recuerda a varios de los papeles que más tarde, en los años cincuenta y sesenta, interpretó el popular actor Tony Leblanc. En medio de este híbrido de registros, el anarquismo social da forma a la narración de la película. *Nuestro culpable* invierte el orden moral respecto al delito, ya que convierte en héroes a «El Randa», el feliz ladrón, y a su cómplice Greta, mientras que ridiculiza como lentos y bobalicones al grupo de banqueros, jueces, funcionarios del Estado y demás enemigos de clase.

ESPECTRALIDAD

El tiempo espectral es el tiempo de lo extemporáneo; es la conexión temporal entre lo que es imposible conectar. O, por emplear de nuevo los términos de Derrida, es el otro del ahora. El desajuste entre el presente y lo contemporáneo supone que el tiempo está siempre impregnado de su propio sentido de lo extemporáneo, y de su condición desquiciada entre lo que todavía no es y lo que ya ha dejado de ser. La espectralidad es el otro virtual que hace sentir su presencia. «Nos relacionamos con lo espectral permanentemente, no solo cuando percibimos la aparición de los fantasmas o cuando tenemos que lidiar con imágenes virtuales», escribe Derrida¹⁷.

Mientras que la virtualidad del cine lo define como espectral, en su interior la espectralidad se manifiesta de distintas maneras. *Vida en sombras* (1948), único largometraje dirigido por Lorenzo Llobet-Gràcia, es una obra sobre el duelo que recurre a la calidad fantasmagórica

¹⁷ Jacques Derrida, *Deconstruction Engaged: The Sydney Seminars*, ed. de Paul Patton, Urbana-Champaign (IL), University of Illinois Press, 2001, pág. 44.

de la imagen cinematográfica y de su transmisión espectral. Obsesionado por las posibilidades que ofrece el cine, Carlos Durán (Fernando Fernán Gómez) deja a su mujer Ana en casa y sale a filmar un tiroteo callejero durante la guerra. A su regreso, Carlos descubre que Ana recibió el disparo de una bala perdida que entró en la casa y murió. Lleno de remordimientos, Carlos culpa de la muerte de Ana a su pasión por filmar y abandona la cámara. Más tarde, su amigo Luis le convence de que vuelva a hacer cine, pero solo después de ver en la pantalla a su antiguo yo y a una Ana, fantasmagórica y *post mortem*, en las películas caseras que había rodado años antes. El efecto es similar a la descripción que hace Derrida de la sensación de extrañeza que experimentó al verse a sí mismo y a la actriz Pascale Ogier durante la proyección de la película *Ghost Dance* de Ken McMullen en Texas, en 1982¹⁸. En el ínterin transcurrido desde la grabación, Ogier había muerto, y sin embargo ahí estaba —no muerta y conversando de fantasmas en la pantalla con un fantasmagórico Derrida. Lo que finalmente habilita a Carlos a regresar al cine es la sonrisa afirmativa de Ana desde una vieja fotografía apoyada en su escritorio. Se trata, como es lógico, del fantasma de Ana que le sonrío desde la tumba.

La primera secuencia de la película transcurre en un estudio de fotografía. La película hace un repaso de la historia del cine —en la sala de cine— que va desde el cine de atracciones, el cinematógrafo y los hermanos Lumière hasta *Rebecca* de Hitchcock. Esta historia transcurre en paralelo, no se superpone ni corresponde temáticamente con la biografía o las tribulaciones de Carlos. Es la historia espectral de lo virtual.

Tom Gunning, en su ensayo «To Scan a Ghost: The Ontology of Mediated Vision», llama la atención sobre las tecnologías de la visibilidad con intención de subrayar otro rasgo de la espectralidad del cine: el papel que desempeña la materialidad del propio mecanismo. En su análisis de *Nosferatu* de Murnau, Gunning escribe —en una forma que coincide, indirectamente, con la exposición de la intermedialidad que se verá en el capítulo 2— que la película «exploró el juego entre lo visible y lo invisible, los reflejos y las sombras, el espacio dentro y fuera de la pantalla que el cine hizo posible, forjando una imagen tecnológica de

¹⁸ Jacques Derrida y Bernard Stiegler, *Ecografías de la televisión (Entrevistas filmadas)*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

lo siniestro»¹⁹. Basándose en la obra de Giorgio Agamben, Gunning utiliza la figura del «fantasma» para «centrarse en la palabra *medio*... en su propia materialidad y en su paradójica aspiración a lo inmaterial»²⁰. Advierte que la transparencia del cuerpo fantasmagórico se parece a la de la cinta de la película, al propio material de la imagen en movimiento, «un filtro de luz, un generador de sombras, un tejedor de fantasmas»²¹. Es más, las técnicas de montaje producen efectos ópticos y vuelven visible lo invisible, al igual que otras materialidades del cine (la iluminación, las lentes, los espejos, el equipo de sonido, etc.).

La exacta verosimilitud entre el objeto filmado y la imagen cinematográfica proyectada —su habilidad para representar la realidad— que llevó a Bazin a insistir en su ontología también establece una misteriosa distancia entre el evento profilmico y la imagen proyectada en el auditorio público. Su presente está diferido en el tiempo (su «ahora» es «otro») y su presencia es ilusoria. Por otra parte, los efectos del cine, además de su extraordinaria capacidad para jugar con el tiempo mediante procedimientos como la elipsis, la duplicación y las distorsiones de sonido, le dan a la película una resonancia particularmente fantasmagórica. Las materialidades intangibles del cine (como la luz y la sombra) y su capacidad para reproducir la realidad lo vuelven ideal para el análisis hauntológico. En la misma línea, la *mise en abyme* cinematográfica, vista particularmente a través del tipo de película experimental que conforma gran parte del corpus analizado en este libro, con sus encuadres dentro de encuadres y sus efectos espejo —como el propio fantasma—, marca el radiante espacio límite en el que se difumina la frontera que separa la vida y la muerte, la ausencia y la presencia.

Esta es una obra sobre ese límite y sobre los legados que derivan de él. Es un ensayo sobre las películas rodadas, producidas y distribuidas desde la periferia, pero también sobre la propia frontera, la línea divisoria que va desde los bordes del encuadre o la pantalla hasta las fronteras del Estado-nación o de Europa. Es un libro sobre genealogías espectrales y sobre ese tipo de películas que son un exergo, un espacio que va más allá, un excedente y un exceso, que forman parte pero a la vez están

¹⁹ Tom Gunning, «To Scan a Ghost: The Ontology of Mediated Vision», en *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, Londres, Bloomsbury Academic, 2013, pág. 209.

²⁰ *Ibid.*, pág. 211.

²¹ *Ibid.*, pág. 212.

apartadas del legado nacional o, por citar a Lippit: «se encuentran en un espacio intermedio “entre al lado y afuera” de la totalidad»²².

La experimental *Finisterrae* (2010) de Sergio Caballero es una película poblada de fantasmas, que también encuentra su espectral antecedente en la *Finis Terrae* (1929) de Jean Epstein. Como sugieren los títulos, ambas películas se centran en el final histórico del mundo conocido, los límites de Europa. Las dos juegan con los imprecisos bordes del continente europeo. Y también ambas, aunque de formas muy distintas, recurren al valioso y diverso legado cuyos vestigios se pueden localizar en los propios márgenes de la cultura europea. La película de Caballero hereda la escatología geográfica de la de Epstein y, posiblemente, también de *La vía láctea* (1969) de Buñuel. Mientras que la película de Epstein es un ejemplo de cine lírico sobre naturaleza, la de Caballero es una película sobre fantasmas que hablan ruso y recorren la ruta de la histórica peregrinación del Camino de Santiago en Galicia, en el noroeste de España. Semejante genealogía fantasmal jamás es una cuestión directa o lineal; más bien un legado que resuena como un eco y deja su huella de forma residual, como una imagen posterior o un brillo que se desvanece en el horizonte. El cine, parafraseando a Derrida, es un fantasma que regresa del futuro. Como indican Blanco y Peeren, la espectralidad para Derrida es al mismo tiempo *revenant* y *arrivant*. El futuro, integrado así a la historia, es central en esta obra, como veremos en el análisis del futuro anterior en el capítulo 8 y en el gesto al futuro por venir en el capítulo 9.

La abertura de esos campos mediante interrupciones —pausas espaciales, titubeos vacilantes, aperturas, paréntesis en el tiempo— se combina para desestabilizar la tranquila coherencia y funcionamiento del archivo oficial. La espacialización del tiempo y la temporalización del espacio, los aplazamientos y las diferencias contenidas en la *différance* derrideana, son elementos que volverán una y otra vez a lo largo de este libro. De hecho, el neologismo *différance* es tal vez la palabra más importante de todas las palabras clave empleadas a lo largo de este volumen. Define los procedimientos del texto —el espaciamiento que separa y mantiene unidas en suspenso sus aporías, al igual que el propio celuloide— y los términos de su planteamiento.

Cierro esta introducción con un ejemplo contemporáneo que sirve como metonimia de todo el volumen. Las imágenes de contraste —las

²² Akira Mizuta Lippit, *Ex-Cinema: From a Theory of Experimental Film and Video*, Berkeley, University of California Press, 2012, pág. 4.

líneas divisorias entre la materialidad y la inmaterialidad a las que hace referencia Gunning—, lo poroso o lo translúcido y lo opaco, la pantalla y el fondo que distinguen la estética del cine son elementos muy importantes en este libro. Ese tipo de imágenes de duplicación impregnan la obra de Isaki Lacuesta, figura destacada de la generación de cineastas contemporáneos más jóvenes de España. Las películas de Lacuesta proponen otro importante enfrentamiento propio del proceso de creación de una película: el que se da entre la superficie y la profundidad. Cineasta de restos y fragmentación histórica, de desenterrar lo enterrado y oculto, Lacuesta es también un director de apóstrofes (que se alejan) o de *apariciones* (que regresan, retroceden, se desvían). Este desajuste fílmico material —al igual que el tema del suelo removido, presente a lo largo de la obra de Lacuesta— queda ilustrado en la complejidad de una de las secuencias finales de su película de 2010 *La noche que no acaba*, inspirada en los años que la actriz estadounidense Ava Gardner pasó en España. Utilizando secuencias de películas de Gardner rodadas en España en distintas épocas, el montaje genera un enfrentamiento sin anclaje en una vacilante disyunción entre la superficie y la profundidad —lo visual y lo auditivo—, entre la actriz joven y la más vieja. La película está interpretada por las voces espectrales superpuestas de las dos actrices españolas más emblemáticas de sus respectivas generaciones (Charo López y Ariadna Gil), que se alternan para recitar el poema de Robert Graves «No dormir», dedicado a Gardner y de cuyo primer verso toma el título la película. La invisibilidad de las dos actrices crea una visibilidad, una presencia translúcida para el fantasma, y en medio de la mezcla acústica emerge la figura espectral de Ava Gardner —una aparición transparente y vacilante cuya voz está en boca de otras— desde el más allá de la tumba y desde las profundidades del archivo, para extenderse y flotar etérea a través del espacio y del fondo de la imagen, sin origen ni destino.

CAPÍTULO PRIMERO

Cuestionamientos a la alegoría nacional

CINE-TRANCE Y ETNOGRAFÍA

Comienzo estos cuestionamientos con dos imágenes de la secuencia inicial de la película *Lejos de los árboles* de Jacinto Esteva (1963-1971). En la primera imagen, un huevo crudo abandonado en un vaso de agua durante la noche en pleno solsticio de verano se mueve lentamente (fig. 1.1); su color blanco se sostiene y alarga en el fluido, las hebras de la clara delinear una escurrida y acuática cartografía retenida entre la luz y el vaso. La abultada yema se transforma, se deforma, se expande, encoge, dilata y esparce, viscosa y pegajosa. La otra imagen es acústica y precede a la imagen visual. Fuera de la pantalla, oímos la voz en *off* de dos personas sin cuerpo y sin identificar, primero una mujer y luego un hombre. Ambos pronuncian las mismas palabras: «Érase una vez».

La disonancia entre ambas imágenes resalta la disyunción que define todo este libro. El huevo que gira a cámara lenta contrasta con el puro acto de habla de las primeras palabras. La convención performativa del comienzo de los cuentos de hadas se presenta de forma anónima, en lo que pretende ser una película documental. Ambas imágenes están definidas por sus diferencias liminales; por las fronteras permeables entre la vista y el sonido, entre los distintos géneros, lo visual y lo auditivo, las pretensiones de verdad y la falsedad, la muerte de lo viejo y la nueva vida, un renacimiento. En esta primera secuencia la película intercala además planos de un grupo de jóvenes en una discoteca que se entregan a un baile frenético,