

## Andrés Duque



### ÍNDICE

- 1. Currículum 2 p.**
- 2. Filmografía 2-6 p.**
- 3. Influencias 7-9 p.**
- 4. Prensa 10-42 p.**
  - 4.1 Entrevistas 43 p.**
- 5. Bibliografía 44-91 p.**

## Andrés Duque

### 1. Currículum

Andrés DUQUE (1972, Venezuela) estudió periodismo en su país natal antes de mudarse a España donde realiza un Master en Teoría y Práctica del Documental en la Universidad Autónoma de Barcelona. Trabaja como cineasta, programador, y docente. Se dejaría matar por Gena Rowlands y algunos afirman que le han visto levitar por las Ramblas de Barcelona.

Iván Z (2004, corto doc), Paralelo 10 (2005, corto doc), Landscapes in a Truck (2006, corto doc), La constelación Bartleby (2007, corto), Life Between Worlds Not in Fixed Reality (2008, corto doc), All You Zombies (2008, corto doc), No es la imagen es el objeto (2009, corto), Color perro que huye (2011, doc).

Para más información: <http://www.andresduque.com/web/andresduque.html>

### 2. Filmografía

#### COLOR PERRO QUE HUYE

DOCUMENTAL, 70MIN, HD, 2011

Tras un accidente que lo deja en cama por dos meses, el realizador recupera imágenes y descartes que viene archivando durante ocho años; con ellas elabora un filme íntimo y poético, compuesto por retratos de amigos, paseos comentados y un viaje a su país natal, Venezuela, donde el caos impone su atractivo estético. Una película compleja y fragmentada que nos muestra el mundo más cercano del cineasta, aunque este, no diste a veces de ser tan absurdo y milagroso como una pintura de El Bosco.

International Film Festival Rotterdam, Bright Future (Nederland, 2011).

Premio del Público, Festival Internacional de Cine Punto de Vista de Navarra (España, 2011).

Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canaria, Sección Panorama (España, 2011).

La Casa Encendida Madrid, Programa de Cine Contemporáneo (España, 2011).

Festival Internacional de Cinema de Tarragona REC, Selección Oficial (España, 2011).

Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Programa Xcèntric (España, 2011).

ARTIUM, Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria (España, 2011).

FIDOCS, Selección Oficial, (Chile, 2011).

Festival 4+1 Fundación Mapfre (Ciudad de México, Bogotá, Buenos Aires, Sao Paulo, Madrid, 2011).

VIENNALE, Selección Oficial (Österreich, 2011).

L'Alternativa, Festival de Cinèma Independent de Barcelona (España, 2011).

Visual XI, Cine Novísimo, Majadahonda (España, 2011).

## Andrés Duque

### IVAN Z

DOCUMENTAL, 53MIN, DVCAM, 2004

Ivan Z registra el encuentro de su realizador con el cineasta de culto Iván Zulueta que, locuaz, lúcido y con cierta desazón, rompe ante la cámara de Andrés Duque el hermético silencio que había mantenido durante años. Lejos de ser una hagiografía exhaustiva, el documental se centra en el universo creativo de un director clave en la vanguardia española que habla sin tapujos de los fetiches y obsesiones que alimentan su imaginario.

Nominación al Premio Goya de la Academia "Mejor Cortometraje Documental" (2004).

Festival de Cine de San Sebastián (2004).

Festival de Cine de Málaga (2004).

Festival de Cine Fantástico de Sitges (2004).

Exposición "Mientras Tanto" Madrid/ Valladolid/Barcelona (2004).

Festival de Cinèma Independent L' Alternativa (Barcelona, 2004).

Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (Argentina, 2005).

Festival DiBa Barcelona (2005).

Festival du Cinèma de Toulouse (France, 2005).

12ème Biennale de Cinèma Espagnol d'Annecy (France, 2006).

Premio al Mejor Documental Festival Cine Arte Fuentetodos (2007).

Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro (Italia, 2007).

Documenta Madrid, programa "Elegías Íntimas" (2008).

Mostra de Documentals de Creació de Catalunya, Caixa Cultural de Rio de Janeiro (Brasil, 2010).

Centro de Arte Los Galpones Caracas (Venezuela, 2010).

Festival Internacional de Cine de Cali (Colombia, 2010).

### PARALELO 10

DOCUMENTAL, 26MIN, DVCAM, 2005

En una esquina de Barcelona, una mujer filipina realiza todos los días un ritual mágico-geométrico cuyo significado permanecerá oculto al espectador. "Su amor por el mundo la aleja del mundo- comenta la voz en off.- Hay conexiones por todas partes, pero están escondidas". En Paralelo 10, no hay ningún intento de explicar al otro; sí, en cambio, para conceder un lugar a esa otredad, desde donde la protagonista pueda desplegarse en toda su complejidad. Andrés Duque trabaja desde y para la fascinación por un ser marginal: registra su coreografía íntima y sugiere, con delicada levedad, esas posibles conexiones.

Festival de Cine de Mar del Plata (Argentina, 2006).

Festival de Cine Español de Málaga (2006).

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Programa "Locuras Contemporáneas" (2006).

Festival Internacional de Cine de Gijón (2006).

Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Programa "Un Mes, Un Artista" (2007).

Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canarias (2007).

Festival DiBa Barcelona (2007).

Centro Galego de Artes da Imaxe, CGAI (2007).

Festival Internacional de Cine Punto de Vista, Navarra (2008).

Instituto Cervantes Dublin, Praha, Stockholm (2008).

Künstlervereinigung MAERZ (Österreich, 2009).

FMX Festival de México, DF (2010).

Mostra de Documentals de Creació de Catalunya, Caixa Cultural de Rio de Janeiro (Brasil, 2010).

Centro de Arte Los Galpones Caracas (Venezuela, 2010).

Zine Arraroa, Arteleku-Donosti (2010).

FID Marseille, Programa "Antropopholies" (France, 2010).

## Andrés Duque

### LANDSCAPES IN A TRUCK

DOCUMENTAL, 39MIN, DVCAM, 2006

Duque recorre toda la península como acompañante de un fotógrafo norteamericano que todavía pretende encontrar algunos elementos propios del paisaje y las gentes ibéricas. El film, casi a modo de notas de cuaderno de campo (y no diario, pues estas no se datan), es fragmentado, caprichoso, irónico y, en el fondo, bizarro.

Producción Ejecutiva: Rafa Montilla y Toni Segarra.

Productores: Richard Browse, Clara Balaguer y Pablo Nolla.

Diseño del cameratruck y Fotografías: Shaun Irving.

Asistente de Producción: Beatriz Maristany.

Música: Felix Duque.

Gráficos: Paul Freeth.

Photo España (Madrid, 2006).

Festival Internacional de Cine de Las Palmas de Gran Canarias (2007).

Documenta Madrid (2007).

Festival DiBa Barcelona (2007).

Museo Ca L'arenas, Exposición Colectiva "Traveling Circular", Mataró, (2007).

Centro Galego de Artes da Imaxe, CGAI (2007).

13ème Biennale de Cinéma Espagnol d'Annecy (Francia, 2008).

Instituto Cervantes Dublin, Praha, Stockholm (2008).

### LIFE BETWEEN WORLDS NOT IN FIXED REALITY

DOCUMENTAL, 11MIN, 3GP, 2008

Un fantástico plano secuencia nos conduce por un set de rodaje y su pesada parafernalia hasta desembocar en su trastienda, donde encontramos a una señora de la limpieza de origen africano. Corte mediante, Duque nos introduce en su casa y establece con ella un diálogo en el que el entendimiento sólo será posible mediante las imágenes familiares de un viaje a su país.

Una producción del Festival de Cine Punto de Vista <http://www.puntodevistafestival.com/>

Festival de Cine Punto de Vista, programa Heterodoxias (España, 2008).

Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Programa Xcèntric (España, 2008).

CaixaForum - Madrid, Programa: "Nuevos Horizontes en el Cine Español" (España, 2008).

Fundación Francisco Godia, "Mobile Art, experiències mòviles" Barcelona (España, 2011).

### LA CONSTELACIÓN BARTLEBY

DOCU/FICCIÓN, 23MIN, DVCAM, 2007

Realizada con motivo de la I Muestra de Cine y Espacio, Las Odiseas del Espacio, La constelación Bartleby es el primer trabajo videográfico de Andrés Duque en el terreno de la ficción. El cortometraje esboza dos historias inconexas entre sí que gravitan, de forma más lúdica que reflexiva, en torno a la literatura. Del Bartleby, el escritor de Herman Melville al que alude su título a la sociedad distópica de Fahrenheit 451 de Ray Bradbury, pasando por los ecos a Vila-Matas o la cita directa a Stanislav Lem, las múltiples referencias literarias funcionan como pretexto para evocar un estado (alienación), un efecto (extrañamiento) y una adscripción genérica (ciencia ficción): ámbitos por los que transita la pieza y que demarcarían sus posibles significados.

Participan: Juan Luis Martínez Fruto, Felix Arroniz, Pedro Armaiz, María J. Cabrera. Voz: Toni Mora.

Producción Ejecutiva: Lluís Gómez, Nuria Lozano, Josetxo Cerdán, Eulàlia Iglesias. Producción: Pablo Baur.

Asistente de dirección: Elena Oroz.

## **Andrés Duque**

Postproducción: Agosto.  
Postproducción de sonido: Martín Sappia,  
Coordinador Musical: James Pearse.  
Una producción de L'Ajuntament de Barcelona, Barcelona Activa.

Les Odissees de L'espai, I muestra de cine i ciencia, Museo Drassanes, Barcelona (2008).  
Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Programa Xcèntric (2008).  
Premio a la "Mejor Creatividad Audiovisual", En Piezas-Madrid (2008).  
Centro Galego de Artes da Imaxe, CGAI (2008).  
FiD Marseille, programa: "Traduire L'Europe " (2008).  
Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (Argentina, 2008).  
CPH:DOX (Danmark, 2008).  
Festivalísimo, Festival de Films de Montréal (Canada, 2009).  
Primer Premio Cine Ensayo Román Gubern (2009).  
Museo de Arte Latinoamericano MALBA, Programa:  
"Refractarios, nuevo cine documental y experimental español" (Argentina, 2009).  
Centquatre, Établissement Artistique de la Ville de Paris (France, 2010).  
Semana de Cine Español, Instituto Cervantes Stockholm (2010).  
Zine Arraroa, Arteleku Donosti (2010).  
CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Off Móstoles 2010 (2010).

### **ALL YOU ZOMBIES**

DOCUMENTAL, 40MIN, DVCAM, 2008

El filme explora cuatro espacios. El encuentro espiritual con lo extraño genera una atmósfera inquietante que se funde con la oscuridad.

### **NO ES LA IMAGEN ES EL OBJETO**

DOCUMENTAL, 12MIN, DVCAM, 2008

"Cuántas horas podrías pasarte mirando este cromó?", le dice Pedro P. a José Sirgado en la película "Arrebato". Yo también guardo mi álbum preferido de la infancia. Se titula Hombres, Razas y Costumbres. Cada página me revela nuevas lecturas, a veces imprecisas y extrañas sobre quiénes somos y qué es el mundo.

Una producción del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB)

Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Programa Gandules (2008).

Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (Argentina, 2008).

Festival de Cine de Las Palmas de Gran Canarias (2009).

Muestra de cine catalán, Cinemateque de Tanger (al-Magrib, 2009).

Festival Márgenes 09', Madrid (2009).

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Programa: "Visto y no visto" (2009). Instituto Cervantes Dublín, Polska, Praha (2009).

Spanish Cooking and It's Indigestions, ATA San Francisco (EEUU, 2010).

Instituto Cervantes Roma, Moscow, Casablanca, Shanghai (2011).

La Casa Encendida, Programa: "Yo no soy esa, identidades borrosas en el cine contemporáneo" (Madrid, España 2011).

Artkino Film Festival (Moskvá, Rusia, 2011).

### **ENSAYO FINAL PARA UTOPIA**

DOCUMENTAL, 90MIN, HD, 2012

## **Andrés Duque**

### **OTROS:**

**MILAGRO**, 33seg, dv , 2001

**SALÓN ELECTRÓNICO**, 5min 46seg, DV, 2001  
"plus au'une image". Nuits Blanches París (France. 2003)

**SALÓN ROJO**, 1 min 43 seg, DV, 2001

**BAÑO**, 3min 20seg, DV, 2001  
13ème Biennale du Cinema Espagnol d'Anne (France 2008)

**LA NOCHE DE LOS TRES DISPAROS**, 4min 20seg, DV, 2001

**HOME**, 3min 16seg, DV, 2003  
Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Xcentric program (España 2006)

**THE GIANT CLAM**, 2min 43seg, DV, 2003  
Na Solyanke Gallery: "Jokes and Nightmares" Spanish video art from Dalí on... (Moskvá, Rusia 2011)

**THOUGHT**, 1min DV, 2004  
Videodictionary@ Videoart Foundation. London-Madrid-Amsterdam-Yokio(2004)

**UN PERRO EN LA MESA**, 4min 09seg, DV, 2006

**EL CENTRO DEL UNIVERSO**, 2MIN 12SEG, 3gp, 2008  
Fundación Francisco Godía, "Mobile Art, experiencias móviles" Barcelona (España 2011)

**VU PAR TELEVISION**, 5min, DV, 2008  
Instituto Cervantes Dublín, Polska, Praha (2009)  
Instituto Cervantes Roma, Moscow, Casablanca, Sanghai (2011)

**VITORIA-GASTEIZ**, 6min 40seg, DV, 2009  
Zinemastea, Vitoria-Gasteiz, España (2009)

## Andrés Duque

### 3. Influencias

Esta lista nos acerca a un cine anónimo que se conoce solamente a través de las Web, con esta selección quisiera poner la mirada en estos magníficos "slice-of-life" o trozos de vida que muestran algunos de los principios claves de un buen cineasta: necesidad de hacer visible lo invisible y tener un sorprendente o intuitivo manejo del lenguaje cinematográfico.

Hago un llamado a las personas que gustan de mirar Vimeo, You Tube, Dalymotion, etc, a que descarguéis los vídeos que os gustan y que hagáis con ellos vuestra propia videoteca. Este material no tiene asegurada su permanencia en la Web y podría ser de utilidad en el futuro. He aquí una lista de aquellos que fueron de inspiración a mi película.

#### *Nanaimo Fire, Street Av.*

<http://www.youtube.com/watch?v=vkG7FGWwSLA>

#### nanaimo fire ,stewart ave

jetaddiction 7 vídeos



2030454

## Andrés Duque

### *Pissed Catholic Mother*

<http://www.youtube.com/watch?v=P8Aq00yJSxo>



### *Natascha Kampusch Kidnap Zulo*

<http://www.youtube.com/watch?v=uWeUurZ13HA>

### Natascha Kampusch Zulo kidnapped zulo 1998 2006

dioramas 2 videos



## Andrés Duque

### *Daschund Sad Song*

[http://www.youtube.com/watch?v=IM0\\_w8G0wK4](http://www.youtube.com/watch?v=IM0_w8G0wK4)

### Dachshund sad song

mydogphotos 10 videos



525633

### *Washing Machine Self Destruct*

<http://www.youtube.com/watch?v=364dzVsBs2o>

### Washing Machine Self Destructs ( Original )

223 videos



3237567

Andrés Duque

## 4. Prensa

inicio | revista on line dedicada a la no ficción

# blogs&docs

---

Artículo en: <http://www.blogsandocs.com/?p=1036>

## Color perro que huye

Entre el diario (la vida como devenir) y la autobiografía (el recuento de pasado), la cinta supone una peculiar vuelta de tuerca las habituales escrituras cinematográficas y videográficas del yo- Su radicalidad proviene de la apertura del yo a lo imaginario y del diálogo especular que establece con todo tipo de imágenes ajenas.

Por Elena Oroz | 04 Jul 11

En *David Holzman's Diary* (Jim McBride, 1967), obra seminal del diario filmado de corte documental[1], el proyecto cinematográfico, y or extensión vital, emprendido por su protagonista concluía en un estrepitoso fracaso. El intento de David (interpretado por L.M. Kit Carson) de comprender la propia vida a través de su fijación en el celuloide desembocaba en una pérdida total: de un sentido de control, de un cierto sentimiento de pertenencia, de las ligaduras vitales. Sin olvidar, claro está, el irónico y obligado punto final del filme: el hurto de la propia herramienta autobiográfica, la cámara. El yo que se perfilaba en este atípico filme se encontraba atrapado entre la voluntad y la impotencia, preludivando la indefinición que define al sujeto posmoderno: su pluralidad, su descentramiento y su ambigüedad. Pese a que hoy (o precisamente por ello) asumamos la identidad como una construcción inconclusa y cambiante, imposible de definir de forma categórica y/o esencial, el impulso autobiográfico, la voluntad de explicarse a uno mismo, es consustancial a un tiempo en que la identidad es, sin embargo y antes que nada, narración.

Sirvan estas observaciones para delimitar las coordenadas en las que se mueve *Color perro que huye* de Andrés Duque (2011), filme que se alzó con el Premio del Público en la última edición del Festival Punto de Vista y que, justo en el momento de recibir el galardón, el autor definió de forma sucinta como la "más rara y personal" de sus películas. Entre el diario (la vida como devenir) y la autobiografía (el recuento de pasado), la cinta supone una peculiar vuelta de tuerca las habituales escrituras cinematográficas y videográficas del yo. Y es que, si bien en ella encontramos dos aspectos consustanciales del género (un pacto de lectura[2] y la plasmación de la experiencia y la memoria a través de viajes en presente, de archivo personal y una enunciación en primera persona), su radicalidad proviene de la apertura del yo a lo imaginario y del diálogo especular que establece con todo tipo de imágenes ajenas. El resultado puede que sea similar al de *David Holzman's Diary* (una subjetividad esquiva e inasible), sin embargo, *Color perro que huye* no nace con una voluntad

## Andrés Duque

manifiesta de restituir al sujeto, sino que, como ya sugiere desde su título, éste se presenta en caída libre, como un trazo borroso o como el halo de un cuerpo en continuo movimiento.

El filme tiene su origen en un periodo de convalecencia durante el cual el director revisa una serie de imágenes que había almacenado en discos duros a lo largo de ocho años. Imágenes que, en su caso, superan la cualidad espontánea y casual del archivo doméstico, y se presentan como sugerentes puestas en escena. Algunas de ellas tiene un claro componente mítico: recrean micro-relatos osmogónicos de su Venezuela natal o evocan de forma romántica un tiempo perdido que, aún con todo, ha quedado tatuado a golpe de tacón en una baldosa de Las Ramblas. Otras son registros de motivos visuales que remiten a espacios utópicos, como el sinuoso recorrido por el voluptuoso cuadro *El jardín de las delicias* de El Bosco, o son miradas fugaces a unos video chats en los que subyace idéntica pulsión erótica. Y las menos parecen *test*, pruebas que podrían remitir a algún proyecto frustrado, pero que aquí insertadas se prestan a una interpretación metafórica. Pienso en una escena en la que Duque da indicaciones a un “actor” al que, poco después de que pierda su zapato, nosotros, los espectadores, perderemos de vista para siempre. A partir de entonces y, como este personaje, tenderemos de seguir la corriente, caminar descalzos en pos de un asidero que allane el camino. Pero, esto no ocurre. A lo largo del metraje las imágenes-memoria se suceden a modo de secuencias oníricas y se tejen con tenues hilos narrativos en los que la “ficción” se funde con lo autobiográfico y biofilmográfico[3]. El relato autobiográfico de Duque, o quizás sería más acertado denominarlo *autográfico*, opera como un prisma que descompone el yo en impresiones, sensaciones, afectos, obsesiones, recuerdos y fantasías.

Pero, aún con todo, emerge un yo. Uno de los rasgos más llamativos del filme es el empleo estratégico que el autor hace de las citas fílmicas para retratarse a sí mismo de forma oblicua. Dos secuencias son claras a la hora de perfilar esta subjetividad especular a la que aludíamos unos párrafos más arriba. En primer lugar, el inicio, en el que yuxtapone las imágenes de un tren que él filma desde un puente con un fragmento de *My Childhood* (1972).

Mientras que en la cámara de Duque se inscribe la caída física (el golpe), es en el rostro del niño del filme de **Bill Douglas** donde encontramos la respuesta física (frío) y emotiva (desamparo e incertidumbre). Ya en Venezuela su trasunto será el protagonista de *Memorias del subdesarrollo* (**Tomás Gutiérrez Alea**, 1968), de quien toma prestadas palabras como: “Todo sigue igual [...] Todo esto parece un escenario. Sin embargo, todo parece tan distinto. ¿He cambiado yo o ha cambiado la ciudad?”. Estas voces (y la constelación de asociaciones que despliegan en la audiencia familiarizada con ambos filmes) pueden ser fragmentos de otras voces, pero se convierten en la respuesta del autor través de la apropiación.

Y, aún con todo, hay relato. Duque descompone el título en tres palabras clave: HUYE, COLOR y PERRO que insertadas en momentos puntuales, junto con otros rótulos quizás menos acertados, marcan el viaje emocional que propone el filme: una huida, una pérdida, un movimiento a la deriva, y un hipotética conciliación/reencarnación. En otro lugar apuntamos que si hay un destino definitivo o deseado en este dietario-poemario ese es el difuso territorio de la utopía, invocada a través de Internet, de cuerpos danzantes y eróticos y de *reencarnaciones* de Peter Pan, como Will More o Andrés Caicedo[4]. En *Color perro que huye*, el deseo dicta el movimiento. Estamos, por tanto, ante una *autografía* más descriptiva que explicativa en la que el mismo proceso de vivir anula cualquier tentativa de hacer un recuento definitivo. (No olvidemos que el deseo es puro anhelo, movimiento perpetuo)

## Andrés Duque

inicio | revista on line dedicada a la no ficción

# blogs&docs

---

## Andrés Duque. A propósito de *Color perro que huye*

Artículo en: <http://www.blogsandocs.com/?p=1032>

### Entrevistas

Dietario y poemario. Imágenes propias y ajenas. Afectos y sensaciones. Experiencia y memoria. Todos estos aspectos confluyen en el primer largometraje de Andrés Duque, estrenado en Rotterdam y galardonado en Punto de Vista con el premio del público. Conversamos con él sobre el carácter autobiográfico del filme.

Por Elena Oroz | 04 Jul 11

Fotografía: Cecilia Barrionuevo

*Color perro que huye* es un filme autobiográfico que, sin embargo, “rehuye” cualquier intento de organización cronológica propia del género. Su estructuración caleidoscópica me recordó al inicio de *As I was Moving Ahead, Occasionally I saw Brief Glimpses of Beauty* de Jonas Mekas, cuando el director señala que no sabría cómo ubicar cada uno de sus fragmentos de vida: en qué imagen comienza y en qué imagen acaba ésta. ¿Ese “let it be, let it go” ha sido un principio rector de tu filme?

Antes que nada gracias por mostrarme el vídeo de **Jonas Mekas**, es una declaración de intenciones que se relaciona, como bien sabes, con una forma de trabajar que he escogido para *Color perro que huye*: un cineasta compulsivo acepta el desorden de sus archivos. No intenta ordenarlos ni fecharlos, tampoco entenderlos, solamente otorgarle algún sentido. El azar como una máquina de hacer poesía.

Mekas es un genio, me gusta todo de él, su manera de mostrarnos el mundo, su acento lituano. Es una persona honesta. Tuve la oportunidad de entrevistarle en 1998, en el *Anthology Film Archives*, cuando trabajaba como reportero para HBO. Él nos recibió amablemente aunque su asistente brasileña había olvidado informarle de que veníamos. Nos invitó a su despacho y se pasó una media hora convenciéndonos de que era una estupidez hacer el balance de blanco a nuestra cámara: “Las cámaras tiene su propia manera de ver, no tenéis porqué engañarla”. Yo le entendía perfectamente y, al fin y al cabo, si el maestro quería salir en la entrevista con la cara azul, ¿por qué no? Pero le expliqué mis razones. Nunca me dejarían emitir una imagen “fea” en televisión, mis jefes me odiarían y yo había viajado muchos kilómetros para hacer esta entrevista. Al final cedió aunque no muy satisfecho, pero cuando empezó la entrevista fue apasionado sobre todo lo referente a su cine y tuve la sensación de que quedó satisfecho porque estaba de acuerdo conmigo en el daño que cineastas como Antonioni o Kubelka habían hecho al cine. Han legitimado una cierta tiranía de lo que debe ser el cine de autor y/o el cine de arte despreciando otras formas de hacer cine y a otros autores que merecen igual respeto.

## Andrés Duque

Cuando salimos del Anthology recuerdo que cogí la cámara y grabé a una mujer jugando con su perro en una cancha de baloncesto. Mi camarógrafo, que tenía hambre, me preguntó: ¿vamos a utilizar esto? Yo le pregunté: ¿cuántas cintas trajimos? Él me dijo que tres cajas. Le dije que sí. Aún guardo esa imagen conmigo. Ha sobrevivido, por lo tanto valió la pena.

**Aludiendo a su filme autobiográfico *Tender Fictions*, Barbara Hammer señalaba en una entrevista que quizás el yo, nuestra identidad, esté hecho del corta y pega de fragmentos de la cultura antes que de cualquier otra cosa. La concepción de la identidad como collage es otro aspecto central en tu filme en el que convergen todo tipo de imágenes: propias y ajenas.**

Barbara Hammer es otra cineasta a quien adoro, la conocí en el Festival de Cine de Mar del Plata (2005) y tuvo incluso la generosidad de ver el premontaje de mi segunda película *Paralelo 10* que en aquel entonces no tenía la *voice over* y yo estaba atravesando por un momento de bloqueo que me impedía avanzar. Ella me ayudó con algunas ideas, me sugirió que escribiese sobre lo que pensaba de estas imágenes, incluso me sugirió un bonito título: *Three Words a Day*, y que luego descarté porque descubrí lo que “Paralelo 10” significaba para esta película. Al igual que Jonas Mekas, en el cine de Hammer existe un deseo irrenunciable de libertad creativa, de desobediencia y a la vez de honestidad.

Respecto a tu pregunta, pienso que el oficio del cineasta es como el de un vampiro, por lo tanto, si veo/grabo una imagen y la retengo en mi memoria, entonces pasa a ser mía por derecho universal. Forma parte de mi imaginario. Y la función que tiene el arte es precisamente esa, dejarse robar. Cuando ves una obra que te gusta, la guardas en tu cabeza (si puedes la compras) y así la posees como un tesoro valioso. Ha perdido su autoría, metafóricamente hablando. Y es en este “robo” donde radica su éxito. Cuando hoy me veo enfrentado a un disco duro externo que guarda cantidad de imágenes digitalizadas, tanto mías como de otros, me siento con el derecho de utilizarlas, porque estoy ligado a ellas emocionalmente, pero es más prudente llamarlo cita. Las imágenes que utilizo, aunque sean robadas, aparecen citadas al igual que sus autores en los créditos finales.

**En tu película, estas citas funcionan a diferentes niveles. Por un lado, como una suerte de espejo, y éste sería el caso de *My Childhood* de Bill Douglas (1972); y por otro, como comentario “editorializante”, y pienso en el uso del audio de *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea (1968) que realizas como parte de tu impresión sobre Venezuela después de diez años viviendo en Barcelona. ¿Cómo te planteaste este diálogo entre tu mirada, tu obra y películas ajenas?**

Si por “editorializante” te refieres a un modo de formular un ensayo pienso que no se opone al carácter autobiográfico de la película. La forma del ensayo no conoce límites, se puede plantear de muchas maneras. En cuanto a mi modo de trabajar me considero una persona caótica y creo que todos lo somos de alguna manera, pero el caos no tiene que ver con el desorden. El caos es un sistema que no entendemos. Por esta razón nos atrae tanto y me gustaría pensar que trabajo desde el caos y para el caos. Pero no es cierto. Por muy abstracta que pueda parecer mi película hay un orden dado por el montaje que te lleva de un espacio-tiempo a otro.

Comparto la apreciación de **Manu Yanez** en [su crítica sobre la película](#): se tiene la sensación de que cada escena en el filme acaba en algo parecido a un salto al vacío, un acto suicida o kamikaze. Sin embargo hay algo que las une y que no es necesariamente mi comentario a modo de rótulo, es más bien un ritmo oculto que se mantiene palpitando a lo largo del montaje. Con subidas y bajadas, con momentos de humor y otros aburridos. Lo mismo que sentimos cuando viajamos y nos dejamos llevar por una experiencia diferente. La película creo que contiene esa tensión entre la fragmentación

## Andrés Duque

y una voluntad narrativa, como si tratara de encontrar una historia y al mismo tiempo la negara. Allí está la esencia de mi búsqueda como cineasta y la visión que tengo del mundo en cuya representación me comprometo. Me gustó mucho la idea de articular la película de esta forma, o no-forma si prefieres. Me produjo una sensación de alivio y de libertad.

**Por primera vez en tu obra, vemos un comentario político aunque sea oblicuo, y se refiere a la situación actual de Venezuela, tu país natal.**

No quería hacer un filme político sobre Barcelona y/o sobre Venezuela, pero sí quería encontrar una posición crítica que no estuviese desvinculada de mi búsqueda estética y que mostrase las realidades que convergen entre ambas culturas y que, aunque sean muy diferentes entre ellas, forman parte de mi identidad. Las secuencias sobre Barcelona nos muestra una ciudad más pueril que racional: un museo de autómatas en Tibidabo, el parque de la Catalunya en Miniatura, el bestiario escultural-humano de las Ramblas, La Fiesta de la Interculturalidad (la que organizan los excluidos sociales y que el ciudadano mira como una atracción de feria ... *pero mira que bonito bailan mientras escupen fuego por la boca, qué trajes más vistosos, qué colores...*). Hace años que tengo la sensación de vivir en una ciudad que parece circo eterno y que asfixia cualquier otra manifestación espontánea e incluso le niega el derecho a pasar desapercibido a quien viene de otro país.

En la película también hay una escena que habla sobre un hueco que hay en el portal de mármol de un edificio y que durante años fue tallado por los tacones de las putas que esperaban allí a sus clientes. Ese mármol y edificio han desaparecido y en su lugar se construye ahora un hotel de lujo (se ve que todavía no hay suficientes en la ciudad). Una vez más, la historia no-oficial de Barcelona, la que me gusta, desaparece ante mis ojos y lo único que calma mi impotencia es poder grabarla. Mi otra mitad, Caracas, demuestra su ineficacia asumiendo el caos y la confusión como forma de hacer política. A los venezolanos nos gusta decir que el país es un “bochinche” y un día, un profesor en la universidad llegó a una definición no muy lógica pero que me dejó satisfecho: “Un bochinche es un desorden desordenado”.

Esa es nuestra esencia, nos guste o no. La pomposa revolución bolivariana del Siglo XXI, liderada por Hugo Chávez ha hecho del bochinche su principal estrategia para perpetuar el sistema corrupto de los anteriores gobernantes y que él mismo crítica.

En el filme *Memorias del Subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea ya se anunciaba el fracaso del comunismo cubano, por esta razón quise volver a verla y aprovechar algunos fragmentos de diálogos para contrastarlos con imágenes actuales de Venezuela. Son los ecos del pasado cubano que nos hablan del presente de Venezuela.

**¿En la misma línea, como comentario político, podría entenderse la inclusión de un fragmento de tu pieza *No es la imagen es el objeto* (2008) donde te presentas a ti mismo ingiriendo los cromos de un álbum de marcado carácter colonial?**

Bien, ya que en la película represento a Caracas y a Barcelona como pilares de mi identidad y en ellas hablo del carácter caótico y pueril que les caracteriza, entonces porqué no llevar a cabo mi propio ritual hacia la inmadurez. En esa escena busco un álbum de cromos titulado: “Razas, culturas y costumbres” y como un monstruo o un tirano voy tragándome los cromos que muestran a asiáticos, africanos, etc. Es una idea traviesa, pero como mencionas, tiene un marcado carácter político.

**Una de las ideas centrales del filme es la de utopía, que se presenta a diferentes niveles. Por un lado, como un espacio “físico” y de ahí la secuencia de vídeos de Internet que introduces**

## Andrés Duque

como una “comunidad”. Y, por otra parte, también en una dimensión “temporal” con la alusión a Peter Pan ¿Era esta una idea previa o fue surgiendo durante el proceso de montaje?

Los creadores siempre estamos buscando utopías, aunque sepamos que estamos condenados al fracaso, pero creo que el esfuerzo no es en vano. Mi identidad venezolana y española ahora mismo no me sirven de mucho para vivir. Sencillamente porque no me siento ni español ni venezolano. ¿Entonces qué queda? Un vacío que me daba mucho miedo, pero con el que ahora me llevo mejor. Me gusta mucho grabar globos que flotan por el cielo a la deriva, se puede ver también en mi vídeo *Milagro* (2001). Me siento muchas veces como ellos, a la deriva y en busca de nuevas utopías, como es el caso de la Internet y como señalo en la película, Internet no es necesariamente un espacio utópico, pero nos ayuda a sentirnos en comunidad y manteniendo cierta distancia que yo creo necesaria para cualquier modelo social. Lo de Peter Pan es también para mí otro ideal utópico, es el personaje más interesante de nuestra mitología y pienso que debería ser estudiado en diferentes disciplinas. Además, es el único mito contemporáneo. El niño que se niega a crecer, a asumir el mundo de los adultos. Un inadaptable que lucha contra el determinismo. Para mí es como una figura romántica que hace frente al mundo fracasado en el que vivimos, y que no dista mucho de los movimientos libertarios. Un modelo antisistema y anticapitalista que también aporta interesantes cuestiones en torno a la sexualidad. Yo me lo tomo con seriedad, pero está claro que ni soy teórico ni filósofo, así que os podéis reír de esta idea extravagante.

**(Sonrisa) No era mi intención reírme, pero quizás sí me gustaría saber hasta qué punto te sientes identificado con la figura de Peter Pan...**

Bueno, no me visto con mallas verdes ni asisto a convenciones de Peter Pan. Es decir, no es un personaje que me obsesiona al punto de querer asumir su identidad. Pero es curioso que las personas a las que admiro, incluso gente del cine como **Iván Zulueta**, **Will More**, **Antoni Padrós** o **Jaime Chávarri**, entre otros, han utilizado este mito en sus películas. Cuando fui consciente de ello, decidí leerme el libro, el original *El pajarillo Blanco* de **James Mathew Barrie** y me pareció una obra inteligente, humorística y crítica sobre la sociedad victoriana. Además propone unos saltos narrativos pasado-presente, ficción-realidad, muy poco comunes en aquella época. Os recomiendo encarecidamente que la leáis. Es una pena que Peter Pan haya tenido menos éxito que *Alicia en el País de las Maravillas*. Pienso que las dos obras son imprescindibles.

**Dentro de este espacio utópico al que nos lleva el filme, el deseo y el erotismo ocupan también un lugar central. Es muy clara con la inclusión de *El jardín de las delicias* de El Bosco, pero también creo que se desprende de tu mirada sobre los cuerpos y, pienso en la secuencia de los tambores de Naiguatá, soberbia en su carnalidad...**

Me atrevo a decir que mis películas, incluso las malas, tienen un misterio seductor que desprenden un cierto erotismo. Espero no ofender a nadie, pero si no “follo” durante el montaje de mis películas, es porque algo “falla”. Quizás por eso me gusta “montar” mis películas en solitario y rara vez dejo que alguien participe. *Color perro que huye* es mi primera película autobiográfica y el sexo, confieso, es una obsesión en mi vida. Sin embargo, del cine me interesa más lo fantasmal que lo carnal de las imágenes. Quizás en una manera de proyectar erotismo de otra forma. No lo sé, tampoco le doy muchas vueltas. Los tambores de Naiguatá eran mis fiestas favoritas en Venezuela porque en ella se conjugaba una mezcla de ritmos, excesos, violencia, sexo y subversión que me hechizaban. Sólo que ahora la violencia prevalece sobre las otras características y ya no es ni tan seguro ni tan bonito de ver. Pero adoro los rituales paganos, como los que se pueden apreciar en el cuadro del Bosco,

## Andrés Duque

Adoro ese cuadro, aunque sea casi un cliché decirlo, su visión caleidoscópica del mundo, donde conviven los gestos y las posturas más subversivos de la historia del arte, lo divino y lo pagano, conciliados y en eterna armonía.

**Siguiendo con esta escena que, insisto, me parece una de las más fascinantes (por la filmación de los cuerpos, el sonido, la sensación de trance y el zoom out que abruptamente contextualiza el baile en una celebración religiosa), creo que me pierdo algo... Quizás es la distancia cultural, me queda claro que es un rito sincrético, pero creo que no acabo de aprehender su verdadera dimensión...**

Más allá de lo que te he explicado, durante el ritual los participantes van repitiendo como un mantra la palabra "hueso, hueso, hueso..." mucha gente se decepciona cuando les explico lo que en realidad significa porque piensan que tiene que ver con algún ritual ancestral pero no quiere decir otra cosa que "polla, polla, polla...". (risas) Eso creo que lo explica todo sobre este ritual pagano con nombre de santo.

**Gracias. Creo que era allí a donde quería llegar... (Risas) Volviendo a cuestiones relativas a la componente autobiográfica del filme, me parece significativa su desviación respecto a este género cinematográfico. Es decir, bajo el impulso autobiográfico tradicionalmente ha subyacido una voluntad de fijar la identidad y entenderse a uno mismo a través de la escritura; mientras que en *Color de perro que huye* colisiona la idea de reconstruir un yo con la voluntad de desdibujarlo...**

Los seres humanos somos complejos y contradictorios, muchas veces incomprensibles y, sin embargo, intentamos que nuestra identidad sea unívoca: sólo mostramos una máscara. Pues yo tengo un baúl lleno de máscaras y si iba a hacer una película autobiográfica quería huir de las formas convencionales de autorepresentación. En el videoarte, y sobretodo en el adscrito al pensamiento feminista esto es una punta de lanza. *Color perro que huye* quizás sea entonces un filme donde no sólo me dejo representar como cuerpo-mujer, sino también como cuerpo-transformable, cuerpo-monstruo, cuerpo que reniega una sola identidad.

**Sin embargo, tu cuerpo apenas aparece... No había pensado o reparado en esta cualidad si quieres *queer*, al menos si vinculamos este concepto con la corporrealidad, que podría estar presente en el filme y a la que aludes...**

Si ya de entrada planteo que mi disco duro es una extensión de mi cerebro, podría decir ahora que sus imágenes son fragmentos de mi cuerpo. El encuadre y los movimientos de la cámara son acciones motoras que ha generado mi cuerpo. Cada movimiento y cada gesto, esté o no delante de la cámara, vienen a formar parte de esta construcción de mi persona.

**Me gustaría volver a formularte una pregunta que ya te hiciera en su día Carlos Reviriego en una **excelente entrevista**, ¿cuál es el valor terapéutico del filme si es que existe? Hay al menos tres imágenes-idea que nos permiten apreciar un proceso de curación: el tren como huida, el accidente como herida e incluso una irónica conciliación con el presente, puesto que ahora ya no tienes un perro, sino un gato...**

## Andrés Duque

Como he contado en otras ocasiones esta película es producto de un accidente que tuve y que me obligó a estar inmóvil durante dos meses. Así que aproveché la ocasión para coger todas mis cintas de video y digitalizarlas en mis discos. Fue terapéutico, aunque como he dicho antes, el término no me gusta mucho. Empecé a jugar con las imágenes y a darles algún sentido, como hace el querido cineasta Jonas Mekas. Allí me reencontré con muchas personas que ya no están conmigo, y entre ellas me encontré también con las imágenes de un perro que tuve y que murió en extrañas circunstancias. Una muerte que dejó un vacío tremendo en mi vida y al que no puede darle otra explicación que la del suicidio. Estas imágenes me resultaban tan dolorosas como la del accidente cuando me rompo la pierna. Sin embargo, una vez superada esa etapa me decidí a montarlas y hacer crecer la película con estos fragmentos que apuntan hacia el título de la película: *Color perro que huye* que en catalán quiere decir “una mancha” y para mí, un estado de ánimo. Al final de la película es un gato el que me sugiere que es posible sobrevivir a los problemas y reencarnar (construir) nuevas vidas.

**Entonces, siguiendo con Mekas y aunque pueda parecer ingenuo plantear esta pregunta, ¿en tu caso se rompería el silogismo según el cual filmar la vida se convierte en correlato de la vida? Es decir, una identificación total entre vida y obra que Mekas enunció, con su característico estilo romántico, de la siguiente forma: “Un paso más y renunciamos a las películas, para convertirnos nosotros mismos en películas”**

Yo no quisiera romper una idea tan bonita. Pero ya que hablamos con metáforas me gusta decir que cada vez que filmo soy otro. También me gusta decir que el cine es el cine y la vida son como los descartes. Al igual que Mekas, me intereso ahora más por los descartes porque parece que me acercan más a la vida y por eso quise utilizarlos en esta película.

**En alguna presentación del film, has comentado que te gustaría seguir trabajando en esta línea. ¿Te refieres a seguir componiendo filmes que podrían encajar en la línea del video diario y creando por tanto un corpus autobiográfico de largo recorrido o te refieres a un “método”, a la predilección del collage como forma fílmica?**

El collage es la única manera que veo posible para escapar de la narrativa tradicional. Asociar ideas que produzcan nuevos significados. Yo quiero hacer películas que estén acordes a nuestros tiempos y a nuestros nuevos modos de lectura y de consumir imágenes. Generar discurso asumiendo que vivimos en un mundo de imágenes digitalizadas, interconectadas en la red como rizomas. Y que no estoy hablando del futuro sino del presente del cine.

## Andrés Duque



### Andrés Duque: "Soy un espectador asiduo al YouTube"

El cineasta underground español presenta *Color perro que huye* en Pamplona

Carlos REVIRIEGO | Publicado el 23/02/2011

De origen venezolano, pero afincado en Barcelona desde que cursó el Master en Documental Creativo de la UAB en 2001, Andrés Duque (Caracas, 1972) es uno de los cineastas (o 'videoastas') experimentales con más talento que ha conocido el cine español. **Declarado hijo audiovisual de Iván Zulueta**, a quien dedicó un brillante filme-retrato, *Iván Z.* (2004), por el que estuvo nominado al Goya, Duque **encuentra su cine allí donde sólo un buscador de rarezas va a buscarlo: en las entretelas de la vida, en los personajes excéntricos y las utopías de la imagen**, ratificando una y otra vez aquello de que el cine es la más impura de las artes.

Algunos cortometrajes como *Paralel 10* o *La constelación Bartleby*, considerados piezas de culto entre la cinefilia más heterodoxa, atestiguan el carácter investigador de la imagen digital de Duque, cuyos saltos al vacío -esto es, alejándose por completo de la narrativa tradicional- le han llevado a tensar los límites del documental, la ficción y el experimental.

Ahora, y tras su 'premiere' internacional en Róterdam, el cineasta presenta su primer largometraje, *Color perro que huye*, en el Festival de Cine Documental **Punto de Vista** de Pamplona, que albergó la producción de su pieza *Life Between Worlds, Not in Fixed Reality*, un corto realizado íntegramente con un móvil Nokia N-95. *Color perro que huye* es resultado de un sentimiento -el que designa la expresión catalana 'color de gos com fuig'-, un accidente y una recopilación. **Un accidente -el cineasta se rompió el tobillo, escena que filmó y con la que abre la película- que le forzó al reposo y que aprovechó para umergirse en su "banco de memoria"**, vídeos de archivo, instantes, descartes y "secuencias" que ha ido registrando en vídeo a lo largo de los años. Con todo ese material, construye una suerte de cuaderno de notas, un fascinante documental poético que tiene tanto de autorretrato como de diario filmado y de ensayo audiovisual. Andrés Duque explica a El Cultural algunas de las claves de *Color perro que huye*, sin duda uno de los trabajos más esperados del cine español de vanguardia.

**-La película es un trabajo en soledad, realizado con vídeos de archivo pero también con imágenes a modo de diario o de autorretrato. ¿Qué puso en marcha la película y cómo ha sido el proceso?**

-La película empezó por el título que es una frase catalana en desuso y que no salía de mi cabeza. A partir de allí y después de algunos intentos fallidos buscando personas a quienes quería retratar, empecé a trabajar con imágenes que tenía ya grabadas. **Fue como un acto de resistencia ante la imposibilidad de seguir creando.** En mis archivos había imágenes que me gustaban mucho. Cosas que grabo a modo de diario y que ahora forman un importante banco de mi memoria. En ese sentido, podría decir que *Color perro que huye* es un proyecto que surge del montaje de estas imágenes, que intento direccionar hacia un título que me gustaba y seguramente hacia un estado emocional.

**-¿Podríamos entender la película como una especie de cine-terapia, el cine entendido como un modo de diagnosticar el estado del cineasta y no sólo el estado del mundo que le rodea?**

## Andrés Duque

- "Cine-terapia" es algo que se le ha atribuido a mi trabajo en distintas ocasiones. No me gusta mucho el término, aunque es cierto que **toda obra que nace de la inevitable necesidad de dar sentido a tu vida no dista de ser una terapia**. Pero, si bien soy un poco junkie, ni busco un diagnóstico ni me automedico con el cine.

**-En cierto modo, dentro de su abstracción y su fragmentación, *Color perro que huye* podría ser una película sobre el deseo, que se manifiesta de diversos modos. ¿Con qué líneas temáticas o conceptos de base partió para realizarla?**

-Deseo de libertad. Esto implica hablar de aspectos más íntimos y a la vez de no ser tendencioso. **Mis películas pueden parecer abstractas porque doy prioridad a los sentimientos y no a los conceptos**. Me gustaría un día conseguir ese equilibrio y por eso me exijo otra manera de narrar que no es convencional.

**- "Internet no es una utopía", dice, "pero resuelve el dilema fundamental de cómo vivir juntos poniendo en común distancias". ¿Hasta qué punto ha transformado Internet su visión y su práctica cinematográfica?**

-Soy un espectador asiduo al YouTube, disfruto mucho mirando el trabajo de otras personas, incluso de aquellas que no tienen el menor interés por el audiovisual y en ellas descubro una honestidad tremenda y de la que intento aprender. Más que aprender de técnica aprendo de ética.

**-Dedica algo más que un tributo a *Memorias del subdesarrollo* y al mito del cineasta underground colombiano Andrés Caicedo... ¿Qué importancia tienen ambos para usted y la película?**

-*Memorias del subdesarrollo* fue una película que alimentó mis sospechas sobre lo absurdo del sistema. Es también una película que tiene ahora una vigencia importante, especialmente para Venezuela. Por esta razón, he querido citarla en el momento que viajo a ese país después de casi once años. Allí aparece como un eco del pasado que redimensiona el presente. Por otra parte, la obra del escritor y cineasta caleño Andrés Caicedo, con un enfoque diferente, habla también sobre la imposibilidad de vivir con y sin ideales utópicos.

**-*Color perro que huye* es la expresión que encuentra para definir un estado del alma, el que quiere transmitir la película. ¿Cómo describiría esa sensación?**

-Es el salto al vacío, el vértigo que necesito para hacer cine. Aunque en esta ocasión me haya fracturado el tobillo. Así comienza la película, no sé porqué tuve la idea tonta de viajar de polizón en ese tren. Ahora podría parecer como un gesto romántico, pero fue una gilipollez. **Una película es una película y la vida son como los descartes**.

**-La película también se suma al debate entre las fronteras de lo que es real y es fabulación, de la imagen documental y el artificio de la ficción. En este sentido, ¿cómo enmarcarías *Color perro que huye*?**

-Lo enmarcaría en la reconciliación de ambos términos. Un nuevo pacto que nos ayuda a seguir creyendo. Pero es cierto que la imagen y especialmente la digital genera dudas sobre lo que vemos. **Estamos viviendo una época de cambios acelerados para el cine y su tecnología, pero hay que tener presente que esos cambios no son sólo el resultado de un interés económico, sino también estético**. Como dijo Rodowick en su libro, es la venganza de Méliès contra los Lumière.

## Andrés Duque

**-Iván Zulueta y el 'petarpanismo' también tienen presencia importante no sólo en esta película, sino en toda su obra...**

El año pasado tuve la suerte de conocer al gran Will More en Madrid y pasamos unos días juntos. En su habitación hay un retrato de Peter Pan, como lo hay en la primera película del gran cineasta Antoni Padrós *Alicia Has Discovered The Napalm Bomb*, en *Arrebato* de Iván Zulueta y en gran parte de las películas de Chávarri. **En España hay muchos cineastas que han utilizado a este héroe moderno y a mí también se me aparece con cierta regularidad.** Ahora me viene a la mente el balneario donde quería ir a parar Zulueta. Un lugar donde se puede ser niño y adulto por siempre. Me encantaba ese lugar imaginario, como destino final, como el lugar a donde ir a parar. Por supuesto que se llamaría "Neverland".

**-Seguramente hay un significado oculto en la escena en la que se come unos cromos de espaldas a la cámara. ¿Por qué lo hizo?**

-Pues no lo sé. Es un álbum franquista sobre antropología y colonización europea. Lo único que podía hacer era comérmelo.

**-¿Qué ha significado Punto de Vista para usted y de qué manera ha actuado como punto de encuentro del cine español que se produce al margen de la industria?**

-Punto de Vista es un festival único en España. Cada edición se nos hace imprescindible a los amantes del cine. Para mí es un honor participar este año con una nueva película, es un festival que se recuerda siempre como un soplo de aire fresco, especialmente en estos días de crisis. Yo espero que siga creciendo, porque **son muy pocos los festivales donde se genera un clima propicio para mirar películas innovadoras y conversar sobre ellas.**

## Andrés Duque

# Dazed Digital

### Andrés Duque's 'Color Runaway Dog'

<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/10338/1/andres-duques-color-runaway-dog>

The Venezuelan film director discusses his latest film, shown at last week's REC Tarragona International Festival of Cinema in Spain Text by Carmen Gray  
Among work innovatively pushing the boundary between cinema and video-art at REC Tarragona International Festival of Cinema in Spain last week was Venezuelan director Andrés Duque's Color Runaway Dog, a mesmerising, witty assemblage of personal archived footage streaked with gentle melancholia featuring everything from Venezuelan myth to a quaint and hauntingly poetic recollection about a suicidal pet. One of the most significant experimental filmmakers working in Spain today, the Barcelona-based director chatted over sangria about the film's atypical genesis.

#### **Dazed Digital: How did the idea for the film come about, and from where did you source the clips?**

**Andrés Duque:** I started the other way around - on the editing. It's an editing-based film oriented towards a Catalan phrase not used anymore but which I loved a lot, "Colour of a runaway dog" - meaning a colour that's not pure, something like a blur. And I had this accident - the scene where I jump on a bridge trying to stow away in a train actually happened and was the beginning of doing this because I had to spend two months in bed.

You see the window where I'm living which has the lousiest view so what better window than Internet. I was of course very bored, and I started getting into sex web cams and going on YouTube, spending a lot of time that I didn't have before on this kind of new distribution media. I started downloading images that I liked, and conversations that I liked that I recorded, and put it on my hard-drive. Then suddenly I had a virtual memory of myself. I thought I could make sort of a line-map, something to connect these images and construct something more poetic.

#### **DD: There's a clip from Iván Zulueta's Spanish cult film Arrebato - what's your relationship to his work?**

**Andrés Duque:** It's important for me this year to rethink about Zulueta as he died in December the year before last and he was a very good friend of mine so for me it was very shocking. I did the documentary [Ivan Z.] about him, it was my first film and was in 2003. Since then we were always talking to each other. Arrebato is a film I saw in Caracas where I originally come from when I was 18 years old and it's a movie that changed my life completely.

## Andrés Duque

I was really exposed to auteur films when I was a kid, and that film told me that film was another thing beyond a concept, a story, it was something more like a geographer, an alchemist. You can get very hypnotised and that's an effect that only films can have. I was obsessed with that film, so when I arrived in Spain in 2000 I started to look for him until I found him and then we became friends.

**DD: Your work is very experimental in style- is it important for you it's seen in a cinema rather than a gallery?**

**Andrés Duque:** My films have been shown in galleries and museums but I think they need that dark room where you can sit. I'm not a conceptualist in my work, I'm very intuitive, and like Will More in *Arrebato* I love the rhythms that I find and I know that when I'm recording something there is a lot that you cannot explain by words but I know that people will connect with that.

**DD: What's the context of the footage shot in Venezuela?**

**Andrés Duque:** Last year was a really strange year for me. It all started with that accident, and then I had to go back to Venezuela after almost 11 years because of some family issues. For me it was very shocking to go back because I'd totally cut the cord. I wanted to break with Venezuela but somehow when I got there I got very fascinated with getting reconciled again with a lot of things that I thought were dead already, some feelings and even memories and friends and even what I'd back then hated most - the chaos. Venezuela is so, so chaotic, but now I understand that it's part of my identity and I was fed with that chaos, and now that chaos for me is important in my work. I somehow became conscious of that. And I'm still thinking about it.

## Andrés Duque

JOSÉ MANUEL LÓPEZ

# Cajas de memoria

Color perro que huye, de Andrés Duque

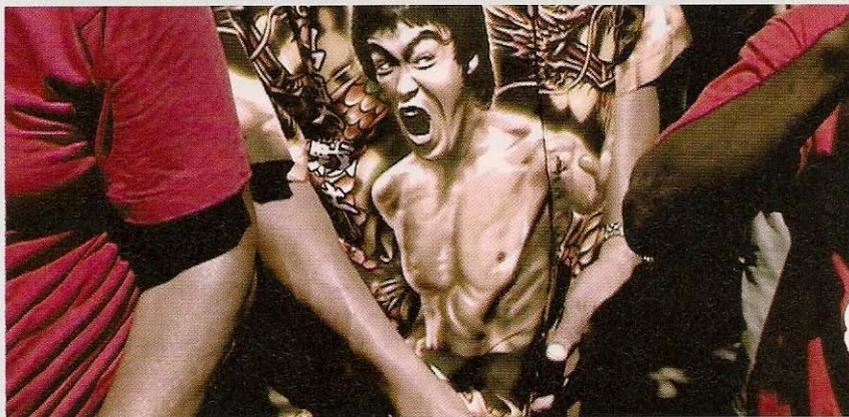
Se preguntaba Michael Haneke en el *dossier* de prensa de *Código desconocido* (2002): “¿Es el fragmento la respuesta estética a la naturaleza incompleta de nuestra percepción?”. Y continuaba: “¿Es el montaje la simulación de la totalidad?”. No he conseguido olvidar estas dos preguntas desde que, varios años después de haberla visto, me bajé aquel *dossier* en PDF. De la película apenas conservo una difusa sensación de inquietud y algunas imágenes poderosas como las de Juliette Binoche nadando en un piscina (imágenes que, según recuerdo, eran a su vez parte de un film dentro del film). Imágenes, frases, reminiscencias, retazos... fragmentos. Nuestra percepción, nuestro recuerdo de esa percepción, funciona así. Quizá por eso aquellas dos preguntas me asaltaron de nuevo mientras veía *Color perro que huye* durante el último Festival Punto de Vista. Quizá también porque parecían formuladas expresamente para ser respondidas por este desbordante objeto fílmico que ha compuesto Andrés Duque.

La anécdota de partida la ha contado él mismo innumerables veces: tras una caída, obligado a guardar cama, decide revisar las imágenes que ha ido acumulando durante años y se da cuenta de que la mayoría son solo unos y ceros. Al comienzo del film, un rótulo nos advierte: “No tengo ni celuloideos ni cintas de vídeo. Solo tengo números almacenados en discos duros y cajas de memoria llamadas Quicktime. De ellas, he extraído imágenes que ahora junto, ordeno y presento con sinceridad. Aunque, verdades, no son”. Y con esas cajas de memoria, Duque termina dando forma a una película-albarán que no trata de ser otra cosa que un inventario de sí mismo, un acuse de recibo que su yo presente le firma a su yo pasado: el que grabó, recopiló y almacenó esas imágenes.

No estamos ante un diario filmado sino, más bien, ante un diario montado, un *travelogue* de interior en el que, como buen *bricoleur*, Andrés Duque incorpora todo aquello que tiene a mano. Y en nuestros días, eso es mucho. La extrema facilidad para generar imágenes y contenidos, la proliferación de soportes o de formas de almacenaje, las bases de datos personales y la eclosión de espacios de conocimiento colectivo como YouTube o Wikipedia han provocado que el archivo ya no sea (solo) algo externo, ni siquiera un lugar físico al que uno ha de desplazarse. El archivo del siglo XXI es un archivo ciborg, un “espacio” personal indistinguible de nosotros mismos, una extensión de nuestro cuerpo y nuestra mente en el que conviven retazos de vida y retazos del mundo. Y el fragmento se ha convertido en el código fuente de nuestra vida, en ese código desconocido e invisible que da forma a nuestro día a día.

Y de todo ello es perfecta muestra *Color perro que huye*, donde Duque combina imágenes grabadas por él mismo con otras capturadas de Internet o fragmentos de películas como *My Childhood* (Bill Douglas, 1972) o, por supuesto, *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980), y la “estructura” mediante intertítulos, sin un afán ordenador sino más bien rizomático y acumulativo. El resultado es una amalgama de marcado carácter experimental, un auténtico perro verde audiovisual, irregular, por supuesto, pero capaz por momentos de un lirismo arrebatador, capaz de saltar sin vacilación de un fascinante recorrido por *El jardín de las delicias* de El Bosco a los dibujos animados de Bob Esponja.

Y es también sin duda la demostración, parafraseando a Enrique Vila-Matas, de que el arte de asociar ideas y sensaciones es un arte muy alto. ■



### Color perro que huye

Nacionalidad	España, 2011
Dirección	Andrés Duque
Guion	Andrés Duque
Fotografía	Andrés Duque
Montaje	Andrés Duque
Producción	Andrés Duque, Diana Hernández
Duración	70 minutos

**DOMINGO, 5 DE JUNIO** 18,30 h. Estreno del film en Barcelona y coloquio con su director, Andrés Duque, en el X-Cèntric, Auditorio del CCCB (Calle Montalegre, 5; Barcelona).

Andrés Duque

# La tempestad

Artículo en: <http://www.andresduque.com/web/txt.html>

## Cosas que no son verdad

por Gonzalo de Pedro Amatria

*Radicado en Barcelona, el cineasta venezolano Andrés Duque ha redefinido el género documental en la era digital. Su trabajo no sólo participa de la novedad tecnológica, replantea el desconcertante vínculo entre la cámara y la imagen que captura.*

**1.** La cúpula de una iglesia. Un enorme fresco pintado en la bóveda. Y, justo a los pies de la Virgen, un punto amarillo, imposible de distinguir. La cámara se acerca a él mediante un potente zoom. Es un globo infantil. Un gato amarillo, sonriente y algo desinflado, que parece mirarnos desde su nueva y cómoda bóveda celestial. El gato sonríe. Y su sonrisa va dedicada a nosotros. Corte a negro.

**2.** El párrafo anterior es una descripción de *Milagro*, una pieza en video de 33 segundos de duración, realizada en 2001 por Andrés Duque (Caracas, 1972). Un trabajo tan simple como enigmático que sirve de introducción a un cineasta esencialmente desconocido pero que ejemplifica, como pocos, algunos de los rasgos más sobresalientes de cierto cine documental en la era digital, que está socavando no sólo las bases industriales sino la propia definición del género. A saber: un cine autoproducido, no al margen sino sencillamente en paralelo a la industria (a la que no mira desde la periferia sino desde su nueva realidad digital), que parece beber de las convenciones del documental clásico para adentrarse en una propuesta misteriosa e inasible, un cine que ha entendido que los nuevos soportes digitales no implican únicamente un cambio tecnológico, sino que llevan consigo toda una nueva ontología (y casi mística) de la imagen, ya no fotográfica sino digital.

Pero limitar el trabajo de Duque a su función ejemplificadora sería empobrecedor, mentiroso e injusto. Porque sí, los trabajos del videasta venezolano afincado en Barcelona permiten entender muchas cosas que están pasando en el cine contemporáneo, pero sobre todo son válidas por sí mismas, dueñas de una fuerte personalidad que cabalga entre lo cotidiano y el misterio y, sobre todo, nos permiten enfrentarnos a una terrible certeza: que no entendemos nada, ni del cine ni del mundo. El globo atrapado y sonriente en la cúpula de la iglesia es por tanto una síntesis perfecta del impulso que se esconde tras el cine de Duque: encontrar lo insólito en lo cotidiano, no filmar lo invisible sino aquellas manifestaciones físicas de un mundo sorprendente, tan inestable como incomprensible y, por qué no, maravilloso.

**3.** Hay un trabajo de Duque que procuro ver al menos una vez al año. Se llama *Paralelo 10* (2005) y es, en apariencia, un documental observacional sobre los rituales de Rosemarie, una filipina en el cruce de dos célebres calles barcelonesas.

Rosemarie lleva años repitiendo el mismo rito: a mediodía se planta en el cruce de las calles Paralel y Entença y despliega todo un ejército de reglas con las que mide detalladamente las sombras que proyecta el sol, las distancias entre las cosas y el mobiliario del cruce: tapas de alcantarilla, aceras y el mapamundi que siempre lleva con ella. Mide, anota, escribe. Nunca habla con nadie, nunca

## Andrés Duque

explica qué hace, sólo mide, anota, escribe y señala extrañas coincidencias en las cosas que encuentra. Hacia la mitad del documental una voz, que no es la de Duque, que no es la de la protagonista, aparece y habla. Al contrario de las voces “de Dios” del documental tradicional, ésta no ofrece respuestas. El espectador, a estas alturas, está deseoso de encontrar una razón, una lógica, un porqué. Pero no será esta voz quien se lo proporcione.

El relato en tagalo se limita a ofrecernos algunos datos básicos de lo que estamos viendo. Y desaparece tan rápido como ha aparecido. Cuando Rosemarie termina su ritual, recoge sus aparejos y se marcha caminando. Al día siguiente, suponemos, volverá y repetirá de nuevo las mediciones. Pero la película no termina ahí: de pronto estamos en la esquina interior de un bar. Un hombre canta una versión de “My Way”, de Frank Sinatra, bajo un televisor. Y mientras canta va desapareciendo, lenta pero irremediabilmente.

Se esfuma, pero su voz permanece.

Decía que procuro ver *Paralelo 10* al menos una vez al año. Y así es, porque esa pequeña película, de 25 minutos de duración, tiene el extraño poder de cambiar en cada visionado, aun cuando sus imágenes sean las mismas. Cambia, porque en cada visionado aparece renovada la misma intranquilidad: la de una película que cuestiona de manera brutal las convenciones del documental tal y como muchos lo conocían (o conocíamos). *Paralelo 10* no sólo renuncia a explicar al espectador lo que está viendo, con lo que pone en duda la supuesta misión del documental de ofrecernos un conocimiento veraz y firme sobre el mundo, sino que además nos enfrenta a una realidad incomprensible, codificada, sin ofrecernos herramientas para entenderla. El mundo ya no es ese lugar palpable y seguro que creíamos habitar, sino un espacio mutante y quizá mentiroso en el que unas cosas remiten a otras por razones que no entenderemos. En *Paralelo 10* encuentro el misterio renovado de un mundo incomprensible y la fascinación de un cine documental que, con la llegada del digital, ha perdido su capacidad de replicar el mundo de manera objetiva.

4. *Color perro que huye (2011)*, el primer largometraje de Duque, estrenado en febrero en el Festival Internacional de Róterdam y poco después en el Festival Punto de Vista, es el resultado de un trabajo de ocho años recopilando imágenes en torno a Barcelona y la vida del realizador. Y la película, un viaje entre sensorial, carnal y extático por la vida real y digital del director, arranca con una frase muy reveladora: «No tengo ni celuloideos ni cintas de video. Sólo tengo números almacenados en discos duros y en forma de cajas de memoria llamadas *quicktimes*. De ellas he extraído imágenes que ahora junto, ordeno y presento con sinceridad. Aunque verdades no son». Sí: el fin del documental canónico, que se presentaba como portador de la verdad. Verdades no son.

5. Duque participó en 2008 en un proyecto puesto en marcha por el Festival Punto de Vista, que se celebró en Pamplona con el título de *Heterodocsias: La mano que mira*. Siete realizadores aceptaron el reto de grabar un diario personal con la única herramienta de un teléfono móvil.

Hace apenas tres años los teléfonos con cámara no eran tan populares como ahora, y resultaban todavía una herramienta extraña, una especie de mano biónica capaz de grabar sin necesidad de utilizar una cámara tradicional. El trabajo que Duque presentó se llamó *Life Between Words Not in Fixed Reality*: un largo plano secuencia que, además de ser lo primero que grabó con la recién estrenada herramienta, funciona como manifiesto fundacional de un nuevo cine *pixeleado*. Inicia en una casa en la que tiene lugar un rodaje tradicional, con toda su parafernalia, para irse alejando de él, explorando la casa, hasta encontrar a una muchacha africana que limpia la cocina.

Ella enciende el televisor y muestra a la cámara imágenes de bailes tradicionales de su país. De la impostura, de la puesta en escena, de un rodaje industrial, a la celebración de la vida en unas imágenes *pixeleadas* que no entendemos ni necesitamos entender. Es el cine de Andrés Duque:

una mano que se abre al mundo y lo mira con pasión, pero sin entenderlo. Verdades no son. Es el fin del cine. Viva el cine. •

## Andrés Duque

ACADEMIA DOCUMENTALES EN LA PRÁCTICA

### Andrés Duque

Cineasta independiente y autor de algunas películas ya casi de culto, como *Iván Z*, sobre el cineasta Iván Zulueta, candidata a los Goya en 2004, *Paralelo 10*, *La constelación Bartleby* o *Color del perro que huye*, estrenada en el Festival Internacional de Cine de Rotterdam y ganadora del Premio del Público en el Festival Internacional de Cine Documental de Navarra Punto de Vista, es además profesor en el Master de Teoría y Práctica del Documental Creativo de la Universidad Autónoma de Barcelona y programador invitado de Xcenteric y de la Mostra de Cinema Periférico de La Coruña.

No soy un activista del vídeo digital: no pregono la muerte del cine ni mucho menos del formato fílmico. Hace veinte años que vengo oyendo estas barbaridades y francamente no encuentro motivos para pensar que el cine está acabado.

### ¿Qué esperamos del cine?

"The idea is the machine that makes the art". (Sol Lewitt)

La rivalidad entre lo digital y lo analógico resulta preocupante, sobre todo, porque fomenta una idea equivocada del cine, o de lo que entiendo por cine. No habría que verse obligados a elegir entre un soporte o el otro para asegurar la supervivencia de la imagen en movimiento.

Si la tecnología digital nos puede resultar familiar es porque el cine ha sido la horma que ha configurado nuestra manera de conectar con ella. La cultura audiovisual es cinematográfica en la medida en que los medios digitales han hecho evidente el impacto que el cine ha tenido en nuestras vidas.

A diario planchamos devedés, barremos discos duros, cortamos y pegamos fotografías, archivamos videos. Y todo parece tan cotidiano que hasta nos lo creemos. Pero si averiguamos lo que hay detrás de una bonita interfaz enseguida abortamos la misión, porque no existe nada más tedioso que encontrar una lógica para cada cosa.

No me considero un experto, pero siento curiosidad de saber lo que pasa dentro de una cámara digital o lo que ocurre en un programa

de edición de imágenes. También me interesa cómo funciona un proyector de 16mm, qué tipo de emulsiones ofrece la casa Fuji que no ofrezca la Kodak. Aplaudo la reivindicación de formatos como la polaroid, el súper-8, la cinta VHS y tantos otros. Cada material, instrumento o forma en uso o desuso es también parte de nuestro imaginario colectivo. Si dejamos morir el Hi8, desaparece una manera de explicar cierta idea, memoria o emoción que atañe específicamente a ese soporte. Asimismo, el digital supone nuevas formas de expresarnos que todavía no conocemos del todo.

Miramos los llamados media con perplejidad, pero preferimos soslayar la complejidad auténtica y prolífica del paisaje que conforman. Es más fácil pensar que el cine no tiene nada que ver con Internet o que un vídeo anónimo del youtube no pueda dar cuenta de unos valores estéticos nobles y cinematográficos.

Desde luego, no resulta práctico replantearse conceptos tan sólidos como el cine. Pero ¿hasta qué punto es sólido ese concepto? Nuestra cultura cinematográfica, para bien y para mal, ha permanecido en transición durante toda su existencia. Esa es parte de la magia y del misterio que le caracteriza y que mantiene vivo su poder de seducción.

¿Qué esperamos entonces del cine si no entendemos su naturaleza híbrida y cambiante? ¿Porqué insistir en darle un sentido unívoco?

El cine no se ocupa de debates tecnológicos, en especial los que confrontan lo analógico con lo digital. Por el contrario, se vale de ellos sin prejuicio y aprovecha cualquier herramienta a su alcance para sobrevivir.

El cine es tan cambiante e inconcluso como el mundo al que se compromete a representar



Color del perro que huye

de arte y del que participa.

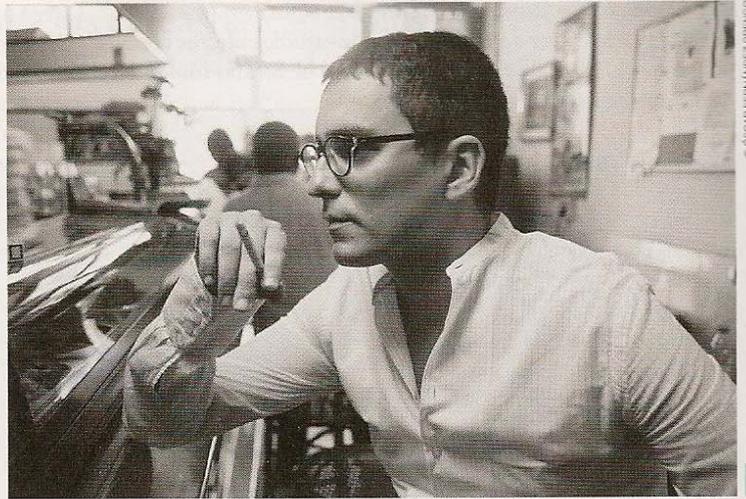
El cine no conoce nacionalidades ni fronteras.

El cine no es sólo documental o ficción. Tampoco se ocupa de géneros porque estos sirven solamente a agentes de ventas.

El cine nos lanza constantemente preguntas que nos exigen revisar el pasado para crear el futuro.

## Andrés Duque

# Andrés Duque



## Lógicas de lo inesperado

EULÀLIA IGLESIAS

### Hay otros mundos y están en el cine de Andrés Duque.

Este venezolano afincado en Barcelona consiguió cierta notoriedad con el documental *Iván Z.* (2004), un retrato del director de *Arrebato* que llegó incluso a estar nominado a un Goya. Para otro tipo de director ésta hubiera sido la oportunidad para colarse en la industria del cine español. Duque, sin embargo, decidió tomar justo el camino contrario y alejarse cada vez más de la ortodoxia institucional. En su siguiente película, *Paralelo 10* (2005) prefiere centrarse en un personaje anónimo, Rosemarie, una mujer filipina que lleva a cabo sobre el suelo de la avenida Paral·lel de Barcelona un hermético ritual con reglas y cartabones cuyo objetivo se nos escapa. Desde la distancia observacional, Duque no pretende ni explicar ni desvelar los secretos de Rosemarie. La película nos lleva por un sendero que va a ser habitual en la filmografía del cineasta, el que lleva desde la perplejidad y la extrañeza a la asunción de la existencia de otras lógicas posibles que se conforman a partir de conexiones inesperadas. Como la

Rosemarie y su extraño ritual en *Paralelo 10* (2005)



que también se acaba trazando entre Iván Zulueta y Rosemarie, ambos personajes aislados que parecen disponer de una hermenéutica propia y diferente para interpretar el mundo, característica habitual de los personajes que pueblan el cine de Duque.

Su siguiente trabajo, *Landscapes in a Truck* (2006), se inicia como cualquier otro documental que pretende registrar una forma de vida al borde de la extinción: un vehículo emprende un viaje para llegar a un pueblo donde un anciano solitario enumera las características de un antiguo mundo ya desaparecido. Sin embargo, Duque no tarda en abandonar esta fórmula de documental tan reconocible para tomar uno de sus habituales giros hacia lo inesperado y, como sucede también en *La constelación Bartleby* (2007) y *All You Zombies* (2008), otorgar un tinte fantástico a los paisajes reales.

Practicante habitual de formatos cortos, Duque está ultimando el largometraje *Color perro que huye* (traducción de la frase "color de gos com fuig", que se utiliza para calificar un marrón de tono impreciso), cuyo estreno está previsto para el próximo año. El proyecto partía de la idea de buscar los rastros de los utópicos cabetistas catalanes pero, como es habitual en la forma de trabajo de Duque, el azar le condujo por otros derroteros sin que él opusiera resistencia. De naturaleza heterogénea, *Color perro que huye* se configura como un cuaderno de notas en el que el 'videoasta' compila imágenes rodadas en los últimos ocho años: diarios de viaje, descartes, anti *making of* (o un cómo no se hizo una película), retratos de personajes situados al otro lado de lo razonablemente correcto, como ese Will More que cada día se parece más a Zulueta, aproximaciones a su Venezuela natal observada entre la fascinación y el extrañamiento... A la vez compendio de las constantes y confirmación de las cualidades del cine de Andrés Duque, *Color perro que huye* se anuncia como una de las películas más esperadas del cine español de 2011. ■

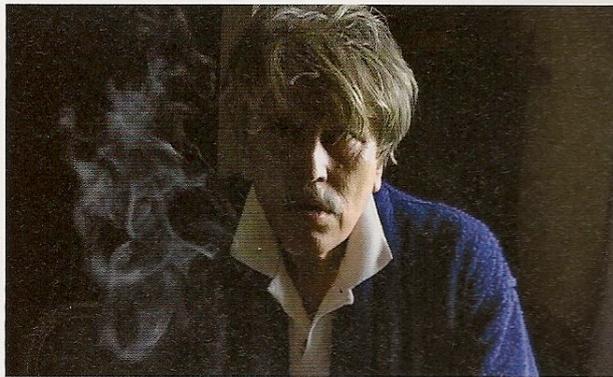
## Andrés Duque

### En Iván Z., Zulueta funciona como un director de referencia pero también como un tipo de personaje que se va a repetir en su cine.

No sabía muy bien por qué quería hacer un documental sobre Zulueta y, una vez allí, lo descubrí. Vi que me sentía afín a algunos aspectos de su personalidad, como el 'peterpanismo'. Para mí también es importante ese lado juguetón que para Iván era arma de guerra; él también era un cineasta muy intuitivo que hacía cine porque le daba la gana y se lo pasaba bien. La intuición me marca mucho. Por eso me considero más documentalista que otra cosa. Lo importante es el proceso, el encontrar, más que crear una historia.

### Usted siente fascinación por un tipo de personajes muy heterodoxos.

El retrato, y no distingo entre retrato de personas y de paisajes, es casi una línea de trabajo. Aunque con el retrato sucede lo mismo que con el amor: a veces tardas en encontrar la persona con quien existe empatía.



Retrato de Zulueta en Iván Z. (2004)

### ¿Y cómo encuentra a sus personajes?

Sobre todo preguntando, leyendo el periódico, yendo a un bar. El trabajo de campo es casi diario. Ahora, además, siempre voy con la cámara y grabo, aunque al final no encuentre lo que estaba buscando. Así construyo diarios que son como los descartes de una película, algo que nunca montarías pero que forma parte de la vida misma. A la hora de filmar, aunque me gusta mucho el concepto de "mosca en la pared", creo que actualmente ya no tiene ningún sentido. Así que dejo ver en algunos momentos la presencia de un camarógrafo, para mostrar que existe una relación entre el retratado y quien lleva la cámara.

### El extrañamiento que provoca el final de Paralelo 10 se repite en su cine constantemente.

Porque no me interesa realizar documentales para televisión en el sentido más conservador. Además, la tecnología digital parecía llamada a proporcionar el grado máximo de objetividad, pero está sucediendo todo lo contrario. Los documentales se están convirtiendo en piezas totalmente extrañas, surreales, casi alienadas. Es por la libertad que te da la cámara de vídeo. En el rodaje de *Landscapes in a Truck* pasé tantas horas de aburrimiento que iba probando con la cámara y, de repente, había cosas

que funcionaban. La cámara digital te permite grabar mucho, experimentar más con la imagen y romper con los discursos clásicos de la forma documental. Hay que defender esa idea de que el cine es un arte impuro. Yo, por ejemplo, no me sentiría cómodo realizando una película totalmente baziniana, a lo Straub-Huillet. Creo que hay que buscar otros puntos de comunicación, ya que detrás de una imagen a veces hay algo inexplicable pero lógico que también puede conectar con el público. Eso solo se consigue a través de la experimentación, lo que implica muchos fallos. Me gusta mucho trabajar la idea del error.

### Suele partir de ideas que se van modificando a lo largo del rodaje.

Si no ocurre así, para mí es un fracaso. Es mi punto más subversivo en relación a la industria. No hay una historia previa, hay una intuición. Parto de A y espero que, cuando llegue a B, habrán pasado mil cosas que han influido en la historia. Es en el montaje donde realmente hago el guión. Hay que perderse para poder encontrar cosas. No me puedo plantear hacer cine con ideas preconcebidas de cómo va a ser la película. Me gusta que sea una experiencia vital.

### Entonces, ¿se siente cómodo trabajando al margen de la industria?

Cada vez más. Al principio, cuando te das cuenta de que te gusta el cine, no sabes muy bien dónde vas a situarte. Ahora tengo claro que no voy a hacer nunca cine de industria. He trabajado en productoras y no me siento a gusto. Siempre se está hablando de dinero y la creatividad queda en un segundo plano. Cuanto más pequeño es el equipo, mejor: se habla menos, se trabaja y punto. Al fin y al cabo, el cine es una vocación.

### ¿Y cree que forma parte de un grupo de cineastas con inquietudes comunes?

Lo más importante que está sucediendo en el cine español de hoy está en el *underground*. Ha marcado mucho el programa "D-Generación", de Antonio Weinrichter y Josetxo Cerdán, y el Festival Punto de Vista, cuando Carlos Muguiro reunió a una serie de gente que, de repente, nos conocimos. Nos une sobre todo la autoproducción, no atender a intereses de industria y la libertad absoluta para trabajar. Esa heterodoxia hay que reivindicarla. Estoy algo cansado de los sucedáneos del cine de autor europeo. Esas películas que responden a un eje francés que marca una línea muy ortodoxa de lo que debe ser el cine de autor.

### ¿En qué está trabajando ahora?

Desde el año pasado, grabo para mantener calientes los motores. Hay piezas que me gustan, pero creo que no dan para una obra completa. Aunque ahora me he puesto a montarlas y pienso que va naciendo una especie de narrativa entre ellas. Aparte de este trabajo, en paralelo, estoy rodando con Will More, que físicamente cada vez se va pareciendo más a Iván Zulueta, y con Ignasi Puig, un historiador iluminado que anda con un séquito de señoras dando charlas sobre Cataluña desde un punto de vista masónico y esotérico. ■

Declaraciones recogidas en Barcelona, el 26 de julio de 2010

## Andrés Duque

Un activo y vivísimo abanico de jóvenes energías creativas enriquecen hoy el paisaje menos académico del cine español. Presentamos aquí la primera entrega de un *dossier* dedicado a llamar la atención sobre algunos de los cineastas más interesantes que trabajan en los márgenes y en la periferia de la institución industrial. Son apuestas de futuro.

# Libres y heterodoxos

ÀNGEL QUINTANA

**Más allá de los modelos institucionales que rigen la** industria del cine español, también otro cine es posible. La premisa no es nueva, pues siempre ha habido un espacio para la independencia estética, pero en los últimos años la práctica de ésta ha adquirido interesantes matices. El cine vive hoy un momento en el que las tradicionales separaciones entre la industria y la cultura, las salas de exhibición y los centros artísticos, los documentales y las ficciones, los profesionales y los *amateurs*, los cineastas del centro y los de la periferia, carecen ya de sentido. Estamos frente a un cine sin fronteras, y este factor resulta altamente interesante para comprender las nuevas cartografías. A pesar de que en las instituciones oficiales se considere que los mejores cineastas son los que triunfan en las taquillas y que el único cine español que importa es el que pretende ser competitivo en las salas, existe también una amplia nómina de creadores que, de momento, no serán nominados a los Goya, que no recibirán subvenciones oficiales y que tampoco estrenarán en salas, y cuyas obras no serán objeto de ninguna crítica oficial en los periódicos, pero que constituyen una notable fuente de energía creativa para el cine español. Incluso algunas de sus películas figuran entre lo mejor que se ha realizado en este país durante los últimos años.

La cuestión no reside en resucitar la fuerza de los cineastas *amateurs* e independientes frente a las producciones de los modelos profesionales, ni tampoco en reivindicar circuitos paralelos. Se trata únicamente de dar voz a una serie de cineastas libres y heterodoxos que se mueven por caminos diferentes, casi siempre en los márgenes de la industria, que comienzan a cosechar cierto prestigio internacional en los festivales y cuyas obras pueden ser una importante alternativa de futuro.

Como tales cineastas ex-céntricos y heterodoxos, resulta bastante difícil definir entre ellos una serie de características comunes que agrupen el trabajo de Oscar Pérez, León Siminiani, Carla Subirana, Virginia García del Pino, Los Hijos, Oliver Laxe,

Andrés Duque y Antoni Pinet. Algunos de ellos pasaron a formar parte de lo que Antonio Weinrichter y Josetxo Cerdán definieron como 'D-Generaciones' en un ciclo programado en el Festival de Cine de las Palmas. Algunos se habían consolidado previamente en el ámbito de los festivales, como Óscar Pérez, que en 2007 ganó la Copa de Plata del Festival Internacional de Documentales de Ámsterdam; mientras que Oliver Laxe ha ganado el premio de la FIPRESCI en la 'Quincena de los Realizadores' del festival de Cannes de este año por *Todos vos sodes capitáns*, y a su vez el colectivo Los Hijos ha conseguido que su primer largo, *Los materiales*, fuera premiado en el FID Marseille y en el festival Punto de Vista de Pamplona.

### De espacios y búsquedas

A pesar de sus diferencias, de la mayoría de ellos pueden ser predicados algunos rasgos comunes que (salvo algunas excepciones concretas) certifican que su modelo de práctica audiovisual representa una interesante apuesta hacia el futuro, ya que no entienden el cine como un espacio creador de obras cerradas, sino como un espacio de búsqueda y de transición. Este deseo de búsqueda los lleva a romper con los modelos anteriores, de los que se apartan voluntariamente. Desde esta perspectiva, resulta curioso que un colectivo como Los Hijos comenzara su carrera con una pieza titulada *El sol en el sol del membrillo*, que era un pequeño manifiesto frente a los modelos observacionales del cine documental en España.

La primera característica que los agrupa reside en que todos utilizan la realidad y el formato documental como punto de partida, pero admitiendo que es preciso intervenir en esta realidad y que el camino que separa la búsqueda documental de la ficcional es bastante tenue. El documental no es visto nunca como un género específico, sino como un modo que les permite llevar a cabo una investigación formal que sería imposible desarrollar desde los parámetros tradicionales de la ficción.

## Andrés Duque

# Cineastas

Muchos de estos cineastas han trabajado casi siempre en obras de pequeño formato, pero ninguno de ellos se ha considerado cortometrajista. Parece como si quisieran huir de los tópicos que se han impuesto en el mundo del corto, como si la etiqueta "corto" les impidiera abrirse hacia otros terrenos. A sus obras prefieren llamarlas "piezas" para poder ser mostradas en galerías o en instituciones artísticas, terreno hacia el que algunos de ellos han dirigido sus trabajos.

La heterodoxia ha llevado a la mayoría de estos creadores a financiarse al margen de los sistemas institucionales habituales. Con frecuencia se han arriesgado produciendo sus obras, vendiéndolas o difundiéndolas en programas de televisión dedicados al documental, buscando circuitos alternativos en el mundo del arte o mirando hacia el universo de los festivales. Esta disidencia respecto a los modelos institucionales no frena su creación, ya que no se consideran atados a ningún proyecto industrial, sino a un fuerte deseo de expresión personal que los lleva a impulsar sus ideas a toda costa, mientras buscan caminos alternativos de exhibición y difusión. De hecho, casi todos ellos ruedan o buscan, en estos momentos, formas y caminos que les permitan mover nuevos proyectos, sobre todo largometrajes, algunos de los cuales se entreen ya como las apuestas más maduras de la próxima temporada.

Los cineastas que acogemos en este *dossier* (cuyas sucesivas entregas irán apareciendo en los próximos números de *Cahiers-España*) componen, sin embargo, tan solo una muestra reducida de un importante fenómeno creativo que podría extenderse a otros activos y significativos autores surgidos de escuelas de cine y de facultades de comunicación audiovisual, de la práctica independiente o de diferentes búsquedas plásticas y estéticas. Frente a una industria a la que consideran excesivamente cerrada y académica, buscan y encuentran nuevos proyectos para construir su nombre dentro del panorama audiovisual. ■



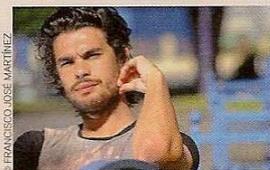
Andrés Duque



Virginia García del Pino



Colectivo 'Los Hijos'



Oliver Laxe



León Siminiani



Óscar Pérez



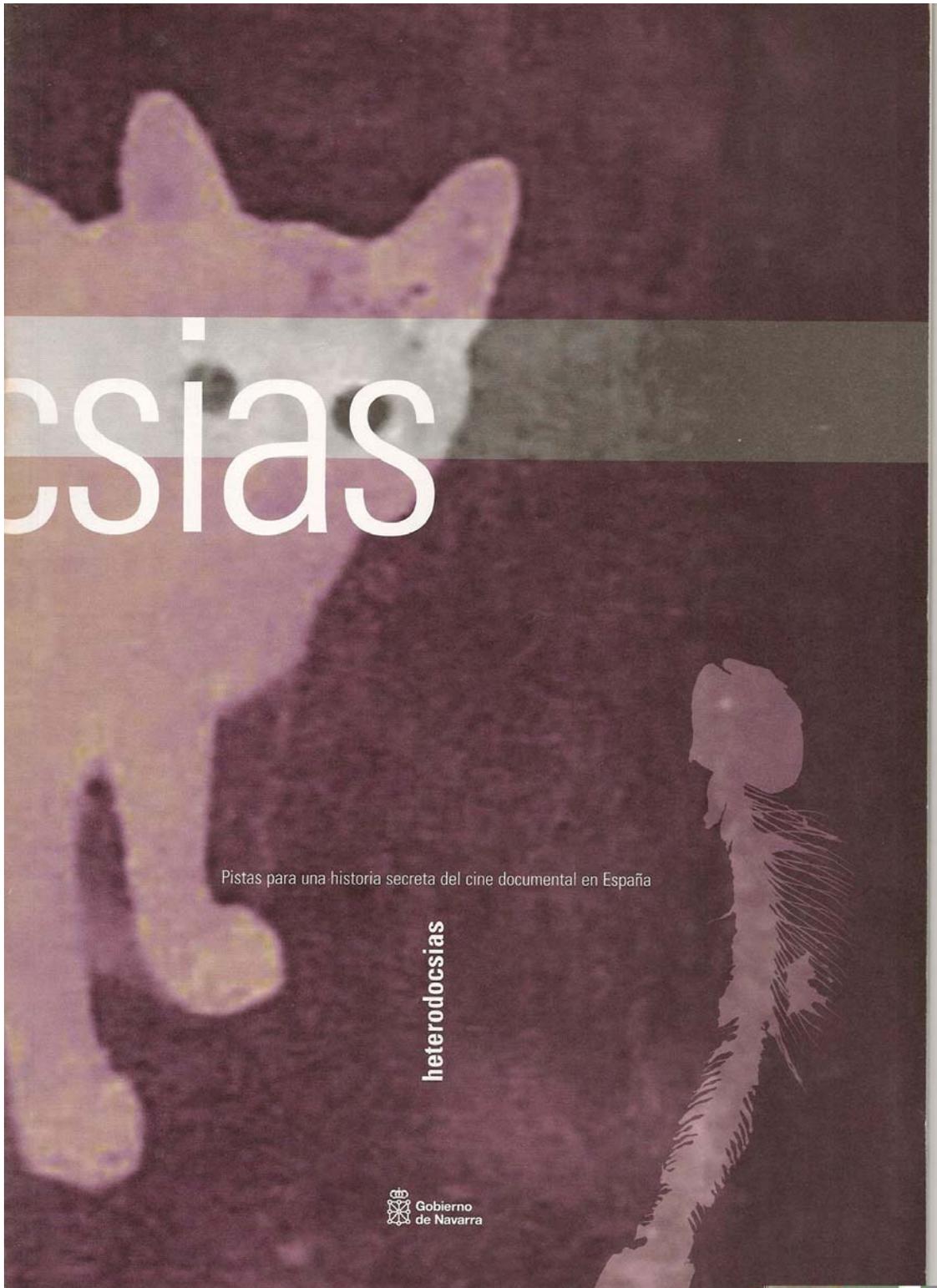
Antoni Pinet



Carla Subirana

## Andrés Duque

<http://www.andresduque.com/web/txt.html>



## Andrés Duque



### Baby-boom

#### Generación "en construcción"

En la lista de novísimos que Josetxo Cerdán y Antonio Weinrichter han propuesto para *Heterodocsias* hay, como en toda aproximación a un fenómeno reciente y vivo, un poco de todo: autores provenientes del mundo literario, como Ramón Lluís Bande, viejos conocidos del videoarte, como Carles Congost, desconocidos (en el mundo del "documental") como Alberte Pagan... Y así, hasta completar la veintena. La lista de Cerdán y Weinrichter es apasionante en sí misma y por lo que tiene de apuesta, de juego casi, casi, de azar. De riesgo o ruleta rusa, también. Dentro de ese grupo de "novísimos" desde *Heterodocsias* queremos destacar el caso de Andrés Duque que, pese a haber estado presente en varios festivales, entre ellos el de San Sebastián, no ha logrado todavía una gran exposición pública. Venezolano residente en Barcelona, Andrés Duque ya era realizador de documentales antes de llegar a España, y no entraría por tanto en la "generación en construcción" a la que nos referimos en el título. Escoger un heterodocso entre los heterodocsos es un doble salto mortal que nos encanta. Dueño de una obra relativamente breve, alcanzó cierto relieve con el documental *Iván Z*, sobre la hermética figura de Iván Zulueta, que llegó a proyectarse en el Festival de cine de San Sebastián, en el año 2004. Desde entonces, apenas ha realizado dos trabajos breves, *Landscapes in a truck* (2005) y *Paralelo 10* (2006). Las dos muestran rasgos interesantes, y quizás comunes a esta "nueva generación". La más evidente: la asunción de las tecnologías digitales como herramientas básicas de trabajo (lo que en los sesenta fueron las cámara ligeras). Pero hay otras: la vocación de francotirador (o outsider), con una postura cercana a la auto-producción. Esto tiene que ver, mucho, con las facilidades del vídeo digital, pero quizás más todavía con una posición moral: la del que prefiere la soledad del rodaje individual y reflexivo a las imposiciones y las fórmulas de un formato y/o una industria. Sin embargo, y esto es algo que parecen compartir los novísimos, la posición de *outsiders* no se traduce en un cine-¿ensayo? ensimismado y ombliguista, sino más bien en un mayor acercamiento al mundo: cuanto más lejos de la industria, más cerca del mundo. Acercamiento eso sí, que, si bien conoce a fondo la historia del cine documental, y asume las "formas" del cine observacional (y su reinterpretación por parte de la "nueva escuela de Barcelona" -master de la Pompeu Fabra and co.), no mira al mundo con ingenuidad, sino con extrañeza. Para los novísimos, y especialmente para Andrés Duque (y en esto *Paralelo 10* es sobresaliente), el mundo es un lugar extraño, casi una construcción ficcional, mágica, fantástica, con unas reglas inexcusables. Ya no queda nada de la famosa "mosca en la pared" (si acaso, el olor del matamoscas). Ya no queda nada de la observación "objetiva", y quizás ni tan siquiera de la vida de improvisado de Vertov. Lo que nace es un nuevo lenguaje, con herramientas similares, que mira un mundo que no espera ser retratado, sino que se escabulle, se enrarece, se esconde cada vez más.

## Andrés Duque

### Paralelo 10

#### Elena Ortega

*Paralelo 10* es una línea geográfica que atraviesa 22 países, entre ellos Filipinas. Paralelo es también una calle de Barcelona. Allí, todos los días, una mujer filipina acude para realizar el mismo ritual. Siempre en la misma esquina, la de la calle Entença. Pa-ral-lel y En-ten-ça. Paral-lel Ten. *Paralelo 10*.

Bien entrado el relato de *Paralelo 10* (2005) de Andrés Duque, una voz en off nos desvela esta primera asociación, al tiempo que ofrece la mínima información sobre un personaje al que veníamos observando, desconcertados, durante buena parte del metraje total del filme. Hasta entonces, la cámara y el montaje (con la dilatación temporal de algunos planos y su efecto de tiempo real) han sido minuciosos en su seguimiento: su caminar por las calles, sus miradas al sol y el comienzo de un ritual extraño que, sin embargo, este documental no pretende descifrar.

Rosmarie coloca reglas de plástico sobre el asfalto y busca geometrías posibles entre éstas y la sombra que proyectan dos escuadras. La cámara filma estas asociaciones visuales en detalle y con un acertado sentido de la composición. Pero también en su contexto, ante la mirada indiferente o de curiosidad disimulada de los viandantes.

Rosmarie no habla con nadie, pero el narrador- única voz de la película- recuerda algunas frases que ella le dijo. Una contradicción que, en este filme y a pesar de asumirlo como documental, estamos dispuestos a aceptar.

No será la única. Sus palabras improbables desencadenan nuevas conexiones de las que, una cámara observacional nos convierte en testigos: ella mencionó a **Frank Sinatra** y, acto seguido, es capaz de encontrar su nombre en una alcantarilla cuyo letrero reza "Senyals de Transit". Es entonces cuando el director consigue algo impropio del realismo y, por ende del documental: que el espectador suspenda su incredulidad para otorgar, quizás por un momento -un tiempo de incertidumbre-, un espacio de *posible* a la lógica ajena de su protagonista y sus gestos.

Porque, como señaló el crítico argentino Tomás Binder, *Paralelo 10* es un filme que "no pretende explicar al otro; sí, en cambio, concederle un lugar en la *otredad*, asumir y mirarlo diferente".

Andrés Duque no sólo lo asume ya desde un título que participa del pensamiento de Rosmarie, si no que también explora su representación -a través de la sugerente voz en off que redimensiona su aparente estilo observacional-, y la imagina. El filme se cierra con una sorprendente escena en la que un personaje se va desvaneciendo lentamente mientras canta en un karaoke "My way" de Frank Sinatra. Pero, para esta última conexión, quizás sólo Duque tenga la respuesta.

Así, y en tan sólo 26 minutos, *Paralelo 10* supone un firme paso adelante para un director que se dio a conocer con el documental sobre Iván Zulueta *Ivan Z* (2004) y una fascinante vuelta de tuerca para todos aquellos interesados en establecer o transgredir los límites del documental.

Reseña aparecida en el número 1 de la revista digital sobre cine documental [www.blogsandocs.com](http://www.blogsandocs.com)



## Andrés Duque

Artículo en: <http://www.andresduque.com/web/txt.html>

# LE BEAU V I CE

FRIDAY, JUNE 02, 2006

love, geometry, abstraction... and a film by Andrés Duque

Paralelo 10, un film d'Andrés Duque, 2005, DVCam, 26 minutes 3 et 16 juin à 20h, alón de Actos, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía c/ Santa Isabel, 52. 28012 Madrid.

<http://www.museoreinasofia.es/>

.../... Elle marche et on la suit, de dos, le long des rues de Barcelone. Elle porte un sac en plastique, le soleil brille, un soleil frais du matin. Elle arrive à une place, au croisement de plusieurs avenues passantes. C'est sa place. D'abord, elle s'assoit sur un parapet. Elle prend le soleil, oisive, hoche la tête.

Puis elle se lève, saisit son sac en plastique, regarde le soleil, en sort un gros bouquet de règles et d'équerres transparentes. Elle arpente son coin, regarde vers le haut, nettoie ses mains, marche, se mouche.

Alors elle déploie les décimètres qui frottent les uns contre les autres avec un bruit de verre et, tout en levant la tête vers le ciel, elle pose sur le pavé sept de ces règles, alignées arallèlement les unes audessous des autres, et une en diagonale, qui les barre.

Elle pose deux équerres en quinconce, puis une troisième, et d'autres, jusqu'à former une rosace. Il y a des inscriptions au feutre dessus, comme s'il s'agissait de frayer une route.

Avec ces règles, elle écrit sur le sol des grandes lettres majuscules. Ça fait "MAP" (carte). Elle parcourt la place, regarde le ciel, dans des calculs d'astronome. Elle est un astre. Elle marche sur ses figures, les regarde puis les désigne, d'un geste où pointent deux équerres Dans deux directions distinctes.

Pendant ce temps, les voitures, des piétons passent. Soudain, elle marche sur une ligne comme une gymnaste sur la barre, un pied devant l'autre, en tenant un bras à l'horizontale, comme un balancier, indiquant de son index une direction. Puis elle regarde le ciel, elle fait les questions ou les réponses, elle reçoit des réponses à ses questions, elle suscite des questions à ces réponses.

« Cette femme sait un secret, dit une voix d'homme, peut-être celui qui l'a filmée durant plusieurs semaines. Le vidéaste Andres Duque (vénézuélien d'origine, qui vit à Barcelone) a vu une fois la femme aux équerres et il a été saisi par son rituel, il en est tombé raide. Il est revenu chaque jour, pendant quatre mois avant de lui demander si elle voulait bien qu'il la filme. Elle a hoché la tête pour donner son accord.

Ils ne se sont pas parlés, d'ailleurs, dit-il, elle ne parle pas. Il l'a filmée de près, elle n'a jamais perdu sa concentration en présence de la caméra.

« Son amour du monde la met hors du monde », dit-il. Chaque jour, à la même heure, elle vient à cette même intersection de Paralelo et Entença. Il répète « En-ten-ça » et on entend, en Français, « entendsça ». Il explique que Paralelo 10 (10è Parallèle) est une ligne géographique qui traverse trois continents, 22 pays dont les Philippines. « Elle fait ça pendant une heure, tous les jours de l'année. Qu'il pleuve ou que le soleil brille ».

Et là, au soleil, elle déplie son barda, elle arpente, elle compose et réarrange, joue avec les ombres pour former, avec les règles par terre, d'autres figures.

Marchant au sein de ses compositions, elle tend ses bras pour que les équerres, qu'elle tient, projette une ombre adaptée à celles qui sont sur le sol. L'ombre sur l'objet.

## Andrés Duque

Elle va placer ses équerres où les ombres l'entraînent, jouant également avec l'environnement urbain, les signalisations, les bandes blanches, les pavés, les bouches d'égoût. *X-RAY*, est écrit en règles transparentes. Chacun la laisse tranquille.

Elle jette sur une rosace d'équerres, un plan du monde plié. On entend le bruit de la circulation.

Elle déplie la carte, la pose sur le sol et sur les figures calibrées. Il y a du vent, le plan se déporte sur la chaussée, elle le reprend, place des équerres dessus et, reprise par le démon de la géométrie, les pose en quinconce, de façon à former des carrés.

Les équerres de plastique sont usées, comme vitrifiées par leur usage quotidien. Elles filtrent la circulation, dansent avec les passages cloutés, leur ombre se projette au milieu des voitures, des piétons, des immeubles : tout l'environnement s'accorde au rythme de la femme et se lie à elle, « avec une logique implacable qui est celle des chiffres qu'elle transforme, chacun, en lettres et qui sert à ses calculs reliant dieu, ou l'avenue Paralelo, ou elle-même, à Franck Sinatra et à Tony Bennett »; ces deux chanteurs de jazz italo- américains à la voix de velours, auxquels elle enchaîne son nom, par exemple, dans ce petit

poème :

« Rosemarie Cruz Obac  
Song of bernadette  
Son of bernadette  
Tony Bennett »

Rosemarie Cruz Obac appartient certainement à cette famille dysfonctionnelle des artistes « célibataires » ou « singuliers », dont raffolait Harald Szeemann. J'avais particulièrement adoré, dans son exposition des *Machines Célibataires*, la section consacrée à Anton Müller, homme-machine, qui, une fois couché, se reliait à tous les arbres de la forêt alentour, chacun des troncs affublé d'une étiquette devenant comme le prolongement d'une généalogie émise à partir des vibrations du corps.

Il y a cet émerveillement devant la liberté qu'elle se donne, devant l'incontestable beauté de ses gestes et du système qu'elle compose, et que communique, sans lourdeur, Andres Duque.

Et puis, il y a les artistes que j'associe librement, particulièrement Stuart Sherman, 1945-2001, véritable colporteur de l'art muni d'une valise et d'une table pliante, qui, après avoir déplié une table sur un coin de rue, sortait et manipulait en vitesse des objets et des textes en référence à Brecht ou Strindberg. Je pense aussi aux corps dansants du début du XX<sup>e</sup> siècle et des années 1920, ceux des artistes, Sophie Taeuber-Arp et Jean Arp, ceux de Sonia et Robert Delaunay au Bal Bullier, celui de Mondrian et son fox-trot (il y a un cercle d'amateurs, dont l'artiste d'origine philippine David Medalla, qui poursuit obstinément cette tradition) : ces amateurs de figures, incontestablement liés à l'art constructif et à l'abstraction.

## Andrés Duque

Binder, Tomás: "Paralelo 10",  
Revista El Amante Argentina (Noviembre - 2006) <http://www.andresduque.com/web/txt.html>



**Les amants réguliers**  
Francia, 2005, 178'  
DIRIGIDA POR Philippe Garrel

Otra vez el Mayo Francés, ahora bajo la óptica pesimista de Garrel, un director de cuyo cine lamentablemente se conoce muy poco, con su mirada post *nouvelle vague* tan suicida y melancólica como la de Jean Eustache. Tres horas en riguroso blanco y negro invierte Garrel para contar la historia de un grupo de jóvenes de barricadas, oponiéndose al poder policial y político en las calles tumultuosas de París. La primera parte del film consigue captar aquel fenómeno de masa burgués como si se tratara de una larga secuencia onírica: planos fijos, uso adecuado del ralenti, la espera de los jóvenes listos para atacar al poder. Notable en la captación de climas, *Les amants réguliers* luego se establece en interiores asfixiantes, los refugios de los jóvenes de aquella época. Largos caños, pipas y pepas de marihuana y otras sustancias que harían envidiar los trips de *Easy Rider* y Woodstock ofician de prólogo al amor (im)posible entre el protagonista y su joven novia. De vez en cuando, algún paseo por las calles recuerdan a la *nouvelle vague*, esa mochila estética tan pesada para la historia del cine francés de cualquier época. Las conversaciones entre los personajes fluctúan entre la victoria y la desazón por los tiempos que les toca vivir, de ahí esos rostros melancólicos que tratan de discernir el día después. Parece que el Mayo Francés vuelve a ser un tema que interesa al cine. Bertolucci lo contó a su manera, desde la sexualidad inicial de los personajes de *Los soñadores*. Más cercanas en cuanto a su tono triste y utópico resultan algunas imágenes de *Morir a los 30* de Romain Goupil, acaso más política y menos cultural que *Les amants réguliers*. Igualmente, Garrel se permite una gran ironía. Uno de los personajes comenta que fue al cine y vio *Prima de la revolución*, film ensayístico de los 60 de Bertolucci. La protagonista, mirando a cámara, pronuncia con firmeza y sarcasmo el título de la película y el nombre de su director. También parece que el Mayo Francés resucita en la actual París. Aunque no habría que confiar demasiado en un país y en un cine que cambió a Godard y a Truffaut por Gaspar Noé y François Ozon. **Gustavo J. Castagna**



**Paralelo 10**  
Parallel 10  
España, 2005, 26', DIRIGIDA POR Andrés Duque

Todos los días una señora filipina se dirige a la misma esquina de Barcelona para llevar a cabo un ritual místico-geométrico sobre el asfalto, ubicando y reubicando escuadras de plástico, proyectando sus sombras, midiendo cada paso. Eso es todo, y la contundencia de las imágenes es tal que describirlo resulta inconducente: la puesta en escena se limita a mostrar lo que puede ver cualquier transeúnte, claro que con una fascinación ajena a la mayoría de ellos (ah, se trata de un documental). A los planos generales que observan los desplazamientos meticulosos de la señora –hay uno especialmente cómplice, que en su fijeza parece medir el distanciamiento progresivo de la protagonista– se les intercalan los detalles, que intentan acercarse y entender esa madeja ritual pero chocan con la superficie opaca de escuadras marcadas y sombras convergentes. Nada más. En el medio una voz *over* se encarga, con la misma distancia *voyeur* de las imágenes, de dar la información mínima que posibilita la comprensión mínima que dispara la fascinación máxima por un ritual que permanece indescifrable. *Paralelo 10* no pretende explicar al otro; sí, en cambio, concederle un lugar a esa *otredad*, asumir y mirar lo diferente. Resulta que, después de tanta observación y “pasividad” documental, el “documentalista” quiere lo que era hasta entonces su línea narrativa: en el último plano encuadra a un filipino anónimo cantando en karaoke una canción de Sinatra. Y Frank era una de las ominosas piezas del entramado de la (también) anónima protagonista (¿lo anónimo como universal en potencia?). Al final –fundido mediante– el filipino desaparece del cuadro; detrás queda un televisor que va tirando la letra de la canción. Duque ha hecho su apuesta: “Creo en la reproducción de lo espiritual, en su puesta en imágenes”. Como aquel filipino que se hace esencia cantando a Sinatra según los designios ocultos de un televisor, o según los de otra filipina que habrá visto alguna vez en la calle y –suponemos– sabe exactamente lo que hace. **Tomás Binder**



**Salve Melilla**  
España, 2005, 52'  
DIRIGIDA POR Óscar Pérez

El primer plano de *Salve Melilla* muestra a un hombre bromeando con una niña en un departamento familiar. El hombre anda de túnica y capucha violetas. Lo que en principio parece un superhéroe místico, resulta ser exactamente eso: Carlos Rubiales defiende el folklore de las pascuas católicas con la determinación del que no duda de estar haciendo el Bien y actúa en consecuencia. Y lo hace desde su programa de tele local, que conduce en solitario. El documental se centra en la labor televisiva del héroe, lo observa llegando a último momento a la transmisión para las cámaras, sudando bajo la capucha protocolar en un primer plano que nos identifica en su duración. La empatía que generan las imágenes es producto tanto de este seguimiento minucioso (y en primera persona) de su militancia como del retrato humano que rige al relato: Rubiales aparece en registro casero, pudiendo reírse con su hija de su vestimenta pascual o hablando de religión mientras su hijo atiende el teléfono en la profundidad del plano. Y este modo de verdad va en tándem con el del militante a ultranza: en imágenes de su programa de TV Carlos aparece bajo la lluvia, quejándose a cámara ante la negativa de la iglesia a llevar a cabo parte del protocolo a la intemperie. La tecnología del canal no permitía una transmisión decente desde el interior de la iglesia y “ustedes se merecen lo mejor, y si no podemos darles lo mejor, pues lo mejor es decirles que no podemos transmitirles como lo deseamos”. Algo así dice el hombre que, en ese plano, deviene en prócer de la sala de cine y explica muchas de las risas evasivas del público: más que de la soberbia paternalista ante su fervorosa creencia, parecen provenir del incómodo asombro ante alguien que dice lo que piensa y hace lo que dice. La duradera imagen final, que en plano general muestra a la familia Rubiales haciendo guardia nocturna para proteger al escudo ciudadano, evidencia un pensamiento de lo documental más allá de sus contenidos. Y da ganas de sumarse a esa cruzada. A alguna cruzada. **TB**

# Andrés Duque

Ezquiaga, Mitxel: "Iván Z". Del Teso, Begoña: "Hurricane Z", Diario Vasco, (Septiembre - 2004)  
<http://www.andresduque.com/web/txt.html>

10.º FESTIVAL

JUEVES, 23 DE SEPTIEMBRE DE 2004

## SECCIÓN INCORRECTOS IVÁN Z.

# «Esta película me devuelve la fe en las posibilidades del cine», dice Iván Zulueta

Es un documental de apenas 50 minutos pero se ha convertido en una de las cintas clave de este Festival. 'Iván Z', obra del venezolano Andrés Duque, retrata de forma descarnada el 'mito Zulueta'. Director y dirigido hablan aquí del filme

MITXEL EZQUIAGA

La leyenda continúa, incluso a su pesar. El realizador donostiarra Iván Zulueta tiene el día 23 cumple 51 años, arrostra su fama de maldito y el mito de haber dirigido Arrebato, una película de culto no sólo en España. El Festival ha acogido estos días el estreno de Iván Z, el documental del joven venezolano Andrés Duque que retrata con admiración y crueldad al cineasta. El documental se ha proyectado en programa doble junto con Arrebato en el ciclo de *Imágenes* y el público que ha llenado las salas ha podido comprobar la vigencia de la vieja película (siempre nueva) y el vigor de este Iván Z, que desnuda ante la cámara a un Zulueta que habla abiertamente de sus pasiones y sus adicciones.

«Me realicé a hacer este documental porque estoy agotado del mundo, pero quería tener el secreto de intuir el talento de Andrés Duque», explicaba ayer a este periódico Zulueta, que vive estos días algo parecido al vértigo por el interés despertado por el filme y su presencia en congresos que le han obligado a reflexionar ante el público sobre las cuestiones más íntimas.

Zulueta accedió a realizar el documental y el año pasado, durante tres tardes de septiembre,



Andrés Duque e Iván Zulueta, en la casa donostiarra del director de 'Arrebato'. (v)

el director donostiarra permitió que Duque, con la única compañía de su cámara digital, sin más equipo humano o técnico, recorriera su casa de Miracochoa y le preguntara cuanto quisiera. Unos meses después la película estaba montada, pero Zulueta se resistía a verla. «Recibí el vídeo y lo tuve durante días en un sobre. Finalmente lo vi y quedé impactado: recupere la fe en las posibilidades del cine. Al margen de que fuera yo el tema, ahí había una película poderosa, inteligente, muy bien construida».

«Pero quién es Duque? Nació en Caracas, trabajaba en un productor, hacía críticas. En 1991 descubrí Arrebato y quedé maravillado por el talento de Zulueta, con una sensación que creció cuando

«Me considero un irreversible y pido un tratamiento de metadona y heroína»

vi más tarde sus cortometrajes o sus trabajos gráficos. En el 2000 vine a trabajar a España y me sorprendió que nadie hubiera hecho un documental sobre Iván. Gracias a Alvaro Machimbarrena contacté con él y el proyecto pudo salir adelante. El resultado es esta película de 50 minutos que podrá verse en la exposición que Zulueta prepara para la próxima primavera en La Casa Encendida de Madrid, con sus polaroids y obra gráfica.

Andrés Duque, director del documental: «Quería desmitificar el mito»

«Volvamos a Zulueta. «Estoy harto de que me hablen de mi supuesta leyenda, pero uno se acostumbra a todo», ironizaba ayer a Zulueta que estos días siente por un lado «agredida su intimidad, pero que por otro está hablando más claro que nunca de sus adicciones para aclarar las cosas y volver a trabajar de una vez». «Estoy metido en el programa institucional de reparto de metadona pero me considero un irreversible. Hay gente que recibe heroína

ba bajo control y yo quiero la misma, una combinación de metadona y heroína. Acepto las reglas del juego institucional, por así decir, y a cambio pido un tratamiento que me estabilizará. Ya no haré películas de género, pero con una cámara aún puedo contar cosas».

Y Duque lo corroboró. «Cuando en el rodaje Zulueta tomó la cámara se le caía la baba de placer. Lo primero que hizo fue grabar por fuera su casa de Miracochoa, ese espacio restringido en el que vive cubierto por una careta. Sólo lamentaba no tener más medios para rodar un travelling vertical de la fachada. Y es que Zulueta, que sigue «necesitando» a las cuatro de la tarde y trabajando de noche, tiene aún mucho cine por rodar.

## HURRICANE Z

BEGOÑA DEL TESO

Hace bien poco, un huracán al que pusieron su nombre, Iván, arrasó las costas caribeñas, las costas de Florida, las costas de Cuba linda. Hay un puntito de justicia poética o, al menos, cinematográfica en el hecho de que un huracán se llame igual que ese habitante de Villa Aloha capaz de pasar horas, meses, siglos, sumergido en los mapas de los cromos de Las minas del rey Salomón. Sobre ese colocalismo de cromos, sobre ese

oán, ese balón que da a la isla, para ser precisa, contra el paso de los vientos y las nubes que entran por Igeldo, ha realizado su estudio, su investigación, su poema, su arrebato. Un chico venezolano curtido en muchas aventuras de la imagen, Iván Z, tan dedicado, tan sutil, tan fiero también, revolotea alrededor de un amigo que a sus 69 años, bonitos 60 años, sigue sin saber, gracias sean dadas a todos los vampiros que poseyeron sus cámaras, qué hacer con su vida aunque, genio

y figura, espera estar a la altura de la decada que dio, que si al Norte, que si al Sur, que si a un monasterio, que si a un balneario que es, que si... darle de nuevo a todos esos botánicos que tanto le asustaron pero que tanto le enseñaron de la cámara de vídeo, cámara de última generación, de Andrés Duque, artilugio que Iván coge con esa maña que nunca abandona a los pelicularos de verdad para filmar un travelling vertical, varios travellinges verticales, incluso uno contrapicado, de las



Zulueta, en una escena del filme.

Título: Iván Z (España) Dirección, guión y fotografía: Andrés Duque. Gráficos: No-Deman. Post-producción: Martín Saepe. Duración: 50 minutos.

eternas enredaderas que, coloreadas suavemente por pequeñas flores moradas, protegen Aloha de

esos demonios que suelen agazaparse en los jardines de las mejores familias. Es Iván Z un paseo

remolón, pereoso, de estar-deceras, entre cromos, dibujos, ceras, lápices, escenas de cien películas. Es un documento habitado también por un boxer divino y por una dama que es la duquesa del castillo de Aloha. No soplan vientos huracanados en Iván Z porque Zulueta nunca sería capaz de arrasar una isla cuya punta de tierra se llama Cabeza de Perro. Quiza sólo con puros no destruye la tela del osario. En Iván Z hay un mito que no quiso crear, que decidió que Arrebato sería el fin de su aventura y descubrió después que, riza y centellas, había que seguir tirando. Para eso, siempre querían películas. Películas y mil tentaciones en las que caer.

**Andrés Duque**

## FANTASIA MONGO BY MACISTE BETANZOS

<http://fantasiamongo.blogspot.com/2005/11/dirigido-porfa-ivan-z-los-escalofrios.html>

Sunday, November 06, 2005

### **DIRIGIDO POR...FA : IVAN Z. ( los escalofrios del cinéfilo ante el travelling lateral )**



Hace cuestión de pocos años encontrar declaraciones o entrevistas de Ivan Zulueta resultaba tan complicado como lo era encontrar las de otro raro del cine español, el señor Rafael Azcona. Tios raros, tios especiales, tios que me gustan. Más Zulueta, claro. Azcona ha conseguido a fuerza de su stajanovismo compulsivo retroceder en calidad desde hace tiempo. Tanto quizá como el que lleva Berlanga sin hacer una película decente. En cambio el aura de artista irreplicable que posee Ivan Zulueta parece no apagarse jamás.

El documental " Ivan Z. " realizado en 2.004 por Andres Duque tiene la facultad de ofrecernos a l director vasco " en bata" ( no se trata de un chiste fácil o un detalle superfluo )

## Andrés Duque

en tanto que nuestro Peter Pan favorito nos abre un hogar ( que no es el suyo, sino el de sus padres, pequeño- gran trauma de un hombre sesentón que llegado a ese punto vital presiente que no posee nada en este mundo más que su mundo - fascinante- de cosas de la infancia ), un hogar , digo, isla donde se refugia con su madre, con su perro, sus enredaderas, su colección / desbarajuste de películas, fetiches y cámaras en super ocho, permitiendo que veamos una intimidad no por menos presentada por sus incondicionales menos sorprendente, asombrosa, enamorable.

Enamorable como lo son sus álbumes de cromos de Walt Disney ( " ¿ Durante cuanto tiempo podrías pasarte mirando este cromo ?, ¿ y éste?, ¿ y este otro...?. Yo, años, siglos, toda una eternidad..." , más o menos le decía Will More a Eusebio Poncela en el emblemático ARREBATO ante el álbum de "Las Minas del rey Salomón ") que guarda en precario estado; los carteles de cine que él mismo creaba, algunos mucho antes de ver las películas ( la imaginación del niño-dibujante Zulueta volaba a tal velocidad que a partir de un programa de mano recreaba la totalidad del filme aún por estrenar ) y que recogían la tradición de maestros como Mac o Jano, con los que mantendría tempranos contactos, facilitando el que a partir de ellos fuera elaborando un estilo propio, zuluetano ( los viajes al Nueva York del pop art, la invasión beat y el equipo Crónica- en menor medida- harían el resto ), sus comics, su colección de videos intuyo que exquisita ( mientras nos habla él o su madre- su tremenda madre pintora, madre del artista, Yocasta de casta vasca- la televisión irradia imágenes de cine non stop)....

El mundo de Zulueta es el que me gustaría aprehender aunque sea el suyo. Pero en gran medida también lo es el mio., pues se compone del artificio del que están hechos los sueños de los inadaptados. Sueños irrealizables y que malforman al individuo pues lo vuelven autista, extraño frente a una civilización voraz que margina al miedoso, al inmaduro. Zulueta tiene miedo a crecer pero ahora ya es demasiado tarde para lamentaciones. Decía Gil de Biedma que ' que la vida iba en serio es algo que uno se da cuenta demasiado tarde' , cuando se es joven evidentemente uno es inconsciente de tamaña putada. Gravísimo ya es cuando uno se niega a trasvasar la frontera de la infancia para siempre. De esto hay mucho en la vida de Zulueta, la suya podría llamarse, parafraseando a Juan Tébar, " La nueva historia de Peter Pan ". Y dió para un "Arrebato", que no es moco de pavo.

En "Villa Aloha", el hogar de sus padres donde Ivan se crió , se alejó y regresó a guisa de

## Andrés Duque

invasor y a la vez de refugiado tras los embates del jaco, hay además una enredadera que él encuentra fascinante y con la que sueña filmar en breve para hacerle un escalofriante travelling vertical ( un temblor parecido al que le recorría el cuerpo cuando aparecían éstos en los musicales de Hollywood, quizá vía Arthur Freed ), hay también la playa, el sol, las diferentes tonalidades que proporcionan las horas a un entorno hermosísimo como es Donosti, ese Donosti.

La idea de destrascendentalizar su propia obra convierte a Zulueta en un artista adorable. Todos sus cortos, en palabras suyas, fueron una locura, pura diversión, unas risas de nulo presupuesto o todo lo más plasmación de una fascinación por la imagen aupada por los efectos de las drogas, en cada una de sus clases según las épocas. Así los cortos pre-ARREBATO se deben al consumo post hippy de los ácidos mientras que ARREBATO está plenamente apoyada por la recién descubierta heroína.

He debido de ver una decena de cortometrajes suyos y pienso que están a la altura de otras muestras características del underground internacional de su época. Es evidente lo que estoy diciendo desde el mismo momento en que algunos fueron presentados en festivales de cine internacionales, como el de Berlín ( caso del conocido Leo Es Pardo ), etc.

Y no deberíamos restarles a todos ellos una última importancia en tanto que fueron germen, boceto, ensayo de una obra maestra, curiosamente nacida a golpe de boceto, ensayo o germen de algo difuso, como fue ARREBATO . Así en A MALGAM A hay primeros planos de Zulueta ( totalmente traspuesto por las drogas ) que me recuerdan a la muerte final, arrebatada de Poncela ( a lo mejor mientras suena el melodrama histórico del "Sabato Pomeriggio" de Baglioni. Llegado a ese punto me pregunto cómo serían los sábados por la tarde de Iván... ) ; la interpretación loquisima de Will More en AQUARIUM ( mezcla de la Holly Woodlawn de " Women in revolt" y el Taylor Mead- con el que por cierto tuvo un lance el chico en un viaje con Zulueta a Nueva York- de " The queen sheba vs. The atom man" de Ron Rice ) pareja en chispa a la ofrecida años después ; el proceso de aceleración de imágenes de KINKONG, o el tratamiento del paisaje en ROMA, BRESCIA, CANNES ( con parada en el culo de un travestí africano , encuadrando la cámara en el mismo punto de vista adoptado por el de la "Joven virgen autosodomizada por su propia castidad " de Dali/ el cartel de " La muchacha de las bragas transparentes" de Jess Franco ") perfeccionados en su histórico largo.

Zulueta afirma en el documental que ARREBATO le había dejado tan vacío, tan exhausto que pensó que ya no le quedaba más por decir. El enganche ( y posterior proceso de

## Andrés Duque

dexintoxicación ) parecían confirmar su teoría de alejamiento de la cámara. Pero hubo tres o cuatro historias más que le mantuvieron en el candelero de los minoritarios ( eran trabajos para televisión ).

En todo caso, pienso que a pesar de estos trabajos puntuales, de las "enredaderas " y demás, Zulueta se vació con ARREBATO, porque él era ese Will More disfrazado de chico raro de la nueva ola aquejado de peterpanismo sin más sorpresas que ofrecer que el encierro en un universo que algunos ya conocemos. Una personalidad única e irrepetible en nuestro cine con la que es un placer toparse en documentales como éste ( al final Iván piensa en su futuro inmediato de viejo desahuciado y se pone serio durante unos segundos. Un silencio valorativo ante el vértigo de su mente estalla en una salida risueña, happy end de película, optando por la retirada a un balneario muy glam, adonde me encantaría acudir a visitarlo. Más que nada para enseñarle mis álbumes de cromos de FANTASIA MONGO ).

POSTED BY MACISTE BETANZOS AT [12:50 PM](#) 

Andrés Duque

## Iván Zulueta RETRATO (IN)ESPERADO DE UN OUTSIDER

Robert Juan-Cantavella



Un rastro de cortometrajes y ensayos con el cine le llevan de 1964 –*La fortuna de los Irueta*– a 1979. Entonces rueda *Arrebato*. Luego el silencio. Años bárbaros de vértigo, un proyecto cinematográfico abortado, la metadona, unos cuantos carteles para Almodóvar... y ninguna otra película. Con el documental *Iván Z*, Andrés Duque nos acerca al esperado Iván Zulueta, uno de los grandes interrogantes de la historia más reciente del cine español.

Fotograma del documental 'Iván Z'

**E**N EL MEJOR de los casos, un artista escribe, dirige, produce o se inventa una obra y luego, siendo optimistas, se obstina en recrearla *ad infinitum* sin faltarle demasiado al respeto. Iván Zulueta nunca dio el segundo paso.

*Arrebato*, una de las películas más inquietantes y ambiciosas del cine español, cuenta la historia de una fascinación absoluta y eterna por el cine. Lo hace a través de un personaje que vive recluido en un viejo caserón, tratando de neutralizar el paso del tiempo con su cámara, transformando la realidad mediante la manipulación de los fotogramas, y aislado radicalmente del mundo exterior. Se rodó en 1979 con un presupuesto muy bajo y se estrenó al cabo de un año. España salía del franquismo y el cine, como el resto de las artes más populares, trataba de reinventarse a sí mismo, escapar de los patrones por los que, salvo en contadas excepciones, había estado oprimido durante años, y recuperar el tiempo que se había perdido con respecto a otros países europeos. Eran los tiempos de "la movida", que quiso ser algo así como una explosión de modernidad destinada a reubicar a España en la normalidad temporal de su entorno. Es una lástima que no a todos aquellos voluntariosos voceros de un nuevo tiempo les alcanzara el talento para trascender, pero quedaron algunas obras que sí lo hicieron. *Arrebato* es una de ellas.

De acuerdo con los más estrictos patrones vanguardistas, *Arrebato* propone el artificio de la fusión entre el arte y vida, en este caso concreto a través de la vampirización de la vida por parte del cine. La idea fundamental del metraje es que la cámara tiene vida propia. Su desarrollo recorre un oscuro y confuso proceso de aprendizaje

en que Will More, actor fetiche de Zulueta que encarna al protagonista, aprende a relacionarse con ella hasta un punto de simbiosis en que el cine lo absorbe y arrastra a la desaparición.

Si empiezo con *Arrebato* para llegar al documental sobre Iván Zulueta, es por dos razones. En primer lugar, porque hablar de este director donostiarra es hablar de *Arrebato*, su ópera magna, una película de culto casi inhallable hasta hace muy poco, celebrada en festivales internacionales y, por lo general, profundamente admirada por quienes la han ido encontrando en filmotecas, ciclos especiales o cintas VHS de pésima calidad y circulación privada (eso que ahora es pecado e ilegal). En segundo lugar, porque una de las ideas que se desprenden del documental *Iván Z* (2004), realizado por el venezolano Andrés Duque (1972), es el paralelismo que induce a establecer entre Iván Zulueta y el personaje de Will More en *Arrebato*. Me explicaré.

El documental se estructura como un recorrido por Aloha, el viejo caserón familiar en el que Zulueta vive encerrado con su madre. Mediante una serie de entrevistas y durante tres días, Andrés Duque convierte a Zulueta en el Cicerone que da cuenta de su propio encierro y de su memoria, recorriendo una tras otra las diversas estancias del vetusto caserón y repasando, sin un guión cerrado, los recuerdos, los fetiches y las obsesiones bajo cuyo peso ha vivido y sigue viviendo este evadido del cine español. Es así como comprobamos que muchas de las filias, fobias y obsesiones que sustentan *Arrebato* persisten en el Zulueta de hoy: su condición de Peter Pan atormentado por la idea de crecer, su fascinación por los viejos cromos de Walt Disney, su intensa relación de amor odio con la so-

ledad, con el pasado, su concepción de las drogas como un elemento de conocimiento, su concepción –también– del cine como una herramienta de conocimiento, como un instrumento con el que es posible batirse pero nunca someter, una cosa indiscifrable cuyo sentido supera ampliamente la suma del sonido e imagen en movimiento que le dan cuerpo.

**E**l documental está rodado en vídeo. Hay una secuencia en la que Andrés Duque pone una de sus cámaras de vídeo en manos de Zulueta –“Da respeto, después de tanto tiempo”– mientras con otra le filma. Pues bien, ahí, y al hilo del paralelismo que apuntaba, Zulueta queda embelesado ante el movimiento ondulatorio de las enredaderas que cubren una de las paredes del jardín. Y en un montaje que alterna el plano titubeante de estas plantas mecidas por el viento con los de Zulueta manejando su Sony prestada, Duque reproduce una secuencia de *Arrebato* (varias, en realidad). En una de ellas, perdido en el gran jardín del caserón donde vive ocupado en su cometido de no crecer, Will More admira extasiado los protocolos más simples de la naturaleza y los graba. Pero lo que en ese momento le fascina no es el vaivén de los árboles, la brujería del movimiento azaroso, la regularidad de sus oscilaciones: está poseyendo todas aquellas cosas, el paisaje entero, a través de su súper 8 mm.; ansía la representación que obtendrá de los árboles vacilantes sobre su tronco, y en ella la posibilidad de manipularla, transformarla, *arrebatar*. Will More está obsesionado, concretamente, por la velocidad. Sólo su mecánica le emociona, la certeza de que transmutará cuanto está viendo, y que al hacerlo también él se innovará. Y no es otra sino esa la ilusión que crea el documental cuando nos muestra a Zulueta en idéntica situación.

Andrés Duque ha declarado que no se proponía un repaso exhaustivo de la vida y milagros de Zulueta –tarea, en cualquier caso, todavía pendiente–, sino un retrato del personaje. Y es lo que encontrará quien visione *Iván Z*, al esperado Zulueta, sus gestos y sus opiniones, un tipo de carne y hueso rompiendo su silencio de años, saliendo de la oscuridad y dando algunas claves para entender su filmografía. Pero también se topará con un Zulueta inesperado, ataviado con su batín de hidalgo cervantino, con una psicología imprevista, conmovedora y un tanto extraña, tal es el grado de cercanía con otras psicologías que él inventó. Personalmente, y ésta es una idea que baila en mi cabeza desde hace tiempo, me hubiese gustado escuchar su opinión sobre el cine que se está haciendo ahora mismo, pero entiendo que ése es tema para otro rodaje.

*Iván Z* opta a los Goya en la categoría de cortometraje documental. Temo que la Academia encuentre la forma de darle también este premio a *Mar dentro*... ■

Comprobamos que muchas de las filias, fobias y obsesiones que sustentan 'Arrebato' persisten en el Zulueta de hoy

Robert Juan-Cantavella  
(Almassora, 1976).

Ha publicado la novela *Otro* (Laia libros, 2001).

## Andrés Duque

### 4.1 Entrevistas

Entrevista Andrés Duque. Festival PdV 24-02-2011. "Color perro que huye"  
<http://www.youtube.com/watch?v=rZFIJDe3BmM&feature=related>



Entrevista Andrés Duque  
<http://www.youtube.com/watch?v=SRO78c6QGCs&feature=related>



Entrevista Andrés Duque. Director de "La constelación Bartleby"  
<http://www.youtube.com/watch?v=dBuIWYJWInE&feature=related>



## **Andrés Duque**

### **5. Bibliografía**

Ivan Z. En: Torreiro, Casimiro: "Realidad y Creación en el cine de no-ficción",  
Cátedra, Madrid, 2010.

**Texto completo en página 70**

Centralización y dispersión: dos movimientos para cartografiar la especialidad del  
documental producido en Cataluña en la última década. En: Torreiro, Casimiro:  
"Realidad y Creación en el cine de no-ficción", Cátedra, Madrid, 2010.

**Texto completo en página 45**

"La Mano que Mira, Siete ensayos, un objetivo"

Ed. Festival Punto de Vista (Febrero - 2008)

**Texto completo en página 74**

Duque, Andrés: "Memories of Iván Zulueta, a Legend of Spanish Underground Cinema", un  
Flop Magazine (Junio - Italia)

**Texto completo en página 86**

## Andrés Duque

Centralización y dispersión: dos movimientos para cartografiar la especialidad del documental producido en Cataluña en la última década. En: Torreiro, Casimiro. Realidad y Creación en el cine de no-ficción : Barcelona, Ed. Cátedra, 2010  
Documento descargable en: <http://www.andresduque.com/web/txt.html>

### Centralización y dispersión (Dos movimientos para cartografiar la «especificidad» del documental producido en Cataluña en la última década)

GONZALO DE PEDRO y ELENA OROZ

En un artículo publicado hace casi una década, Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro<sup>38</sup> daban cuenta de la precariedad del documental español, apenas emergente por aquel entonces, y denunciaban la falta de compromiso por parte de quienes, al menos, les correspondería esa función: el Estado y las televisiones públicas (siempre que entendamos el documental como un producto cultural, artístico y/o un espacio público que articula debates sociales, claro está). Hoy, cuando la nueva ley del cine puede dejar fuera de juego al documental cinematográfico y el Tribunal Supremo ha cuestionado la constitucionalidad de la ley por la cual las televisiones privadas están obligadas a aportar el 5 por 100 de sus ingresos a la producción cinematográfica contraviniendo la directiva europea de Televisión Sin Fronteras, la situación es todavía más desalentadora que la de aquel momento. Y nos pone en la difícil tarea de empezar a pensar (o a asumir y, por tanto, comenzar a plantear alternativas) que el celebrado *boom del do-*

<sup>38</sup> Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro, «Entre la esperanza y el desaliento: situación actual del documental en España», en *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Málaga/Madrid, Festival de Cine Español de Málaga, Ocho y Medio, 2001, págs. 139-151.

## Andrés Duque

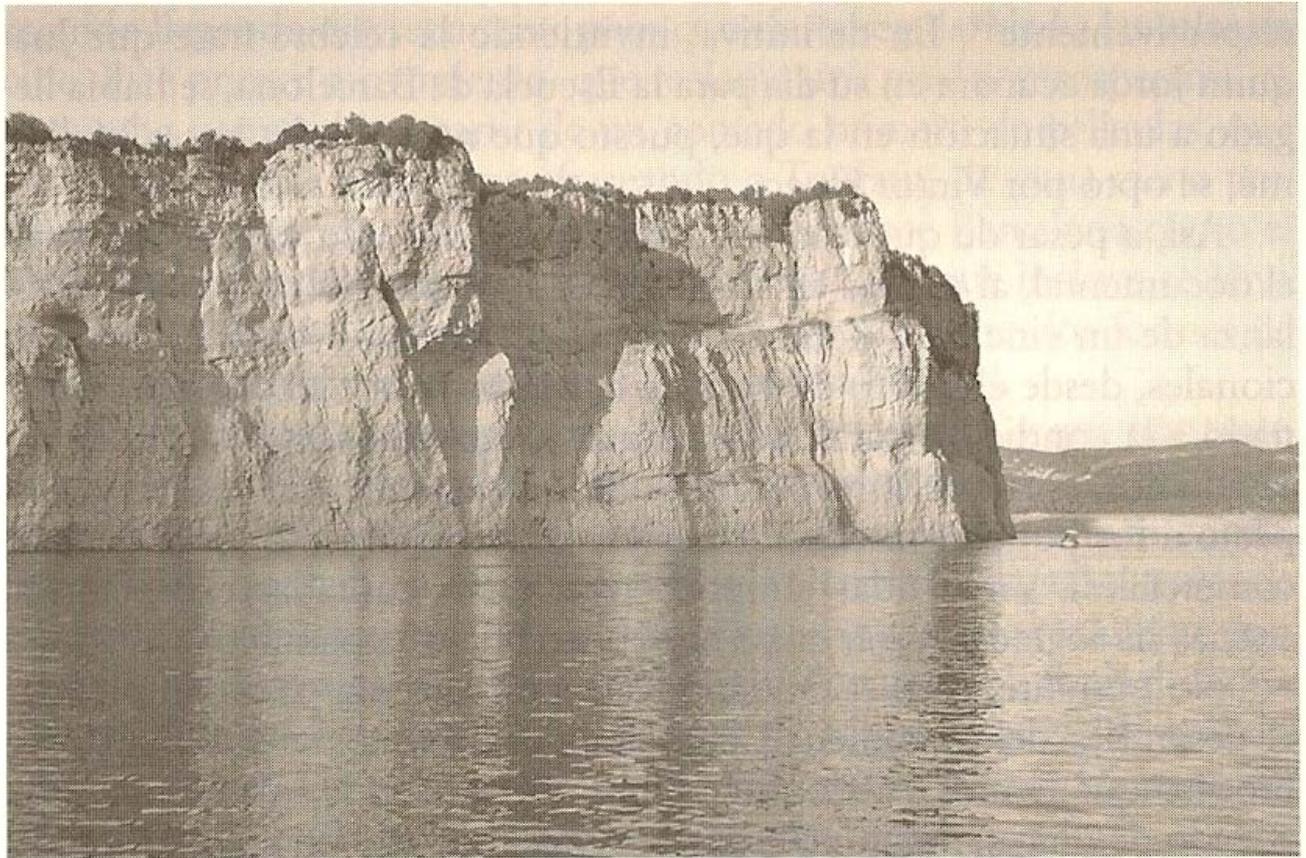
documental fue un espejismo, un pilar en el desarrollo de la industria audiovisual que no pudimos o no supimos apuntalar. Y lo que es más grave, con la inevitable sensación de torpeza de quien tropieza dos veces con la misma piedra, puesto que ya el primer renacer del documental en España que, tras el omnipresente No-Do, se produjo durante la Transición se vio abortado por motivos similares: una legislación que lo ninguneaba, la crisis en el sector de la exhibición y el cambio en las formas de consumo de ocio y, entre ambos factores determinantes, un escaso margen para que el documentalismo arraigara como tradición<sup>39</sup>.

Porque, a pesar de que este capítulo tenga por objetivo analizar las particularidades de esa práctica audiovisual que conocemos como documental y su producción en Cataluña, no podemos olvidar que, sin una ley estatal, será la industria catalana la más perjudicada. Entre los múltiples y determinantes factores que han permitido su eclosión, los económicos han sido fundamentales. Así, cuando hacía tiempo que el grueso de la producción cinematográfica en nuestro país se había concentrado en Madrid, en Cataluña el documental se convirtió en tabla de salvación para una industria que apostó por él como forma de posicionarse en el mercado, en tanto que su coste de producción era más barato, especialmente gracias a la digitalización de los procesos de rodaje y montaje. En este mismo sentido, cabe recordar, como lo hiciera en su día Jaime Pena<sup>40</sup>, que el cine de autor casi había desaparecido en nuestro país durante los noventa, y que la no-ficción —y en este caso sí que conviene ensanchar la etiqueta— se convirtió en el refugio de los nuevos y viejos cineastas. Así, en la última década hemos visto que, junto con la recuperación de francotiradores como Jordà y Guerin, otros autores como Jaime Camino, Agustí Villaronga o Marc Recha se han incorporado a esta práctica a través de propuestas tan distantes entre sí como el documental histórico (*Los niños de Rusia*, 2001), el *fake* (*Aro Tobulkhin. En la mente del asesino*, 2002) o el diario de viaje (*Dies d'agost*, 2006),

<sup>39</sup> Véase al respecto Josexo Cerdán, «El documental en la España del tardocapitalismo: muerte y resurrección», en la revista digital *Pausa*: <http://www.revistapausa.com/6/html/perspectivacerdan.html>. Pese a los paralelismos, cabría señalar cómo la crisis de la exhibición ha perjudicado al documental (y a la ficción) cinematográfico, mientras que algunas prácticas independientes han integrado Internet en su estrategia de difusión; además cabe destacar cómo la pregnancia del documental entre el público ha sido posible por el acceso, antes vedado, a muchos clásicos disponibles en la red y a su rescate en formato DVD por parte de las distribuidoras más arriesgadas.

<sup>40</sup> Jaime J. Pena, «Cine español de los noventa: Hoja de reclamaciones», en *Secuencias*, núm. 16, segundo semestre de 2003, págs. 38-54.

## Andrés Duque



*Dies d'agost* (Marc Recha, 2007).

## Andrés Duque

respectivamente<sup>41</sup>. En definitiva, invirtiendo la célebre frase que Joaquim Jordà acuñara en su día para la Escuela de Barcelona, se había llegado a una situación en la que, puesto que no se podía hacer Mallarmé, se optó por Victor Hugo.

Así, a pesar de que a lo largo de esta década que ya casi concluye el documental, al menos en Cataluña, se ha convertido en la punta de lanza de un cine de calidad en los más prestigiosos festivales internacionales, desde el punto de vista de la producción parece estar condenado a la condición paraindustrial que ha gozado siempre (y que, no olvidemos, es la que le ha permitido una independencia discursiva respecto a los poderes institucionales y creativa respecto a las exigencias comerciales), sin olvidar tampoco que, salvo contadas excepciones, apenas ha logrado cuajar entre el público (cinematográfico).

No obstante, y antes de darlo todo por perdido, para comprender el desarrollo del documental en Cataluña debemos atender el doble proceso que hemos vivido durante esta década en la que sin duda ha gozado de una atención inaudita en su historia. Por un lado, un proceso de legitimación del documental que se ha vehiculado fundamentalmente gracias a su acceso a las salas cinematográficas, un espacio que le había sido vetado desde la Transición, sin considerar las excepciones, siempre minoritarias y casi testimoniales, que constituyeron los estrenos de *El sol del membrillo* (1992) de Víctor Erice e *Innisfree* (1990) y *Tren de sombras* (1997) de José Luis Guerín. Un hecho que, a su vez, ha propiciado su presencia en los medios de comunicación con una recepción crítica generalmente positiva, en los premios de la Academia del Cine<sup>42</sup> y la apertura a un público (escaso, eso sí, pero no podemos olvidar que la audiencia cada vez es más fragmentaria). Con lo que, a pesar de que el saldo de espectadores no sea muy positivo<sup>43</sup>, el documental ha

su incorporación a esta práctica a través de propuestas tan distintas entre sí como el documental histórico (*Los niños de Rusia* 2001), el *libre-cho*

<sup>41</sup> También es significativo constatar cómo incluso directores a los que no les costaba levantar sus proyectos o que se movían en otros terrenos han coqueteado, a remolque del *boom* del documental, con esta forma audiovisual. Éste sería el caso de Ventura Pons con *El gran gato* (2002), Jaime Balagueró y Paco Plaza con *O.T. La película* (2002), Isabel Coixet con *Viaje al corazón de la tortura* (2002), largometraje realizado para televisión, o a través de filmes colectivos como *¡Hay motivo!* (2004) o *Invisibles* (2007).

<sup>42</sup> Es desde el año 2002 cuando la Academia incorpora de forma estable la categoría del Goya a la Mejor Película Documental.

<sup>43</sup> Josetxo Cerdán realiza un interesante análisis sobre los contextos de exhibición, señalando cómo algunas películas, como *La leyenda del tiempo*, lograron alcanzar un importante *share* en su pase televisivo, cuando su paso por las salas apenas logró convocar poco más de 6.000 espectadores. Véase Josetxo Cerdán, «Desplazamiento centrífugo en tres movimientos sobre la geografía del documental español», en *Doc 21: Panorama del*

## Andrés Duque

seguido llegando discretamente pero con cierta regularidad a las salas de cine. Este primer movimiento, que reclama una visión retrospectiva, es el que ha permitido, a partir de un contado número de películas, que haya sido posible hablar, parafraseando a Truffaut, de «una cierta tendencia en el cine documental catalán», erigiéndose Barcelona como el centro de la producción documental en España, y que incluso se haya llegado a reabrir el enfrentamiento de los setenta entre dos formas de entender y producir el cine: Barcelona frente a Madrid.

Un segundo movimiento más difícil de cartografiar, y que por tanto invita a realizar análisis prospectivos, ha sido la visibilización de una serie de prácticas documentales autoproducidas o de carácter realmente independiente<sup>44</sup>, que han proliferado gracias a la tecnología digital, a través de una serie de espacios más difusos, pero que son los que realmente han contribuido a crear una cultura en torno al documental: festivales, museos, publicaciones y distribuidoras especializadas y el apoyo de las televisiones locales. Un proceso que, como veremos en la segunda parte del capítulo, se caracteriza por la descentralización o la dispersión<sup>45</sup>.

### PRIMER MOVIMIENTO: CENTRALIZADOR

#### *Una forma cinematográfica en busca de un nombre y de una sala de exhibición*

Paradoja sintomática de la precariedad e inestabilidad del documental, no resulta extraño que su legitimación en nuestro país haya pasado precisamente por negar o matizar su existencia, al menos desde

---

*reciente cine documental en España* (Málaga, Luces de Galibo, 2009). Aunque de momento no figure en ninguna estadística, no podemos olvidar ese otro público que asiste a los festivales y que, en ocasiones, es más numeroso que el de las salas, y que ha sido realmente significativo en películas como *La casa de mi abuela* de Adán Aliaga o *Can Tunis* de Paco Toledo y José González Morandi.

<sup>44</sup> Recordemos que en España no hay verdadera producción independiente, por lo menos de cine documental, porque no hay producción industrial al margen de las subvenciones, puesto que, como señaló Josetxo Cerdán: «Lo cierto es que hoy en día no hay ninguna empresa española que se lance a la aventura de producir un film (sea documental o ficción) sin el apoyo de subvenciones institucionales y la participación de las televisiones» (*ibíd.*, pág. 72).

<sup>45</sup> En medio, quedaría otro posible movimiento que, por los límites que impone este ensayo, no podemos abordar, pero del que nos gustaría dejar constancia: el documental que se produce para televisión o por profesionales de la televisión como Carles Bosch, Albert Solé o Ángel Leiro que, durante estos años, han tenido la oportunidad de dar el salto a la gran pantalla, creando, a menudo, una confusión genérica entre los espectadores.

## Andrés Duque

un punto de vista terminológico. Así, cabe remontarse a uno de los puntos álgidos del documental en Cataluña (y en España) como pudo ser *En construcción* de José Luis Guerín (2001), para constatar que tanto directores como productores anteponían el sustantivo «película» a tan sinuoso adjetivo<sup>46</sup>. Mientras que en el seno de la crítica hemos observado la misma tendencia cuando el debate se ha centrado en la dicotomía ficción versus documental, casi siempre ignorando la historia y la especificidad de esta última modalidad audiovisual y despachando la discusión de forma ciertamente perezosa con la casi unánime y tranquilizadora conclusión —aplicada sin distinciones a un Jordà, un Lacuesta o un Guerín— de que todos los caminos llevan a la ficción, como analizaremos más adelante.

Por su parte, las universidades catalanas (ciertamente más conscientes del terreno que pisaban), que a finales de los noventa pusieron en marcha los primeros estudios específicos en nuestro país dedicados al documental, optaron por conservar y defender el sustantivo, pero añadiendo el adjetivo de resonancias *griersonianas*: creativo o de creación. En definitiva, se trataba de diferenciar y dignificar un producto que hasta entonces había permanecido secuestrado por la televisión, bajo el envoltorio del reportaje o del documental de naturaleza de gran formato, de ejercer una labor didáctica de cara a su público potencial, una vez que se vio que la recuperación de la sala cinematográfica, de la que había sido desterrado desde la Transición, era posible gracias al estreno de *Asaltar los cielos* (José Luis López Linares y Javier Rioyo, 1996)<sup>47</sup>.

En este sentido ha sido fundamental el papel del Máster en Documental de Creación de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, cuya primera edición se celebró en el bienio 1998-1999 y que se planteó la

<sup>46</sup> Si bien Guerín no dudó en hablar de documental al referirse al documental, en ciertas ocasiones se vio obligado tras el éxito de *En construcción* en el Festival de Cine de San Sebastián a hablar de «película» o a recordar que un documental puede ser una película. Mientras, otros productores, especialmente Elías Querejeta, optaron por imponer el sustantivo película a las producciones documentales de su sello, como los largometrajes de Eterio Ortega *Asesinato en febrero* (2001) y *Perseguidos* (2004).

<sup>47</sup> Sobre las particularidades del estreno (y el despegue del documental cinematográfico) de *Asaltar los cielos*, véase Josetxo Cerdán, «El documental en la España del tardocapitalismo», ed. cit. El autor explica cómo un filme procedente de un contexto televisivo logra insertarse en el cinematográfico, a través de la crítica y la Academia, y superarlo gracias a la repercusión que tuvo entre destacas firmas de opinión que trasladaron el debate a otras páginas de los periódicos que no eran las de cultura o espectáculos. Finalmente, la película logró mantenerse en cartel durante seis meses.

## Andrés Duque

producción de largometrajes para salas como una asignatura no sólo pendiente sino también «ineludible»<sup>48</sup>. El acceso a salas de cine no se concebía tanto como una forma de alargar la vida del documental (y por tanto, su rentabilización a través de diferentes y progresivas ventanas de exhibición: cine, DVD y televisión), sino de legitimarlo desde el punto de vista estético, puesto que en palabras de su director, Jordi Balló, «la sala de cine es una estrategia creativa». Así, su programa formativo combinó la enseñanza de la historia del documental con el desarrollo de proyectos individuales por parte de los alumnos y su incorporación posterior como asistentes a una serie de largometrajes liderados por los escasos autores de prestigio que, por aquel entonces, ya tenían una carrera en el seno de la no-ficción.

Desde luego, su apuesta por apoyar a directores que hasta entonces habían sido francotiradores y arropar sus producciones con un entramado industrial y cultural es más que loable, y muchas de sus producciones son ciertamente relevantes. La UPF, durante muchos años, no sólo lideró el resurgir del documental en Cataluña, propició el surgimiento de autores que debutaban en el campo de la no-ficción y acaparó un inusitado interés por parte de la prensa, sino que, en cierta forma, eclipsó el resto de producciones de corte documental surgidas en Cataluña (y en buena parte del resto del Estado), al menos en términos mediáticos. Porque, cuando hablamos (y se ha hablado) de un documental catalán, no estamos abordando aspectos identitarios, lingüísticos o nacionales, sino una serie de laxas cuestiones formales presentes en unas cuantas películas. Aquellas que desde los medios y la crítica especializada han servido para construir *discursivamente* a través de titulares una triunfal «marca Barcelona» que se impone en el mundo documental<sup>49</sup>, previamente arropada por voces de prestigio como la de Víctor Erice<sup>50</sup>, para concluir, ya en análisis de mayor enjundia, que la capital catalana era un foco alternativo a los sistemas canónicos, «el lugar desde el que es posible pensar y hacer

<sup>48</sup> Jordi Balló, «Le llamamos documental...», *Areavisual*, núm. 21, noviembre de 2001. En ese breve artículo de opinión podemos leer: «Que este tipo de cine llegue al cine es un paso ineludible. No conseguirlo sería un fracaso, porque han sido imaginados, creados y concebidos para cine. Este punto es decisivo: la sala de cine es una estrategia creativa, no únicamente una forma de financiación que puede favorecer la realización de un documental. Mantener este principio puede garantizar que los documentales en los cines continúen siendo deseables para los espectadores.»

<sup>49</sup> Gemma Tramullas, «La “marca Barcelona” se impone en el mundo del cine documental», *El Periódico de Catalunya*, 2 de febrero de 2007.

<sup>50</sup> Víctor Erice, «A propósito de *El cielo gira*», *El País*, 13 de mayo de 2005.

## Andrés Duque

otro cine, donde se perfila una cierta vanguardia», en palabras de Àngel Quintana<sup>51</sup>.

### *Un autor y una tradición para unas formas cinematográficas*

No cabe duda de que el éxito de crítica y público y el reconocimiento por parte de la institución cinematográfica de *En construcción* fue el punto de partida de este movimiento. Pero no fue hasta que los primeros alumnos de este Máster (Isaki Lacuesta, Mercedes Álvarez y Ariadna Pujol) consiguieron debutar en el documental cinematográfico que la «marca Barcelona» comenzó a tomar forma mediática, siempre, insistimos, teniendo como eje central las producciones vinculadas a la UPF, a las que según el medio y su especialización se añadían otros nombres, estuvieran relacionados (Adán Aliaga con *La casa de mi abuela*, 2005) o no (Albert Serra con *Honor de caballería*, 2006) con el documental. Esta mezcolanza, que se ha ido acentuando con los años, y que hasta cierto punto puede ser comprensible en la prensa generalista, es altamente sintomática de la recepción que ha tenido esta modalidad en nuestro país. De hecho, ya en el terreno de la crítica especializada e incluso en el académico<sup>52</sup>, el acercamiento que se ha realizado al documental (catalán o no) ha sido siempre *desde la ficción y hacia la ficción*; con lo que en, última instancia, el documental que un día fue el detonante de una cierta tendencia acabará convirtiéndose en una excusa, en el hermano pobre que siempre fue, pero que, sin embargo, impulsó una celebrada renovación en el seno de la ficción.

Éste es el punto de vista imperante en el volumen del que hemos extraído la cita previa de Àngel Quintana, *El batallón de las sombras. Nuevas formas documentales del cine español*, que nos resulta altamente significativo para nuestros propósitos, puesto que allí no sólo se plantea claramente esa dicotomía entre Madrid y Barcelona, sino también la ya aludida fusión entre documental y ficción. Así, no deja de ser significativo que, en una publicación dedicada al documental, sea Quin-

<sup>51</sup> Àngel Quintana, «Después de la posmodernidad», en Alfonso Crespo (coord.), *El batallón de las sombras. Nuevas formas del documental español*, Madrid, Ediciones GPS, 2006, pág. 28.

<sup>52</sup> En este sentido es elocuente el título del X Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine que se celebró en el año 2004: «Documental, carcoma de la ficción».

## Andrés Duque

tana quien establezca una suerte de contexto ciertamente amplio, en el que lamenta una «modernidad pérdida», iniciada por Erice pero sin solución de continuidad, que ciertas películas catalanas del siglo XXI vendrían a consumir<sup>53</sup>. Si bien el académico centra su análisis en ficciones como *La leyenda del tiempo* de Isaki Lacuesta y *Honor de cavalleria* de Albert Serra, y con menor fortuna en un falso documental como *El taxista ful* de «Jo Sol» (2006), finalmente su argumentación acabará englobando a todos los documentales adscritos a la UPF.

Y es en este punto donde la fusión deviene confusión, puesto que lo característico de la lectura que se ha hecho del documental en nuestro país es que ésta ha consistido en trasladar de una forma ciertamente paradójica y problemática el debate de la modernidad frente al clasicismo, «un cine abierto a la revelación, el azar y la complejidad» frente a otro «replegado en el guión y las estructuras dramáticas»<sup>54</sup>. Ciertamente, situados en la ficción, estas películas (y aquí nosotros pensamos en *El cielo gira* y *En construcción*, concretamente) funcionan a la perfección como obras modernistas que se abren a la realidad y que trabajan con actores no profesionales. No obstante, si algo caracteriza los trabajos de Mercedes Álvarez y José Luis Guerín es que engarzan con un clasicismo no sólo documental (Flaherty sería su modelo, al igual que el de *El sol del membrillo*, pieza recurrentemente aludida en el volumen como originaria), sino también narrativo. Por un lado, en ambas encontramos estrategias propias de otra forma documental clásica como el docudrama: la inclusión de actores sociales que se interpretan a sí mismos, la imposición de micronarrativas y la «puesta en situación» de un guión quizás no escrito pero claramente pautado por parte del director (como, por ejemplo, la escena de *En construcción* en la que los obreros hablan de su trabajo a propósito de *Tierra de faraones* (*Land of Pharaons*) de Howard Hawks, 1955). Y, por otro, su planificación que, a menudo, responde a un paradigma clásico como es el montaje en continuidad y el desglose de escenas a través de la técnica del plano contraplano (presente, por ejemplo, en la conversación entre el atleta y el pastor marroquíes de *El cielo gira*).

<sup>53</sup> Por su parte, en el mismo artículo, la antítesis, Madrid, queda definida a grandes rasgos como el lugar donde se ha realizado un cine que ha pasado por alto la modernidad, donde hoy se concentra una industria que acoge a los nuevos cineastas de los noventa inscritos en una corriente posmoderna y otras películas que caen en un realismo tibio. En ese mismo sentido, resulta también revelador que se omitan los documentales producidos en Madrid, como los trabajos de la productora Cero en *Conducta* o de Elías Querejeta P.C.

<sup>54</sup> Ángel Quintana, art. cit., pág. 21.

## Andrés Duque



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

## Andrés Duque

A pesar de este clasicismo, es el recurso a la teoría del autor el que lo vuelve a situar de lleno en la modernidad, puesto que de todas ellas también se ha destacado generalmente una suerte de hábito poético y personal. De este modo, el imaginario (ciertamente cinematográfico) que ambas proyectan sobre el mundo histórico que retratan se ha aplaudido como una suerte de sello autoral, obviando otros parámetros clave a la hora de pensar el documental y su relación con el mundo histórico, como son su componente social, política, epistemológica y ética<sup>55</sup>. Porque, aunque parezca una obviedad recordarlo, no es lo mismo una ficción que se abre a la realidad que una realidad a la que se impone una ficción (convenientemente invisibilizada, eso sí).

Al margen de que pueda resultar ciertamente anacrónico seguir añorando la modernidad, otra de las paradojas que encontramos en estos análisis es que ésta se siga asimilando en nuestro país a la vanguardia y que, por tanto, *En construcción* y *El cielo gira* se hayan presentado como obras rupturistas, como modelos que continúan al tiempo que pautan un camino a seguir, un argumento además subrayado por su bendición en el extranjero a través de los galardones obtenidos en prestigiosos festivales internacionales<sup>56</sup>. No obstante, si volvemos a situarnos en el terreno de la no-ficción, desde mediados de los ochenta el documental (en su teoría y en su práctica) más vanguardista o renovador se ha situado claramente en la posmodernidad: asumiendo su condición de relato subjetivo y que propone un conocimiento parcial y situado; explicitando su relación conflictiva con lo real, a través de la fragmentación, la reflexividad, lo inconcluso y lo tentativo, y la igualmente ambigua relación con los actores sociales, subrayando la performatividad a ambos lados de la cámara de todo acto enunciativo; adentrándose en terrenos poco explorados, como el ensayo o la escritura en clave autobiográfica. Aspectos que ni de lejos se plantean en los filmes aquí citados —que como ya dijimos y sus autores han reconocido— engarzan con el documental más clásico, y que sí emergen en otras prácticas periféricas que veremos más adelante y que este mismo discurso homogéneo y homogeneizador ha contribuido a invisibilizar.

<sup>55</sup> El número 57-58 de *Archivos de la Filmoteca* (octubre de 2007-febrero de 2008), coordinado por Josep Maria Català y Josetxo Cerdán, en el que participan firmas tan prestigiosas como la de Bill Nichols, Michael Chanan, Carl Plantinga, Catherine Russell o Paul Arthur, entre otros, da buena cuenta de ello.

<sup>56</sup> Éste es uno de los principales argumentos que esgrime Víctor Erice en el artículo ya citado para subrayar la importancia de *El cielo gira*: cómo esta obra se alzó con los máximos galardones en París, Rotterdam y Buenos Aires.

## Andrés Duque

Pero lo más empobrecedor de esta aproximación es ver cómo estos mismos parámetros críticos se han aplicado a otras películas de la misma universidad, como *Tierra negra* y *Aguaviva*, para concluir, esta vez en palabras del crítico Daniel Villamediana, que ninguna de ellas «está haciendo grandes aportaciones ni estéticas ni temáticas»<sup>57</sup>. Quizás aquí cabría darle la vuelta a tan tajante afirmación y plantearnos, en un sano ejercicio de autocrítica, si no es precisamente esa aproximación estética<sup>58</sup> (algo que en última instancia responde al gusto, un patrón cultural, económico y social) y teórica (anclada en premisas modernistas y autorales) la que no ha realizado grandes aportaciones. En definitiva, si el problema está en las películas o en las lecturas de las mismas. A menudo, por parte de escritores que, al tiempo que reclaman unos espejos transnacionales para el cine (de ficción y documental) producido en nuestro país, han sido incapaces de abrirse a corrientes teóricas contemporáneas y foráneas a la hora de afrontar este resurgir del documental, quedando, en muchas ocasiones, atrapados en un realismo de corte baziniano ciertamente caduco en nuestros días.

De este modo, nos encontramos con una «marca Barcelona» donde sólo resultan válidos ciertos documentales cinematográficos, mientras que se desechan otras películas (y son muchas las que directamente se ignoran) y autores que ciertamente recogen una herencia documental claramente modernista (como es el cine directo) y que se conciben como indagaciones no sólo estéticas o metacinematográficas, sino también antropológicas o sociológicas. Una «marca Barcelona» que, aunque sea a duras penas<sup>59</sup>, intenta establecer puentes con la Escuela de Barcelona, a través de la figura bisagra de Joaquim Jordà, trazando genealogías y paralelismos forzados. Un ejercicio de revisión histórica que, implícitamente, deja de lado muchos trabajos clave que se produjeron desde finales de los sesenta hasta principios de los ochenta, dentro y fuera de Cataluña —*Largo viaje hacia la ira* de Llorenç Soler, *Después de...* de Cecilia y Juan José Bartolomé (1981) o *Rocío* (1980) de Fernando Ruiz Vergara—, condenando nuevamente al

<sup>57</sup> Daniel Villamediana, «De la Escuela de Barcelona al Máster de la Pompeu Fabra: un recorrido sin senda», en Alfonso Crespo, *op. cit.*, pág. 45.

<sup>58</sup> Así, lo llamativo del artículo de Daniel Villamediana, junto con cuestionables observaciones históricas sobre la predilección por la ficción de la Escuela de Barcelona y su fin, son las apreciaciones sobre la obra de Joaquim Jordà y su relación con la imagen que se descalifica o se cuestiona precisamente por no responder a un supuesto preciosismo o rigor compositivo que sí exhiben las películas de Guerín, Álvarez o incluso Isaki Lacuesta y Albert Serra.

<sup>59</sup> Éste es el poco fructuoso camino, como el mismo autor reconoce, que emprende Daniel Villamediana en el artículo ya citado.

## Andrés Duque

ostracismo una tradición que, fruto y testigo del complejo y precario momento en que emergió, cabría ser considerada como tal. Una «marca Barcelona» que, como hemos visto, parte del documental y que irá incorporando en su seno, siempre en función del crítico y del medio<sup>60</sup>, películas mestizas y otras ficciones realizadas además por autores que han manifestado claramente su indiferencia hacia la modalidad documental, como Albert Serra. Una «marca Barcelona» que se reafirma gracias a la repercusión internacional, ya sea en los medios más prestigiosos o en los principales festivales, y que se mide y se mira en el cine de autor más relevante del momento, hasta el punto de que las instituciones culturales, en este caso el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona a través de su iniciativa Cinèrgies, han forzado sinergias transnacionales, pero poco productivas en términos reales de diálogo, entre directores procedentes de todos los terrenos de juego, como Albert Serra y Lisandro Alonso, Isaki Lacuesta y Naomi Kawase o Jaime Rosales y Wang Bing. Y, por último, lo que más podemos lamentar a la hora de hablar de una corriente de no-ficción en Cataluña es que esta «marca Barcelona» que vio cómo en su día fueron cuatro los jóvenes cineastas que consiguieron debutar en el largometraje con un documental, algo hasta entonces casi inimaginable, hoy no son muchos los que apenas consiguen levantar proyectos de envergadura. Muchas de las obras que siguen llegando a salas se mueven en terrenos ciertamente precarios o semiindustriales (muchas veces con rodajes de guerrilla y una mínima financiación en la posproducción) y su presencia en las mismas es ciertamente efímera. Y mientras, otras propuestas que no han encajado en este movimiento de legitimación del documental vía sala cinematográfica siguen pendientes de atención.

### SEGUNDO MOVIMIENTO: DESCENTRALIZADOR

#### *Descentrados y digitales*

En los últimos años hemos asistido a un movimiento de tierras en el campo documental, una agitación subterránea y paralela (que no marginal, porque no vamos a hablar aquí de márgenes, sino de autén-

<sup>60</sup> Un artículo sintomático de esta tendencia lo encontramos en *El País*, donde el periodista equipara películas claramente documentales como *De funció* de Jorge Tur o *Nadar* de Carla Subirana con ficciones como *Pass a nivell* de Pere Vilà o *La Influencia* de Pedro Aguilera, concluyendo sin pudor que todos ellos: «Ruedan documentales ficcionados o ficciones con un guión abierto a la improvisación, sin actores profesionales» (José Ganga, «¿Una nueva “onada catalana”?», *El País*, 19 de diciembre de 2008).

## Andrés Duque

ticos *outsiders*): precisamente, la tan manoseada digitalización de todo el engranaje cinematográfico, que ha propiciado una explosión audiovisual en los márgenes del documental, allá donde se encuentra con el experimental, el videoarte o las nuevas expresiones nacidas de la mano de Internet. Una *revolución*, siempre en cursivas, y siempre en los límites de lo visible, que no aspira en ningún caso, como el documental industrial (sea o no de autor), a conquistar las salas, y cuyos logros se acercan más a sus aspiraciones, más ajustadas a sus condiciones de producción, y por tanto, más efectivas, que en el documental industrial, por esa adecuación entre medios, aspiraciones y repercusión. Una *revolución* en la que participan tanto cineastas reconocidos que, a modo de bisagra, trabajan también al otro lado de la barrera, como nombres más jóvenes y recién llegados, junto a videoartistas reconvertidos o profesionales del audiovisual que han encontrado en este campo del posdocumental y el nuevo háztelo-tú-mismo una vía fructífera de expresión y trabajo. Un movimiento, decíamos, propiciado por una renovación tecnológica que, por más que se pretenda lo contrario, no ha beneficiado tanto a los estamentos de la industria oficial española<sup>61</sup>, sino más bien a quienes trabajan fuera de ella, y que han visto multiplicarse sus capacidades productivas: multitud de cineastas (o videoastas, más exactamente) que están configurando un nuevo paisaje audiovisual en el que no sólo se redefine, supera y desdibuja el concepto de documental, sino en el que los tradicionales centros de poder, y la dicotomía Madrid (como centro industrial) frente a Barcelona (como centro del cine de autor) está quedando relegada a un segundo plano, para dar paso a lo que podría ser una red descentralizada, (des)organizada de manera no jerárquica, equivalente *real* a las redes P2P para el intercambio de archivos en Internet, carentes de servidores centrales que acumulan la información, y donde cada autor es autor-productor-servidor. Así, estrictamente, no podemos hablar de una dispersión de los centros, ni un desplazamiento de los modelos Barcelona-Madrid en favor de otros focos, sino de una superación del sistema tradicional en favor de un movimiento más disperso que funciona de forma paralela a la industria (aunque algunos autores se manejen entre uno y otro ámbito).

<sup>61</sup> Otra cosa es el caso estadounidense: la gran industria de Hollywood, con sus grandes producciones, emplea las nuevas tecnologías, como está ocurriendo con el 3D, para agrandar más y más la nueva brecha, ahora digital, entre su cine y el del resto, que difícilmente podrá acercarse a los estándares que impone. La industria española, anclada todavía en unos modelos ya ajados, es la que está viendo cómo la renovación tecnológica las aleja cada vez más de ese ideal *hollywoodiense* al que aspiran imitar.

## Andrés Duque

La metáfora cibernética que mencionábamos más arriba no es baladí ni gratuita, porque si algo ha permitido a estos posdocumentalistas funcionar en paralelo a los centros oficiales de poder (cinematográfico) ha sido, como decíamos, la expansión de las nuevas tecnologías digitales. Tecnologías que estos cineastas no sólo han aplicado por el lado más evidente, el que afecta de manera directa a la producción (abaratamiento de costes, rodajes que se empequeñecen hasta hacerse autónomos y casi unipersonales, etc.), sino también formándose cinematográficamente (y de manera muy heterodoxa) gracias a las tecnologías digitales, reinventando, actualizando y redefiniendo conceptos antiguos como el *found-footage* gracias a la profusión de imágenes disponibles en las nuevas pantallas, y pervirtiendo constantemente nociones básicas del cine documental. Como si se hubiera cumplido la profecía que en 1991 pronunció Francis Ford Coppola<sup>62</sup>, las zonas más oscuras del audiovisual español están llenas de *niñas gordas de Ohio*, que pese a pasar desapercibidas para la institución CINE, desarrollan un trabajo constante, independiente y bullicioso, en la mayor parte de los casos, autoproduciéndose. Porque ésa ha sido, principalmente, la consecuencia primera, y más evidente, de la *revolución digital*: la posibilidad de que los cineastas se ocupen, con presupuestos ínfimos, sin financiación en algunos casos, y autoproduciéndose en muchos, de todas las partes del proceso de producción sin necesidad de recurrir a productoras y mucho menos a instituciones oficiales, ayudas o subvenciones. Son, así, cineastas autoproducidos, células autónomas de creación audiovisual, auténticamente independientes, pequeños *nodos*<sup>63</sup> *digitales* que, unidos a otros como ellos, van configurando, de manera improvisada, esa red dispersa y no jerarquizada, ese movimiento crecido más allá de los márgenes.

Que la institución cinematográfica haya tardado, y esté tardando, en aceptar trabajos procedentes de estas órbitas puede estar relaciona-

<sup>62</sup> «La gran esperanza es que ahora esas pequeñas cámaras de vídeo están por todos lados, y gente que normalmente no haría películas empezará a hacerlas. Y de pronto, un día, una chica gorda en Ohio será la nueva Mozart y hará una bella película con la cámara de su padre, y por fin, la profesionalización del cine será destruida, para siempre, y el cine se convertirá realmente en una forma de arte» (extraído del documental *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, Fax Bahr, George Hickenlooper, Eleanor Coppola, 1991).

<sup>63</sup> Según Wikipedia, un *nodo* es un: «Espacio real o abstracto en el que confluyen parte de las conexiones de otros espacios reales o abstractos que comparten sus mismas características y que a su vez también son nodos. Todos estos nodos se interrelacionan entre sí de una manera no jerárquica y conforman lo que en términos sociológicos o matemáticos se llama red» (en <http://es.wikipedia.org/wiki/Nodo>; fecha de consulta: 9 de enero de 2010).

## Andrés Duque

no se han definido todavía unos canales claros por los que puedan transitar los documentalistas, que siguen a expensas de los festivales de cine, museos o fórmulas autogestionadas de difusión vía Internet. Pese a eso, algunas iniciativas han contribuido a consolidar este movimiento, conformando lo que podríamos considerar como el esbozo de una red por la que circulan los trabajos. Y aunque esa red descentralizada ha superado los modelos centralistas, sí es cierto que algunas de las iniciativas más importantes que han contribuido a impulsar y consolidar esa escena alternativa han surgido en Cataluña, tanto en el ámbito de la producción, como en el de la distribución y exhibición, y en el no menos importante del debate y la promoción.

En lo que corresponde a la producción, habría que destacar el apoyo que determinados programas de las televisiones autonómicas y locales prestan a pequeñas productoras y autores iconoclastas, un apoyo que ha contribuido de alguna manera a formar un leve sustrato de producción-exhibición del que se han beneficiado especialmente autores noveles sin acceso a las ayudas convencionales. La primera televisión en funcionar de manera más «experimental», abriéndose a nuevos nombres y formatos fue BTV, la televisión local de Barcelona, que desde su aparición en 1994 hasta más o menos 2004, funcionó como una especie de «laboratorio de experimentación», en palabras de Eulàlia Iglesias<sup>66</sup>, a través de programas como «Boing Boing Buddha». Posteriormente, en 2005, la Xarxa de Televisions Locals (red de televisiones locales catalanas) puso en marcha el proyecto Denominació d'Origen (DO), un espacio de programas breves, nunca más de diez minutos, y trimestrales que, según su ideario, «tiene como reto convertirse en una plataforma y espacio de promoción de los nuevos valores del audiovisual llenos de talento y buenas ideas, con producciones audiovisuales de calidad, transgresoras en el contenido y forma y que busquen provocar reacciones en la audiencia». Del DO han nacido propuestas tan sugerentes como «Croatan» o «Portbou», que no hubieran tenido cabida en televisiones más generalistas, tanto por su carácter heterodoxo («Croatan» especialmente juega de forma iconoclasta con estrategias canónicas documentales, coqueteando con el *fake* y el *found footage*), como por su duración inédita, por breve, en televisión: entre cinco y diez minutos.

<sup>66</sup> Eulàlia Iglesias, «Innovación y no ficción en TV. Algunas propuestas I: Croatan», en <http://www.blogsandocs.com/?p=298> (fecha de consulta: 11 de enero de 2010).

## Andrés Duque

En un ámbito más generalista, TV3, la televisión autonómica de Cataluña, cuenta con un Área de Producción de documentales y nuevos formatos, desde la que se han puesto en marcha dos programas específicos dedicados a la no-ficción, «El documental», que acoge largometrajes documentales, generalmente comprados a productoras externas, y Taller.doc, a través del que se impulsa la producción de piezas cortas encargadas a jóvenes cineastas. Por su parte, la delegación autonómica de TVE (Televisión Española) mantiene en activo su programa Gran Angular, también dedicado a la no-ficción, del que también se han beneficiado algunos de estos autores-francotiradores. Óscar Pérez, uno de los documentalistas que llevan años trabajando en la órbita paralela documental, afirmaba hace un tiempo: «El programa Gran Angular de Televisión Española siempre ha confiado en mí y es el que me ha permitido ganarme la vida con lo que hago, sin ningún tipo de censura y eso es importante en televisión»<sup>67</sup>. Efectivamente, desde su aparición, en 1997, Gran Angular, tanto en su versión televisiva como posteriormente a través de su página web, se ha convertido en una de las escasas fuentes de recursos que han apostado por jóvenes autores, a los que siempre han apoyado con generosidad y libertad. La apuesta por la versión digital del programa<sup>68</sup> ha multiplicado, además, su vertiente de exhibición, reforzando la visibilidad de los autores, cuyos trabajos no sólo aparecen accesibles para quienes viven en Cataluña, sino para cualquier internauta interesado.

En este espacio mutante y en formación, los museos también han tenido su propio papel, generalmente apuntando proyectos de difusión, promoción e incluso producción de piezas en las que los géneros se mezclan y la no-ficción se expande hacia soportes o formas que no convencionales. En 2007, el Artium de Vitoria inauguró la exposición «Miradas al límite», en la que cinco cineastas de muy diversa condición fueron invitados a expandir su trabajo más allá de la pantalla tradicional, y trabajar pensando en una sala de museo. La noción de límite (límite físico, límite genérico, límite formal) articuló una exposición quizás irregular en su resolución pero conceptualmente atinada, porque hizo explícita la ruptura de fronteras que llevaba tiempo apuntándose desde diversos espacios y que está en el sustrato de todo este movimiento de documentalistas *outsiders*, nacidos y crecidos, por lo ge-

<sup>67</sup> Elena Oroz, «Entrevista con Óscar Pérez», Blogs & Docs, diciembre de 2007, <http://www.blogsandocs.com/?p=142&pp=2> (fecha de consulta: 10 de enero de 2009).

<sup>68</sup> <http://www.granangular.cat/> (fecha de consulta: 10 de enero de 2010).

## Andrés Duque

neral, más allá de las fronteras de lo industrial. En Cataluña, el CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona), a través de su cine estable Xcèntric, esbozó un intento de producción para su cine veraniego Gandules, para el que, en 2008, encargaron piezas en torno al tema de la interculturalidad a cuatro autores de muy diferente condición, pero todos ellos *habitantes* de esas zonas grises de lo audiovisual: Andrés Duque, Isaki Lacuesta, Lope Serrano y Óscar Pérez. Una iniciativa que apuntaba la vocación de abrir las pantallas del museo a creadores *outsiders* locales y «heterodocsos» (desde experimentales como Oriol Sánchez a autores procedentes de la televisión, como Kikol Grau), en coherencia con su iniciativa, ahora en barbecho, «Un mes, un artista», por el que pasaron, desde 2007, nombres como los ya citados Duque y Grau o Virginia García del Pino, entre otros.

En este somero repaso a los actores más o menos esenciales en este *movimiento*, no podíamos olvidar dos que se asientan principalmente en Internet. El primero es la revista digital *Blogs & Docs*<sup>69</sup> (*B&D*), creada en 2006 y que desde entonces se ha constituido como una plataforma de apoyo, difusión y debate en torno a estas nuevas formas mestizas de la no-ficción, no sólo catalana o española, sino internacional, pero con especial apoyo y atención a los creadores «locales» (si es que en una sociedad en red como la nuestra puede hablarse de creadores locales: en su primer número aparecían ya, y en igualdad de condiciones, nombres como Volker Koepp mano a mano con Andrés Duque). *B&D* ha conseguido estabilizarse, apostando por una condición mixta en la que se mezcla la crítica con la difusión-exhibición y, lo que es más importante, creando una nutrida red de colaboradores esparcidos por diferentes países o comunidades autónomas en torno a una misma idea del audiovisual contemporáneo. Y quizás eso sea lo más interesantes de *B&D*: su capacidad para convertirse en aglutinador de una comunidad dispersa de autores, lectores, críticos y espectadores, figuras diversas que se contaminan y mezclan de manera constante. Una noción, la de comunidad, que ayuda a entender y acotar algo más los confines de este movimiento, por lo general disperso<sup>70</sup>, pero muy necesitado de vínculos y aglutinadores.

<sup>69</sup> <http://www.blogsandocs.com> (fecha de consulta: 10 de enero de 2010).

<sup>70</sup> «No hay en este grupo de realizadores una idea de escuela, grupo o generación. (...) Y sin embargo, reunirlos a todos en un ciclo no es motivo de capricho, como comprobamos cuando los mismos «degenerados» celebraron con alborozo aquella primera reunión palmera, al comprobar que no estaban tan solos como pensaban» (Josetxo Cerdán y Antonio Weinrichter, *ibíd.*, pág. 24).

## Andrés Duque

Procedente del campo del videoarte, pero abrazando sin prejuicios prácticas más documentales, en 2007 nació la distribuidora Hamaca, constituida ante la ausencia, en España, de un organismo capaz de visibilizar y poner orden a un panorama en el que el videoarte se mezcla de manera cada vez más fructífera con formas procedentes de lo documental y lo experimental. A través de su página web<sup>71</sup>, Hamaca ofrece el acceso a la mayor parte de los títulos que representa, todos ellos digitalizados, y ejerce en nombre de los autores las labores de gestión, difusión y alquiler de sus trabajos, al tiempo que crea una base de conservación de un patrimonio rico y creciente<sup>72</sup>, dotando a esos autores de una plataforma estable para su difusión y rentabilización nacional e internacional.

### *Degenerados y «heterodocsos»*

Pero ¿quiénes son estos cineastas a los que llamamos digitalizados y descentrados? Dos han sido los principales intentos de cartografiar este panorama mutante e inabarcable en nuestro país. Dos intentos que, además de acotar o definir, han contribuido a aglutinar y visibilizar un movimiento que hasta el momento había permanecido casi ignorado. Y dos intentos que, además, coincidieron en el tiempo, y pese a sus planteamientos diferentes, acertaron al intuir que algo estaba pasando en todo ese terreno ajeno por completo a la industria. Y curiosamente, ambos intentos nacieron bajo el cobijo de dos festivales de cine, quizás los pocos elementos *tradicionales* del engranaje audiovisual clásico que han sabido acercarse a esos territorios que la industria y las instituciones parecen considerar no sólo ignotos, sino también peligrosos. El primero fue el programa *D-Generación. Experiencias subterráneas de la no-ficción española*, comisariado por Josetxo Cerdán y Antonio Weinrichter para el Festival de Las Palmas en 2007, y que en 2009 vio nacer su segunda edición, esta vez con la ayuda del Instituto Cervan-

<sup>71</sup> <http://www.hamacaonline.net> (fecha de consulta: 9 de enero de 2010).

<sup>72</sup> «La ausencia de una distribuidora supone un déficit estructural del sector y uno de los principales obstáculos que pueden paralizar la normalización y difusión internacional de la práctica artística de nuestro contexto. La continuidad de una distribuidora es clave para propiciar el acceso de estas producciones a todos los públicos, normalizar la producción de nuevas prácticas artísticas y ejercer como plataforma de conservación de dicho patrimonio» (del *Dossier de prensa* de Hamaca, disponible en <http://www.hamacaonline.net/informacion.php?opcion=3>; fecha de consulta: 10 de enero de 2010).

## Andrés Duque

tes; y por otro lado, el proyecto *Heterodocsias*, puesto en marcha, también en 2007, por Carlos Muguiro para el Festival Punto de Vista, del que entonces era director artístico. Como prueba de que ambos proyectos eran conscientes de estar adentrándose en un lugar donde nadie había estado antes, recurrieron a neologismos, términos nuevos con los que intentar acotar, aunque fuera lingüísticamente, ese terreno ignoto. Así, en la presentación de *Heterodocsias*, bajo el título de *Pistas para una historia secreta del cine documental en España*, se afirmaba:

La dificultad del proyecto (...) provenía de una doble indefinición que hacía que la propuesta tuviera unos asideros escurridizos y discutibles: la que afecta al propio término de documental y la que tiene que ver con el concepto de heterodoxia. A fin de cuentas, ¿qué es documental? Y sobre todo, ¿a qué llamamos heterodoxia? Sin embargo, lejos de constituir un problema, esa resistencia a la definición era la prueba de que nos encontrábamos en un terreno cinematográfico de absoluta libertad, incontrolable, salvaje, no colonizado ni civilizado, donde los nombres resultan insuficientes y son permanentemente desbordados de sentido. Era nuestro destino: la heterodoxia cinematográfica y el documental heterodoxo. Para referirnos a ese terreno inencontrable acuñamos el término *Heterodocsia*<sup>73</sup>.

De igual forma, la presentación de *D-Generación* intentaba dar razones para el nombre elegido:

Alude, en primer lugar, al hecho de que estamos considerando una nueva generación, si bien —y esta contradicción nos complace— no todos ellos se pueden agrupar generacionalmente (...). La D alude al cine conocido anteriormente como documental: estas películas surgen de ese terreno informe en el que el cine de no-ficción radicaliza sus principios y coquetea con otras experiencias (...) las propuestas siempre se alejan de cualquier escolasticismo, de las tradiciones al uso, de todo aquello que pueda suponer rastrear alineamientos formales. En esta expansión, que como hemos dicho nace del documental y casi contra el documental (...) hay una cierta idea de mestizaje o degeneración (...). Y finalmente, y forzando un poco la semántica, estos cineastas son «dgenerados» porque lo que hacen está fuera de género<sup>74</sup>.

<sup>73</sup> «Presentación. Heterodoxos y heterodocsias», en Carlos Muguiro y Gonzalo de Pedro (eds.), *Heterodocsias. Pistas para una historia secreta del cine documental en España*, Festival Punto de Vista, 2007, pág. 2.

<sup>74</sup> Josetxo Cerdán y Antonio Weinrichter en «D-Generación: a modo de reflexión introductoria», *D-Generación. Experiencias subterráneas de la no-ficción española*, Festival de Las Palmas-Instituto Cervantes, 2009, pág. 13.

## Andrés Duque

Aunque las dos propuestas caminaban en direcciones diferentes, que no contradictorias (D-Generados hacía una clara apuesta por la creación contemporánea, mientras que Heterodocsias abría la mira al pasado cinematográfico más *heterodocso*), es curioso comprobar cómo en las dos existía la conciencia de estar explorando algo nuevo, que superaba y desbordaba los límites del documental, y cómo ambas apuntaban a la indefinición, a la heterodoxia, a la subversión formal y a la radical novedad estética (y también ética) de estas nuevas propuestas producidas de forma auténticamente independiente. La lista de nombres que trabajan, de manera más o menos estable, en esas órbitas externas del documental español podría ser tan extensa como creciente y cambiante, y no es la intención de este artículo convertirse en un catálogo de nombres, ni tampoco pretende repetir el trabajo que ya iniciaron tanto D-Generación como Heterodocsias, así que nos remitiremos a sus selecciones para establecer un mapa mutante, y mucho más completo, de los *outsiders* del documental español. Sin embargo, sí que podríamos trazar algunas líneas entre estéticas y productivas para definir más ese terreno en el que nos movemos, y a través de ellas, profundizar un poco en el trabajo de algunos de estos autores.

### *Descentrados: autónomos y encamados*

Mencionábamos más arriba la idea de *odos* de producción para intentar definir el funcionamiento de esta red. Y quizás sea esa idea, la de multitud de autores trabajando en paralelo, sin un centro y en solitario, la primera de las características principales de este *movimiento*. Si esta misma digitalización e independencia del cineasta en el ámbito del cine de ficción ha producido, por lo general, obras que reproducen de manera mimética los códigos de las producciones industriales, pero con medios más reducidos, en el ámbito documental, en *este* ámbito documental, ha propiciado la explosión de modos antes inéditos o no tan explorados, relacionados con el cine íntimo, el cine-diario, o las reescrituras del cine directo/*cinéma-vérité*. Esa digitalización-personalización del cine, al menos en el ámbito de estos cineastas posdocumentales, *degenerados* y *heterodocsos*, ha terminado por socavar uno de los pilares del cine documental como se ha entendido de forma canónica: el del conocimiento objetivo que ofrecía el documental expositivo clásico. Frente al conocimiento tradicional, una especie de discurso sin fisuras, una *voz de dios* que ofrecía al espectador una revelación sobre la realidad, estos documentalistas trabajan en lo que se ha dado en llamar

## Andrés Duque

«conocimiento encarnado», o lo que es lo mismo: una voz, siempre subjetiva, con los pies en el mundo, que nos habla desde él, y siempre desde su propia subjetividad<sup>75</sup>.

Ese terremoto en lo que parecían las bases mismas de la institución documental afecta incluso a aquellos cineastas que aparentemente se sitúan más cerca de las formas del cine directo. Es el caso de Óscar Pérez, de quien ya hemos hablado más arriba, y que, armado con una cámara y en algunas ocasiones, acompañado de un sonidista, lleva años elaborando un discurso poderoso y afilado sobre la construcción de las imágenes, disfrazándose siempre de lo que parece un planteamiento observacional clásico donde la cámara es, pretendidamente, invisible. Lejos de esa *ingenuidad* documental de los herederos del cine directo, los trabajos de Pérez esconden siempre un complejo proceso de elaboración, tanto en rodaje como en montaje, una apuesta decididamente formal en la que los presupuestos del cine de observación se dinamitan constantemente, dando paso a un cine que pone en cuestión la mirada, que provoca una profunda incomodidad en el espectador, obligado a adentrarse en aspectos oscuros de lo social, zonas (de las que él es también responsable) que preferiría ignorar. Lejos de acallar conciencias, otra de las funciones que el documental más bienpensante se ha atribuido durante mucho tiempo<sup>76</sup>, con sus denuncias vacuas a modo de vaselina, los trabajos de Óscar Pérez provocan escozor, inciden en las llagas sociales y políticas para que nos reconozcamos en ellas, aunque sea a disgusto.

Este conocimiento encarnado, en primera persona, que ha supuesto un giro de lo general (lo histórico) a lo particular e incluso a lo afectivo, va de la mano del cuestionamiento de la imagen como fuente de conocimiento. De alguna manera, el digital nos ha hecho conscientes de que las imágenes no mantienen una relación con la realidad ni tan directa ni tan unívoca como pensábamos: las imágenes son construcciones, y como tales, susceptibles de ser manipuladas. Las palabras de

<sup>75</sup> «Tradicionalmente, la palabra documental sugería algo pleno y completo, hechos y conocimiento, explicaciones del mundo social y de los mecanismos que lo motivaban. Pero, más recientemente, documental ha venido a sugerir algo incompleto e incierto, recopilación e impresiones, imágenes de mundos personales y de su construcción subjetiva. Se ha producido un cambio de proporciones epistemológicas. Lo que cuenta como conocimiento ya no es lo que solía ser», en Bill Nichols, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, pág. 1.

<sup>76</sup> Mike Zyrd, en su estudio *Irony in documentary film: Ethics, forms, and functions* (New York University, 1999), desarrolló la teoría de la «fantasía documental» como «la idea de que resolvemos los problemas en el mundo con tan sólo ver documentales sobre ellos».

## Andrés Duque

Andrés Duque, otro de los nombres más prolíficos y sobresalientes de este posdocumental, autoproducido y digital, hablando sobre su pieza *Landscapes in a Truck*, el seguimiento de un fotógrafo que recorre España fotografiando paisajes con un enorme camión-cámara de fotos, son reveladoras:

Shaun fue el creador de este invento de la *camera-truck*. Su necesidad de entender el proceso fotográfico es sorprendente. He aquí un chico que se mete en el interior de una cámara gigante para poder sentir una y otra vez ese momento mágico de hacer fotos. La otra cámara del viaje fue la que llevaba conmigo, tecnología portátil y de fácil uso; las imágenes que registro son manipulables e inmediatas<sup>77</sup>.

Frente a quienes creían que las cámaras digitales traerían, por fin, la tan deseada objetividad, la escritura cero documental, trabajos como el de Andrés Duque ponen de manifiesto lo contrario: lo voluble de una imagen fantasmal, carente de soporte cinematográfico, volátil y siempre original, pero igualmente susceptible de mentir o engañar.

El mismo Duque, con otro de sus trabajos, *Paralelo 10* (2005), da muestra de otra de las características comunes, o más relevantes, de este posdocumental: la configuración de la realidad como un proceso dialéctico a través del diálogo continuo de las tradicionales categorías de objetividad y subjetividad. Ya no es sólo la imagen la que provoca dudas, sino que es el propio mundo el que resulta desconcertante e inasible, misterioso e ininteligible, ajeno y difícil de desentrañar. Lejos, por tanto, de la confianza en la cámara para revelar la verdad del mundo, con el posdocumental nos adentramos en el terreno de la incertidumbre, en el campo de las impresiones, la subjetividad y el mundo como conjunto de signos codificados e indescifrables. *Paralelo 10*, por ejemplo, es el retrato de Rosemarie, una mujer filipina que, en una esquina de Barcelona, parece moverse en un mundo que no es el nuestro, aunque se asemeje. Haciendo saltar cualquier lógica, dejando de lado la razón y los códigos del documental clásico, ni la película ni el realizador buscan entender el misterio que esconde Rosemarie, y mucho menos explicárselo al espectador, tan sólo concederle un espacio al misterio, al otro invisible. En una vuelta de tuerca sorprendente, porque supone la asunción por parte del documental de la realidad como un conjunto de símbolos y extrañas conexiones que sólo Rosemarie

<sup>77</sup> *Ibíd.*, pág. 20.

## Andrés Duque

entiende, en un giro impensable en cualquier documental observacional, la película se clausura con una secuencia casi mágica: un hombre cantando en un *karaoke* que se desvanece poco a poco, hasta desaparecer, como una puerta al misterio que sólo la protagonista conoce. El documental, no como una manera de desentrañar el mundo, sino como un reflejo de lo imposible, un extrañamiento compartido, un creciente desconocimiento de lo real, tanto ajeno como propio.

La elección de un personaje como Rosemarie, en el caso de *Paralelo 10*, de los sastres, inmigrantes o penitentes de las películas de Pérez, por ejemplo, no son en ningún caso elecciones casuales, ni meras coincidencias: en ese mundo incomprensible, para el que el cine ya no funciona como herramienta de conocimiento objetivo, sólo queda agarrarse a la experiencia personal, o a la de aquellos que habitan los márgenes de lo social, como reducto último donde encontrar, quizás, las razones de una realidad que no resulta entendible por los cauces convencionales. Si todas las vías clásicas para manejarse en un mundo-símbolo, cargado de reflejos, se han agotado, la salida sólo puede estar en los personajes descentrados, que funcionan también como reflejos de los propios realizadores, muy conscientes, en muchos casos, de su condición de *outsiders*. Ahí entran, como decíamos, los protagonistas de las películas de Andrés Duque, e incluso él mismo, que en uno de sus últimos trabajos, *No es la imagen, es el objeto* (2008) —realizado, por cierto, para el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB)— se pone en escena como actor, en un claro ejemplo de documental performativo, para trazar un retrato certero, y nada cómodo, de la consideración hacia el otro como extraño y peligroso, hoy y ayer. En todos los casos son personajes que comparten con el posdocumental su calidad de invisibles y ajenos a lo común: campesinos excéntricos, inmigrantes esquizofrénicos o maltratadores, homosexuales; figuras a los que los cineastas no se acercan nunca con la mirada compasiva del documental bienpensante, sino con una mezcla de extrañamiento e interés descarnado, con la mirada afilada del que no busca acallar conciencias, sino, en todo caso, incomodarlas, y la postura de quien no requiere explicaciones, sino que sólo busca dar espacio al otro invisible.

Esta *impureza* en los personajes tiene su correlato en cierta concepción impura de la imagen: ya hemos visto que el DV, el sistema utilizado de manera más asidua por estos cineastas al margen, es un formato condenado por la industria y los estamentos cinematográficos. Y aunque la impureza no sea una cuestión exclusivamente tecnológica, algo de eso hay en un cine que, al contrario que el *oficial*, no sólo no duda en nutrirse de imágenes robadas de Internet, rodadas con te-

## Andrés Duque

léfonos móviles de baja calidad, o de viejas cintas VHS, sino que encuentra en ese ruido tecnológico una vía expresiva, una señal de identidad «a la contra», una barrera con la que separarse de la institución cine. Porque, mientras la televisión sí que ha aceptado hace tiempo las bajas calidades de imagen, siempre y cuando éstas sirvan a su cometido (¿informar, proporcionar espectáculo?), la institución cinematográfica se resiste a dejar entrar a estos hermanos pequeños tecnológicos, que han sido asumidos por los cineastas *degenerados* y *heterodoxos*, aunque con un sentido muy diferente del de los usos televisivos. Lo que aquí cuenta, como es el caso de María Cañas, no es la capacidad informativa de la imagen, sino una voracidad audiovisual, cierto canibalismo, fruto de la enorme *Biblioteca de Alejandría audiovisual* disponible en Internet, que ha propiciado un cine canibalesco, impuro y mestizo. Porque liberadas las imágenes de la pesada carga de ser, en palabras de Chris Marker, «la forma portátil y compacta de una realidad ya inaccesible»<sup>78</sup>, abolido el discurso de sobriedad, tradicionalmente asociado al documental<sup>79</sup>, lo que nos queda es un campo carnavalesco, lúdico e irónico, mutante y mutable, de enorme riqueza y en constante diálogo con otras formas, audiovisuales y artísticas, que camina por delante de una industria que no ha entendido un paisaje cambiante a su alrededor. Porque ya sean *degenerados*, *heterodoxos*, digitalizados o *descentrados*, los nuevos cineastas documentales configuran uno de los fenómenos más estimulantes del reciente paisaje audiovisual, paisaje en el que el documental desempeña un papel cada vez más importante. Dentro y fuera de Cataluña.

<sup>78</sup> El narrador de *Sans Soleil* (1982) afirma exactamente: «Me mostré las peleas de los Sesenta tratadas con su sintetizador. Imágenes menos mentirosas, dice con la convicción de los fanáticos, que las que ves en televisión. Al menos ellas se muestran como lo que son, imágenes, no la forma portátil y compacta de una realidad ya inaccesible.»

<sup>79</sup> Bill Nichols afirma que el documental se ha vinculado tradicionalmente a discursos sobrios como la ciencia, la economía, la política, la educación, la religión, en el sentido de que todos ellos actúan, y deben actuar, sobre el mundo: «Los discursos de sobriedad tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata, transparente. A través de ellos el poder se ejerce a sí mismo. A través de ellos se hace que ocurran cosas. Son vehículos de dominio y conciencia, poder y conocimiento, deseo y voluntad», *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós, 1997, pág. 32.

## Andrés Duque

Ivan Z. En: Torreiro, Casimiro. Realidad y Creación en el cine de no-ficción :  
Barcelona, Ed. Cátedra, 2010

Descargar documento en: <http://www.andresduque.com/web/txt.html>

### IVÁN Z

*Dirección, guión, sonido y fotografía:* Andrés Duque. *Con la participación de:* Iván Zulueta, Consuelo Vergarajáuregui (madre de Zulueta) y Andrés Duque. *Música:* Sonata núm. 13 «Quasi una fantasia» de Ludwig van Beethoven; «Let's do it (Let's Fall in Love)», de Cole Porter, interpretada por Eartha Kitt, y «Lujón» de Henry Mancini. *Posproducción:* Martín Sappia. *Gráficos:* No-Domain. *Duración:* 53 minutos. *Año:* 2004.

*Argumento:* Una visita a la casa familiar del cineasta Iván Zulueta, en la que vive lejos de todo desde hace años. Un recorrido por los conocidos paisajes del director, desde el núcleo primigenio del hogar hasta el exaltado recuerdo de la fascinación por la infancia y sus fetiches: dibujos, cromos de colección, carteles cinematográficos. Y la heroína, la droga que lo apartó del mundo, sobrevolando por encima de toda la conversación.

En un momento particularmente impactante de *El encargo del cazador* (1990), su director, Joaquim Jordà, que hasta ese momento lleva casi una hora de metraje aportando pistas sobre la vida, obra y vicisitudes del arquitecto, fotógrafo, cazador profesional y cineasta Jacinto Esteva, se saca literalmente de la manga una grabación videográfica en la que, por vez primera, irrumpe la figura de su antiguo colega, ya desaparecido. La enfrenta, además, con la hija del difunto, Daria, que es algo así como el hilo conductor, pero también la Aridana que estructura el documental. Y el resultado es sencillamente aterrador: vestido con un albornoz, con la voz pastosa y a menudo poco inteligible que le ha ido dejando sus múltiples adicciones, el fascinante personaje que se ha dibujado hasta entonces se convierte en un realmente destrozado Esteva que perora sobre todo, generalmente con buen tino y una sensatez no exenta de provocación. Poco después, la cámara de Jordà recorre obsesivamente, una y otra vez, el pasillo que también recorrió, algunos años antes, su antiguo amigo y compinche, rumbo a su destino final: un lavabo en el que pondría fin a su vida.

Algo igualmente fantasmal ocurre al comienzo de este no menos aterrador retrato de artista derrotado que es *Iván Z*, la carta de presentación (no, por cierto, el primer trabajo) de un cineasta tan inclasificable como el propio Zulueta, el venezolano afincado en Barcelona An-

## Andrés Duque

drés Duque. Desde una ventana y contra un cristal que fue, años atrás, el mismo punto elegido por el propio director donostiarra para situar la cámara en alguno de sus filmes no profesionales menos conocidos (por ejemplo, *Amalgam A*, 1976), aparece un hombre canoso y de prominente vientre, vestido con un vulgar, doméstico albornoz azul. He ahí al desaparecido: Zulueta, que igual que Esteva, ha conocido una corta pero persistente gloria artística para desaparecer luego de los ambientes en los que se movía, y que se ha recluso forzosamente (tal vez le iba la vida en ello) en el enorme, bellissimo pero también un tanto destartado caserón familiar en el que vive con su madre, emerge como surgido de ninguna parte, superviviente de sus obsesiones, de su confesa adicción a la heroína. Es, como Esteva en el filme de Jordà, un hombre de otra época, de otras premuras; de un tiempo en el que vivir de prisa y dejar un cadáver joven parecía más que una declaración de principios: una decisión ética. En lo que respecta al cadáver joven, no fue el caso de ambos; pero no obstante, pagaron cara, muy cara la coherencia con la forma de vida que eligieron.

La cámara de Duque lo capta, al comienzo con obsesiva, minuciosa concentración. Pero hay algo engañoso en esa operación de mostrar al absoluto protagonista del filme. La cámara penetra en el santuario del creador, en el que (Duque no lo sabía entonces, pero se puede intuir a la perfección tras terminar de ver el filme) vivirá ya recluso para siempre (Zulueta murió en su ciudad natal, en diciembre de 2009), pero lo hace con movimientos discontinuos, sin ninguna pretensión ni voluntad de placidez, de captura de la belleza. El ambiente burgués que rodea al personaje es captado como a golpes, con reencuadres premiosos que contradicen la elegante placidez, el evocador aire de otra época de las notas de la «Sonata núm. 13» de Beethoven que acompaña a las imágenes. Antes, en los primeros momentos del filme, un viejo tema de Cole Porter, «Let's Do It (Let's Fall in Love)», aparece casi como una declaración de amor de cineasta a cineasta; pero lo que las imágenes muestran es algo que se encuentra más allá de la admiración y el reconocimiento: lo que Duque hace en la edición de esas imágenes, al fragmentar los planos de esa manera, es recordarnos que, por encima de la admiración, parece estar la realidad. Y que ésta es quebradiza, inestable, desasosegante como el propio personaje: como esos planos que nos permiten entender qué fue de aquel cineasta que tanto nos golpeó, allá a la altura de 1980, cuando su *Arrebato* nos recordó que el mejor cine español era, había sido y probablemente seguiría siendo aquel que se hace al margen de la gran (es un decir) industria, el que expresa

## Andrés Duque

inquietudes que están mucho más allá de la aparente placidez de la vida cotidiana; aquel, en suma, que habla del fracaso ante el tiempo y del pertinente desgarramiento que esto produce.

Protagonista absoluto de las imágenes ya desde el título (aunque en una secuencia Duque capture la «intromisión» en el diálogo hasta entonces a dos de la madre, personaje capital en la vida del cineasta: la que le enseñó a pintar; y es que, a pesar de sus años y de que ya abandonó la práctica dominguera de la pintura, su hijo le recuerda, y también al espectador: «Pintas mucho, aunque no cuadros»), Zulueta se muestra en el filme tan agudo y desmitificador como Esteva en su parlamento en el de Jordà. Habla de las cosas que también poblaron su magnífico filme-manifiesto, pero casi con desprendimiento, como si se tratara de la obra de otro, como si alguno de los momentos más fuertemente pregnantes de *Arrebato* lo siguieran seduciendo, aunque tal vez sin acordarse cómo se produjeron, como ese instante en el que todo parece dispuesto para que Cecilia Roth consuma una relación física con Eusebio Poncela, pero ese instante jamás se materializa, se desvanece literalmente en el aire. Como si ese supremo ejercicio de vampirización que lo dejó artística y vitalmente exhausto (sólo haría, desde entonces, un par de medimétrajes y cosas *amateurs*, como su impresionante colección de Polaroids; o carteles de cine, que fueron, hasta algún tiempo antes del final, su única conexión con algo parecido a una profesión, a ganar dinero: al mundo de los adultos, en suma), lo arrojó más profundamente aún en las manos de la heroína y tras el cual no volvió a rodar un solo largometraje más, lo hubiera soñado y hecho otra persona.

### *Enredaderas y salmones*

Con la complicidad que da la admiración, pero también con la determinación de quien pretende llegar hasta el fondo de quien considera algo así como un alma gemela, Duque interroga con suavidad, pero también con indudable acierto al cineasta. No hay nada de moralizador en su abordaje (con lo fácil que le hubiera resultado a otro estar frente a un icono de la radicalidad artística y vivencial del Madrid de veinte, treinta años atrás y deslizarse por el camino del morbo; está por ver, no obstante, que el cineasta lo siguiera en tal hipotético empeño), y de ahí también que Zulueta se abra con desarmante candidez a la confesión. Y así, la heroína y la metadona, su nueva realidad cotidiana, se van apropiando lentamente de la función, un poco como esas

## Andrés Duque

tupidas enredaderas que son algo más que el económico decorado de la mansión Zulueta-Vergarajáuregui (son, de hecho, la metáfora misma de la supervivencia del cineasta, aferrado a una familia que le estabiliza «relativamente», a pesar de su visceral indiferencia hacia la institución familiar; y serán, por lo demás, el motivo elegido por el propio Iván para rodar algunos planos con la cámara de Duque: ¿tal vez los últimos rodados en su vida?; las enredaderas que son, lo dice él mismo, «protección y aislamiento»).

Zulueta, como tantos otros veteranos supervivientes de la época de la experimentación extrema, de la psicodelia como asunción vital y como liberación, ha sabido reflexionar sobre sí mismo, aunque tal vez nunca ha estado a su alcance el encontrar los anclajes a la realidad que le permitieran seguir adelante. Atrapado por la enfermiza (aunque, en su caso, tan fecunda) admiración por una infancia que dejó atrás hace décadas; molesto por tener que seguir justificando, a sus 60 años, de qué y cómo vive; enfrentado, como varios de su generación (lo recuerda él mismo cuando menciona *Los viajes escolares*, 1973, el imperfecto, y sin embargo, apasionante debut en la realización de su amigo Jaime Chavarrí) a un *peterpanismo* que es, a la vez, maldición y reconfortante seña de identidad, Zulueta se desnuda frente a una cámara cómplice, pero no obsecuente. Y ese retrato de salmón que se equivocó en el salto y fue a parar a donde no debía, que respira con dificultad fuera de su elemento vital mientras espera a la muerte; que se refugia una y otra vez en sus viejos, sobados, tan recorridos álbumes de cromos infantiles como tabla de salvación; ese hombre que encamina la tercera edad sin estar «preparado para nada», porque lo único que ha sabido hacer lo ha alejado de la vida es, igual que la familia Panero en el portentoso filme de Chavarrí *El desencanto*, un fin de raza. Con él acaban muchas cosas: lo que alguna vez pudo ser un cine de la experimentación extrema, de la psicodelia no domesticada; un talento explosivo y sin embargo, muy mal explotado; un trayecto vital condenado al ostracismo y a la reclusión. Igual que Esteva, que quiso buscar su destino cazando elefantes en el corazón de África, sólo para encontrarse indemne ante un espejo que le arrojaba su propia imagen, lo recuerda el antropólogo Manuel Delgado en, una vez más, *El encargo del cazador*, Zulueta seguramente se encontró en algún recodo del camino con su infancia en forma de jeringuilla, esa falsa felicidad, esa «arma cálida» glosada (y odiada) por John Lennon. Y ni siquiera el cine logró redimirlo de ella.

CASIMIRO TORREIRO

## Andrés Duque

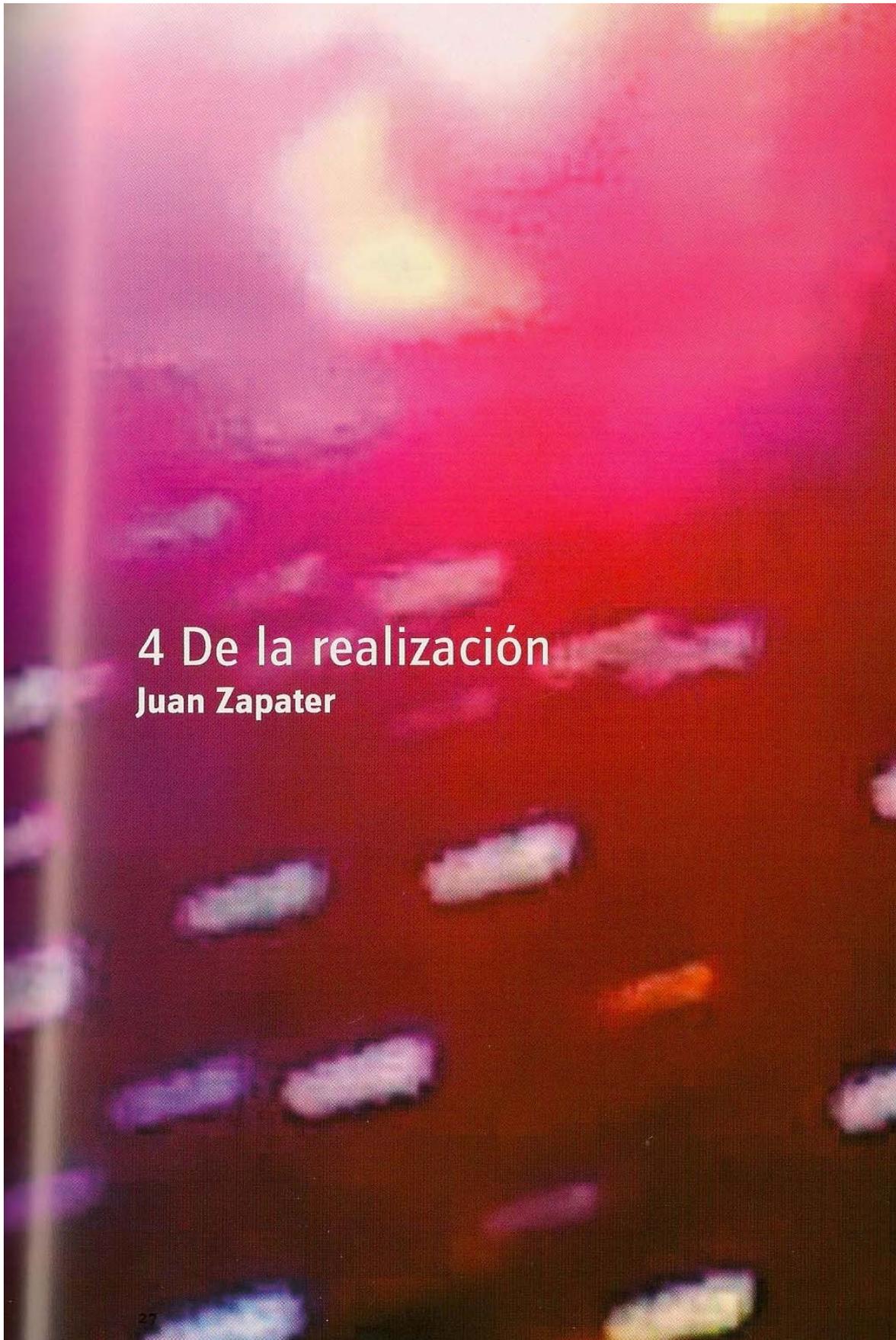
“La Mano que Mira, Siete ensayos, un objetivo”

Ed. Festival Punto de Vista (Febrero - 2008)

Descargar documento en: <http://www.andresduque.com/web/txt.html>



## Andrés Duque



### 4 De la realización Juan Zapater

27

## Andrés Duque

### I Trayectos y experiencias de *La mano que mira*

(Escrito realizado 66 días antes de celebrar el encuentro)

Probablemente, hace unos pocos meses, ninguno de los integrantes del Festival Punto de Vista tenía una idea precisa de lo que iba a ser *La mano que mira*. De hecho, incluso todavía ahora hay muchas zonas inexploradas y bastantes imágenes que deberán ser convocadas sin que nada, todavía, pueda ser dicho de ellas.

La base de partida tuvo lugar a través de un pretexto mínimo, una excusa formal y siete cineastas-viajeros que aceptaron ser parte del experimento y experimentar. Lo que ya se ha hecho público es escueto. Se trata de siete cineastas: Andrés Duque, Albert Alcoz, María Cañas, Lluís Escartín, Gonzalo de Lucas, Víctor Iriarte y Rafael Tranche.

A todos ellos se les hizo entrega de una herramienta idéntica: un teléfono móvil, Nokia N-95. Un concepto: hacer un diario de viaje. Y una limitación temporal: el trabajo debe ser concluido en Pamplona, justo cuando arranque la edición de 2008 del Festival Punto de Vista. Por razones de operatividad, se estima que sus películas-obras deberán asumir una duración concreta: alrededor de diez minutos. Lo demás, es lo que importa, y para ello no hay cortapisas.

*La mano que mira* nace dentro de la iniciativa Heterodocsias, una sección, una actitud y una necesidad del Festival Punto de Vista.

El año pasado esbozó un mapa de la historia del documental español. En esta edición la propuesta pretende enfrentarse a las nuevas prestaciones tecnológicas con afán reflexivo.

Decía Robert Bresson que "Crear no es deformar o inventar personas y cosas. Crear es establecer entre las personas y cosas que existen, y tal y como existen, relaciones nuevas". Y eso es lo que, cada uno a su manera, pretende hacer en *La mano que mira*.

Pero ¿por qué "*La mano que mira*"?

Desde que el uso de cámaras de vídeos incorporadas a los teléfonos móviles se ha convertido en una prótesis generalizada por la que ya nada acontece sin que alguien imprima su huella, comienzan a abundar certámenes y concursos de películas realizadas con el móvil. Sin desmerecer estas iniciativas, no era eso lo que aquí nos ocupa y nos interesa.

Muchas veces, la necesidad de llamar la atención, reduce estos nuevos textos fílmicos a una colección de accidentes verdaderos que parecen añadir crueldad innecesaria a los viejos slapstick del cine silente.

## Andrés Duque

Otras, se diría, que surgen como un cruce bastardo entre la imagen construida y el chiste.

Es paradójica la fuerza con la que reaparecen los filmes de la protohistoria cinematográfica cada vez que surge un formato nuevo.

Ocurrió con el vídeo medio siglo atrás y ahora vuelve a aparecer bajo la llamada del soporte digital.

¿Andamos y re-andamos siempre el mismo camino?

Bueno, esa será también otra de las tramas sobre las que se arrojará luz y opiniones en las próximas semanas.

No obstante, la verdadera cuestión es otra.

Esta mano que mira sabe, sin duda, del hombre-ojo pero, en cuanto cámara que puede aprehender de lo real aquello que se pone en su línea de alcance, es capaz de recoger incluso lo que la retina del autor no alcanza a ver. Al mismo tiempo, también hace que quien filma se beneficie, liberado del aparataje convencional, de una suerte de invisibilidad.

O sea que son muchos los matices y las preguntas que surgen en este campo y para adentrarnos en ellos tendremos la inestimable colaboración de siete cineastas que, durante meses, han ido experimentando con una herramienta para aportar no sólo siete propuestas cinematográficas sino una experiencia compartida y un bagaje de discusiones, opiniones, incertidumbres y vivencias.

A todo esto le hemos llamado *La mano que mira*.

## Andrés Duque

### II Cronología de un proceso

(Escrito realizado a lo largo de los días previos al encuentro, durante el propio Festival y algunos días después)

*La mano que mira*, me digo a mí mismo, aglutina a siete miradas que a su vez son vistas desde la distancia por un coordinador. Esa es mi tarea -co- ordenar, ordenar con y, en con-secuencia, a ella me aplico con la voluntad de permanecer en ese espacio de sombra “tan lejos y tan cerca” como me sea posible.

Los siete creadores que conforman esta encrucijada de voluntades narrativas han sido seleccionados por Carlos Muguiro. Antes de ponerme en marcha con todos ellos, constato que al menos conozco parte del trabajo de cinco de los siete “manomanistas” invitados. Luego me pongo a rastrear en el corpus artístico de los dos que me faltan.

Primera anotación: hay una variedad-diversidad en la selección evidente.

Por su origen, por su edad, por sus preocupaciones estéticas y por sus procesos de trabajo. Diría que es mucho más lo que les separa que lo que les une.

Frente a ello, me consuelo pensando que al menos tenemos una herramienta común, la vídeo-cámara de un teléfono móvil y su valor de aceptar lo que, en el fondo, conlleva un alto riesgo al desprenderse de sus procesos de trabajo habituales.

Me impongo la primera tarea.

Hacer que entre ellos se rocen y compartan lo que se les presenta como un proceso de trabajo de escasas reglas pero de un límite claro.

La idea fundamental desarrollada en el seno de la organización del Festival Punto de Vista del Gobierno de Navarra y dentro del programa Heterodocsias es sencilla: Reflexionar sobre las posibilidades creativas de esa cámara añadida a un teléfono móvil atendiendo a su naturaleza de mano-testigo que, ahora ya por millones, se encuentran diseminadas por todo el planeta.

Cualquiera puede filmar cualquier cosa. Sólo basta con estar en el lugar de los hechos... Dudo de esta última afirmación y al mismo tiempo pienso que precisamente esa textura de cine pobre, de cámara apéndice, sin calidad “profesional” ni excesivos recursos, imprime a sus imágenes la vitola de lo verdadero frente a la imagen manipulada del cine digital en donde cualquier cosa es posible, donde los personajes y el fondo, acaso ni siquiera estuvieron juntos.

Pero regreso a la idea de los móviles y al hecho de que su multiplicación los ha convertido en testigos oculares de cualquier cosa que acontece en el mundo.

## Andrés Duque

Ya no se trata de las miles de cámaras que por “nuestra” seguridad escudriñan los rincones urbanos, los cajeros automáticos y las salas de los museos, ahora sabemos que ese otro que pasa por nuestro lado, probablemente pueda filmar/grabar todo lo que hacemos.

Me duele sentir que nada acontece en el mundo sin que quede registrado o, tal vez peor y más paradójico aún, empiezo a temer que para los demás todo aquello que no haya sido filmado tendrá difícil probar que alguna vez ha existido.

¿Llegará un momento en que lo grabado corresponda fielmente a la vida y perezcamos apesadumbrados por tanta imagen filmada?

De momento los que ahora cuentan son los siete miembros de este experimento.

Inicio un acercamiento.

Les señalo los límites pactados con Ana Herrera quien para entonces ya les ha hecho llegar la cámara-móvil.

Un regalo me dicen.

Por lo tanto, todos están en posesión del mismo instrumento.

La idea de partida se resume en una idea y una acotación de tiempo.

La idea es conformar con esas cámaras un diario de trabajo, que deberá arrancar en su lugar de origen y que deberá ser culminado en Pamplona, durante la celebración del Festival Punto de Vista. El objetivo no esconde su ingenua pretensión de hacer que dada la disparidad de sus personalidades e intereses expresivos, converjan todos al menos en ese espacio vertebral que es el Festival, lugar, por otra parte, cultivado como espacio de encuentro, de análisis y de expresión. La acotación, por aquello de no incurrir en formatos que luego hagan difícil la exhibición conjunta de todos los trabajos, se reduce a señalar diez minutos como límite de duración de sus respectivos diarios.

Los primeros correos corren una suerte dispar. Hay quien contesta de manera inmediata, los hay que tardaron semanas en dejarse leer. Por suerte, Andrés Duque propone abrir una página web para que la comunicación sea transparente e instantánea a todos. La iniciativa fructifica de manera vigorosa. Del carro tiran especialmente tres o cuatro de los siete autores invitados. Lo normal, pienso, en estos casos.

Poco a poco, la página se convierte en un potencial con interés por sí misma. Se cuelgan imágenes, se comentan sucesos, se debaten opiniones encontradas sobre el proceso y además, son decenas, cientos las visitas de otros curiosos que se asoman a esa página y que participan con el proceso de los que, para entonces, llamamos, “siete magníficos”.

## Andrés Duque

En esos dos meses largos que preceden a la culminación del experimento, unos y otra, otra y unos, pues se trata de seis hombres y una mujer, se arriesgan y se muestran, comparten y conviven, avanzan e incluso se pierden.

Desde mi calidad de observador disfruto con lo que día a día surge y entre medio, pido biografías, recibo pequeños escritos que serán utilizados en el catálogo del Festival, respondo a las cuestiones domésticas: viajes, alojamiento, necesidades técnicas,... y aquellos a quienes no conocía comienzan a no resultarme ajenos.

La primera vez que coincidimos todos tiene lugar minutos antes de la presentación a los medios de comunicación del proyecto. La idea se compra bien. Los cámaras y los fotógrafos se afanan en obtener imágenes de ellos mientras que ellos instintivamente se defienden, con sus móviles, en un juego de espejos. ¿Borrachera audiovisual? Tal vez, de eso se trataba en este caso.

Casi sin encajar rostros con nombres, veo lo que ya se había percibido desde el mismo instante en el que se puso en marcha este proyecto, apenas tienen nada en común. Temo que hemos mezclado intérpretes de escuelas muy diferentes y de estilos casi antagónicos. De modo que hay algo de El gran hermano en este viaje. Me consuelo pensando en que los cinco días que nos aguardan tendrán más que ver con El Ángel exterminador. ¿Serán capaces de compartir-aceptar sus diferentes planteamientos?

Les propongo la posibilidad de celebrar una serie de encuentros para debatir todo aquello relacionado con este experimento. Lo que pensaban, lo que piensan y lo que vislumbran que acabarán pensando.

Se celebra un encuentro y resulta interesante. Lo que se dijo, se reproduce en este mismo libro.

Al día siguiente, se proyectaban -el Festival quiso que ellos y el público conocieran sus obras anteriores- las obras de algunos de ellos.

Ya no fue posible un nuevo re-encuentro de todos juntos, salvo las noches delirantes en el Nicolette, un espacio nocturno que acabó convertido en la sede no oficial del Festival. Lo demás fueron conversaciones de dos, tres, cuatro o cinco... y el reencuentro final cuando se proyectó por dos veces, ante salas llenas de público, el resultado de *La mano que mira*.

## Andrés Duque

### III Tipología de los diferentes

(Escrito realizado a la vista del proceso y del resultado de cada autor)

Desde el punto de vista, que en el fondo es de lo que aquí se trata, del procedimiento seguido y sin valorar -no es mi misión- las obras resultantes, se establecieron tres grupos diferenciados. Y, además, dentro de cada uno de ellos, actitudes, ambiciones y resultados muy distintos. O sea la ya citada heterogeneidad en grado extremo.

El grupo A, lo representan Andrés Duque y Víctor Iriarte. Su planteamiento fue el más radical y tal vez el más riguroso con respecto a la herramienta de partida. Su investigación atendió de manera directa a la naturaleza de la máquina que se había puesto en sus manos.

De manera que el trabajo de Andrés Duque respondió al azar, al encuentro improvisado que pone al alcance de la mano, la construcción de un relato determinado por la casualidad. El diario de Duque se resuelve a través del plano-secuencia. No hay manipulación, ni guión, ni casi montaje. Lo que no significa que no exista una historia, al contrario. El viaje de Duque se llena de ecos y significados. Esas imágenes saturadas, borrosas y arrebatadas a lo real, dejan a un lado un set de rodaje convertido casi en un parque jurásico, para enfrentarse a un descenso hacia el origen de lo no contaminado. Y allí, el encuentro del cineasta con una mujer de otra cultura, de otro mundo, de otra lengua. No hay comunicación y, sin embargo, las imágenes de un vídeo hablan. Y muestran lo atávico, el ritual de una boda. Con menos resulta difícil pensar que se pueda decir más. Cuando el móvil no habla, las imágenes que aprehende de lo real conforman una historia poderosa.

En el otro lado del abismo, Víctor Iriarte, ya lo había anunciado desde el blog, decidió domesticar al móvil, sacar de allí la cámara de vídeo que habita en su interior para anclarla con la ayuda de un minitripode. Con el aditamento de recursos y artilugios inventados como una especie de pionero del siglo XIX que destripa una caja oscura, Iriarte peleó para obtener del móvil las prestaciones de una cámara de cine, su mayor calidad de imagen. Pero al mismo tiempo, Iriarte encontró en el móvil la posibilidad de la cámara del espía, y como un espía creyó ver una aventura de peligros y de desencuentros, de pistas falsas y de huellas verdaderas. Entre otras las de sus propios compañeros filmados furtivamente por las calles de Pamplona. Es la suya, la resolución de una feroz lucha entre el ingenio y la máquina, entre el relato y quien lo fabula.

## Andrés Duque

En el grupo B, es puro capricho lo de las letras, se colocaron otros dos autores: Rafael Tranche y Gonzalo de Lucas. Su investigación formal, no de manera fortuita, acabó descansando en su propia historia, en algunos de los recursos que ambos ya habían utilizado, en una reflexión sobre la vida y el lenguaje.

Pero ya se ha dicho que todos eran muy diferentes, y entre Rafael Tranche y Gonzalo de Lucas también se establecen profundas diferencias. Tranche prácticamente llegó a Pamplona con la tarea acabada. Apenas le faltaban unos breves retoques y el cumplimiento de ese plano que diera constancia de que esta iniciativa había nacido en esta ciudad. Su relato sobre el viejo Caronte y sobre la pintura, sobre el arte, el plano y la poesía se alimenta del mestizaje de formas. En su devenir, su pieza convoca imágenes que le pertenecían con otras encontradas y con otras captadas desde y con el móvil. Hay movimiento y nostalgia y dolor, porque el viaje que Rafael Tranche esboza con la ayuda de una humilde cámara, se atreve a mostrar un camino que no tiene vuelta, un periplo del que no se regresa.

Con parecida actitud de utilizar cuantos recursos encuentra idóneos, Gonzalo de Lucas no sólo fue el último en acabar su obra sino que el montaje final no corresponde de manera exacta al que se proyectó en el Festival Punto de Vista. Sí consiguió contar con la ayuda de la amistad y el conocimiento técnico de algunos de los “manomanistas” y fue quien denunció una de las características más frágiles de la captura de imágenes a través de un teléfono móvil. La sensación de pudor y de indefensión que significa captar imágenes de ese modo frente a la seguridad que aporta rodar con el equipo y toda la parafernalia técnica de un proyecto convencional. Por eso su aportación se nutre de imágenes que otros en su día formularon, una apropiación que en sus manos da lugar a algo muy diferente.

En el grupo C, figuran María Cañas, Lluís Escartín y Albert Alcoz. En realidad podrían ir cada uno por su cuenta pero por aquello de establecer conexiones, la suya, la que les articula entre sí de algún modo, tiene que ver con planteamientos de profunda heterodoxia. En todo caso no se mueven en el campo de la narratividad como Andrés Duque y Víctor Iriarte; ni en el de la reflexión y el análisis, como Rafael Tranche y Gonzalo de Lucas, sino en la forma.

Los tres, por supuesto, poco más tienen en común.

De los tres, María Cañas fue una de las que más activa se mostró durante los días del blog.

Su anunciado *¿Pero quién mató a Monchito?*, nunca llegó a ser realidad.

Tuvo dudas hasta casi el final y al final nos dejó con ella como tema central de este viaje.

## Andrés Duque

Activista de la cámara y superviviente fajada en el desierto de lo que una vez se llamó vídeo-creación y lo que todavía se denominan galerías y centros de Arte, María Cañas resolvió el empeño con un trabajo de calle previo retocado para la ocasión. Una situación de incomunicación en la que una tensión creciente parece irse imponiendo de manera larvada y subrepticamente.

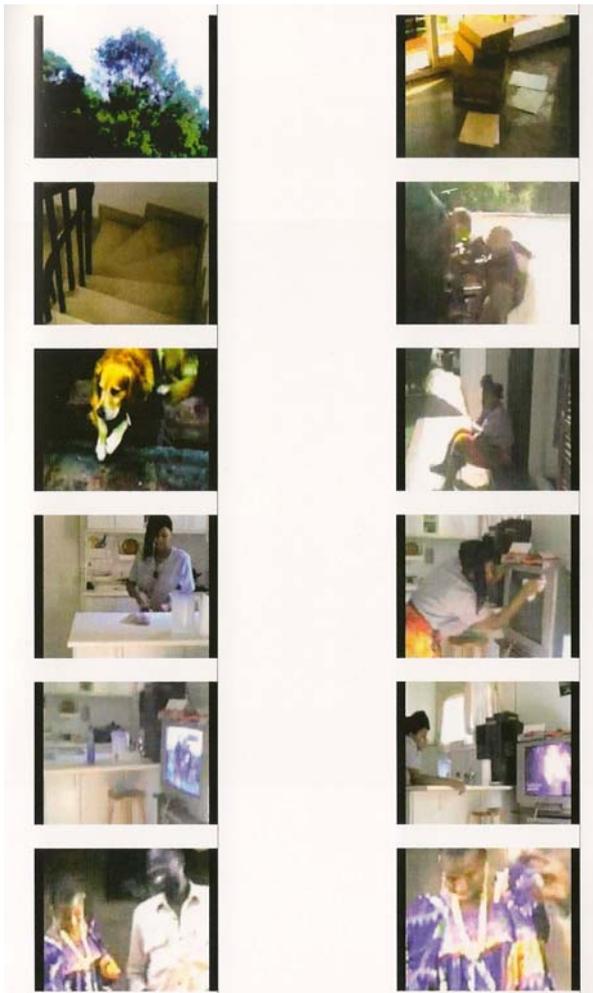
Albert Alcoz llegó con la película acabada. Fue la que primero se vio, la que encendió en todos la sensación de que al final, ese experimento podía llevarnos a alguna parte. Su apropiación de imágenes de una vieja película, alumbra una experiencia en la que las limitaciones de la cámara utilizada apenas importan. Con cualquier otro artilugio capaz de grabar imágenes Alcoz hubiera llegado a conformar una propuesta análoga. De hecho, en su pieza se comprende que le resulta prácticamente indiferente el material o los medios utilizados para conseguir un resultado. El resultado no depende de lo que se utilice sino del propio universo en el que se mueve su trabajo. Y éste sigue un proceso si no ajeno, sí indiferente a la naturaleza del teléfono móvil y su cámara aplicada.

El caso de Lluís Escartín también se reclama “independiente”. Pero, a diferencia de Alcoz, jugó hasta el final con la idea de no concretar nada en este encuentro. Señalo que por lo que a mí respecta, la nada también podía ser el fruto de este experimento; una especie de fracaso total pero sin duda un resultado interesante si llega después de un proceso honrado de investigación. Aquejado de una enfermedad en los ojos, Escartín mantuvo hasta el final un suspense roto con el extrañamiento que provoca la unión de dos escenarios muy diferentes. Un movimiento circular sobre sí mismo y las reflexiones de un agricultor que muestra su trabajo con las viñas conforman un desconcertante cuaderno de viaje que se cuestiona por la validez de las imágenes audiovisuales.

Se podrían establecer muchas conclusiones y un buen puñado de experiencias de las que, de algunas de ellas, fui consciente. Pero eso no figura en lo que debe ser mostrado: sus trabajos.

Ellos, aquí incluidos, justifican el largo proceso de un experimento sin duda ingenuo pero también gratificante y a lo mejor hasta seminal y valioso.

## Andrés Duque



## Andrés Duque

### Life Between Worlds not in Fixed Reality

Andrés Duque

#### **Sinopsis:**

Un fantástico plano secuencia nos conduce por un set de rodaje y su pesada parafernalia hasta desembocar en su trastienda, donde encontramos a una señora de la limpieza de origen africano. Corte mediante, Duque nos introduce en su casa y establece con ella un “diálogo audiovisual”, en el que el entendimiento sólo será posible mediante las imágenes familiares de un viaje a su país.

#### **Memoria del manomanista:**

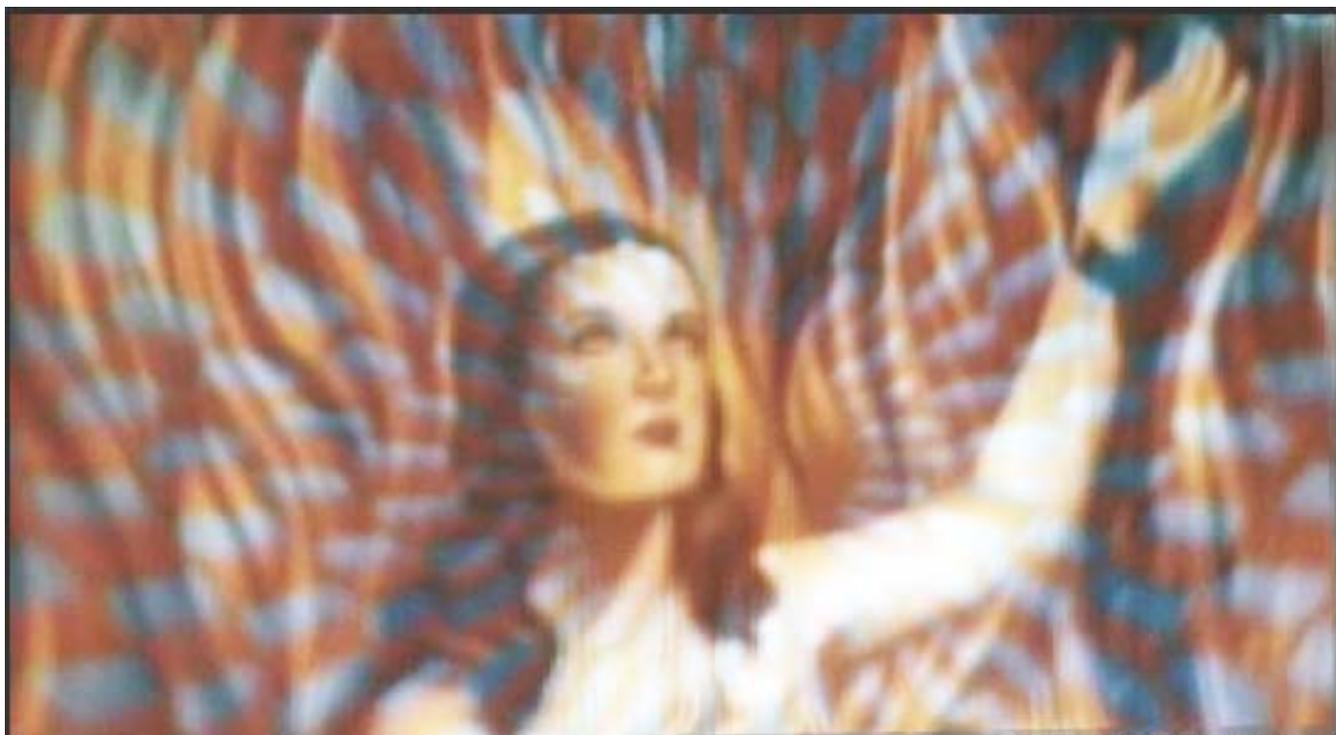
Tuve la suerte de probar la cámara del teléfono móvil, y digo “suerte”, porque me ocurrió algo que merece la pena que vean. Ha sido tan satisfactorio que me he entusiasmado lo suficiente como para seguir grabando. Fui a visitar el rodaje de una película y como primer ejercicio me puse a recorrer, cámara en mano, la casa que se alquiló como localización. Este vídeo (y perdonen que insista con la palabra) tiene la “suerte” de mostrar algunos aspectos y ventajas que ofrece la cámara-móvil.

Les cuento todo esto porque en el vídeo no hay ningún comentario. Las palabras sobran en este caso. Si se escucha algo es el moqueo de una nariz, un silbido y unas voces en bambara o peul o senufo o soninké o songhay o dogón. Nunca lo averigué, porque la persona que me encontré hablaba una de estas lenguas de Mali, que yo lamentablemente desconozco. Lo bonito es que al final sí hubo un diálogo entre esta mujer de Mali y yo. Un diálogo que se produjo a través de una “suerte” de compartir imágenes. No quiero adelantarme demasiado. Sólo quiero decirles que mi primera experiencia/reflexión sobre la utilización creativa de una cámara de teléfono móvil es que, con ella y gracias a ella, la “suerte” es intencionada.

## Andrés Duque

Duque, Andrés: "Memories of Iván Zulueta, a Legend of Spanish Underground Cinema", un Flop Magazine (Junio - Italia)

Descargar documnto en: <http://www.andresduque.com/web/txt.html>



Iván Zulueta, *La fortuna de los traveses*, 1964, super 8.

words\_ Andrés Duque

## MEMORIES OF IVÁN ZULUETA, A LEGEND OF SPANISH UNDERGROUND CINEMA.

- soundtracks -  
"Trombones and Guit" off the album "Love's a Prison Dance"  
by Steve Harley & Cockney Rebel  
-  
"You Wanted A Hit" off the album "This Is Happening"  
by LCD Soundbytes.



Iván Zulueta, *La fortuna de los traveses*, 1964, super 8.

## Andrés Duque



## Andrés Duque

I first saw Iván Zulueta's *Arrebato* (1979) in a retrospective on Spanish Cinema at the Cinemateca Nacional in Caracas in 1991. Like many of the film's viewers, I had the feeling of participating in a hypnotic and challenging experience. The film stirred memories of my childhood with a thrilling accuracy: the pleasure of looking at sticker card albums and getting lost in those pictures, the erotic charge that Betty Boop or Peter Pan can spark, all those textures and the flashes of light that bounce around when the sun comes in through the window. A whole world of snapshots from my past began to repopulate my mind and then explode from within. Since then I couldn't get the film out of my head anymore.

I started looking for information about Iván but all I came up with were some stories that sounded more like fiction than truth. Despite this I felt irresistibly drawn to the myth that surrounded him and his eccentric life. I ended up finding a way to meet him with the help of Virginia Montenegro and Alvaro Machimbarrena, and almost two years later I managed to get into his house with my camera to record him. It wasn't an easy task. And I didn't even know that I was going to interview him at his home until the very first day of shooting.

When I walked through the door I knew I wasn't going to turn off the camera for a second, although I had prepared a long list of questions about his present life. I really wasn't that interested in making a chronological documentary about his career and films, but rather in demystifying this self-imposed hermetic figure by recording his daily existence.

Iván was always thinking about possible plots for films but never intended to shoot again. He felt "safe" at his mother's house, escaping from the dreaded elixir of opium. He spent his last years watching other director's films and drawing his environment, his family home, the place where all his inspiration for film and life came from.

In the attic where he slept were his most treasured possessions. These were his favorite subjects to shoot with his super 8 camera, things that refer to a happy childhood: sticker books and

figurines from Walt Disney, slimy toys, an LP cover of Lou Reed with some weed around his nose, very fancy ashtrays everywhere, a mermaid drowned in a tank with jellyfish and a lot of home movies from trips around the world. In the afternoon, the light came through the window like a projector, preparing him for those midnight movies he watched at fast pace until very late, when his room was left in total darkness, for him the final frontier.

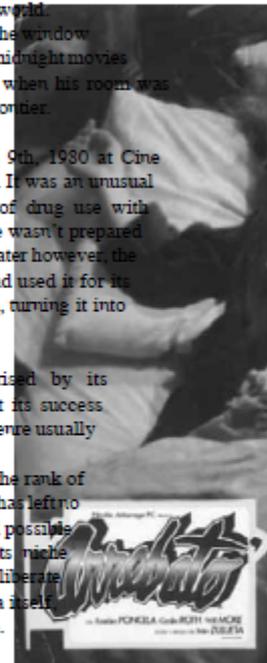
*Arrebato*'s first screening was on June 9th, 1980 at Cine Azul, where it passed almost unnoticed. It was an unusual Spanish film dealing with the theme of drug use with unmitigated cruelty. The wider audience wasn't prepared for such a cinematic trip. A few months later however, the Alphaville theater recovered the film and used it for its popular midnight sessions on weekends, turning it into the cult film that it is today.

*Arrebato* is a weird film, characterised by its experimental form. It is surprising that its success ever went beyond the circle of fans its genre usually draws.

Today however, it has been elevated to the rank of legend. Since *Arrebato* is one of a kind it has left no immediate inheritance. There are several possible reasons why Zulueta's film escaped its niche and reached a wider audience: the deliberate cinephilia, its theme centered on cinema itself, drug treatment and its generational style.

*Arrebato* is also unusual because it combines some of the enigmatic themes or waived mechanisms of experimental film with a relatively linear narrative plot: the treatment of home movies, the reflexive consciousness regarding the film's frames, the recycling of images and cinephilia. The strange thing is that all these issues are so oddly present in this story, this tragic adventure which takes heroin as a metaphor that points to a climax of passion, a mystic cinematic voyage that, not in vain, the author named "Arrebato (Rapture).

Due to these apparently conflicting reasons and also because of the fact that there have been very few Spanish avant-garde films, the movie *Arrebato* is unique and unrepeatable in the country's cinematography.





## Andrés Duque

### Around Zulueta

Nonetheless Zulueta wasn't alone during his active life as a filmmaker. Spanish underground cinema of the Sixties and Seventies gave us figures like Antoni Padrós, Paulino Viota, Antonio Maenza, Adolfo Arrieta and more. These were not just anarchic independent filmmakers but were also considered genuine outsiders at that time.

Alongside the generation of the so-called wave of "New Spanish Cinema" (which in the Sixties was fueled by the Ministry of Information and Tourism) appeared a group of unorthodox filmmakers. They were emarginated snipers from central Barcelona-Madrid who worked in the 16mm format or Super 8 and whose interests did not coincide with those of the industry.

In Madrid their meetings took place in the Yucatán cafeteria and thus the "School of Yucatán", was formed.

These meetings were frequented by Manuel Pérez Estremera, Augusto Martínez Torres and others. In Barcelona, there were several other independent filmmakers worth mentioning, such as Pere Portabella, Antoni Padrós, Carles Santos, Javier Aguirre and also the writer Enrique Vila-Matas. Last but not least is the work of the man I like to consider the Peter Pan of Spanish cinema, Iván Zulueta who shot most of his work in San Sebastián and Madrid.

Unfortunately the authors cited here are poorly studied because their work was not really taken

seriously by the standard critics. Working independently and barely known, they made what could be considered the "underground cinema" of their generation.

The official Spanish cinema (Saura, Picasso, Patino, etc) had the vocation of social criticism and somehow these directors belonged to mainstream film production. In spite of the subject matter of their films they had a commercial theatrical release in Spain and abroad.

The so-called underground filmmakers who were also critical of the Franco regime, however they also posed questions, fantasized and imagined surreal beauty. Their films could occasionally be seen in underground passages, film clubs and at a few film festivals such as Benalmádena. Some had better luck getting shown abroad.

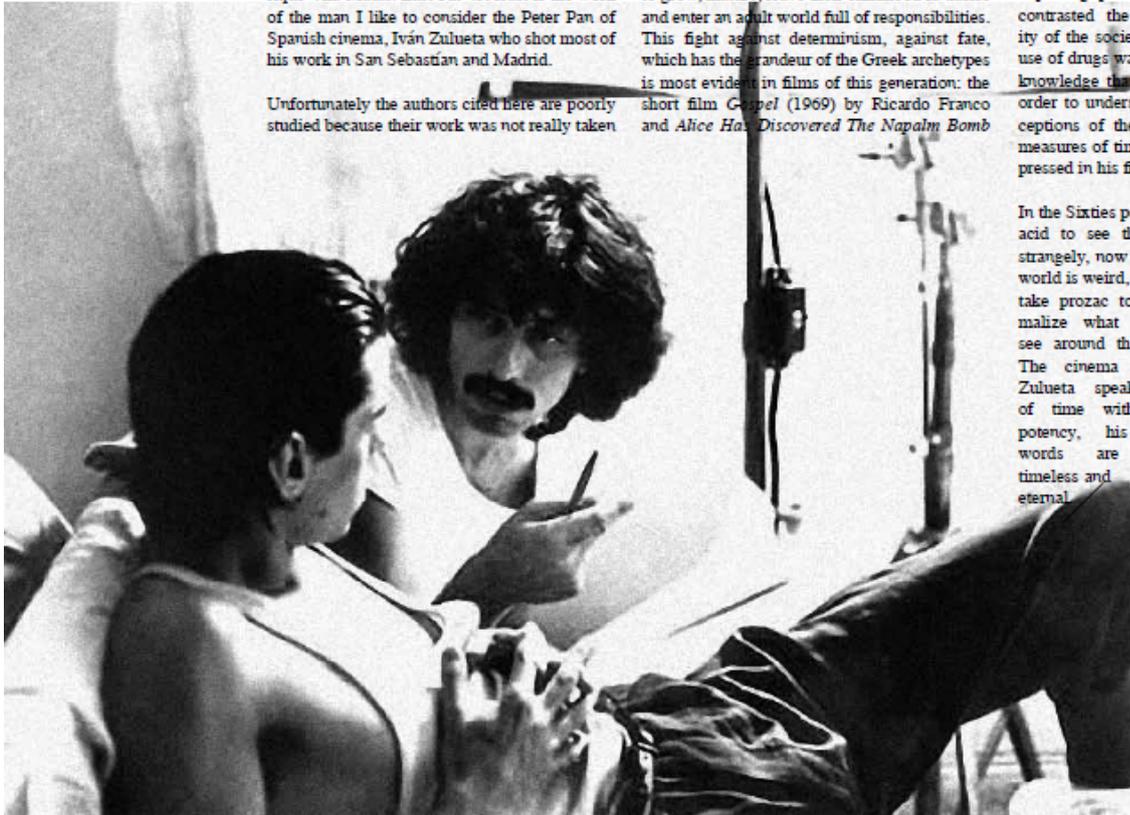
One of the archetypes that hovers over this group of underground filmmakers is undoubtedly that of Peter Pan (whether self-aware or not). Peter Pan represents the struggle against the inevitable, the *fanam* or destiny. Like heroes of a Greek tragedy, it is destiny that brings men to grow, mature, leave their childhood fantasies and enter an adult world full of responsibilities. This fight against determinism, against fate, which has the grandeur of the Greek archetypes is most evident in films of this generation: the short film *Goepel* (1969) by Ricardo Franco and *Alice Has Discovered The Napalm Bomb*

(1969)

by Antoni Padrós show us neverlands that recreate themselves by drawing on the emerging pop iconography as an ideological weapon against the social system imposed by the dictatorial regime. *Señales en la ventana* (1974) by Jaime Chávarri gives us the surprising interpretation of Michi Panero who plays a child-adult dazzled by a beautiful woman leaning out of a window. Another example is *End of Summer* (1971) by Enrique Vila-Matas in which we see a bourgeois family that plays out the last days of its life and innocence like a game of chess. A similar plot is also found in the film *El crimen de la pirindola* (1965) by Adolfo Arrieta a landmark of independent Spanish cinema.

Iván Zulueta is perhaps the film director who really went furthest beyond the limits with his childhood memories, exploring possible neverlands that contrasted the conservative reality of the society he lived in. His use of drugs was a mechanism of knowledge that he exploited in order to understand other perceptions of the world, other measures of time that he expressed in his films.

In the Sixties people took acid to see the world strangely, now that the world is weird, people take prozac to normalize what they see around them. The cinema of Zulueta speaks of time with potency, his words are timeless and eternal.



Iván Zulueta while making *Arrebato*, 1979, 35mm.

## Andrés Duque



Iván Zulueta, *Ultimo grito*, 1968, TV program on music and pop culture.

### IVÁN ZULUETA

Underground film director, writer, penetrating intellectual, creative artist and tireless innovator not so much in the field of full length films as in that of shorts. Iván Zulueta was born on Wednesday 29th September 1943 in Donostia-San Sebastián, the city where he died at the age of 66, on Wednesday 30th December 2009. His graphic works include the posters for some of Pedro Almodóvar's first films. *Arrebato* is his best known film. It tells the story of José Sirgado, a film director whose excessive drug use draws him into a period of depression, of Ana an old flame of his, and of a mysterious package sent to him by Pedro, a figure from his past.

It's an incredibly obsessive tale about the evasive and pervasive power of cinema, about addiction and the creative process, about altered states of consciousness and how they modify perception, about the relationship between film and reality. It's an extreme and radical film just like the extreme and radical life of Zulueta.

[ivanzulueta.com](http://ivanzulueta.com)