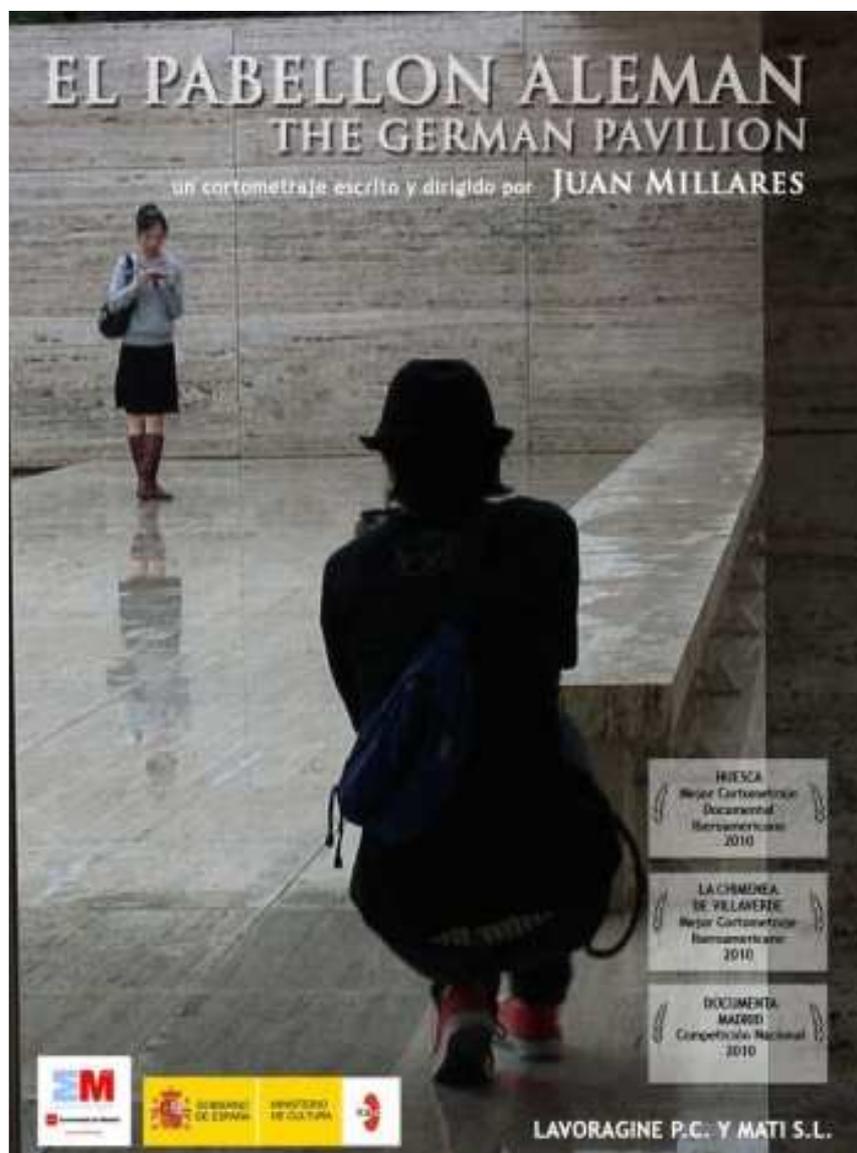


Juan Millares

EL PABELLÓN ALEMÁN (2009)



<http://vimeo.com/28424496>

ÍNDICE

1. Currículum 2 p.
2. Filmografía 3 p.
3. Prensa 7-26 p.
 - 3.1 Entrevistas en internet 27 p.
4. Bibliografía 28-37p.

1. Currículum

Profesor Titular de La Universidad Complutense de Madrid
millares@art.ucm.es

Curriculum

Arquitecto, profesor de Medios Audiovisuales en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y cineasta. Ha realizado desde 1980 varios cortometrajes de ficción y de carácter experimental, entre otros: "El armario de luna" (1986), seleccionado en el The International Student Film Festival de Tel Aviv y "La calle móvil" (1993), seleccionado en el AVE (Festival Internacional del Audiovisual Experimental) de Arnhem (Holanda). En 1990 escribe en colaboración, y dirige la serie para televisión "Mucho cuento", de 13 capítulos para TVE. Después dirige varias películas documentales como "Cartas no escritas" (1995), "Campamentos" (2002) y "Cuadernos de contabilidad de Manolo Millares" (2005), largometraje con el que obtiene el 1º Premio (ex aequo) de la Sección Tiempo de Historia de la 50ª Seminci de Valladolid. En 2009 escribe y dirige el cortometraje "El Pabellón Alemán" que ha recibido hasta el momento diez premios en diversos festivales de cine y ha sido nominado a los Premios Goya 2011 como Mejor Cortometraje Documental. Ha escrito artículos en diversas publicaciones del sector audiovisual; ha participado en congresos internacionales, encuentros, jornadas y mesas redondas desde 1985; ha sido jurado en varios festivales de cine nacionales e internacionales. Ha formado parte de la Comisión de Expertos del ICAA (Instituto del Cine y las Artes Audiovisuales) del Ministerio de Cultura del Gobierno de España.

Líneas de investigación

Cine documental
Artes audiovisuales

Asignaturas que imparte

Proyecto y Realización Audiovisual (Licenciatura en Bellas Artes)
El Documental de Cración (Máster en Investigación en Arte y Creación)

2. Filmografía

BIOFILMOGRAFÍA DEL DIRECTOR

Juan Millares Alonso (Las Palmas de Gran Canaria).

Arquitecto, profesor de Medios Audiovisuales en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y cineasta. Ha realizado varios cortos de ficción y de carácter experimental: entre otros, "El armario de luna" (1986), seleccionado en el The International Student Film Festival de Tel Aviv y "La calle móvil" (1993), seleccionado en el Festival Internacional del Audiovisual Experimental de Arnhem (Holanda). En 1990 escribe y dirige la serie para televisión "Mucho cuento", de 13 capítulos, para TVE. En 2005 dirige la película documental "Cuadernos de contabilidad de Manolo Millares", 1º Premio (ex aequo) de la Sección Tiempo de Historia de la 50 Seminci de Valladolid.

(2010) El pabellón alemán

(2005) Cuadernos de contabilidad de Manolo Millares

(2002) "Cartas no escritas" (1995),

(2002) "Campamentos"

(1993) "La calle móvil"

(1990) "Mucho cuento", de 13 capítulos para TVE1

(1986) "El armario de luna"

(1982) Salida de misa de doce del Pilar

Otros:

"Días de cine" Él Mismo (1 episodio, 2010)

2002 CAMPAMENTOS

Extractos del documental "CAMPAMENTOS" de Juan Millares

by realizadores
1 year ago



<http://vimeo.com/16018497>

2010 EL PABELLÓN ALEMÁN 2010



<http://vimeo.com/28424496>

SINOPSIS:

En 1929 los Reyes de España inauguraron uno de los más relevantes edificios del siglo XX, el Pabellón de Alemania en la Exposición Universal de Barcelona, del arquitecto Mies van der Rohe. Muchos años después el narrador de esa historia, obsesionado por el pabellón alemán, busca en las viejas fotos un misterio oculto, un enigma a resolver, tal vez la posibilidad de un crimen.

DATOS TÉCNICOS:

Nacionalidad: Española
Año producción: 2009
Formato: Betacam Digital / 35 mm.
Color/ B/N: Color y B/N
Duración: 14 min.
Idioma original: Español
Subtítulos: Inglés

FICHA TÉCNICA:

Director: Juan Millares
Productor / Productores: María José Diez, Mercedes Sampietro
Guión: Juan Millares
Montaje: Irene Blecua
Fotografía: Emili Sampietro
Música: Satie y otros.

DATOS DE PRODUCCIÓN:

Compañía/ as Productoras: Lavorágine P.C. y Matí S.L.
Distribución en España (si la tiene):
Ventas Internacionales:
Dirección Ventas Internacionales:
Tel:+34 915213398
E mail: info@lavoragine.es

FESTIVALES

HUESCA: Mejor Cortometraje Iberoamericano
VILLAVERDE (MADRID): Mejor Cortometraje Iberoamericano
ALCINE (ALCALÁ DE HENARES): Tercer Premio Certamen Europeo
ALCINE (ALCALÁ DE HENARES): Mención Especial Certamen Nacional
ALMERÍA: Mejor Cortometraje
ALMERÍA: Premio Amnistía Internacional
JAÉN: Mejor Cortometraje
PONFERRADA: Mejor Cortometraje Arquitectura
CALANDA: Mejor Guión Cortometraje
MIERES: Mejor Cortometraje Documental
DOCUMENTA MADRID: Sección Oficial
TAMPERE (FINLANDIA): Sección Oficial
TOULOUSE (FRANCIA): Sección Oficial

<http://www.mcu.es/comun/bases/cine/Anuarios/2010/P25809.pdf>

EL PABELLÓN ALEMÁN THE GERMAN PAVILION

Dirigido por/Directed by JUAN MILLARES ALONSO

Productoras/Production Companies: LAVORAGINE
PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS, S.L. (80%) Sallaberry, 43,
2º. 28019 Madrid. Tel.: 679 26 88 08.

<http://www.lavoraginefilms.com/> info@lavoragine.es

MATI PROYECTOS

AUDIOVISUALES Y TEATRALES, S.L. (20%) Moncayo, 36. 28220
Madrid. Tel.: 91 638 98 00. j.millares@telefonica.net

Director: JUAN MILLARES ALONSO.

Producción/Producers: MARÍA JOSÉ DÍEZ ÁLVAREZ, MERCÉ
SAMPIETRO.

Guión/Screenplay: JUAN MILLARES ALONSO.

Fotografía/Photography: EMILI SAMPIETRO.

Música/Score: ERIK SATIE Y OTROS.

Montaje/Editing: IRENE BLECUA.

DOCUMENTAL/DOCUMENTARY

Cortometraje/Short Film. Digital - 35 mm. Panorámico 1:1,85.

Género/Genre: Documental / Documentary.

Duración/Running time: 14 minutos.

Metraje/Metres: 382 metros.

Fechas de rodaje/Shooting dates: 01/10/2009 - 04/10/2009.

Lugares de rodaje/Locations: Barcelona, Madrid.

Premios/Awards:

- 24 Semana de Cine de Medina del Campo (Valladolid, 2011)
Premio al mejor corto de la comunidad de Castilla y León
- IX Festival Almería en Corto, 2010 Primer premio y Premio
especial a los valores y derechos humanos de Amnistía
Internacional
- 40º Festival de Cine de Alcalá de Henares-Comunidad de
Madrid (Alcine), 2010 Mención especial del jurado del Premio
Comunidad de Madrid y Tercer premio, sección concurso de
cortometrajes de ámbito europeo de Alcine 40
- 38º Edición del Festival de Cine de Huesca, 2010 Premio
DANZANTE, Sección Concurso Iberoamericano de
Cortometraje Documental.

Festivales/Festivals:

- 24 Semana de Cine de Medina del Campo (Valladolid, 2011)
- Cortogenia 2011
- IX Festival Almería en Corto, 2010
- 40º Festival de Cine de Alcalá de Henares-Comunidad de
Madrid (Alcine), 2010
- Documenta Madrid 10 Certamen Nacional / Cortometrajes
- 38º Edición del Festival de Cine de Huesca, 2010 Sección
Concurso Iberoamericano de Cortometraje Documental
- 12ª Semana del Cortometraje de La Comunidad de Madrid 2010
- Festival de Cine Documental de Jaén 2010 Sección oficial.

3. Prensa

Artículo disponible en: <http://www.lne.es/cuencas/2011/01/22/juan-millares-nominado-goya-presentara-hoy-mieres-pabellon-aleman/1023127.html>

Juan Millares, nominado al «Goya», presentará hoy en Mieres «El pabellón alemán»

El festival estrena una sección para público con discapacidades sensoriales

Público asistente a la apertura de Cortomieres. fernando geijo

Mieres del Camino,
C. M. BASTEIRO

Cortomieres continuará hoy con más novedades. El festival estrenará la primera sesión de la sección «Cine sin barreras», que ofrece lenguaje de signos, subtítulos y audiodescripción para que las personas con discapacidades sensoriales también puedan disfrutar del mejor cine en corto. Juan Millares, nominado a los Goya por su obra «El pabellón alemán», presentará en el Auditorio Teodoro Cuesta su cinta, que compite en Cortomieres dentro de la Sección Oficial No Ficción.

El corto de Millares narra la historia del arquitecto Ludwig Mies van der Rohe, a partir de viejas fotografías de la inauguración del pabellón alemán en la Exposición Universal de Barcelona de 1929. «El pabellón alemán» se llevó el Premio Danzante en el Concurso Iberoamericano de Cortometraje Documental del Festival de Cine de Huesca y el primer premio de Almería en Corto.

La sección «Cine sin barreras» arrancará con la proyección de «Tres razones», de Enrique García, «Vida de perro», de Font Clos, y «Mi otra mitad», de Beatriz Sanchís. La cita será en la Casa de Cultura a partir de las 18.15 horas. No obstante, las proyecciones comenzarán a las 16 horas con Cortos Asgaya. A las 20.15 horas, «El pabellón alemán» y «American greyhounds» se incluirán en el pase de Sección Oficial No Ficción. De noche, Videoclips y Sección Oficial No Ficción.

En el centro cultural Cajastur, las proyecciones comenzarán con «Septiembre del 75», dentro de la Sección Oficial No Ficción (16 horas) y Sección Oficial Anímate. A las 20 horas, se cerrará la jornada con la Sección Oficial Ficción.



Artículo disponible en: <http://www.diariosur.es/v/20101212/cultura/pabellon-aleman-juan-millares-20101212.html>

'El Pabellón Alemán' de Juan Millares gana Almería en corto

'El Pabellón Alemán', de Juan Millares, ha ganado el primer premio al mejor cortometraje en el IX certamen internacional Almería en Corto (dotado con 14.000 euros), en el que han participado 22 títulos de una docena de países. La pieza ganadora, un documental en blanco y negro de catorce minutos de duración, relata la inauguración del pabellón de Alemania en la Exposición Universal de Barcelona de 1929. El jurado valoró su «impecable armazón estético».

Artículo disponible en: <http://www.festivaleo.com/2010/12/el-pabellon-aleman-vence-en-almeria-en-corto/>

Escrito el 13 diciembre 2010.



El cortometraje documental *El pabellón alemán* dirigido por Juan Millares que cuenta la inauguración del pabellón de Alemania en la Exposición Universal de Barcelona de 1929, se ha alzado con el primero de los premios (dotado con 14.000 euros) de los muchísimos que se han entregado en el **IX Festival Internacional de Cortometrajes Almería en Corto**. La cinta, una historia de 14 minutos en blanco y negro y hecha casi en su totalidad a partir de fotografías de archivo ha sido premiada por “*su impecable armazón estético, su capacidad de narrar una historia pervirtiendo el concepto clásico del séptimo arte y por hacer mucho más con menos*“, según palabras del videoartista y miembro del jurado Carlos Echeverry.

El pabellón alemán retrata la inauguración a cargo de los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia del edificio creado por Mies van der Rohe. Años después de aquel día el narrador de esta historia, obsesionado por el pabellón alemán, busca en las viejas fotos un misterio oculto, un enigma a resolver, tal vez la posibilidad de un crimen.

El cortometraje granadino *Luna rota* de Javier García ha resultado ganador del Certamen Nacional de Vídeo. El corto ha sido premiado por el jurado como una apuesta “*de gran riesgo formal en la utilización del fuera de campo y la ausencia de diálogos a la hora de mostrar un tragedia familiar*“. La historia está

ambientado en la desoladora estepa andaluza, donde una niña de nueve años es testigo de la desaparición de toda su familia.

Por su parte, la productora Kamel Films S.L se ha llevado el Premio al Mejor Proyecto de Producción de Cortometrajes dotado con 13.000 euros, que irán destinados a rodar *Voiceover*, ambiciosa y atrevida historia ganadora, en la provincia de Almería a lo largo de 2011, y que servirá además para inaugurar la próxima edición del Festival. El cortometraje estará dirigido por Martín Rosete, cortometrajista de gran trayectoria cuya última obra *Basket Bronx*, rodada mientras el cineasta asistía a un curso en la New York Film Academy, destaca por su belleza plástica y sensibilidad

Artículo disponible en: <http://noticias.terra.es/2010/genteycultura/1211/actualidad/el-pabellon-aleman-de-juan-millares-primer-premio-de-almeria-en-corto.aspx>

Cine-cortometrajes

"El Pabellón Alemán", de Juan Millares, primer premio de "Almería en corto"

El 'Pabellón Alemán', del canario Juan Millares, ha ganado el primer premio al mejor cortometraje en la novena edición del certamen internacional 'Almería en Corto', dotado con 14.000 euros y en el que han participado veintidós títulos de una docena de países.

La pieza ganadora, un documental en blanco y negro de catorce minutos de duración, relata la inauguración del pabellón de Alemania en la Exposición Universal de Barcelona de 1929, según ha informado la organización.

El cortometraje aborda la inauguración, por parte de los reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia, de uno de los edificios más relevantes del siglo XX, el de Alemania, diseñado por el arquitecto Mies van der Rohe.

El jurado ha elegido este trabajo por 'su impecable armazón estético, su capacidad de narrar una historia pervirtiendo el concepto clásico del séptimo arte y por hacer mucho más con menos'.

El Premio del Público al mejor cortometraje, dotado con 5.700 euros, ha sido para 'I Love Luci' (Reino Unido), dirigido por Colin Kennedy y producido por Brian Coffey y 'Sigma Films'.

Asimismo, la productora Kamel Films ha resultado ganadora del Premio al Mejor Proyecto de Producción de Cortometrajes.

El jurado ha valorado su proyecto cinematográfico 'Voiceover' por la 'atrevida y ambiciosa propuesta de producción a partir de un guión fascinante para un director con gran talento visual, Martín Rosete'.

En el apartado de vídeo nacional, donde participaban veintiún títulos, ha resultado ganador, con un premio de 2.000 euros, el corto granadino 'Luna Rota', dirigido por Javier García', y considerado por el jurado como de 'gran riesgo formal en la utilización del fuera de campo y la ausencia de diálogos a la hora de mostrar un tragedia familiar'.

La gala de clausura y entrega de premios del festival, que se ha desarrollado durante toda la semana, se celebrará esta noche en el Teatro Cervantes de la capital almeriense.

El certamen, organizado por la Diputación Provincial de Almería, ha contado con un público de unas 9.000 personas, que han podido disfrutar de más de 2.000 minutos de proyecciones.

La edición de este año ha concedido el premio 'Almería, tierra de cine' a la actriz Mercedes Sampietro (Barcelona, 1947).

Artículo disponible en: http://www.almediam.org/opinion/opinion_417.htm

DILEMAS EN EL IX FESTIVAL 'ALMERIA EN CORTO'

Autor: Miguel Ángel Blanco Martín (periodista, Asociación de Escritores de Cine de Andalucía)

Otro año más la creatividad del cine en todas sus dimensiones ha residido durante unos días en Almería gracias al IX Festival 'Almería en Corto'. Y tras su conclusión resurgen dudas, interrogantes y, sobre todo, algún que otro dilema sobre el acierto o desacierto de los premios, sobre los planteamientos narrativos en imágenes que se transmite desde cada realización. Y de ahí la oportunidad para el permanente debate que rodea siempre a la cuestión cinematográfica, en el cine español y en el que viene de otros países. Ha terminado el festival, pues, y aquí me tienen lleno de dudas sobre la realidad del cine que nos han colocado en el escaparate. Una revelación ha sido el documental "El tiempo al tiempo" de José Carlos Castaño, premio al mejor vídeo almeriense, por la grandiosidad del personaje, un viejo relojero de Suflí, y la manera de contar la vida en torno al tiempo mecánico de los relojes. Un prometedor soplo de aire fresco.

El interrogante que se mantiene año tras año es el de si se debería, o no (hay criterios encontrados) diferenciar géneros a la hora de los premios: cine de animación, documentales, historias de ficción, etc. Es un debate sin cerrar. Personalmente pienso que,

por ejemplo, un documental no debe competir con una historia de ficción o con una historia de animación. Los opositores a este planteamiento señalan que el lenguaje del cine es el mismo. Yo pienso en otra dirección. Si hubiera habido esta separación en el caso del IX Festival, no surgiría ninguna duda a la hora de dar dos primeros premios al documental "El pabellón alemán" de Juan Millares (España) y a "Ana's playground" ("El recreo de Ana") de Eric D. Howell (Estados Unidos), que en este festival ha recibido el premio a la mejor fotografía (David Doyle). "Ana's playground" está avalada por importantes premios en festivales de Estados Unidos e Italia. En mi opinión, por supuesto, es la mejor película de 'Almería en Corto' de este año.

"El Pabellón alemán", que ha obtenido el primer premio al mejor cortometraje (tiene a Mercedes Sampietro, premio 'Almería, Tierra de Cine' en este festival, de productora asociada), viene avalado por premios 'al mejor documental' en otros festivales. Su director, Juan Millares tiene una trayectoria importante en el mundo de los cortometrajes. Su condición de cineasta y arquitecto le sitúa en la mejor posición para abordar la historia de "El pabellón alemán" basada en la obra del histórico arquitecto alemán Ludwig Mies van der Rohe (Aquisgrán, Alemania, 1886-Chicago, Estados Unidos, 1969). La película parte de viejas fotografías de la inauguración del pabellón en la Expo de Barcelona de 1929, un proyecto clave en el modernismo arquitectónico convertido en leyenda. El pabellón alemán fue desmontado tras la Expo, hasta que en los años ochenta, a propuesta del arquitecto Oriol Bohigas, se hizo la reconstrucción en el mismo lugar.

Juan Millares construye un simbolismo con las imágenes de personajes en la inauguración de 1929: el rey Alfonso XIII, el dictador Primo de Rivera y el embajador alemán, que el tiempo conduciría al nazismo. Juan Millares, narrador en textos en la pantalla (creo que habría sido mejor la voz del cineasta en off), sitúa el misterio en las imágenes antiguas y modernas del pabellón, en busca de las huellas de un crimen que le conduce a la persecución de lo histórico. Y de ahí desarrolla una intriga. La cámara recorre las imágenes fotográficas y conduce al espectador por el proyecto antiguo y el recuperado hacia el tiempo de la historia para enlazar con la dictadura de Franco y el atisbo de 'la memoria histórica'. Lo que no dice el documental es que en 1929 en Alemania estaba la República de Weimar, nada que ver con el nazismo. El cineasta construye una historia partiendo del final programado desde el principio. Eso puede suscitar dudas sobre la honestidad intelectual del cineasta, una cuestión compleja para debatir ahora. Eso sí, el documental se inserta en la regla elemental del cine: el poder de la imagen, las distintas miradas sobre una puesta en escena construida magistralmente, sin apenas medios, en el terreno de una narrativa experimental, pero con un virtuosismo frío, en torno a fotografías antiguas principalmente que concluye con el rostro añejo de una escultura superviviente. Todo eso hace de "El pabellón alemán" un extraordinario documental.

Pero sobre "El pabellón alemán" hay otro dilema. Ha recibido también el premio concedido por Amnistía Internacional de Almería a un corto sobre los derechos humanos. Personalmente creo que, aunque las sombras del nazismo, de la dictadura, de la guerra civil española planeen sobre el cortometraje de Juan Millares, no puede calificarse de una historia que gire en torno a los derechos humanos.

Creo que se han proyectado cortometrajes más apropiados. Por ejemplo, "El método Julio", documental del cineasta vasco Jon Garaño. Este documental narra el trabajo de una maestra vasca en Petares, un barrio marginal de Caracas, donde la violencia, la pobreza y la muerte es el presente sin futuro. La maestra ha inventado un método de enseñar a leer

que denomina 'Julio', porque así se llama en quien lo aplicó, un niño desechado para la enseñanza por problemas cerebrales. La maestra obró el milagro que se convirtió en esperanza en el barrio, en una lucha contra corriente. Es una realidad social contada con un naturalismo en imágenes que conmueve, con declaraciones frontales, ante el espectador, de la maestra, de los niños, de madres, en un entorno marginal en el que esta maestra trabaja sin rendirse, porque dice que su vocación la lleva a estar con los que necesitan ayuda, a enseñar en el mundo de los pobres. Y este documental vivo, auténtico, real, duro, testimonial, ha pasado sin ninguna mención expresa en el IX Festival de 'Almería en Corto'. Lamentable.

(Publicado en IDEAL-Almería, martes 14 de diciembre, 2010, página 25)

Artículo disponible en: <http://cinearquitecturaciudad.blogspot.com/2011/01/el-pabellon-aleman-mies-millares.html>

ARQUITECTURA + CINE + CIUDAD

Jorge Gorostiza

28 de enero de 2011

El pabellón alemán. Mies - Millares

Ayer recibí el cortometraje de Juan Millares y anoche lo vi un par de veces. No he podido esperar más para comentarlo porque me parece estupendo. Pero vayamos al principio, aunque nuestros caminos se habían cruzado en varias ocasiones, no conocía personalmente a Juan, y debo reconocer que tampoco había visto sus películas anteriores, ni siquiera la última, *Cuadernos de contabilidad de Manolo Millares*, afortunadamente, el sábado pasado coincidimos en Madrid en la Gala de los Nominados de la Academia de Cine, porque han nominado a *El pabellón alemán* al Premio Goya como mejor corto documental, allí por fin pudimos hablar y me ofreció mandarme su película, otros también lo hicieron y la verdad es que Juan ha sido el único que ha cumplido.

Vamos a lo importante, a la película, que por supuesto no voy a "destripar" por lo que no habrá lo que ahora se llaman "spoilers"; Juan siempre en primera persona y por escrito, porque no hay voz en off -que él ha declarado que detesta-, hace una ingeniosísima introducción refiriéndose a las fotografías del París despoblado que hizo *Eugène Atget* a principios del siglo XX, para después pasar al pabellón de Mies van Der Rohe, muestra ese bello simulacro que se ha levanta hoy en día en su lugar -por cierto lleno de orientales armados con cámaras- y allí usando las reveladoras fotografías obtenidas el día de su inauguración descubre un crimen... o no.

En la película hay varios temas importantes, entre ellos uno arquitectónico, cómo un edificio que siempre se ha mostrado vacío, es ocupado y "colonizado" por la gente y además por personas relevantes que, la verdad, desentonan con el entorno y cómo ese edificio, aparentemente inmutable, se modifica por la acción de sus ocupantes, incluso de un modo físico; otro tema es el de la mirada a través de las imágenes fijas, que es un asunto apasionante y, como se sabe, el principal en [Blow Up](#); por supuesto que hay muchos más temas, la subjetividad del narrador, la relación entre realidad y ficción, la responsabilidad de la gente anónima en las atrocidades de la guerra, etc., etc., etc.

El pabellón alemán ya ha sido premiada en varios festivales y espero, sin conocer a sus contrincantes, que quienes pueden votar, le otorguen con toda justicia el Goya. Entre tantas cosas interesantes, sólo hay una pequeñez que desentona, su cartel, que por otro lado, es una buena fotografía, pero impropia del contenido de la película. En fin, como escribía al principio, una película estupenda muy recomendable para arquitectos y cineastas, de la que estoy seguro que se seguirá hablando durante bastante tiempo.

Artículo disponible en: <http://www.20minutos.es/noticia/899967/0/>

'El Pabellón Alemán' gana el IX Festival Internacional 'Almería en Corto'

El cortometraje madrileño 'El Pabellón Alemán' de Juan Miralles, un documental en blanco y negro de 14 minutos que cuenta la inauguración del pabellón de Alemania en la Exposición Universal de Barcelona de 1929, se ha alzado con el primer premio --dotado con 14.000 euros-- del IX Festival Internacional de Cortometrajes 'Almería en Corto', organizado por la Diputación Provincial de Almería, del 6 al 11 de diciembre.

El cortometraje madrileño 'El Pabellón Alemán' de Juan Miralles, un documental en blanco y negro de 14 minutos que cuenta la inauguración del pabellón de Alemania en la Exposición Universal de Barcelona de 1929, se ha alzado con el primer premio —dotado con 14.000 euros— del IX Festival Internacional de Cortometrajes 'Almería en Corto', organizado por la Diputación Provincial de Almería, del 6 al 11 de diciembre.

La cinta ha sido premiada por "su impecable armazón estético, su capacidad de narrar una historia pervirtiendo el concepto clásico del séptimo arte y por hacer mucho más con menos", según ha declarado este sábado el videoartista Carlos Echeverry, miembro del jurado.

Esta pieza cuenta cómo los entonces Reyes de España Alfonso XIII y Victoria Eugenia inauguraron uno de los más relevantes edificios del siglo XX, el pabellón de Alemania en la exposición Universal de Barcelona, del arquitecto Mies van der Rohe. Muchos años después el narrador de esta historia,

obsesionado por el pabellón alemán, busca en las viejas fotos un misterio oculto, un enigma a resolver, tal vez la posibilidad de un crimen.

Durante la gala de clausura de 'Almería en corto', que tiene lugar esta noche en el Teatro Cervantes de la capital almeriense a partir de las 21,00 horas, también se hará entrega del resto de premios del Festival, como el del XII Certamen Nacional de Cortometrajes en formato vídeo, dotado con 2.000 euros, que ha recaído en el corto granadino 'Luna Rota', dirigido por Javier García, y considerado por el jurado como de gran riesgo formal en la utilización del fuera de campo y la ausencia de diálogos a la hora de mostrar un tragedia familiar. Se trata de un corto de ficción de nueve minutos ambientado en la desoladora estepa andaluza, donde una niña de nueve años es testigo de la desaparición de toda su familia.

Por su parte, la productora Kamel Films S.L ha resultado ganadora del Premio al Mejor Proyecto de Producción de Cortometrajes. El jurado ha valorado su proyecto cinematográfico 'Voiceover' por "la atrevida y ambiciosa propuesta de producción a partir de un guión fascinante para un director con gran talento visual" como es Martín Rosete. Este premio está dotado con dotado con 13.000 euros, que habrán de destinarse a rodar este cortometraje en la provincia de Almería a lo largo de 2011, para inaugurar la próxima edición del Festival.

Así, el palmarés completo se ha dado a conocer este sábado en la Diputación Provincial de Almería por el presidente de la Institución, Juan Carlos Usero, quien ha revelado que aproximadamente 9.000 personas han pasado por las diversas actividades de esta edición, con más de 2.000 minutos de proyecciones y medio centenar de títulos; así como el director del Festival, Óscar de Julián, quien ha valorado especialmente la calidad de los cortometrajes españoles de este año; y un portavoz de cada uno de los jurados.

A nivel internacional, al margen del ya reseñado, el premio del Público al mejor cortometraje, dotado con 5.700 euros y trofeo ha sido para 'I Love Luci' (Reino Unido), dirigido por Colin Kennedy y producido por Brian Coffey y 'Sigma Films', por "hilvanar un relato capaz de transitar desde una tragedia, oscura y sórdida, pasando por la comedia, a una historia de amor de corte clásico y con un final redondo".

El premio 'Cecilio Paniagua' a la mejor fotografía, dotado con 2.000 euros y trofeo, ha recaído en David Doyle por el cortometraje titulado 'Ana's Playground' (Estados Unidos), por "su perfecta recreación de un realismo sucio, fiel a la historia contada y precisa en su ejecución". Además, el premio 'Gil Parrondo' a la mejor dirección artística, dotado con 2.000 euros y trofeo, a Alfonso Blaas, en el cortometraje titulado Alma (España), por "construir un envoltorio perfecto para una historia que se mueve en los territorios de la fantasía y su obsesión por el detalle, las texturas y el alma de sus habitantes, nunca mejor dicho".

También ha sido para el corto 'I Love Luci' el premio al mejor guión, dotado con 2.000 euros y trofeo. Igualmente, la mejor interpretación, dotado con 2.000 euros y trofeo, ha sido para Pilar Castro por su interpretación en el cortometraje titulado 'El Premio' (España).

Entrevista para el Festival de Alcalá de Henares

[02] palmarés certamen europeo de cortometrajes

segundo premio 'ALCINE'

'Colivia'
(Adrian Sitaru)



¿Tiene el filme rasgos autobiográficos?

Un 50% está inspirado en mi vida y el otro restante es pura ficción. La parte de la jaula en concreto es inventada pero cuando era pequeño, algo mayor que el chico del filme, encontré una paloma enferma que llevé a casa y que supuso peleas con mis compañeros de piso. Para construir la historia, sin embargo, recordé algunos de mis sentimientos del pasado, de la infancia, me puse en cuestión a mí mismo para intentar entender porqué nos comportamos como lo hacemos y tratar de expresar cómo los pequeños detalles pueden cambiar nuestra vida más de lo que imaginamos.

Narrado desde un estilo realista sobrio...

De momento es la mejor forma que encuentro para expresarme. Además creo que es un estilo muy propio del cine rumano.

¿Cómo se desarrolló el trabajo de guión?

Resultó ser complicado y sencillo al mismo tiempo. Fácil porque no dejaba de ser la historia de mi vida; difícil porque buscaba conservar solo lo importante y esencializar lo narrado.

¿Cómo encontró a los actores?

Había trabajado con ellos en mi anterior corto, 'Waves' (2007) y además interpretaban prácticamente el mismo papel, por lo que resultó un trabajo muy gratificante, divertido e inspirador.

El corto se narra en un único ambiente, el de la casa, convertido en centro neurálgico de la acción...

La casa como símbolo de la familia, que es el centro de nuestra sociedad desde el inicio de la historia de la humanidad.

tercer premio 'ALCINE'

'El pabellón alemán'
(Juan Millares)



¿Cómo se plantea la realización de este corto?

Las primeras ideas las tuve a principios de los ochenta! Pasé mucho tiempo dándole vueltas a lo que siempre había pensado que era un enigma: el misterio del pabellón de Mies van der Rohe. Un enigma provocado porque el pabellón había desaparecido en 1930 y solo se tenía constancia de su existencia a través de las viejas fotos. Un mito de la arquitectura y el arte modernos era tan solo unas imágenes en blanco y negro. Años después, muchos, decidí acabarlo. La frase de Walter Benjamin sobre las fotos de Atget y el lugar del crimen fueron definitivas para cerrar el proyecto.

¿Cómo se produce la escritura del guión?

No hubo tal. Por primera vez tuve la experiencia de hacer el guión montando una maqueta con las imágenes directamente en el portátil.

Disfruté mucho de esta forma de trabajar: tenía todo el material y solo tenía que ir montando, secuencializando las fotos y escribiendo sobre las imágenes el texto. La maqueta que hice me sirvió para escribir posteriormente el guión literario que se exigía para obtener las ayudas al proyecto y para hacer el montaje definitivo.

¿Qué referentes encuentra para narrar la historia a través de imágenes fotográficas?

Sobre todo de dos grandes cineastas que han trabajado de forma extraordinaria con la fotografía en el cine: Chris Marker e Ingmar Bergman.

¿Le ha influido su formación como arquitecto?

Siempre he creído que la arquitectura es un enorme yacimiento de historias que están contenidas en los edificios y que están esperando para ser contadas.

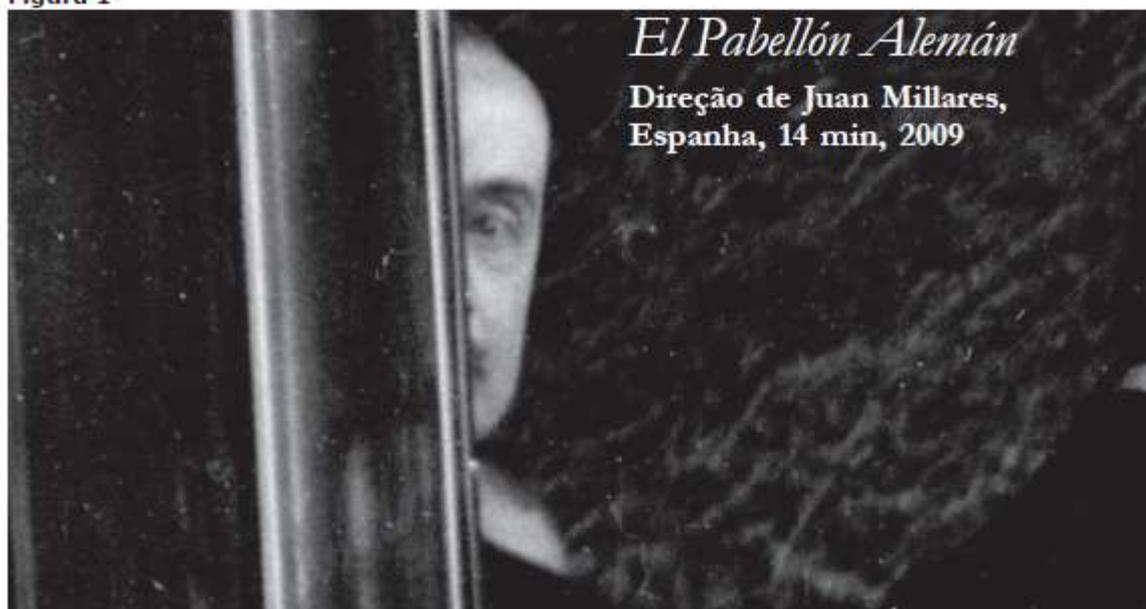
[10]

FERNANDO DE TACCA

RESGATE - Vol. XVIII, No. 19 - jan./jul. 2010 – TACCA, Fernando de - p.185-188

Crítica

Figura 1



FERNANDO DE TACCA

E-mail: tacca@unicamp.br

Fotógrafo e professor **livre** docente no Instituto de Artes da Unicamp; autor de *A Imagética da Comissão Rondon* (Papirus, 2001) e *Imagens do Sagrado* (Editora da Unicamp/Imesp, 2009); e editor da revista *Studium* (www.studium.iar.unicamp.br)

Uma rua estreita de Paris, um hotel barato, algumas carroças, um lugar vazio: reconhecemos a foto de Atget. Um piano cândido acompanha nosso olhar sobre a foto, que fica a nossa espera, inteira na tela. Outras fotos de Atget são apresentadas, são fotos de uma cidade que não existe mais. As imagens continuam a mostrar lugares vazios, em grande silêncio. Um deleite para os fotógrafos, pois reconhecemos Eugène

Atget desde logo, assim como suas andarilhagens fotográficas pela cidade de Paris na virada do século XIX.

Como lugar de um conceito, surge Walter Benjamin, anunciado em cartela, como nos filmes mudos, e esse pensador penetra nas possibilidades de um não anunciado acontecimento, o lugar de um crime não resolvido, que se mostra somente pelos indícios, e pelos seus detalhes.

Crítica

O piano muitas vezes enaltece nosso olhar, chama a atenção quando acompanhamos planos em movimento da câmera sobre a imagem. Possíveis crimes burgueses ou proletários que deixam marcas no vazio fotográfico, ou testemunhas fantasmagóricas de um tempo longo de exposição se convertem em dúvidas de um possível depoimento. [FIG. 2]

Figura 2



Ancorado nesse pano de fundo tão conhecido da história da fotografia, Juan Millares o anuncia como ponto de apoio de uma possível ficção, de um possível crime, visto através das fotografias que restaram do conhecido Pavilhão Alemão, do arquiteto Mies van der Rohe, construído para a Exposição Universal de Barcelona, em 1929. Algumas vezes o som do piano, em toques mais rápidos, nos conduz para uma forte dinâmica entre imagem e música, exatamente quando o pavilhão nos é mostrado na sua condição fotográfica original.

São imagens que restaram, pois o pavilhão foi desmontado no ano seguinte. Muitos se debruçaram para admirar a ousadia dos espaços vazios propostos por Mies van der Rohe. [FIG. 4]

Em meio às imagens de formas, linhas

e curvas, espelhos, e transparências, emerge com magnitude a escultura expressionista “Amanhecer”, de Georg Kolbe, cujo original está até hoje *existente* em uma praça, na Alemanha. A mulher parece tentar se esconder ou se proteger de algo, como única testemunha de um crime. A cópia de “Amanhecer” é fotografada hoje em dia por todos seus possíveis ângulos. [FIG. 1]

Assim, a escultura é o marcador para que Millares nos faça deleitar em seguida com um clima detetivesco sobre as poucas fotografias que restaram envolvendo as principais autoridades presentes, principalmente pelo fato do Rei Alfonso XIII ser conhecido como o rei pornógrafo, e teria se encantado com a belíssima baronesa alemã que acompanha seu marido Barão Georg Von Schnitzler, o comissário alemão enviado para representar o go-

Figura 3



verno alemão. Outros personagens, a Rainha Eugenia, o ditador Primo de Rivera, o bispo, o próprio arquiteto autor do pavilhão, camareiros, possíveis espões, anônimos, são escaneados em detalhes para perceber seus olhares e gestos significativos de um acontecimento oculto, como pressentimento de um fato trágico. [FIG. 3]

A baronesa em um costume branco, pequeno chapéu, com sua graça, se destacava das sombrias mulheres espanholas: todas de negro. O rei, obcecado pela alemã. Entretanto Millares nos desaponta, indica que talvez nunca tenha ocorrido um mistério, ou um crime não desvendado na inauguração do pavilhão. Ficamos inicialmente frustrados, para em seguida nos surpreendermos com o final. Um personagem torna-se o nó de cri-

mes de lesa humanidade, que virão a seguir nos acontecimentos históricos, nas aproximações entre fascistas e nazistas, como os bombardeios alemães da Legião Condor na Guerra Civil Espanhola ou a morte por gás nos campos de concentração durante a Segunda Grande Guerra, e a inicial ficção torna-se uma trágica realidade.

O pavilhão foi reconstruído em 1986, e Millares o chama de um “*lucioso parque temático para turistas da cultura*”. O que vemos é o sempre gesto mecânico de registrar dos turistas em passagem rápida pelos lugares, sem perceber que ali, no original prédio um conluio se montava para desmontar a Segunda República na Espanha e a República de Weimar na Alemanha. Muitos crimes são revelados então.

Crítica

“El Pabellón Alemán” venceu o Concurso Iberoamericano de Documentário Curta-metragem, do 38^a. Edição do Festival Internacional de Huesca, em junho de 2010. Juan Millares é professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade Complutense de Madri, e esteve desde o começo dos anos oitenta envolvido com esse projeto.

A música que nos conduz é primordialmente escolhida e editada. Entre elas, Erik Satie sobressai. A relação da música com as imagens, o trânsito e navegabilidade da câmera pelas mesmas, junto com a envolvente narrativa, possibilita muitas camadas de significação e leitura. Memória, fotografia e cinema se envolvem em um clima de beleza

Figura 4



plástica e de poética audiovisual. É somente no final que nos damos conta que não havia voz off. Somente palavras, som e imagens em cartelas ou em legendas nas imagens. Saímos com uma possível voz off em nossos ouvidos, a nos alertar das tragédias delineadas para a humanidade em encontros do poder.

Artículo disponible en: <http://www.studium.iar.unicamp.br/32/1.html>

La imagen imaginada 1 / 5 Notas sobre el cortometraje *El pabellón alemán*[1]

Juan Millares



Las imágenes técnicas, (las fotografías, el cine, el vídeo), tienen una cualidad original que nos hace identificarlas con los documentos, los registros y los testimonios de lo real y, por tanto, se presentan estrechamente ligadas a la verdad, sea lo que esta pueda ser y lo que cada uno entienda por tal. La insoslayable participación de los aparatos en la obtención de las imágenes técnicas introduce una cierta objetividad, un relativo alejamiento del autor productor en la responsabilidad final de las imágenes o, por lo menos, una autoría menos nítida que en las imágenes tradicionales, manuales. La realidad y la verdad, reclaman a gritos ser parte esencial de las imágenes técnicas. Y así, el documento, lo documental, se convierte en el sustrato recurrente de la fotografía, el cine y el vídeo.

Sin embargo, la práctica artística se mueve, necesariamente, en el territorio de la mentira y de la ficción. Incluso cuando nos acercamos a las imágenes científicas, a la veracidad indiscutible de las imágenes documentales de las ciencias experimentales, nos resultan tan fascinantes que, inconscientemente, nos las apropiamos, desplazándolas hacia nuestro territorio de las artes, donde se pasea libremente la imaginación.

La pregunta es: ¿hay un espacio de trabajo artístico en la frontera entre el documento veraz y la ficción imaginativa? O, dicho de otra manera, ¿es posible transformar un documento en una ficción, es legítimo hacerlo sin traicionar el sentido último del documento, y, sobre todo, es ese proceso algo artísticamente relevante?

1. ESTUDIÉ ARQUITECTURA EN LA DÉCADA DE LOS 60. ME EDUQUÉ COMO ARQUITECTO EN LOS DOGMAS DEL MOVIMIENTO MODERNO. ME SIENTO HIJO DE LA MODERNIDAD ARQUITECTÓNICA, DE SU RIGOR ÉTICO, DE SU RACIONALIDAD METODOLÓGICA. ABANDONÉ LA PRÁCTICA DE LA ARQUITECTURA EN LOS 80 EN PLENA EXPLOSIÓN DEL *POSTMODERN*, (PURA COINCIDENCIA). HABÍA DESCUBIERTO EN LOS PRIMEROS AÑOS DE CARRERA QUE SIEMPRE SERÍA UN ARQUITECTO EQUIVOCADO: UN ARQUITECTO INTERESADO MÁS POR LA ARQUITECTURA COMO IMAGEN, QUE POR SU REALIDAD FÍSICA, CONSTRUCTIVA. EN EL FONDO LO QUE YO BUSCABA EN LA ARQUITECTURA ERA EL CINE.



De aquellos años de aprendizaje me quedó un interés especial y entonces inexplicable, por el pabellón de Alemania para la Exposición Universal de Barcelona de 1929. Si hay un ejemplo de edificio-manifiesto de la modernidad ese era, sin duda, el pequeño pabellón de Mies van der Rohe. Había, a mi juicio, tres razones para que aquella obra de Mies se convirtiera en el gran mito de lo moderno. La primera, indiscutible, su extraordinaria calidad. La segunda, la concreción de varios de los postulados canónicos de la arquitectura moderna en aquel pequeño espacio de enigmática ambigüedad funcional, un espacio sin utilidad práctica, vacío y abocado a su muda contemplación. Y la tercera y no menos importante que las anteriores, su breve existencia, (fue desmontado al año siguiente de su construcción), o lo que es lo mismo, su existencia fantasmal a través de las viejas fotos en blanco y negro, vacías como todas las fotos que ilustran libros o revistas de arte y arquitectura. Aquellas fotos eran los únicos testimonios documentales de que aquel asombroso objeto había existido realmente.

Si lo que yo buscaba en la arquitectura era el cine agazapado tras sus imágenes, era inevitable que intentara inventar historias alrededor de aquel edificio y de su inquietante ausencia. Merodeaba en torno a aquellas fotografías intentando encontrar la clave, el motor indispensable que hace surgir un relato. En ese juego esforzado estaba cuando ocurrió lo que entonces viví como una catástrofe: el pabellón se terminó por reconstruir en 1986 con una fidelidad exquisita al original desaparecido. De pronto todo el entramado imaginativo implícito en las viejas imágenes se esfumó sin más. El pabellón de Mies volvía a ser real, físico, pesante, en toda su plenitud material y cromática. Desaparecía para siempre la leve realidad de las imágenes fotográficas del pabellón original. La posible invención que había intentado desaparecía ante la espléndida presencia de aquel bellissimo objeto arquitectónico. Y así abandoné en un cajón aquellas fotos que tanto me habían obsesionado.



[1] Estos comentarios son el resultado de una reflexión posterior a la realización del cortometraje documental El pabellón alemán (Juan Millares, 2010). Por tanto no fueron, muchos de ellos, conscientes en el proceso de elaboración del film. La práctica artística, por lo menos en mi caso, es un cúmulo de obsesiones, intuiciones y sensaciones mezcladas con estrategias racionales y culturales que finalmente cristalizan en algo que se me escapa a primera vista y solo al cabo del tiempo, de recordar y revisar mentalmente lo realizado y también de escuchar comentarios de los espectadores, termino de comprender mejor su alcance real.

2.

Mi interés por descifrar las imágenes fotográficas viene de mi afición al álbum de fotos familiar. El universo doméstico ha quedado expresivamente registrado en esos gastados álbumes que toda familia conserva como testimonio documental de la pequeña historia de su felicidad, habitados por personajes desconocidos para el espectador extraño al entorno familiar. Cada personaje oculta una vida, un carácter, un drama, un relato que está empujando por salir a la luz y que nos resulta difícil de descubrir. Necesitamos la voz, irrelevante casi siempre, del familiar de turno que nos explique quién es el sujeto de

la foto en cuestión y qué ocurría cuando la imagen se tomó. Una información tediosa que todos hemos experimentado alguna vez en las rituales sesiones fotográficas de los álbumes de familia que nos son completamente ajenos.

Ahí reside la principal dificultad de trabajar con esas imágenes: convertir en materia de interés público lo que es solo privado y, por tanto, hermético y difícil de interpretar. Con la paradoja añadida de que se trata de imágenes que responden a situaciones reconocibles y tópicas: bautizos, bodas, fiestas de cumpleaños, viajes turísticos y otros momentos de felicidad compartida. Nunca las crisis familiares o los momentos dolorosos y, mucho menos, los ritos de la muerte.

Un día, preparando una clase sobre las imágenes domésticas, decidí atreverme a mostrar e intentar hablar de mis propias imágenes, las imágenes de mi álbum familiar. Y encontré dos que me sirvieron como una primera aproximación a esa difícil tarea del descifrado y la interpretación de las imágenes anónimas. El objetivo era conseguir provocar en el espectador extraño a ellas un movimiento de empatía hacia esos personajes y situaciones desconocidos. Descubrí que la clave de esa operación no estaba en la mayor o menor capacidad de fabular, narrar o contextualizar la imagen. Es decir, la clave no estaba en añadir literatura a las fotografías o, a la manera de elaborados pies de foto, informar detalladamente sobre los personajes y la situación mostrada. La clave estaba en la propia imagen. En lo que la imagen, de manera incluso sorprendente para los conocedores de sus circunstancias, podía revelarnos. La forma fotográfica debería darnos pues la pauta para interpretarla.

Las dos fotos que en aquel momento me pusieron en esta disposición ante las imágenes fueron estas:



La foto 1 muestra a mi madre y mis dos hermanas. Mi madre es (y era más aún entonces) una mujer fuerte, dominante, carnal y convencida de los poderes de la mujer en el campo de la seducción. Sus hijas debían por tanto adiestrarse en el aprendizaje de esos recursos. El buen gusto burgués, la moda y la coquetería eran asuntos de gran importancia en su intuitiva pedagogía. Pero ocurrió un imprevisto. De alguna manera se frustró su deseo en convertir a sus dos hijas en dignas sucesoras de su avasalladora personalidad: la primera salió poco presumida, poco amiga de ir a la moda y, encima, con una cierta tendencia a engordar. Mi madre puso todo su empeño en reconvertirla: le dejaba crecer una hermosa melena que cuidaba con esmero y entretrejía en larguísimas trenzas, la vestía primorosamente y la sometía a estrictos regímenes de adelgazamiento. Desistió cuando apareció la segunda niña que sí salió más próxima a sus deseos: era coqueta y le encantaban los vestidos que su madre le compraba o le hacía ella misma con frecuencia y habilidad.

La foto 1 expresa claramente estas relaciones: mi madre abraza a la pequeña, digamos su preferida, y la mayor se aferra a ella con un entusiasmo no correspondido.

La foto 2 es un prodigio de detalles significativos. Yo soy el hijo mayor y como único varón el único al margen de la estrategia femenina de mi madre. Estar en el centro de la imagen expresa perfectamente mi papel dentro de la familia. Estoy con mi hermana pequeña, como ya he dicho, la niña preferida de mi madre. En el margen izquierdo, empujada casi al borde de la foto, mi hermana mayor. Y, maravillas del azar y de la técnica, por si fuera poco esa marginación de su lugar en la imagen, un fallo del dispositivo fotográfico la expulsa definitivamente a una región de tinieblas. Para completar el cuadro, en la esquina inferior derecha se proyecta la sombra dominante de mi madre como artífice absoluta de esta imagen rebosante de significados.

Por aquella época descubrí con enorme satisfacción el *punctum* barthesiano que venía a dar una mayor complejidad a mi interés por los enigmas implícitos en la fotografía y la revelación de sus significados ocultos.

3.



La Jetee (C. Marker)



El rostro de

Karin (I. Bergman)

Hay en el cine un campo de investigación especialmente atractivo y que incide directamente en sus bases estructurales. Me refiero a lo que representa el fotograma, su invisible unidad genética, en la estructura visual lineal y temporal del discurso cinematográfico. Existe una contradicción especialmente interesante entre la imagen estática de la fotografía y la fluidez temporal y rítmica del cine. Hay ejemplos notables y conocidos en el cine contemporáneo de esta utilización de la imagen fotográfica como un personaje más de la narración, (*Blow up*, Antonioni), sino a la consideración del fotograma como punto de partida, y también de llegada, del relato fílmico.

Como ya dije, la observación de las viejas y canónicas fotos vacías del pabellón de Mies, me estimulaba a contar historias. El carácter fantasmal del pabellón se encontraba, (en la época en que solo existían de él los testimonios fotográficos y los planos y dibujos de Mies van der Rohe), no solo en su temprana desaparición sino también en la inmaterialidad que emanaba de la amplia gama de grises de las fotos: un inacabable y sorprendente juego de reflejos, brillos y transparencias de los materiales diversos que conformaban el pabellón.



Los pilares cromados, las superficies de mármol, las grandes cristalerías separaban, sin cerrar nunca, un espacio sin fin. Un moderno laberinto de elegantes superficies que conduciría al atónito visitante a un deambular sin finalidad alguna. Solo la estatua de Kolbe ponía una dosis de realidad figurativa en aquel conjunto abstracto de brillantes planos.

Mucho se ha escrito sobre aquella ilusión, sobre aquel sueño arquitectónico construido en el que creíamos firmemente convencidos como estábamos por nuestra fe sin fisuras en la veracidad fotográfica. De aquellos textos se desprendía siempre el enigma irresistible de unas imágenes, que no de un objeto real, que llevaba a sus autores a las más imaginativas interpretaciones. [2]

Si ya volvía a existir físicamente el pabellón de Mies, desaparecía al mismo tiempo el misterio de aquellas viejas fotos. Hoy, los libros de arte y arquitectura solo contienen las imágenes a todo color del pabellón reconstruido. Si se buscan imágenes del "pabellón alemán" en Internet ya no aparece una sola de las viejas fotos deshabitadas. Las fotografías en blanco y negro han perdido, paradójicamente, toda su credibilidad. Resulta más real el nuevo pabellón reconstruido que el viejo fantasma mostrado en aquellas. Mi proyecto de relato cinematográfico había sufrido un golpe casi definitivo ante la presencia apabullante de materiales y formas que, todavía, a pesar de los casi sesenta años transcurridos desde su inauguración, resultaban tan extraordinariamente modernos.

4.



Walter Benjamin



Eugene Atget

Muchos años después retomé de nuevo aquella especie de obsesión intermitente. El detonante que sirvió para desencadenar lo que había deseado contar y que estaba oculto en aquellas imágenes del pabellón alemán fue una conocida frase de Walter Benjamin sobre las fotos vacías del viejo Paris de Eugene Atget. Las calificaba Benjamin como fotos del "lugar del crimen".

Las fotos del pabellón también estaban vacías. Pero no se trataba tanto de inventar un crimen inexistente a través de las imágenes sino de iniciar un mecanismo, un procedimiento, en definitiva una especie de investigación policial a sabiendas condenada al fracaso. Sería el relato de una decepción

anunciada: no había víctima, no había asesino, no había móvil, solo habían indicios, como afirmaba Benjamin, que me llevarían a un fiasco seguro. No importaba el fracaso porque lo que yo buscaba era el relato y eso venía garantizado por la indagación a desarrollar.

Había que buscar entonces en las fotos ya no vacías sino habitadas del pabellón. Solo eran conocidas unas pocas imágenes debidas a la presencia de los reyes de España en su inauguración: único acto que tuvo alguna significación en la corta vida del pabellón original. Llenar aquel espacio tan moderno con aquellas figuras de etiqueta, vestidas a la moda de los años veinte, con la presencia de personajes tan anclados en su época y en un país tan retrasado y tradicional como la España de entonces, provocaba un contraste enormemente sugerente para que un crimen imaginado no adquiriera unas posibilidades y unas connotaciones suficientemente significativas.

El paso siguiente consistió en descifrar con detenimiento las fotos habitadas del pabellón: identificar a los personajes principales y también a los anónimos, interpretar gestos y actitudes, relacionar caracteres históricos con sugerencias de la imagen.

Aquello se convirtió en un juego lleno de posibilidades: imaginar partiendo de lo que las imágenes mostraban o apuntaban. Sin embargo no quería que la imaginación volara sin límites. Me parecía demasiado fácil exprimir las imágenes y sus significados implícitos en una vorágine de historias más o menos fantásticas o ingeniosas. Más bien, al contrario, quería mantenerme muy cerca de los personajes y sus relaciones imaginando, fabulando pero sin remontar el vuelo excesivamente, volviendo siempre a las sugerencias y estímulos de la imagen.

Si la bella baronesa von Schnitzler destacaba por su blanca y moderna indumentaria y su sonriente expresión frente a las adustas infantas y demás damas españolas de negro riguroso, era inevitable extraer de esa imagen comentarios y datos para una posible historia. Si sabía que Alfonso XIII había sido un destacado pornógrafo, (hasta el punto de ser uno de los principales promotores-fundadores de la industria del cine pornográfico en España), su mirada y su sonrisa en la misma foto en que coincide con la baronesa, llamaba a una interpretación de la expresión del rey en clave de deseos inconfesables en un acto tan protocolario.

Nada como las imágenes para revelar lo inefable. Mi aprendizaje de aquellas dos primeras fotos familiares se completaba ahora con una lectura interesada, imaginativa, de las fotos del pabellón.

5.

Toda aquella colección de personajes desapareció en las densas brumas del pasado histórico. Aparte del elegante espacio miesiano, el único elemento figurativo testigo de los hechos imaginados que me empeñaba en contar, era la estatua de Kolbe titulada *Amanecer*. Su gesto de rechazo a una supuesta luz de la mañana terminaba de completar la avalancha de significados que las fotos del pabellón había desencadenado.

La "iluminación profana" (de nuevo Benjamin) que nos había permitido revelar una gran cantidad de posibilidades narrativas contenidas en aquellas pequeñas imágenes se traducían ahora, en la escultura de Kolbe, en una luz cegadora, rechazable, casi insoportable.

Los crímenes, los grandes crímenes de esa época, de pronto se conectaron con la ficción que yo inocentemente había imaginado. La clave fue el personaje, para mi desconocido hasta entonces, del comisario alemán de la exposición, Georg von Schnitzler. Informaciones erróneas le consideraban primero con nombre equivocado y luego como embajador de Alemania. Cuando finalmente pude identificarle y acudí a la inevitable consulta en Internet me encontré con la impresionante foto policial de los juicios de Nüremberg. Fue para mi una verdadera conmoción contrastar aquella imagen del detenido, identificado con su número, con el aristocrático personaje que acompañaba al distraído rey en la inauguración del pabellón casi quince años antes. Cuanto horror había ocurrido en tan breve espacio de tiempo para que aquellas inocentes imágenes llenas de divertidas historias inventadas hubieran derivado ahora en el mayor asesinato industrial masivo cometido por el ser humano en toda su historia. Como en el Aleph de Borges el pequeño pabellón de Mies podía contener todos los lugares de todos los crímenes de la modernidad. Lo que había empezado como un juego inocente con la imaginación y las imágenes se había convertido, sin que yo lo previera, en un relato más del horror contemporáneo.

6.



La estatua de Kolbe cierra esta reflexión. Nos interroga. ¿Es insoportable la luz que ilumina despiadadamente aquellos hechos espantosos? O, ¿es insoportable la imagen de los mismos? De nuevo el viejo debate de la *Shoah* de Lanzmann sobre la imposibilidad ética de que la imagen pueda iluminar una realidad tan terrible. Las pequeñas fotos del pabellón de Mies van der Rohe me habían permitido comprobar que los juegos a veces tienen consecuencias imprevisibles.

Majadahonda (Madrid, abril de 2011)

3.1 Entrevistas en internet

<http://vimeo.com/16995731>



Juan Millares

Jueves, 18 de noviembre

Arquitecto, profesor de Medios Audiovisuales en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y cineasta. Ha realizado varios cortos: “El armario de luna” (1986), seleccionado en el The International Student Film Festival de Tel Aviv y “La calle móvil” (1993), seleccionado en el Festival Internacional del Audiovisual Experimental de Arnhem (Holanda). En 1990 escribe y dirige la serie para televisión “Mucho cuento”. En 2005 dirige la película documental “Cuadernos de contabilidad de Manolo Millares”, 1º Premio (ex aequo) de la Sección Tiempo de Historia de la 50 Seminci de Valladolid.

Recibió el Premio Danzante en la 38 edición del Concurso Iberoamericano de Cortometraje Documental del Festival de Cine de Huesca (2009) con el documental “El pabellón alemán”.

Tal vez uno de los temas más complejos sobre el cine documental sea el del guión, porque se contradice con la relación directa, viva, que el realizador debe tener con la realidad que muestra. Ya lo decía Vertov en los años 20 del siglo pasado. Pero además de ser un tema complejo es también el más atractivo y difícil de desarrollar.

4. Bibliografía

Bibliografía de Juan Millares Alonso:

1987.- "En otro lugar. El nuevo espacio de la ficción". Artículo publicado en la revista Telos (Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad). N° 9. Marzo-Mayo 1987. Madrid.

http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=hemeroteca.VisualizaArticuloIU.visualiza&articulo_id=4349

Texto completo en página 29 de la guía de lectura

1996. Comunicación para los Encuentros de Vídeo en Pamplona dentro del Festival de Vídeo de Navarra, con el título de "tt.ee. vs I.A.C. / A.A.A." Publicado en Encuentros Vídeo en Pamplona. Actas y documentos de trabajo. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra. Pamplona 1997.

1997. Artículo: "De los viajes y los juegos: Ovum y Fuge-Lemoine, o del arte (posible) en CD-ROM", en Arte en la Era Electrónica. Perspectivas de una nueva estética. ACC L'Angelot / Goethe-Institut. Barcelona 1997.

1997. Artículo: "El vídeo doméstico o lo obsceno como una de las Bellas Artes". Catálogo de la exposición 'Videodegradable'. Sala Rekalde. Bilbao.

1997. Artículo: "Libertad de (video)creación (video)vigilada". Catálogo de la exposición de trabajos de alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao.

1998. Comunicación: "Producción XMedia independiente". En los Encuentros de Vídeo y Altermedia de Pamplona (EVAMP) en el Festival de Vídeo de Navarra 1998.

1998. Prólogo para la publicación Entorno II. Tèchne. Editorial Complutense. Madrid.

2001. Artículo: "La imagen inimaginable. Consideraciones erráticas sobre el punto de vista". Revista en la red, 'El Universo Fotográfico'. Facultad de Bellas Artes de Madrid.

<http://www.ucm.es/info/univfoto/num3/pdf/3millares.pdf>

Texto completo en página 34 de la guía de lectura

Bibliografía en torno al corto:

W.AA.: *El Pabellón Alemán de Barcelona de Mies van der Rohe 1929-1986*. Fundación Mies van der Rohe. Barcelona. 1987

QUETGLAS, Josep: *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Actar Publishers. Barcelona. 2001

BENJAMIN, Walter: *Discursos interrumpidos I*. Taurus. Madrid. 1973

http://dl.dropbox.com/u/28007165/B/Benjamin-Walter-Discursos-Interrumpidos-I_OCR.pdf

Catálogo de la exposición *Eugène Atget. El París de 1900*. Fundación La Caixa: Barcelona. 1991

En otro lugar. El nuevo espacio de la ficción

1987.- "En otro lugar. El nuevo espacio de la ficción". Artículo publicado en la revista Telos (Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad). Nº 9. Marzo-Mayo 1987. Madrid.

http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=hemeroteca.VisualizaArticuloU.visualiza&articulo_id=4349

Juan Millares

El análisis de los presupuestos espaciales de la imagen en movimiento en su "modelo institucional" abre las puertas a una valoración de la capacidad de transformación del video, de sus recursos para lograr una nueva ficción audiovisual.

Un fantasma recorre el mapa audiovisual. A los dos grandes territorios establecidos que lo componen, el Cine y la Televisión, viene ahora a añadirse, con carácter de territorio diferenciado con su propio lenguaje, el Vídeo. Un lenguaje que se está construyendo desde hace ya una veintena de años entre experimentos, balbuceos y tentativas diversas. Su aspecto fantasmal se deriva de su, hasta ahora, recalcitrante carácter marginal, no tanto por un deliberado intento de rechazar el contacto con las, cada vez más numerosas, masas de espectadores, como por la propia naturaleza de su actividad productiva surgida de la necesidad de utilizar una tecnología tan versátil como la que rodea a la imagen electromagnética, de otra forma.

Es una batalla similar a la ocurrida, en el campo cinematográfico, en la década de los veinte: la lucha entre las vanguardias por un lado y un determinado y poderoso sector de la industria o del aparato del Estado (según observemos el campo de batalla desde una perspectiva occidental o desde la experiencia soviética). El resultado de la misma (prácticamente idéntico en los dos frentes) determina el futuro desarrollo del lenguaje cinematográfico en una línea de tendencia muy determinada que podría resumirse en lo que Noel Burch llama Modo de Representación Institucional (1). Este "modelo institucional" termina de cristalizarse en torno a los años treinta gracias a la incorporación del sonido.

La semejanza y la diferencia de aquella situación con la actual reside en el hecho de que, en los años veinte, las vanguardias históricas luchaban por modelos alternativos de la expresión cinematográfica que fueron expulsados de la práctica industrial (condición básica del cine) a las catacumbas de la experimentación, mientras que el Vídeo, en cuanto **otro** lenguaje, nace de la posibilidad de producir modelos diferentes respecto de un "modelo institucional" ya consolidado como es la Televisión.

El Vídeo ha demostrado ya sus posibilidades en cuanto lenguaje autónomo, específico. El trepidante desarrollo tecnológico que ha acompañado constantemente su crecimiento le ha dotado de una musculatura visual que no tiene equivalentes en toda la historia de la imagen. La desvergüenza con que ha asaltado la geografía audiovisual es un exponente de su formación independiente, heredera del espíritu de aquellas vanguardias derrotadas, recludas en lo que se ha llamado Cine Experimental, y por esto mismo, con una semejante actitud traumática hacia el todopoderoso "modelo institucional" consagrado por el Cine. De toda la geografía audiovisual, el único aspecto que el Vídeo ha abordado con grandes precauciones ha sido el de la ficción. La ha bordeado, ha coqueteado con ella, la ha deseado, pero la sombra de la Institución Cinematográfica ha planeado de tal forma sobre esos intentos que la experiencia ha demostrado por un lado, la fortaleza, la perfección y el reconocimiento conseguido por el "modelo institucional" mencionado y, por otro, la, todavía, juvenil debilidad (a pesar de la parafernalia tecnológica) del lenguaje vídeo emergente.

El objetivo de este texto está en intentar desentrañar cuáles son las bases formales, espaciales, en las que se sustenta la ficción cinematográfica tal y como la conocemos, el "modelo institucional", y proponer a partir de ellas modelos alternativos que permiten construir la ficción audiovisual desde planteamientos procedentes del lenguaje videográfico, centrando la cuestión en la estructura espacial de la nueva imagen.

1. ANATOMIA DE LA FICCION INSTITUCIONAL

El modelo de ficción canonizado por el Cine tal y como hoy lo podemos tipificar constituye una forma prácticamente cristalizada (y, por lo tanto, casi impermeable), perfectamente definida, que juega un papel hegemónico en todo el universo audiovisual. Tanto el Cine como la Televisión crean sus ficciones partiendo de este modelo básico materializado en diversas variantes (según los géneros), pero que responden todas a una serie de elementos comunes que configuran e identifican este "modelo institucional".

Antes de entrar en el análisis conviene recordar que este modelo se ha ido construyendo, básicamente en las tres primeras décadas de este siglo, en un proceso conflictivo lleno de propuestas, de inventos, de fracasos y de éxitos que han ido poniendo en pie **una de las diversas posibilidades surgidas** en ese proceso histórico. La "institucionalización" del modelo consiste, fundamentalmente, como es sabido, en la aceptación y reconocimiento por parte del público de una serie de reglas, convenciones y artificios hasta convertirlas en algo que tiene una realidad propia, autónoma. Toda la estrategia narrativa puesta en funcionamiento por los Porter, Ince, Griffith (primeros planos, montaje paralelo, raccords, iluminación, etc.) termina convirtiéndose en algo natural, transparente, invisible en su estructura formal, que fluye sin interrupción envolviendo cálidamente al espectador, impidiendo a toda costa cualquier signo que le distancie o le permita darse cuenta de los mecanismos artificiales, de lenguaje, puestos en juego.

Este Lenguaje Institucional del Cine se construye, casi exclusivamente en torno a la ficción (2), formalizada a su vez en el binomio narrativo-dramático que, como es sabido, se extrae de otros lenguajes estéticos próximos de larga historia, como la literatura y el teatro, concretamente de aquellos grandes modelos de la cultura burguesa del XIX.

Colocándonos en el plano didáctico podríamos comenzar el análisis haciendo referencia a las dos grandes estructuras básicas que determinan todos los modelos audiovisuales: la espacial y la temporal. Cómo se han formalizado estas estructuras y, sobre todo, entre qué otras posibilidades rechazadas se han configurado, son preguntas claves a nuestros propósitos.

Como se ha dicho antes, lo que llamamos Ficción Institucional se sustenta en dos aspectos sacados de la literatura y el teatro burgueses: el narrativo y el dramático. La novela como motor de la continuidad de la que se alimenta la imagen secuencial del cine, el teatro como soporte de la acción basada, en un primer momento, en el juego gestual del actor, y, posteriormente con la llegada del sonoro, con el refuerzo de la acción añadida del diálogo.

El espacio donde esa ficción se materializa tiene dos orígenes claros, aunque de características bien distintas y similar resultado formal. En primer lugar el cine basa la construcción de la imagen en movimiento en el principio de la cámara oscura, por tanto, el espacio registrado es necesariamente el espacio consagrado por ese artificio: la representación plana del espacio tridimensional expresado por la pirámide visual de la perspectiva renacentista. En segundo lugar, el cine como lenguaje, comienza echando mano del espacio donde el teatro tradicional, y más concretamente el teatro naturalista, había colocado la acción: la caja escénica como espacio ilusionista contemplado por los espectadores desde la inmovilidad de sus asientos. Ambos, tecnología y lenguaje, coinciden en mostrar una estructura espacial estrechamente vinculada con toda la tradición iconográfica que arranca del Renacimiento y que se quiebra definitivamente con la experiencia cubista. La jaula espacial que determina la pirámide perspectiva y el punto de vista de la cámara identificado con el del espectador, son, pues, los datos básicos del espacio registrado por el cine en un primer momento.

El proceso de construcción de un lenguaje específicamente cinematográfico opera sobre el modelo espacial mencionado de una manera absolutamente inédita. El nuevo espacio producido por el cine abandona la caja escénica para situarse, sin limitación alguna, a todo el espacio físico visible. El punto de vista abandona la inmovilidad de la perspectiva clásica y la ubicuidad de la cámara (y por tanto del espectador) se convierte en pieza esencial de un nuevo modo de mostrar el espacio. Esto lleva consigo, también, el abandono de la imagen global, única, que había caracterizado tradicionalmente la representación espacial para, a partir de entonces, establecerla cinematográficamente, a través de los fragmentos de espacio correspondientes a los diferentes puntos de vista adoptados. Lo que obliga, a continuación, a establecer una organización clara de los fragmentos que impida que el espectador se desoriente en el nuevo universo espacial creado por el lenguaje cinematográfico.

Es necesario insistir en estas cuestiones elementales porque conviene recordar que todo el proceso de construcción de un espacio fílmico propio en los años de formación del lenguaje cinematográfico sufre una brusca detención ejemplarizada en la aparición del sonoro. Lo que queda cristalizado en el "modelo institucional" como espacio mostrado por el cine es la pirámide visual del Renacimiento, troceada, recompuesta, estirada o aplastada, multiplicada en espacios paralelos, pero reproduciendo siempre, en definitiva, aquel espacio dramático heredado y ampliado. La acción, los actores, los objetos, la ficción en suma, sigue prisionera de la jaula espacial perspectiva. La contribución del cine a la nueva mirada de la modernidad que caracteriza el arte de este siglo, ejemplificada en el cubismo y el futurismo, se concreta básicamente en la destrucción de la unidad en la representación espacial clásica, pero a condición de restituir esa totalidad a través del collage de los fragmentos, a través del montaje. El espacio final, el espacio resultante, vuelve a ser el espacio coherente, uniforme, "lógico", "real" de la reproducción perspectiva.

El teatro, sin embargo, ya había abandonado en aquellos momentos la ilusión espacial que suponía la escenografía naturalista para convertir el espacio escénico en un verdadero "campo magnético" donde el movimiento del actor, de los objetos, de las máquinas, se materializará en toda su pureza (3). Como se ha dicho, el cine sonoro vino a legitimar, definitivamente, un modelo de representación espacial que suponía, desde la óptica de la revolución visual que apuntaba por el recién nacido lenguaje cinematográfico, una regresión respecto de las experiencias anteriores que le habían ido dando forma, hacia fórmulas ya incluso abiertamente rechazadas por el teatro contemporáneo.

A lo largo de la historia del cine la lucha por escapar de la "prisión" perspectiva es una constante, quizás todavía no suficientemente estudiada. En aquellas experiencias están los rudimentos de esas otras alternativas al "modelo institucional" de la ficción audiovisual que intentamos abordar y, aunque los límites de este artículo no permiten extenderse en este aspecto, es necesario apuntar algunas notas en este sentido por lo que pueden tener de recuperación de la inquietud investigadora que acompaña al cine, sobre todo en aquellos periodos más creativos (4).

Dos personajes, a veces contrapuestos en su práctica y en sus concepciones, sacados de la vanguardia soviética, nos van a permitir acercarnos a algunos aspectos de los muchos planteados a lo largo de la historia del cine, que son de extraordinario interés para nuestros objetivos actuales.

El pensamiento de Vertov y su obra cinematográfica (sobre todo "El hombre de la cámara") resultan hoy, para nuestras intenciones, enormemente sugerentes. En primer lugar, considerar la cámara cinematográfica como un instrumento que nos permite introducirnos en la realidad siempre y cuando lo utilicemos de forma distinta a las "rutinas del ojo humano". Y, en segundo lugar, el montaje como mecanismo productor de un nuevo espacio propio del cine: la "habitación imaginaria". El rechazo a la reproducción mecánica de la realidad siguiendo las directrices de los hábitos visuales y perceptivos del ojo humano, educado en una cultura de la imagen que no tiene relación con la nueva herramienta de la cámara cinematográfica, y la construcción de un nuevo espacio, "la habitación más extraordinaria", lugar imaginario, imposible, pero que la coherencia del lenguaje de las imágenes, del montaje, legitima y construye, son dos aspectos que se han diluido en la práctica cinematográfica posterior y que el vídeo, aunque de forma inconsciente, está recuperando.

Eisenstein a través del "montaje de atracciones" apunta ya hacia una estructura espacial no continua, incoherente desde el punto de vista de una lógica narrativa clásica, realista, pero eficaz (a pesar de un cierto esquematismo e ingenuidad en algunas de sus famosas "metáforas visuales"), al hacer participar en la continuidad de la historia fragmentos de espacio y tiempo absolutamente independientes entre sí desde el propio discurso narrativo, pero estrechamente relacionados en el terreno de las ideas y significados, que de la confrontación de los mismos fragmentos se quería extraer. El motor del pensamiento y la obra de Eisenstein reside en la importancia dada al choque, al conflicto, a la colisión de los fragmentos de la cadena fílmica, haciendo que la continuidad inherente a la imagen cinematográfica se construya desde la "explosión" de aquellos fragmentos, que, así, dejan de ser elementos pasivos de un mecanismo superior. La ruptura de la continuidad del discurso cinematográfico "institucional", que el vídeo ha desarrollado (apoyándose en la fragmentación que caracteriza al lenguaje televisivo), debería retomar el concepto eisensteiniano de montaje desde una óptica actual, si no quiere perderse en las "gélidas aguas" de un formalismo vacío.

La lucha contra la imitación ilusoria de una **pretendida** continuidad espacio-temporal fundamento de la ficción es constante en las intenciones y en la obra de toda la vanguardia cinematográfica. El rechazo a la reproducción sin más del espacio visible y el salto consiguiente a otra expresión más

compleja de la realidad ha dado momentos de enorme interés a lo largo de la historia del cine y, sin embargo, la ruptura definitiva no se iba a producir desde sus filas, no solamente por la imposición de un determinado modelo de representación como el ya comentado, sino también por una tecnología insuficiente con la que el Vídeo, sin embargo, va a contar.

2. HACIA UN NUEVO LUGAR DE LA ACCION

Una serie de elementos diferenciadores en cuanto al tratamiento espacial se pueden detectar ya como tendencias que se han ido arraigando en el lenguaje Vídeo y que permiten establecer un "modelo de representación" específico, uno de cuyos datos definitorios más importantes es, precisamente, el espacio mostrado.

La primera observación que hay que hacer para poder situar el papel que con la nueva tecnología del Vídeo juega el espacio en relación con el medio cinematográfico es que mientras en éste la pantalla soporte de la imagen se propone como "ventana" sobre el mundo visible (en un sentido similar en cuanto a concepto a la "ventana" de Leonardo), el monitor de vídeo se presenta como objeto (normalmente, entre otros objetos del universo cotidiano), y esto lleva consigo una cierta disolución del mecanismo ilusorio de identificación, de "voyeur" oculto que siempre ha caracterizado al espectador de cine, en función de una percepción de la imagen más "realista" (en el sentido de una mayor conciencia y, por tanto, distancia, del espectador con respecto a la misma), menos ilusoria. En definitiva, la destrucción de la "fascinación" cinematográfica (que no de la capacidad de hipnosis de la imagen en movimiento). (El cine en televisión es un ejemplo claro de la "pérdida" de esa capacidad de fascinación que sufre el medio.)

Evidentemente, la dimensión de la pantalla del monitor y el grado de definición de la imagen videográfica no permiten, por ahora, una explotación de los recursos espaciales como el que ha hecho el cine. Así se ha ido estableciendo un sentido espacial determinado en aquella imagen que podríamos concretar en los puntos siguientes:

a) Pérdida en la eficacia expresiva de la dimensión profunda del espacio perspectivo. La constatación de este hecho lleva a un creciente aplastamiento del espacio de la imagen. Una observación superficial de los spots publicitarios permite establecer un espacio dominante tendente a reducir al mínimo la profundidad de la pirámide visual.

b) Estratificación del espacio. Se sustituye la continuidad sistemática y jerarquizada de la perspectiva por una yuxtaposición de imágenes que produce un nuevo sentido de la profundidad, del "grosor". Se trata de una operación similar a la del collage cubista en el sentido de construir un espacio plano, no ilusionista, y que se construye por capas. Junto con el espacio tradicional se destruye, así, el plano como elemento determinante del lenguaje audiovisual, ya que no es posible, ahora, establecer los límites de los fragmentos que constituían el montaje cinematográfico.

c) Disolución definitiva de la sistematización visual de la perspectiva clásica y todo lo que ello lleva consigo: espacio convergente, gradiente de distancias y jerarquía de los elementos situados en él, según su posición respecto de la cámara, etc. El nuevo espacio formalizado no tiene, pues, una estructura definida sino totalmente abierta, en la que caben todo tipo de relaciones y conexiones entre los distintos fragmentos que lo integran. Al no existir una jerarquía, como la que imponía el espacio perceptual, se pierde la coherencia que éste tenía.

El cambio fundamental que determina esta "desestructuración" de la imagen perceptiva característica de la imagen cinematográfica reside en una concepción radicalmente diferente del mecanismo de construcción del producto audiovisual: la imagen registrada por la cámara ya no tiene por qué ser, necesariamente, la imagen final que luego se selecciona, se corta, se monta junto con las restantes imágenes, sino que, en el lenguaje Vídeo, es una pieza más de un proceso (la postproducción), más complejo ahora, que no termina en el montaje sino que, incluyéndolo, continúa la construcción de la imagen con una libertad muy superior, en cuanto a la estructura espacial que la sostiene, a la de la tradicional imagen cinematográfica. La cámara pierde así la posición central que antes ocupaba en todo el proceso de la producción audiovisual.

Desaparecida la "tiranía" perspectiva, la imagen en movimiento se libera, por primera vez en su historia, del corsé de la percepción naturalista para abrir inmensas posibilidades expresivas.

Disueltas así las herencias estructurales del teatro, ya nada debe impedir que esos "otros" modelos de ficción que el Vídeo debe explorar, surjan del propio arsenal del nuevo lenguaje.

En este punto habría que hacerse la pregunta de si es posible la ficción en un espacio distinto al espacio visual perspectivo.

Es hoy una realidad que las transformaciones espaciales apuntadas pertenecen a la práctica habitual de lo que puede considerarse ya un nuevo lenguaje de la imagen audiovisual. Falta por comprobar que, además de los spots, los clips, las cabeceras de los programas televisivos y las realizaciones que podemos incluir en lo que se denomina vídeo-arte, el nuevo espacio de la imagen vídeo pueda también ser el nuevo espacio de la acción.

La ficción que a través del vídeo se plantea debe, en primer lugar, abandonar como estructura espacial **exclusiva** la derivada de la caja escénica observada desde el punto de vista, móvil, ubicuo, extraordinariamente inquieto, pero único, de la cámara cinematográfica y apoyarse en un espacio abierto, sin definiciones apriorísticas, donde quepa todo, incluida la representación espacial perspectiva tradicional, pero como un fragmento más y no como estructura única y excluyente. Abandonar el engañoso y consolador "realismo" de la imagen perceptual permitirá profundizar, con mayor capacidad expresiva, en la realidad más compleja, rica, ambigua y "no-lineal" que nos rodea.

Debe replantearse, radicalmente, el modelo establecido de "proyecto" de la ficción audiovisual: el guión, porque ya su propia estructura (división en secuencias definidas por la unidad de lugar como espacio perspectivo (5), subdivisión en planos correspondientes a distintos puntos de vista y/o encuadres dentro del espacio unitario de la secuencia) condiciona la propia concepción y naturaleza de lo que se va a contar.

El lenguaje del vídeo, dotado así de herramientas expresivas tan diferentes a las del cine y con una enorme libertad en cuanto a la utilización de las estructuras básicas de la imagen, necesita para crear ese nuevo modelo narrativo volver a "pensar" la ficción desde una mirada y una concepción radicalmente diferentes. El verdadero problema que todo esto plantea no es, evidentemente, "contar" las cosas de "otra" manera, sino plantearse cómo la estructura de un lenguaje como el de la "institución" cinematográfica determina la "naturaleza" de las cosas que se cuentan, su significación, su sentido, y que la realidad es infinitamente más compleja para quedar reducida, explicada, "puesta en escena" en los estrechos límites de la representación fílmica establecida.

Por otro lado, y puesto que el Vídeo no está sujeto, por ahora, a presiones económicas, industriales o ideológicas que hicieran formalizar ya un nuevo modelo institucional, es necesario no ser excluyente. Hay que saquear todo el bagaje de experiencias de la ficción cinematográfica y reconducirlo dentro de las nuevas estructuras evitando las descalificaciones de "especificidad" que muchas veces se esgrimen con un cierto e incomprensible orgullo.

La nueva ficción videográfica tiene ante sí un campo de experiencias enormemente sugestivo. Aún es demasiado evidente la impotencia ante los recursos suministrados por una tecnología que no para de sorprendernos, pero si sé investiga a fondo en las posibilidades expresivas derivadas de las nuevas estructuras espaciales y temporales, y sobre todo, volvemos a observar la realidad con la mirada del primer día, surgirá un diferente, innovador y estimulante universo de ficciones que vendrá a unirse al (ya de una ancianidad entrañable) del cine.

NOTAS

(1) La utilización del término "institucional" que hace Noel Burch, y su descripción y análisis de esa tipología que resume el M.R.I., ha sido de enorme estímulo a los efectos de intentar proponer, a través de estas líneas, algún posible modelo de ficción alternativo.

(2) Las dos grandes corrientes fundacionales del medio cinematográfico que fueron las representadas respectivamente por los Lumière y por Meliés, es decir, el cine como documento y el cine como ficción, no pueden ya, a estas alturas, plantearse como dos manifestaciones alternativas de un mismo lenguaje porque, como más adelante demostrarían los mismos "documentalistas" (incluido el propio Vertov), no existe otra crasa en el cine que ficciones más o menos próximas a la realidad visible.

(3) No deja de ser paradójico cómo un medio expresivo tan rudimentario tecnológicamente, respecto del cine, como es el teatro haya renovado radicalmente el espacio de la acción con

propuestas ante las que el cine (el "arte del siglo XX") queda como una manifestación totalmente académica.

(4) Es necesario que, a estas alturas, el Vídeo abandone el prejuicio de "buen salvaje", de inocente "piel roja", de bárbaro" indocumentado y asuma las experiencias históricas de sus antecesores en la práctica audiovisual si quiere superar una cierta actitud de indefensión complaciente y, en cierto modo, suicida, ante el espectacular despliegue tecnológico que acompaña su desarrollo.

(5) Excepto en aquel tipo de secuencias llamadas "de montaje" en las que, precisamente, se plantea una transgresión total de la continuidad espacio-temporal característica de la estructura habitual de la secuencia.

UNIVERSO FOTOGRÁFICO Nº3 La imagen inimaginable. Consideraciones erráticas sobre el 'punto de vista'.
Juan Millares

<http://www.ucm.es/info/univfoto/num3/pdf/3millares.pdf>

La imagen inimaginable Consideraciones erráticas sobre el 'punto de vista' Juan Millares

RESUMEN:

El autor expresa su convencimiento de que en el campo de la creación se necesita hoy una profunda y prolongada dieta crítica que rebaje, drásticamente, los altos índices de arrogancia y autosuficiencia artísticos si no queremos morir de estupidez ante un formidable paisaje técnico en el que, simplemente, jugamos con cándida inocencia.

PALABRAS CLAVE:

Imagen técnica, punto de vista, tecnologías electrónicas.

1. Las imágenes técnicas se producen en el encuentro de dos miradas notablemente distintas: la mirada del ojo humano, orgánico, (producto a su vez del encuentro entre la fisiología y la psicología) y aquella otra 'mirada' del ojo técnico de la cámara. La mirada subjetiva del ojo y la mirada objetiva del objetivo. El *objetivo*, los aparatos en definitiva, limpian las imágenes técnicas de los 'hábitos y prejuicios de toda la mugre espiritual que le añadía mi percepción', decía André Bazin en pleno ataque de materialismo estético.

Este escalofrío que sintieron los primeros contempladores de aquellas fotografías primitivas al comprobar que el ojo técnico de la cámara veía, no solo más y mejor sino de manera distinta a lo que percibíamos, ya no nos conmueve ni nos sorprende. Hemos sido adiestrados en las imágenes de millones de aparatos dispersos por todo el mundo de tal manera que para nosotros hoy una fotografía es tan natural como el árbol, la piedra, o la víctima del último terremoto que aquella registra.

Absorbemos la tecnología lenta, imperceptible pero implacablemente. Y lo que en un principio nos resultaba extraño, perturbador y asombroso, lo interiorizamos poco a poco hasta hacerlo parte de nosotros mismos, ya sea el lenguaje con el que nos

comunicamos, conducir un coche, o navegar por Internet. Por eso resulta tan higiénico, en épocas de agotamiento creativo, recurrir a la genealogía y observar cómo eran las cosas antes de ese momento inicial en el que la técnica surge y es inadvertidamente asimilada. Las vanguardias conocen muy bien esta necesidad de denunciar y desmontar el lenguaje interiorizado, institucionalizado, y aunque no corren tiempos propicios a la subversión, a la revuelta, (a veces ni siquiera a la discrepancia), intentemos un breve ejercicio de interpretación genealógica que nos permita reconsiderar el estado actual de las imágenes contemporáneas.

2. El 'punto de vista' es uno de los fundamentos incuestionables de las imágenes técnicas. En realidad ha sido la base genética de toda nuestra cultura moderna: ese lugar privilegiado desde el que no solo mirábamos fasci-nados el espectáculo del mundo sino desde el que, además, podíamos medirlo, explorarlo, transformarlo y, en definitiva, poseerlo. El 'punto de vista' exige un lugar estable, firmemente anclado en el espacio físico desde donde mirar a través de una ventana, de un marco, de un telescopio o de una cámara. El 'punto de vista' es la expresión geométrica del 'yo veo'. De ahí llegaríamos, inevitablemente, al 'yo pienso' cartesiano.

El paso de la imagen-escritura medieval, constreñida a una mirada ensimismada en la interpretación de las inacabables lecturas de los textos sagrados, a la imagen-percepción del Renacimiento, que se expande ávida de aprehender la realidad visible entonces por desentrañar, explica no sólo el origen y la necesidad de la construcción del 'punto de vista' sino también su carácter histórico, su pertenencia a una época determinada que conforma la cultura en la que nos hemos educado. Las imágenes fotográficas, surgidas como la reafirmación técnica de aquella conceptualización de la realidad que habíamos asumido desde el Renacimiento, representan el momentocrítico en que el 'punto de vista' pasa del ámbito científico del que había surgido, al territorio militarizado de la técnica.

Desde sus orígenes, la fotografía, las imágenes técnicas en general, han tenido que enfrentarse con esta ambigüedad profunda, con este enigma constante que no puede resolver ninguna discusión ni declaración de fe en el arte: el conflicto existente entre la exactitud y precisión impuestas por los aparatos con que se producen estas imágenes y la indeterminación, la incertidumbre, la voluntad estética, en definitiva, representada por el 'yo veo', por el 'punto de vista', por el usuario de esos aparatos. El olvido de aquella disparatada y tediosa controversia de si la imagen técnica es arte o no, no oculta la secreta inquietud de cuál es el papel que juega el artista contemporáneo o el simple aficionado que trabaja con los medios técnicos de producción de imágenes.

No podemos evitar la desazón que nos produce el desarrollo exponencial que experimenta la técnica contemporánea, y que se manifiesta en la paradoja creciente entre el poder que los aparatos nos proporcionan cada día y nuestra progresiva falta de control de los mismos y de los procesos puestos a nuestra disposición. Nos resistimos a aceptar que hay zonas prohibidas en el territorio de los aparatos a las que no podemos acceder, zonas que pertenecen a otro ámbito de actuación, el de los técnicos especializados, de la industria, del capital. Por eso repetimos, como borrachos melancólicos, que somos herederos del espíritu de Leonardo, que queremos ser, hoy más que nunca, ese artista universal que se mueve con soltura entre el arte y la ciencia, que maneja los aparatos como antes manejaba las distintas herramientas y que la técnica es eso que, simplemente, está ahí, a nuestra disposición, para que hagamos Arte con mayúscula.

Sabemos, o experimentamos, cada día más, el repliegue de nuestras posiciones. La técnica avanza incontenible, como el desierto, cubriéndolo todo, fascinándonos con el poder que nos otorga, encuadrándonos en un territorio con leyes muy estrictas que se nos imponen. Desde la pérdida del 'aura' de Benjamin a la descripción de nuestro papel de 'funcionarios' de los aparatos de Flusser, nuestra posición como creadores de imágenes ha ido sufriendo continuos asaltos que han hecho brotar una conciencia nueva de los fenómenos y los conflictos que plantean las imágenes contemporáneas. Aquella desazón se ha ido convirtiendo en lucidez.

Esta profunda transformación de la naturaleza y del sentido y significado de las imágenes técnicas respecto de las imágenes tradicionales, nos obliga a reflexionar y a revisar, nuestro papel en la práctica y la teoría artísticas contemporáneas.

3. El punto de mayor ruptura producido en el territorio de las imágenes técnicas es el paso de las tecnologías mecánicas y físico-químicas como las representadas por la fotografía y el cine, a las tecnologías electrónicas de la televisión, el vídeo y el computador. A partir de entonces las imágenes técnicas se fracturan en dos, aparentemente iguales en su aspecto externo pero genéticamente distintas.

Todos los presupuestos que habían configurado la imagen-percepción y que habían culminado en la cristalización técnica que suponía la fotografía y luego el cine, se derrumban. Pero lo curioso es que ese final, ese acabamiento de la extraordinaria historia de las imágenes que constituyen nuestro imaginario cultural occidental, no se produce como una catástrofe espectacular, con la revelación brutal de un cambio extraordinario y definitivo, o con el estrepitoso estruendo de un cataclismo más que anuncia un cambio de época. Este final se produce en la discreta tranquilidad de una rápida expansión de imágenes electrónicas de apariencia inocente que, además, no pretenden competir con las imágenes anteriores en cuanto a 'calidad'. Imágenes electrónicas que se presentan como un producto de la pura técnica, con pretensiones de 'servicio público' pero sin pretensiones 'artísticas'.

La velocidad de la luz es un fenómeno visualmente incomprensible, es decir, inimaginable, resistente a ser mostrado como imagen, y su manifestación práctica en todos los ámbitos de la vida cotidiana distorsiona profundamente nuestra racionalización de la realidad. Encender un televisor, una lavadora, un aparato de radio, o una simple bombilla, son actos que implican la aceptación de un hecho técnico que permanece esencialmente secreto.

Pero la costumbre nos ha hecho olvidar el asombro original. Después de ver en directo las imágenes (inimaginables por radicalmente contrarias al sentido común) del primer hombre en la Luna, tenemos que aceptar resignados la renuncia a nuestra posición hegemónica respecto de las imágenes. El 'punto de vista' ha sido definitivamente abolido como elemento generador de las imágenes.

Las tecnologías electrónicas nos han colocado en una situación comprometida sustentada en una paradoja que no podemos resolver con nuestras venerables armas dialécticas: no podemos imaginar, visualizar, su comportamiento, solo podemos ver y, por tanto, aceptar, sus resultados; podemos ver las imágenes electrónicas, incluso nos resultan tremendamente familiares, pero no podemos ir más allá en su comprensión, porque si, aparentemente, nos remiten al cine, ¿cómo aceptar su fragilidad, su temblor casi líquido, su hacerse y deshacerse continuo?, ¿cómo entender el hecho de contemplar la visión de un espectáculo que se produce a centenas de miles de kilómetros, o en la mismísima Luna, en el *preciso instante* en que se produce y, como diría Machín, no estar loco? ¿cómo imaginar por un

momento, el funcionamiento real de esa gigantesca red global invisible que es Internet?

Aquellas ya lejanas imágenes que se sustentaban en el 'punto de vista' han quedado como testimonio de un mundo en extinción. Copérnico, Galileo, Newton imaginaban el mundo a través de imágenes fundamentadas en la observación, incluso en la observación auxiliada con instrumentos amplificadores de la visión, o sea en el 'punto de vista'. Pero la Física contemporánea ya no imagina, no visualiza prácticamente nada porque la realidad visible ha sido prácticamente conquistada. Ya no queda nada por ver. Lo que está por descubrir pertenece a una dimensión que escapa a nuestra capacidad de percibir.

4. Dziga Vertov en plena exaltación revolucionaria, canta las excelencias del futuro 'hombre eléctrico' en una época ya tan lejana, 1922, sin imaginar, ni por asomo, hasta que punto ese hombre eléctrico iba a ser una poderosa realidad unos decenios más tarde. Lo que Vertov admira de su imaginada criatura es su precisión, su exactitud técnica, su carácter mecánico.

Buster Keaton es el boceto fiel de ese hombre futuro.

Vertov nos alerta contra el engaño de la vista. 'No copie de los ojos' dice una de sus incendiarias proclamas. Su 'cine-ojo' expresa rotundamente la superación técnica del 'ojo humano *imperfecto y poco penetrante*', la agonía final del 'punto de vista'. Desde aquellos vertiginosos años a la actualidad, la voz exaltada y luego amarga y quejumbrosa de Vertov suena sorprendentemente vieja, no por equivocada sino porque aunque lúcida, resulta itan anacrónica!. Parece como si hubiera pasado una eternidad desde entonces, tal ha sido el cambio asombroso experimentado por las imágenes. La diferencia está en que Vertov y otros (volvamos a leer a Benjamin, por favor) no dejaron de reflexionar sobre la naturaleza, la significación y el sentido último de aquellas, mientras que en la actualidad apenas queda sitio para la reflexión, distraídos como estamos en la contemplación del portentoso espectáculo contemporáneo.

El espectáculo contemporáneo ya no es más aquel que imponía la autoridad del 'punto de vista', la centralidad del hombre observando, midiendo, trazando el territorio, explotando y transformando el mundo, sino el fascinante prodigio del propio desarrollo técnico ahora convertido en imagen de sí mismo.