

# La mirada ciega. En torno a un cortometraje de Los Hijos

Rubén García López

## 1. Referencialidad y diferencia

*Ya viene, aguanta, riégume, mátame* (2009), frente a las restantes obras de Los Hijos, se abre con unos genéricos de gran tamaño, en blanco sobre negro, que ocupan media pantalla [Fig. 1]. Sobrio monumentalismo en absoluto extraño, toda vez que el objeto de la obra consiste en cuatro películas sumamente célebres del cine español. Por orden de aparición: *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995), *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987) y *Aman-tes* (Vicente Aranda, 1990). Obras, es de advertir, pertenecientes —con la excepción del film de Erice, de todos modos sumamente importante en la historia del cine español— al periodo democrático que sigue a la muerte de Franco, y al cual pertenecen a su vez por edad los tres realizadores que forman el colectivo: Javier Fernández Vázquez, Luis López Carrasco y Natalia Marín Sancho.

Cuatro películas han realizado hasta el momento Los Hijos: dos largos, *Los materiales* (2009) y *Circo* (2009), y dos cortometrajes, *El sol en el sol del membrillo* (2008) y el presente<sup>1</sup>. Coincidencia o no, estos dos últimos son obras referenciales, partiendo de una relación con otras películas tal que genera una problematización de estas, e inclusive de sí misma. Una parcial ilustración de esto lo ofrecería *El sol en el sol del membrillo*, la ópera prima del colectivo, donde, según sus propias declaraciones, «el objetivo era cuestionar el principio según el cual la mejor forma de conseguir que la realidad se revele es la no intervención en el dispositivo fílmico» (LOS HIJOS, 2010: 79). Para ello, la película de referencia es *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), pues de ella arrancarían un discurso que hará fortuna en el documental español, consistente en el principio que, según la declaración citada, Los Hijos se proponían cuestionar<sup>2</sup>.

El proceder de Los Hijos en esta primera obra se divide en varias fases: en la primera, la referencia al film de Eric se pone en escena a través de una suerte de dispositivo que escenifica un encuentro entre arte y naturaleza —o lo que podría ser lo mismo: pintura y cine, uno de los ejes de *El sol del membrillo*—, mediante la filmación con cámara sobre trípode de un supuesto cuadro de Antonio López montado en un caballete en medio de un campo a lo largo de seis días de una semana, de lunes a sábado; en la segunda, se mira alrededor de lo que anteriormente se mostraba —cielo, árboles, detalles del cuadro, etc.—, como si los realizadores hubiesen advertido que el dispositivo inicial impedía la visión de más cosas de las que permitía, pero manteniendo los planos fijos, lo cual, sumado a la misma división en días de la anterior serie, provoca la sensación de encontrarse ante idéntico dispositivo, uno que se transforma mediante variaciones que incluyen siempre algo más que la serie previa, de modo que lo añadido refiera siempre algo que aquella no advertía. El tercer movimiento repetirá las imágenes del segundo, sumando el sonido directo correspondiente a cada una —las series primera y segunda tenían una base sonora única para cada día que se mantenía continua sobre los cortes de imagen—, con el resultado de una estrepitosa entrada en escena de los propios autores, que ríen o hablan mientras toman sus planos, a veces totalmente indiferentes a su contenido. La cuarta serie, consecuentemente, consiste en un sesgado *making of* donde descubrimos que algunas de esas cosas que parecía descubrir la mirada que aparentaba escapar a la codificación del dispositivo estaban igualmente puestas en escena. Del dispositivo al mundo y vuelta al dispositivo, pero todo ello, debe notarse, en un sentido muy laxo: ni hablamos de un dispositivo en sentido fuerte, más bien solo refiriendo el simple hecho de una construcción más o menos férrea, ni de mundo, de otro modo que, como aquello que escapa o no se deja determinar de forma absoluta por la puesta en forma —el viento, por ejemplo: el mundo fenoménico—. La ida y la vuelta, por tanto, no son absolutas: siempre hay dispositivo, siempre hay realidad, aunque presentes y activos en distintos grados. El proceder puede recordar al de una de las grandes referencias del cine contemporáneo, Abbas Kiarostami, en su célebre trilogía de Koker: *Y la vida continúa* (Zendegui va digar nich, 1992) donde mostraba algunos engaños de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (Jane-ye dust koyast?, 1987), película aparentemente ajena a los ilusionismos habituales de la tramoya cinematográfica, y *A través de los olivos* (Zir-e deratjan-e zeytun, 1994) hacía lo propio con la película anterior, tomando a una de sus escenas con sus actores como centro de su relato. Así, cada nuevo movimiento desvela parte del artificio del previo, sin olvidar que todo esto parte de la referencia a una película ajena. Esta imbricación íntima del mundo y su articulación no tiene fin: la impresión

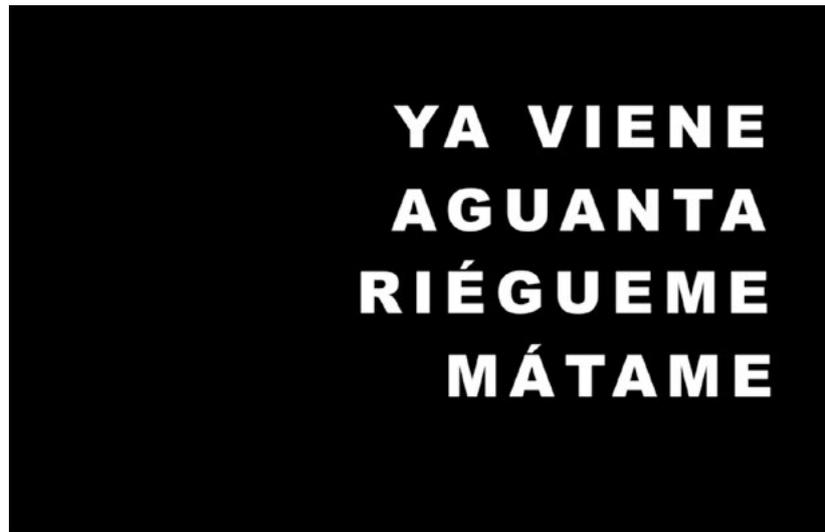


Figura 1. *Ya viene, aguanta, riégue me, mátame* (Los Hijos, 2009)

de realidad no podrá negar el artificio y la evidencia de este no podrá borrar la poderosa impresión de realidad. Como Bazin afirmó, en el arte todo realismo es desde el principio estético (BAZIN, 1966: 445).

Finalmente, una coda muestra a Los Hijos en persona, en domingo, abandonando el lugar. «Con la última secuencia, aquella en la que el artificio (el *making of*) se desvela, nos dimos cuenta de que el verdadero documental que había allí éramos nosotros» (LOS HIJOS, 2010: 79). La película parte pues de una referencia para acabar fijándose en aquellos mismos que refieren, y esto, a pesar del nombre del colectivo, sin necesidad de plantear una filiación entre ambos extremos, antes bien, afirmando la relación a través de diferencias. Si existe un suelo firme, último, en la interminable dialéctica dispositivo/realidad, ese es el autor. En efecto, la relación en una película entre puesta en escena y mundo —ficción y documental, dirían algunos, la equivalencia que parece estar detrás del pensamiento de Los Hijos— está mediada por sus realizadores. Si una película es el campo donde el mundo —lo que sea que exista antes de que llegue la cámara— se encuentra con una determinada formalización cinematográfica, lo cierto es que los realizadores son los productores de ese campo y, por tanto, un lugar privilegiado donde acceder a sus numerosos problemas, prácticos y teóricos. Si bien el carácter colectivo puede ir contra la noción demiúrgica y romántica de autor solitario y omnipotente, no así necesariamente contra la noción misma de autoría, en sí insoslayable, pues toda obra será siempre producción de uno o varios, a los que se dice autores<sup>3</sup>. El abusivo inflado padecido por la noción de autor no debe obliterar el hecho de que la existencia de este es no otra cosa que un principio material de la producción: toda obra es obra de alguien, o algunos. Su eliminación sería la de una dimensión fundamental de la propia noción y proceso



Figura 2. *Ya viene, aguanta, riégume, mátame* (Los Hijos, 2009)

efectivo de producción —sin olvidar que esta a su vez no puede nunca ser limitada sin reduccionismo a la del autor—. Lejos de cuestionar la noción de autor, Los Hijos se zambullen en ella como medio de explorar lo que constituye el tema principal de estas cuatro primeras obras: qué es hacer una película.

## 2. Espacio y forma

*El sol en el sol del membrillo* se manifiesta, pues, como un ejercicio referencial entendido de forma distinta a la del homenaje o la cita; antes bien, su trabajo comporta una problematización del original que acaba conllevando otra del trabajo propio. En el trabajo sobre la referencia lo que se evidencia es, sobre todo, el trabajo, personalizado en los autores. *Los materiales* desarrollaría de otro modo lo planteado aquí, partiendo igualmente del viaje de tres personas a un espacio ajeno, la presencia material de los directores, el protagonismo de su trabajo e incluso de los momentos que se le arrancan, como las conversaciones que se pueden mantener mientras se toman algunos planos, pero por vías distintas también lo hace *Ya viene, aguanta, riégume, mátame*, segunda experiencia referencial del colectivo, ahora sin presencia explícita de los autores, y con ficciones como referentes.

Esta obra refiere, como se dijo más arriba, cuatro célebres películas españolas, recogiendo la secuencia más famosa de cada una de ellas y repitiéndola en las mismas localizaciones con idénticos emplazamientos de cámara, en la actualidad. Repetir los encuadres con la imagen y sonido que sea que haya en el momento de poner a grabar la cámara, manteniendo a la vez el mismo montaje que en el original. Los diálogos de las películas, en vez de estar superpuestos a las nuevas imágenes —como por ejemplo sucedía en el inicio de *Innisfree* (José Luis Guerrín, 1990)—, aparecen en su momento correspondiente,

pero escritos en la pantalla, mediante subtítulos. Así, la construcción de aquellas escenas se hace presente en la obra tanto como las calles o las personas, son un personaje, más aún: el protagonista principal de la obra, aquel por cuyos ojos veremos todo lo que acontece en la pantalla. Así, la planificación de la película en cierto modo no es la película misma, porque lo que esta hace es poner en escena, precisamente, cuatro ejemplos distintos de puesta en escena, como si fuese en suma la puesta en escena documental de cuatro ejemplos de puesta en escena de ficción.

«Lo más curioso era aplicar una planificación concebida para la ficción a un material que se había convertido en documental.» (LOS HIJOS, 2010: 79) ¿Pero por qué esa conversión en documental? ¿No es legible aquí la comprensión de este como el sinónimo de lo real en cine, y la consideración de que la puesta en escena —el *trabajo*, como decía más arriba— es ya, de hecho, ficción? Ciertamente, con el tiempo llamar la atención sobre la construcción de los filmes ha dejado de suponer hacerlo simplemente sobre la imposibilidad de la objetividad cinematográfica, y no pocos realizadores entienden hoy el trabajo de la construcción, de la articulación filmica, la puesta en escena, como un trabajo en sí mismo de ficción realizado sobre un contexto documental, esto es, la realidad como punto de partida, identificada con la ambigüedad esencial a lo real insistentemente postulada por Bazin y que tan bien casó con la teoría lacaniana que tanto interés generó en el recambio generacional de cierta crítica francesa; así se puede apreciar, por ejemplo, en *Nuestra música* (Notre musique, Jean-Luc Godard, 2004), donde el director en persona establece dos equivalencias: ficción como certidumbre, documental como incertidumbre. Según este planteamiento, el documental irrumpiría en la ficción cuando elementos del mundo referido introducen en esta la incertidumbre, sin dejarse dominar, su acción o inacción, transcurriendo de forma absolutamente indiferente al discurrir de la ficción, que tendrá una segunda oportunidad de bregar con ella gracias al montaje.

Ya planteada pues en *El sol...*, *Ya viene...* opta por entrar en el centro mismo de esta relación, y sin necesidad de que los realizadores tengan que ponerse en escena a ellos mismos<sup>4</sup>. En el espacio diferencial de la obra respecto a sus referentes, se encontrará una distancia temporal, presupuestaria, y la evidencia de un trabajo y un pensamiento sobre los elementos planteados más arriba. Se repite la construcción formal de films de ficción, sin mostrar sin embargo ficción alguna. De este modo, podría decirse que esta queda aislada en la puesta en escena y el documental en el espacio-tiempo, naturaleza indiferente a la operación que sobre sus imágenes se practica. Podemos ver, así, que una de las misiones de la ficción es lograr que los espacios no sean indiferentes a sus intereses. Las imágenes que contemplamos en el cortometraje son

pesadas, es decir, sin decoración, sin alteración, espacios en bruto. La emulación de aquellos anteriores encuadres puede llevar a planos de simples paredes [Fig. 2], al no haber ya un actor frente a ellas, muros, suelos pobres e inexpressivos, al faltar el trabajo de fotografía de aquellas películas y tener que limitar la planificación a una reconstrucción, no pudiendo intentar una articulación propia que haga válido y expresivo el espacio escogido. Esto no es, por tanto, un documental sobre los espacios que aquellas películas utilizaron, pues estos nos llegan a través de una articulación arbitraria que, por así decirlo, los mira sin verlos. No se trata tampoco de la defensa de la belleza o interés natural de un espacio no necesitado de las herramientas de la ficción o los grandes presupuestos para su adecuada valoración, pues la reconstrucción impide la nueva articulación que permitiría sacar partido a los actuales espacios: los antiguos encuadres estaban hechos en función de una serie de factores ahora ausentes y, debido a estos, ni los espacios ni las planificaciones salen favorecidos por la operación. El resultado, si atendemos a los espacios mostrados, es una percepción desordenada, sesgada, parcial, casi ciega en su indiferencia por lo que hay ante ella, aunque sea precisamente en virtud de esta ceguera que logre dar a ver algo.

Hay en esta disonancia entre dos puestas en escena, este doble movimiento, otro aspecto determinante, incluso en toda la obra restante del colectivo, y es que el cortometraje es claramente pobre en su aspecto económico, mientras que sus referentes pertenecen al cine profesional español, realizado en 35 mm, con equipos de rodaje profesionales, presupuestos medianos o altos, etc. Por lo tanto, no solo se produce un contacto entre ficción y documental, sino entre el cine industrial y el cine pobre, independiente y digital. Aquí radica una de las apuestas del film: «Sin iluminación, sin edición de audio, sin actores. Simplemente lo que recoge la cámara», reza la sinopsis de la película. Una elección lógica, si no hay dinero. Los Hijos se cuentan entre los cineastas españoles que con más ahínco han partido del hecho de su pobreza a la hora de emprender su práctica fílmica, sin que esto vaya en apoyo de una estética realista —aunque habría una excepción, *Circo*, su único documental observacional puro y duro—. Por tanto, *Ya viene...* no solo se encontraría con cuatro ficciones desde su mirada documental, sino con cuatro filmes de alto presupuesto desde una mirada sin dinero. Es otro detalle a tener en cuenta cuando se miran los espacios otrora expresivos donde Jorge Sanz mataba a Maribel Verdú o Carmen Maura se hacía regar en una calurosa noche del Madrid ochentero. El trabajo de Los Hijos implica también su pobreza económica, radicalizada mediante sus decisiones estéticas. No es que la falta de dinero impida tratar el espacio de forma adecuada, sino que la decisión tomada afronta la diferencia de medios y hace aflorar el hecho del dinero con el que aquellas pelí-

culas se hicieron, advertir más claramente los *travellings*, la lluvia falsa, la iluminación ausente. Los Hijos dirán que las escenas «tenían que ser exteriores, porque en el cine español los exteriores muchas veces parecen *sets*» (LOS HIJOS, 2010: 79). Sin dinero, nada puede parecer un *set*. Si esto además se apoya con la estrategia ya planteada, el espacio gritará desde el interior de la película sin preocupación alguna por el montaje, los encuadres o subtítulos. La planificación lo cortará, troceará, lo hará ir y volver de las formas más caprichosas y arbitrarias, pero éste seguirá ahí, hablando alto, sin necesidad incluso de que el espectador tenga que mirar detrás de nadie para advertirlo. De forma radical, Los Hijos no solo no trabajan por evitar la indiferencia natural del espacio sino que, mediante su mirada ciega, hacen lo posible por fomentarla.

Pero aún falta una pieza fundamental: los subtítulos que reproducen los diálogos de las películas originales, y el hecho de que cada parte va precedida del título del film referido, escrito en caracteres mayores aún que los de los créditos. Señales inequívocas por las que Los Hijos, lejos de darle un aspecto subsidiario, afirman el carácter referencial de la obra como su principal protagonista, como si no quisieran arriesgarse a que alguien vea la película sin tener en cuenta la naturaleza exacta de su juego, que estas imágenes presentes refieren otras pasadas, que la percepción documental descentrada tiene su origen en la reconstrucción de secuencias de cine de ficción. Y en otra esta pieza, más determinante aún: la palabra.

### 3. Palabra y ficción

Hasta el momento hemos hablado de las imágenes de la película como si una forma prediseñada invadiese un espacio, de tal modo que ni el segundo se dejase domeñar por el primero, ni este a su vez por el segundo. Siendo esto así, las

Figura 3. *Ya viene, aguanta, riégume, márame* (Los Hijos, 2009)



imágenes teniendo cada pie en un lugar distinto, lo ahora referido hace aparecer en escena otros dos pies en parecida situación. Paulino Viota, comentando el papel de las imágenes-relación o imágenes-metáfora en la obra de Godard, señalaba cómo este, a partir de su trabajo en vídeo, había logrado «materializar, dar cuerpo a esa relación que es la imagen-metáfora, hacerla objeto por el uso de sobreimpresiones» (VIOTA, 2010: 20-21). Godard, sobre-impresionando dos imágenes, logra que una relación mental se cristalice en objeto, de modo que la tercera imagen que surge por el contacto de las otras dos se encuentra ahora materialmente en la película. Teniendo esto en cuenta, *Ya viene...* podría sugerir que una imagen con subtítulos es también, o puede ser, una sobreimpresión, pues las suyas no son también sino imágenes-relación hechas objeto. Las vías del corto no se sobre-impresionan con las de *El espíritu de la colmena*, pero sí con el «*ya viene*» de Isabel, escrito en pequeños caracteres blancos en la parte inferior del encuadre [Fig. 3], y con ello se materializa la presencia de lo que en aquellas otras imágenes tenía lugar. La forma escrita en que se recogen los diálogos permite que la realidad presente mantenga su peso gracias a la permanencia de su sonido propio, al tiempo que la ficción pasada permanece allí como un latido, un aliento interno de las imágenes. Maribel Verdú, Ana Torrent, Jordi Mollà no están allí, pero vemos escrito en las imágenes lo que dijeron. Los dos tiempos, imágenes, géneros, presupuestos, las dos acciones, están presentes en cada plano, cada uno de ellos deviniendo imagen de una relación, cristalización de una distancia, materialización de una diferencia. Esto se agudiza sin duda en el cuarto segmento del corto, el dedicado a *Amantes*, por tratarse de la escena más trágica de las cuatro. La gente pasea frente a la catedral de Burgos indiferente al drama, al sufrimiento que los subtítulos muestran. Vemos las piedras de una pared, a las que nada importa si Jorge Sanz va a matar a Maribel Verdú o no, igual que probablemente poco le hayan importado las hipotéticas muertes reales que hayan acontecido frente a ellas. Tal vez sin negarse del todo a la pretensión de que solo la apertura a un espacio permite el trato adecuado con él, Los Hijos prefieren incidir en la violencia efectiva de la articulación cinematográfica. Violencia sutil pero inevitable, inherente a toda articulación. En este caso, el espacio tiene tan poca memoria de los dramas de Aranda y Erice o los divertimentos de Armendáriz y Almodóvar como los bosques de los campos de concentración nazis en *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985). Ha de interferirse por tanto en ellos, horadarlos, como diría Lanzmann<sup>5</sup>, para que esa memoria aparezca: en ambos casos la palabra será el recurso, hablada en uno, escrita en otro. En efecto, y como se afirmó más arriba, la comparación evidencia que el cine debe hacer suyos numerosos elementos que en principio se le escapan, someter la indiferencia natural del espacio si quiere lograr sus objetivos. Gilles Deleuze afirmó en cierta ocasión que su trabajo como historiador de la filosofía

consistía en sodomizar a los autores hasta conseguir que dijese lo que él quería<sup>6</sup>. La articulación cinematográfica, la creación al fin y al cabo, no es otra cosa sino el proceso de producir ese hijo monstruoso del que hablara el filósofo francés, un hijo del propio espacio, pues sin su concurso no se daría, pero al mismo tiempo ajeno, fruto específico del trabajo articulador, de la sodomización creativa del autor o autores. El empeño metalingüístico de esta obra ejemplar supone no negarse a la sodomía pero practicarla con sexo ajeno, pudiendo mostrarla tal cual, como posando junto a su víctima, mientras se convoca el recuerdo del hijo monstruoso y se experimenta la propia conversión en uno.

En *Los materiales*, que hace una vez más de lo ausente y lo invisible su principal materia, el pueblo está hundido bajo el embalse, el pozo de los muertos no se encuentra, e incluso los cineastas son casi siempre invisibles, algo habitual pero evidenciado aquí a través de los subtítulos que representan sus diálogos, que los convierten en una presencia constante y sin embargo ausente. Esta invisibilidad, esta reducción de los cineastas a unas palabras y un pulso es la posibilidad, precisamente, de que estos se conviertan a sí mismos en nuevas ficciones, en nuevos problemas. De ser el auténtico documental, los autores pasan a ser la verdadera ficción: es en ellos que se da la famosa fusión entre documental y ficción, no en otro lado: ellos son su objeto y su sujeto. El juego argumental acaso un tanto intrascendente que Los Hijos trazan en esta película, siempre fundamentado en un implacable trabajo de vaciado sobre sus imágenes, lejos de la ironía, es una extraordinaria muestra de la alegría inherente a la creación<sup>7</sup>, es decir: de cómo esta comporta siempre un paso adelante respecto a su materia, un paso intolerante a la repetición, de modo que el mismo paisaje es tan pronto la melancólica presencia de una desaparición como la imagen de una vida siempre en movimiento. Una y otra imagen son exhibidas en el momento mismo de su construcción, así como el de su final articulación fílmica, convenientemente aislada en unos subtítulos que crean, o re-crean, los espacios y a los mismos creadores. Palabras que sugieren, dirigen, informan: el papel habitual de las palabras, pero al aislarlas en lo escrito Los Hijos han sabido mostrar hasta qué punto estas construyen la imagen sin dejar con ello de dar un espacio a su ambigüedad, porque por un lado están en el espacio y por el otro no, siendo algo así como voces de la postproducción. Los Hijos, casi como Ruggero Deodato en *Holocausto caníbal* (Cannibal Holocaust, Ruggero Deodato, 1980), ponen en escena a unos cineastas ajenos a su paisaje, tan indiferentes a él —aunque, y esto es fundamental, acaben al final no siéndolo tanto respecto a sus habitantes— como él a ellos, y con esto (esta nueva puesta en escena de los sujetos de la producción), logran un excelente punto de partida para mostrarla como un campo de relaciones siempre problemáticas, mezcla de rechazos, cuestionamientos,

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

## Notas

\* Las imágenes que ilustran este texto son fotogramas (capturas de pantalla) de *Ya viene, aguanta, riégueme, mátame*. Agradecemos al colectivo audiovisual Los Hijos la autorización para la reproducción en estas páginas. (Nota del editor.)

- 1 En un aparte se situarían los videominutos, películas de un minuto de duración que cada miembro del colectivo realiza individualmente y publica en Internet. Durante la redacción de este artículo estrenaron un nuevo cortometraje, *España 2012 (o la apoteosis de Isabel la Católica)* (2012), y en el momento de su publicación es de esperar que hayan estrenado su nuevo largometraje.
- 2 Una de las cuestiones que debatir es, sin embargo, hasta qué punto es esto cierto. *El sol del membrillo* dista mucho de ser un documental a lo Jonas Mekas o D. A. Pennebaker —por poner dos ejemplos que de todos modos no dejarían de comportar problemas a esta concepción—. Sería posiblemente en las declaraciones de Erice a raíz de su película donde puede encontrarse el germen de este discurso, en su insistencia en la *espera*, en cómo el cineasta debe estar *abierto* a aquello que la realidad *ofrece*. De algún modo esto, que simplemente refiere la actitud paciente que en muchas ocasiones comporta el trabajo del documentalista —y aún el de cualquier cineasta— acabó definiendo toda una actitud de cierta línea documental en España, y sobre todo cierta retórica argumentativa empleada en su defensa, que alcanzaría sus dos hitos fundamentales con los filmes *En construcción* (José Luis Guerin, 2001) y su discípulo *El cielo gira* (Mercedes Álvarez, 2004). Las referencias a la *espera* y la *apertura* se tornaron obsesivas, cuando sin embargo eran bien conocidas las no pocas violencias —dicho sea sin ánimo peyorativo— ejercidas por Guerin sobre sus materiales, evidente el ánimo fabulador de Álvarez, y asfixiante la presencia del cliché en los filmes de ambos.
- 3 Por supuesto ha de afirmarse también que este autor o autores no tienen por qué ser identificados con el director. La autoría frecuentemente es difícil de adjudicar, como bien demuestran las vergonzantes peleas por la porción del pastel de los derechos de autor que se libran en la actualidad en diversas industrias cinematográficas.

- 4 De hecho, podría entenderse esta película como un caso peculiar, pero extremo, de documental no-intervencionista: Los Hijos no deciden, en verdad, ni dónde poner la cámara ni cuánto hacer durar el plano —precisamente los problemas fundamentales de una puesta en escena, como en tiempos señaló también Godard—, ya que las películas tomadas como referente son las encargadas de ello.
- 5 «Hacer imágenes a partir de lo real equivale a agujerear la realidad. Encuadrar una escena es profundizar. El problema de la imagen es que hay que hacer un vacío a partir de lo lleno.» Claude Lanzmann en *El poder de la palabra*, entrevista por Marc Chevré y Hervé Le Roux, *Cahiers du Cinéma España*, diciembre 2009, 28, 65. De hecho, Lanzmann no solo *horada* los espacios sino a sus propios protagonistas, para extraer de ellos unos recuerdos que no salían por sí solos.
- 6 «Pero, ante todo, el modo de liberarme que utilizaba en aquella época consistía, según creo, en concebir la historia de la filosofía como una especie de sodomía o, dicho de otra manera, de inmaculada concepción. Me imaginaba acercándome a un autor por la espalda y dejándole embarazado de una criatura que, siendo suya, sería sin embargo monstruosa.» (DELEUZE, 1999: 13-14)
- 7 La alegría, según Spinoza: «Una pasión por la que el alma pasa a una mayor perfección» (SPINOZA, 2001: 207). A la influencia spinoziana puede atribuirse, sin duda, la siguiente afirmación de Deleuze: «No puede haber obras trágicas porque el crear conlleva necesariamente una alegría: el arte es por fuerza una liberación que hace que todo explote, y antes que nada lo trágico» (DELEUZE, 2005: 175).

## Bibliografía

- BAZIN, André (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- DELEUZE, Gilles (1999). *Conversaciones*. Valencia: Pre-Textos.
- (2005). *La isla desierta. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia: Pre-Textos.
- LANZMANN, Claude (2009). El poder de la palabra. Entrevista por Marc Chevré y Hervé Le Roux. *Cahiers du Cinéma España*, 28, 65.
- LOS HIJOS (2010). Entrevista de Jaime Pena (sin título). *Cahiers du Cinéma España*, 37, 79.
- SPINOZA (2002). *Ética*. Madrid: Alianza.
- VIOTA, Paulino (2010). El cine, arte sin imágenes. *Cahiers du Cinéma España*, 40, 20-21.

Rubén García López (Santander, 1978) es licenciado en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid y actualmente realiza su tesis sobre el cine de Paulino Viota en el Doctorado en Investigación en Medios de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid. Ha comisariado ciclos como *Los límites del cine*, en 2010 (en MNCARS, CBA y otros espacios), y publicado en medios como *Miradas de Cine*, *Blogs&Docs* o *Rebelión*.