

GEOLOGÍA, HISTORIA Y PAISAJE EN LOS MATERIALES (LOS HIJOS, 2009)*

JUAN ANTONIO SUÁREZ

JUAN FRANCISCO BELMONTE

Los materiales (Los Hijos, 2009) provocó una pequeña conmoción en el mundo del cine experimental¹ en lengua española tras su presentación en el Festival Internacional de Cine Documental Punto de Vista, donde obtuvo el premio Jean Vigo a la mejor dirección en 2010. Meses después ratificó su éxito al recibir la mención especial del jurado en el FID Marseille. La película fue reseñada en la prensa especializada y generalista, así como en numerosos blogs y publicaciones digitales, y resultó la cuarta más votada en la categoría «cine invisible» de 2010 por una selección de críticos vinculados a *Cahiers du cinéma España*. Desde entonces, ha sido proyectada en numerosos festivales, centros de arte y filmotecas, y a finales de 2011 fue editada en DVD por Cameo. Era el primer largometraje del colectivo Los Hijos, formado por Javier Fernández (Bilbao, 1980), Luis López Carrasco (Murcia, 1981) y Natalia Marín (Zaragoza, 1982). Los tres habían estudiado juntos en la ECAM y se

habían constituido como colectivo en el otoño de 2008 para grabar una pieza con la que participar en un concurso convocado por el Centro de Arte y Naturaleza, en Huesca (Pena, 2010: 79). El resultado de esta primera colaboración fue el corto *El sol en el sol del membrillo* (2008), una mirada irónica y ligeramente irreverente a uno de los títulos señeros del documental en España que los cineastas describieron como *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992) en versión 2.0 (Pena, 2010: 79). Además de un abundante sentido del humor, que les aleja del academicismo árido, Los Hijos muestran ya en este primer trabajo una gran capacidad expresiva y agudeza conceptual, con las que desmontan los presupuestos de cierto tipo de cine —Ericce es un ejemplo— que toma su capacidad de redención de la realidad quizás demasiado en serio.

Los materiales comparte muchas de las cualidades de *El sol en el sol del membrillo* (2008). Mezcla la cinefilia, un hondo sentido del paisaje que a menu-

do roza el lirismo, un término que posiblemente pesaría a sus creadores, y el interés en examinar, descomponer y recomponer los ingredientes de la imagen fílmica. Es un retrato del pueblo de Riaño (León) y sus alrededores, una localidad de más de dos mil años de historia que fue sepultada por las aguas de un pantano y reconstruida en una zona cercana. Pero, más que la especificidad del lugar, la película refleja, en palabras del colectivo, «lo que supone llegar a un territorio e intentar explorarlo», un proceso en el que reconocen haber fracasado estrepitosamente (Realisateurs FID, 2010). En parte, la obra es la crónica de este fracaso, que es a la vez el fracaso de un proyecto artístico y del propio dispositivo cinematográfico, cuyo poder de captar los entresijos de la realidad tiene inevitables limitaciones, y la película se recrea en ellas. Sin embargo, *Los materiales* expresa esta situación sin amargura. Muestra, igual que *El sol...*, un considerable sentido del humor. Mantiene una autocrítica constante a través de diálogos transcritos a modo de subtítulos —nunca escuchados— en los que los cineastas cuestionan sus motivos para realizar la película, su incapacidad para empatizar con los habitantes de Riaño y sus dudas sobre el proceso de filmación. Desde el mismo título, el proyecto evoca la precariedad, presentándose como una colección de descartes, brutos de cámara, pruebas de enfoque y correcciones de encuadre que componen un modelo para armar más que un producto cerrado y definitivo.

Todo ello da al trabajo considerable frescura e inmediatez, cualidades que han movido a algunos críticos a hablar de *Los materiales* como «cine de la generación YouTube» (Zunzunegui, 2010: 75) o de un cine que busca empezar de cero, no tanto en un intento de desmontar la sintaxis del cine comercial

PERO, MÁS QUE LA ESPECIFICIDAD DEL LUGAR, LA PELÍCULA REFLEJA, EN PALABRAS DEL COLECTIVO, «LO QUE SUPONE LLEGAR A UN TERRITORIO E INTENTAR EXPLORARLO», UN PROCESO EN EL QUE RECONOCEN HABER FRACASADO ESTREPITOSAMENTE

con propósito revolucionario, como hiciera Jean-Luc Godard, quien utilizó esta expresión para justificar su cine más politizado², sino por simple impaciencia con una historia demasiado cargada de maestros que se ha vuelto una herencia algo pesada, cuando no irrelevante; una historia que Los Hijos citan abundantemente, pero siempre con un entrecomillado irónico. Debido a esto, Steven Marsh (2014) considera la relación con el archivo y la historia el elemento distintivo del cine del colectivo, cuyo nombre ya alude a la filiación y la descendencia. A la vez, es importante leer los signos de precariedad en *Los materiales* como construcciones deliberadas, como jeroglíficos de una visión del dispositivo y sus (im)posibilidades, no como un gesto de abdicación ante un material intratable, aun cuando esta sea la

impresión que la película intente transmitir. Como varios estudios críticos han mostrado, el descuido de Los Hijos es minucioso y meditado y está puesto al servicio de un proyecto de considerable calado conceptual que este ensayo busca caracterizar. Rubén García López (2013)

sitúa en el centro de este proyecto la tensión entre dispositivo fílmico y mundo encontrado, una tensión que explora incisivamente en relación con los primeros cortos del colectivo, mientras que Marsh indaga en el diálogo interrumpido y asimétrico con la tradición, descrito a través de la noción de posesión [*haunting*] desarrollada por Jacques Derrida en *Spectres de Marx* (1994). Para nosotros, *Los materiales*, al igual que *El sol en el sol del membrillo* y trabajos posteriores del colectivo como *Ya viene. Aguanta. Riégue. Mátame* (2009) o *Árboles* (2013), comunica una visión de la relación entre la historia y el paisaje y reflexiona sobre la capacidad del cine para revelar (o no) su particular conexión. Y, a la vez que medita sobre el paisaje, la memoria y el cine, *Los materiales* teje una ficción sobre la relación entre los propios

cineastas. Esta relación puede ser leída como una peripecia personal —un triángulo amistoso minado a veces por la rivalidad y el desacuerdo— y como una alegoría sobre la propia estética del film.

DEL MATERIALISMO A LA GEOLOGÍA

Una manera de entrar en *Los materiales*, aun a riesgo de recordar lo obvio, es a través de su título. En la caja del DVD de la película se enumeran distintos significados del término «material». Un significado que no se menciona, al no ser una acepción corriente en español, es el que remite al llamado cine «material-estructural». El término combina la noción de «cine estructural», acuñada por P. Adams Sitney en 1969, con la posterior redefinición del cine de estructura como un cine materialista por parte de Peter Gidal (1977: 3-21). Para Sitney (1969; 2002: 347-370), el cine de estructura tomaba los componentes del dispositivo fílmico (el rectángulo del encuadre, la luz, las cualidades de la emulsión, los distintos tipos de lentes, el montaje) como temas preferentes. Los ejemplos clásicos son los trabajos de finales de la década de los sesenta y principios de los setenta de Michael Snow, Ken Jacobs, Paul Sharits, Hollis Frampton, Ernie Gehr, Malcolm LeGrice, y Birgit y Wilhelm Hein, entre otros, o el cine sin celuloide de Anthony McCall —un tipo de práctica que Jonathan Walley (2003: 13-30) ha llamado «*para-cinema*»—. En el territorio español —que ni Sitney ni Gidal dan muestras de conocer— fueron afines al estructural europeo y norteamericano los experimentos coetáneos con bucles, película transparente y colas por parte de Manolo Calvo o Antonio Artero, los ensayos con metraje y sonido reciclado de Eugeni Bonet y Eugènia Balcells, o el ciclo *Anti-Cine* de Javier Aguirre (Bonet y Palacio, 1983: 36-38). Mientras que, para Sitney, esta indagación en el aparato cinematográfico era un episodio estético —una fase más en la evolución del medio artístico—, para Gidal tenía una dimensión ideológica. Al resaltar el substrato material del cine y rechazar el ilusionismo

y la ficción, herramientas a través de las cuales la industria del entretenimiento ejerce su poder de seducción, el cine estructural era el equivalente cinematográfico del materialismo dialéctico en política y economía. Ambos materialismos, cinematográfico y dialéctico, revelaban la pulsión de la materia, sepultada por un idealismo que ofuscaba la percepción de la realidad.

El materialismo cinematográfico de *Los Hijos* no se alinea ni con la versión apolítica de Sitney ni con el aliento revolucionario de Gidal. El colectivo español rehúye las posiciones meramente formalistas, como muestra su preocupación con la historia, la violencia y la dimensión ética de la imagen fílmica. Pero, además, su escepticismo sobre las posibilidades del cine de actuar como instrumento de verdad —algo que será desarrollado más adelante— les impide compartir la fe de Gidal en el efecto subversivo del aparato cinematográfico.

El materialismo de *Los Hijos* se manifiesta en su insistencia en las características de la imagen fílmica en su doble orientación: hacia un continuo visual y perceptivo externo y hacia las propiedades del dispositivo que captura y canaliza esta exterioridad. El film subraya las propiedades del medio a través de varias estrategias formales, como el uso del blanco y negro, el tempo del montaje, el encuadre y el sonido. El blanco y negro es un elemento distanciador que subraya el carácter construido

Los materiales (Los Hijos, 2009)



del film, evoca una visualidad anticuada y, quizá por ello, connota el pasado y la memoria, temas recurrentes en la película. Igualmente autorreferenciales son las numerosas tomas prolongadas más de lo que requiere su carga informativa, que afirman un tiempo lento de la cámara radicalmente distinto al ritmo de la atención humana. Un ejemplo es el plano que abre la película, un majestuoso paisaje invernal con las montañas reflejadas en la superficie de un pantano y una persona paseando al borde del agua, o las tomas posteriores de pescadores vistos en la distancia, o de picos rocosos cubiertos de bruma. Los planos largos también subrayan que el encuadre limita inevitablemente el campo de visión, una idea enfatizada en las tomas desde un coche en movimiento en las que al cuadro de la imagen se añade, como un segundo encuadre, el marco del parabrisas, lo que quizá sea una cita-homenaje a uno de los planos fetiche de Abbas Kiarostami, un autor que Los Hijos reconocen entre sus influencias (CENDEAC, 2010: 3). Estos encuadres enfatizan tanto lo visible como lo invisible, como en los planos nocturnos iluminados tan solo por las luces del tráfico esporádico o los fuegos artificiales, o en los casos en los que la acción principal sucede fuera de campo. En una escena nocturna hacia el final de la película, uno de los cineastas (Luis) se baja del coche pensando que el conductor que se acaba de detener delante de él es otro de los miembros del colectivo (Javi), mientras la tercera componente del grupo, Natalia, apreciablemente asustada, le pide que no salga. El ángulo de la cámara, un picado extremo al suelo que solo permite ver el asfalto de la carretera iluminado por los faros del coche, sugiere precipitación y descuido ante la urgencia del momento, y la incómoda sensación de que podría haber un peligro acechando más allá del encuadre. A lo largo de la película, el sonido es otro elemento que reclama la atención del espectador como ingrediente material de la imagen filmica, tanto por lo que incluye como por lo que excluye. Oscila entre sonido sincronizado (el sonido ambiente, el testimonio

GRAN PARTE DE LA CRÍTICA RECIENTE SOBRE ESTA CORRIENTE HA EVIDENCIADO QUE, ADEMÁS DE TENER UNA ORIENTACIÓN AUTORREFLEXIVA HACIA EL MATERIAL FÍLMICO Y EL DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO, ERA UN CINE CON CLARAS PROCLIVIDADES TEMÁTICAS

de un personaje local) y el desincronizado (unas coplas populares cantadas al final de la cinta sin conexión espacio-temporal directa con la imagen). Hay momentos de silencio absoluto en las secuencias iniciales, pero la exclusión más evidente es la sustracción de los diálogos entre los cineastas, que solo aparecen subtítulos y hurtan así al espectador el poder caracterizador de la voz y su funcionamiento como posible punto de identificación y anclaje afectivo. En este sentido, el subtítulo produce un distanciamiento brechtiano al dificultar la empatía e impedir la mezcla de los elementos del film en un todo orgánico.

El cine material-estructural no fue nunca tan solo un ejercicio autorreferencial. Gran parte de la crítica reciente sobre esta corriente ha evidenciado que, además de tener una orientación autorreflexiva hacia el material fílmico y el dispositivo cinematográfico, era un cine con claras proclividades temáticas. Catherine Russell ha mostrado que los recursos formales del cine estructural, especialmente el plano fijo, el montaje discontinuo y la disyunción entre imagen y sonido, sirvieron a menudo para articular alternativas a la etnografía tradicional, alternativas con menos vocación colonialista y autoritaria que la etnografía clásica, y más abiertas a la otredad y la diferencia (Russell, 1999: 157-90). Con un espíritu análogo, al explorar la relación de este subgénero de la vanguardia fílmica con la música electroacústica de los años sesenta y setenta, Suárez ha vinculado el cine estructural con las políticas del cuerpo y de la diferencia emergentes en estas décadas (Suárez,

2008: 62-90). MacDonald (2001) y Arthur (1978, 1979) han relacionado el cine estructural con la vida oculta de los espacios, tanto arquitectónicos como naturales. Para Arthur, los espacios arquitectónicos a menudo externalizan el dispositivo; así, en las primeras películas de Snow —*Wavelength* [Longitud de onda] (1967), *Back and Forth* [Atrás y adelante] (1970)— o Gehr —*Wait* [Espera] (1968), *Serene Velocity* [Velocidad serena] (1970)— las habitaciones deshabitadas, los pasillos impersonales o los huecos entre edificios abren marcos para visualizar el devenir, y actúan, por tanto, como versiones del encuadre o de la *camara obscura*, antecedente de la visión cinematográfica. Por su parte, los espacios naturales muestran una naturaleza muda y ajena, pero inevitablemente invadida por la presencia humana. La sombra del aparato de filmación y los ruidos electrónicos que guían la cámara en *La région centrale* [La región central] (Michael Snow, 1971); los comentarios en *off*, retazos de radio comercial y la lectura de textos alusivos en *The Sky on Location* [El cielo en su localización] (Babette Mangolte, 1983); y las carreteras, cables del tendido eléctrico y edificios en ruina en los paisajes de Larry Gottheim —*Fog Line* [Línea de niebla] (1970), *Horizons* [Horizontes] (1973)— y James Benning —*Deseret* (1995)— recuerdan la imposibilidad de una relación inmediata con el paisaje natural (MacDonald, 2001: 1-22, 89-107). Finalmente, Skoller y Villarrea han revelado que las estrategias del cine estructural han sido puestas al servicio de la indagación en la historia y la memoria. Skoller ha analizado la poética del recuerdo traumático en trabajos como *Signal - Germany on the Air* [Señal-Alemania transmitiendo] (Ernie Gehr, 1982-85) y *Utopia* (James Benning, 1998) (Skoller, 2005: 109-15). Y Villarrea ha estudiado la memoria del cambio urbano en films como *Al oeste de los raíles* (Tie Xi Qu, Wang Bing, 2002) o *One-Way Boogie Woogie / 27 Years Later* [Boogie-woogie de una sola dirección, veintisiete años después] (James Benning, 2004) (Villarrea, 2015: 110-28). Estos dos últimos trabajos documentan



Los materiales (Los Hijos, 2009)

cómo la desindustrialización —en el primer caso de una zona minera en China, en el segundo de la ciudad de Milwaukee— deja tras de sí restos arqueológicos, fósiles de una era pasada: fábricas y almacenes vacíos, montañas de escombros y talleres y muelles de carga progresivamente invadidos por la vegetación. La esporádica actividad humana que albergan las ruinas resulta entre absurda (Benning) y fantasmal (Wang Bing). En lugar de desvelar una naturaleza invadida por el artificio, ambos directores describen la reversión de la tecnología a la categoría de naturaleza muerta, sea fósil o sedimento.

Los materiales, al igual que otros trabajos de Los Hijos, comparte la percepción entre melancólica y absurda de la historia presente en Wang Bing y Benning. También comparte con ambos cineastas una mirada elegíaca a proyectos desfondados, tales como el hundimiento de la empresa revolucionaria china en Wang o el desmantelamiento del cinturón industrial estadounidense en Benning. Por su parte, *Los materiales* explora una faceta de la espasmódica recta final de la modernización española. Surgió de la idea de filmar construcciones megalómanas que nunca llegaron a terminarse o a ponerse en funcionamiento, un proyecto de considerables dimensiones que acabó condensándose en un retrato de Riaño (Pena, 2010: 79). El pantano, producto del desarrollismo franquista,

se terminó y se puso en marcha en 1986, aunque con un coste humano y ecológico que no justificaba su realización³. La gran obra aparece inicialmente a través de sus efectos en la naturaleza: agua remansada, laderas devastadas que hacen la función de playas de interior. Cuando se muestra por primera vez la pared de la presa, en dos planos unidos por un corte con salto, esta parece la continuación de los acantilados que la flanquean. La conversación que acompaña la imagen, sin embargo, especula sobre la historia: sobre si el pueblo pidió a ETA que bombardeara la construcción, lo que recuerda la solidaridad de la izquierda *abertzale* con Riaño y las luchas paralelas en torno a la central de Itoiz, en Navarra. Durante un paseo en barco por el pantano, la cámara permanece fija en la superficie del agua y, posteriormente, en un puente en el que apenas se discierne presencia humana y casi se confunde con el cielo blanquecino y los grises de las montañas. Las fachadas del Riaño reconstruido, impersonales y anodinas, cobran el carácter de paredes calcáreas, deshabitadas salvo por unos niños que entran momentáneamente en el encuadre y una mujer que sacude un paño blanco en una ventana y desaparece al instante. Paradójicamente, el pantano, presunto generador de energía, parece haberlo reducido todo a una inercia mineral.

Los materiales (Los Hijos, 2009)



Si la realidad construida y la tecnología descienden al sedimento, sobre este flotan, como el tiempo atmosférico, la memoria y la historia, que sin embargo acaban hundiéndose en la tierra. El ejemplo más claro es la escena central en la que los cineastas entrevistan a Pedro, un habitante del pueblo que emigró al País Vasco durante la adolescencia pero vuelve cada año a veranear. Plantado frente a la cámara, Pedro recuerda la historia del lugar donde se encuentra: la majada de Pármede, municipio de Burón. Señala la ruta de los paseados de la Guerra Civil, traídos desde un pueblo cercano para ser ejecutados cerca de allí. Cuenta también cómo un fusilado que había quedado malherido fue recogido y escondido por un vecino, y cómo un pastor de la zona dio muerte a un maquis (aunque no usa ese nombre), cansado de que le matara las ovejas. «Está enterrado en este roble», dice señalando un árbol a su derecha. Asistimos a la preparación del plano frontal, el cableado del micro, la corrección de la posición de Pedro. Sin interrumpir la continuidad del sonido, hay un corte a otro plano general, con Pedro de perfil y los cineastas tras la cámara, que muestra la trastienda del rodaje. Pero la segunda cámara parece aburrirse, como irritada por lo tópico de la situación, y desvía su mirada a los retazos de nubes que flotan sobre la montaña igual que lo hacen las historias de Pedro, anécdotas que constituyen una exhalación inmaterial del paisaje, pero que también terminan remitiendo a tierra. El maquis está sepultado a su lado. Los fusilados terminaban en zanjales en las proximidades de la majada, sumergidos en una naturaleza pétrea e incontrovertible que lo engulle todo. En una escena posterior Pedro intenta enseñar a los cineastas «el pozo de los fusilados». Deambula trabajosamente por un bosque de hayas pero no consigue encontrarlo. «A lo mejor lo han cubierto, como hubo tantas críticas y tantas hostias...». Al final todo desaparece bajo capas de piedra. O de agua: durante el paseo en barco por el pantano («hay que tener valor para llamar a esto los fiordos leoneses», protesta un subtítulo)

pasan por encima del antiguo pueblo, sepultado, como los fusilados o el maquis asesinado. La historia produce una especie de morrena terminal. Frente a la creciente montaña de escombros que contempla el ángel de la historia de Walter Benjamin (2005a: 24), Los Hijos graban un deslizamiento hacia el basamento tectónico, un devenir fósil del que se elevan, como retazos de niebla, las historias que testimonian la historia.

Este devenir fósil difiere radicalmente de la «historia geológica» propuesta por el filósofo mejicano Manuel De Landa, para quien los procesos de mineralización, sedimentación y metamorfosis sirven de modelo para re-

pensar la historia desde un materialismo radical y primario que desciende al sustrato geológico. La propuesta de De Landa se basa en parte en que la historia es en sí un largo proceso de mineralización: una de sus manifestaciones más tangibles es la acumulación de un denso exoesqueleto de

edificaciones, infraestructuras, materias y tecnologías cimentadas a lo largo del tiempo. Además, el largo *duré* de la tierra ofrece modelos de organización y autogénesis homólogos a los experimentados por las sociedades humanas que, precisamente por esta razón, no son solo simplemente humanas y deben, además, ser explicadas en relación con la geodinámica. Para De Landa, la sedimentación es estructuralmente idéntica a la consolidación de estratos sociales y comunidades, mientras que los «bucles autocatalíticos» (*auto-catalyticloops*) de los procesos químicos y las bifurcaciones que rompen su equilibrio y los precipitan al cambio son estructuralmente homólogos a las transformaciones históricas, habitualmente explicadas sin referencia alguna al ámbito físico-natural (De Landa, 1997: 25-101). En *Los materiales*, sin embargo, el modelo

geológico es más un modelo de desorganización y entropía que de autoorganización y estructura. En este sentido, la película se presta más a ser leída desde una propuesta igualmente radical, igualmente materialista y también enraizada en la geología formulada por Theodor Adorno en las postrimerías de su carrera.

En una serie de conferencias impartidas entre finales de 1964 y principios de 1965, Adorno rechaza la concepción de la naturaleza y la historia como esferas contrapuestas, mutuamente excluyentes y externas la una a la otra. Contra los pensadores que asumen que la historia es solo la

historia del espíritu y la naturaleza un mero marco inerte donde aquella se desarrolla, Adorno (2006: 115-29) subraya la necesidad de comprender el entrelazamiento constante de lo natural y lo histórico-cultural. Adorno admite que la naturaleza es inmediatamente convertida en historia al ser mediada

desde la conciencia, que la apropia en un objeto para sí y la transforma de esta manera en una segunda naturaleza que lleva inevitablemente el marchamo de lo humano. Pero esto no anula la pulsión propia de lo natural. La historia, mantiene el pensador alemán, se comporta como naturaleza cuando actúa sin trabas, con una fuerza ciega que a menudo niega la libertad. Parte del automatismo de lo natural reside en su constante movimiento hacia la muerte y la disolución, la ruina y el sedimento. Citando a Benjamin, Adorno (2006: 124-26) recuerda que la historia lleva siempre a la ruina o al fósil⁴. Este último es una potencialidad inmanente a toda existencia, no como ejemplo de autoorganización (a la manera de De Landa) sino como recuerdo de la inevitable fragilidad de lo dado. Pero esto, para Adorno, no debería traducir-

FRENTE A LA CRECIENTE MONTAÑA DE ESCOMBROS QUE CONTEMPLA EL ÁNGEL DE LA HISTORIA DE WALTER BENJAMIN, LOS HIJOS GRABAN UN DESLIZAMIENTO HACIA EL BASAMENTO TECTÓNICO, UN DEVENIR FÓSIL DEL QUE SE ELEVAN, COMO RETAZOS DE NIEBLA, LAS HISTORIAS QUE TESTIMONIAN LA HISTORIA

se en melancolía, sino en —como él lo llama— la alegría de la filosofía, que consiste en la percepción de que lo que se nos aparece como dado y cerrado de una vez por todas no es un todo definitivo, sino tan solo una faceta de una totalidad más amplia, en última instancia inabarcable, que la falibilidad y fragilidad de la existencia nos obligan a pensar (Adorno, 2006: 128).

Adorno parece una referencia algo recóndita para «el cine de la era YouTube»; sin embargo, su manera de pensar la totalidad desde el poso incontrovertible de la tierra se hace visible en *Los materiales*, como también en otros dos cortos del colectivo que, junto a este trabajo, componen una especie de trilogía del territorio. Por una parte, *El sol en el sol del membrillo* desvela el artificio necesario para crear la ilusión de lo natural. Muestra una reproducción del cuadro de Antonio López, cuya creación detalló primorosamente Víctor Erice en *El sol del membrillo*, en un campo sembrado a distintas horas del día y de la noche, y sometido a diversas inclemencias, desde la lluvia y el viento a una hormiga que se extravía en la superficie de la tela. A medida que avanza la película, se muestra a los cineastas colocando la pintura en el atril, componiendo el encuadre, calculando la distancia y la apertura del diafragma, incluso colocando a la hormiga en el cuadro. Igual que *Los materiales*, la película desvela la trastienda de la filmación, las mediaciones que convierten lo natural en una segunda naturaleza captada por la cámara. A la vez, en el fondo de la imagen yace la pulsión insistente de la tierra. Intercalados entre las tomas que retratan la puesta en escena y sus accidentes hay planos-detalle del entorno: el musgo en el tronco de un árbol cercano, los restos de un ave en descom-



El sol en el sol del membrillo (Los Hijos, 2008)

posición, terrones de tierra, rastrojo. La pintura de Antonio López aparece empequeñecida, colocada en un frágil atril, batida por los elementos e invadida por la persistente hormiga. Los cineastas también están sometidos al medio inclemente y se quejan del calor y los mosquitos.

El cuadro de López, que en la película de Erice era punto de fuga y síntesis final del proceso creador del pintor como del cineasta, aquí acaba convirtiéndose en material inerte que se confunde con la atmósfera y la tierra en constante progresión hacia la entropía.

El corto realizado a continuación de *Los materiales*, titulado *Ya viene. Aguanta. Riégume. Mátame*, también yuxtapone el territorio y la memoria cultural. Solo que aquí el territorio no es un entorno natural, sino espacios artificiales que sirvieron de localizaciones de varias películas emblemáticas del cine español reciente: las vías del tren que fascinaban a las niñas protagonistas de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973); un paso elevado sobre la M-30 en Madrid del que se cuelgan los jóvenes protagonistas de *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995); un lateral del Palacio del Conde-Duque, también en Madrid, donde el personaje encarnado por Carmen Maura en *Laberinto de pasiones* (Pedro Almodóvar, 1986) pide a un barrendero que le riegue una tórrida noche de verano; y los alrededores de la catedral de Burgos, donde tiene lugar el dramático desenlace de *Amantes* (Vicente Aranda, 1991). La memoria cultural que se contrapone a estos espacios no es la obra de arte en cuanto objeto físico sino las líneas de los diálogos rodados en estos escenarios, que aparecen subtituladas como en *Los materiales*. Como las historias de Pedro en *Los materiales* o la evocación

de la película de Erice en *El sol...*, estos recuerdos cinematográficos son exhalaciones de un paisaje neutro e indiferente. Como ha comentado García López (2013: 90), se trata de lugares sumidos en una cotidianeidad ajena al lirismo de las escenas que fueron rodadas en ellos. Según *Los Hijos*, la película quiso poner en entredicho el pintoresquismo con que son tratados los escenarios en el cine español y «devolver a los exteriores toda su impureza, su suciedad, su sonido ambiente» (Pena, 2010: 79). Estas contingencias también muestran la transitoriedad del rodaje, del que naturalmente no quedan rastros, y de las ficciones situadas en estas localizaciones, memorias evanescentes del lugar. Lo que permanece es, de nuevo, la solidez del material de fondo, impávido ante el paso del tiempo, a veces prácticamente igual a como aparece en las películas y otras veces profundamente transformado (el escenario de *El espíritu de la colmena*, por ejemplo, ha pasado a estar moteado de almacenes y naves industriales). Los tiempos del territorio no son los de la peripecia humana y quizá por esto el registro indiferente de la cámara es el vehículo idóneo para captarlos.

Pero el tiempo de la cámara, precisamente por surgir de un dispositivo impersonal, no es un tiempo de epifanía, como pensara el teórico del cine André Bazin, sino un transcurso pesante, lleno de esperas y estatismo, a veces poblado de micromovimientos sutiles y pequeñas oscilaciones que no parecen conducir a ningún lugar en especial, más bien comunican una vibración tenue del aire o del lugar. Este tiempo no es ni el *cronos* de la sucesión lineal, cronológica, mecánica, ni el *kairós* de la revelación y el acontecimiento, sino un tercer tiempo sin *telos* ni estructura: el tiempo del mineral, marcado por la erosión y la disolución demoradas, o de la lenta y siempre inacabada transformación de la atmósfera y la luz.

Este tratamiento del tiempo y la memoria conecta a *Los Hijos* con lo que cabría llamar un giro historicista en el arte contemporáneo del estado español, perceptible en numerosos trabajos que

EL TRATAMIENTO DEL TIEMPO Y LA MEMORIA CONECTA A LOS HIJOS CON UN GIRO HISTORICISTA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO DEL ESTADO ESPAÑOL, CONSISTENTE EN EL RESCATE DE EPISODIOS SEPULTADOS POR LA HISTORIA OFICIAL Y EL CUESTIONAMIENTO DE LAS CONCEPCIONES TRADICIONALES DE LA HISTORIA

indagan en la historia reciente con un doble propósito: rescatar del olvido episodios y experiencias sepultados por la historia oficial y cuestionar las concepciones tradicionales de la historia como narrativa cronológica cerrada al presente (Hernández Navarro, 2012). Solo que la obra de *Los Hijos* podría ser interpretada como una versión escéptica y muda de esta orientación. La vuelta al pasado en artistas y cineastas como Marcelo Expósito —*La tierra de la madre* (1995), con José Antonio Hergueta—, Virginia Villaplana —*El instante de la memoria* (2011)—, María Ruido —*Operación Rosebud* (2008)— o, en un registro muy distinto, José Luis Guerín —*Innisfree* (1990)—, se traduce en una significativa locuacidad y está alimentada por la confianza en el poder emancipador de la revisión histórica. Todos ellos bucean en distintos pasados —momentos traumáticos de la historia nacional en Expósito-Hergueta, Villaplana y Ruido; la filmación de una película de John Ford en un remoto pueblo irlandés, en el caso de Guerín— y rescatan historias que modifican y matizan de modo sustancial la historia oficial. Para estos artistas, recontar la historia intentando corregir sus borrados y elisiones puede redirigir el presente hacia formas de vida menos opresivas y limitadoras. Para *Los Hijos*, sin embargo, la vuelta al pasado no se traduce ni en la proliferación de historias —el momento dedicado al recuerdo es relativamente breve en *Los materiales*— ni en un presente rea-

bierto hacia la liberación. Más que hacer hablar al pasado, recrean un lento avance hacia el silencio de la tierra y del paisaje. En este sentido, se encuentran más cercanos a artistas como Ana Teresa Ortega, cuya serie fotográfica *Cartografías silenciadas* (2007) retrata los lugares de la represión franquista en la actualidad, cuando ya no se aprecian rastros de su cruenta historia, o a Bleda y Rosa, cuyas series *Ciudades* (1997-2000) y *Campos de batalla* muestran apacibles paisajes donde nada evoca un pasado tumultuoso de intensa actividad urbana o de enfrentamiento violento.

MEMORIA DE LA DESCOMPOSICIÓN

Además de indagar en el paisaje y los restos de la memoria, y de explorar la conexión paisaje-historia-dispositivo, *Los materiales* es también una ficción sobre tres cineastas que llegan a un pueblo buscando algo que no terminan de encontrar, lo que les hace enfrentarse a su funcionamiento como grupo, a sus prejuicios como observadores-investigadores, y a los límites del medio que utilizan. Esta narrativa, elíptica y sutil, es a su vez una alegoría sobre la propia película como proyecto imposible.

La presencia de los cineastas tras la cámara queda patente desde la primera escena del film. Al final del espectacular plano que abre la película, un subtítulo rompe la absorción del espectador y el bucolismo de la escena con un comentario irónico, casi despectivo: «Este es el plano más Angelopoulos que he hecho en mi vida». La alusión cinéfila y la ambigua disposición de los creadores hacia sus propias imágenes son constantes en los diálogos. Una escena posterior muestra a una pareja en la orilla del pantano; los cineastas les graban en la distancia y especulan sobre ellos. El *voyeurismo* de la escena naturalmente les trae a la mente varias referencias cinematográficas: «Me siento un poco *Blow-Up* haciendo esto... O *La ventana indiscreta* también». La mención de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) provoca

en uno de los mirones comentarios despectivos sobre James Stewart y Hitchcock, de quien solo salva *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), «...bueno, y *La sogá*». *Blow-Up* (*Deseo de una mañana de verano*) (*Blowup*, Michelangelo Antonioni, 1966), *La sogá* (*Rope*, Alfred Hitchcock, 1948) y *La ventana indiscreta* no son solo películas de *voyeurs* impenitentes, sino también historias sobre crímenes ocultos en la normalidad cotidiana. Inspirados por estas tramas, los cineastas imaginan a un miembro de la pareja asesinando al otro, ocultando el cadáver en el maletero del coche y regresando con aparente naturalidad al final de un día de vacaciones tras borrar los rastros del crimen.

Esta conversación anuncia en clave humorística y personal las diversas violencias históricas que aparecen posteriormente en la película: los paseados de la guerra y la posguerra, el maquis muerto, el *ecocidio* reciente que ha creado un lugar donde «todo está muerto», a decir de uno de los lugareños. Natalia lo confirma: «Todo está muerto. Este sitio me parece horrible». Pero, además, en las películas mencionadas, la muerte está ligada a la dificultad de localizar la evidencia visual. En ninguno de los citados títulos de Hitchcock se muestra el cadáver, a pesar de estructurar la trama y de encontrarse oculto en su centro geográfico; en *La ventana indiscreta* ha sido enterrado, en parte, en el patio de vecinos, y el resto ha sido introducido en un baúl y enviado a una dirección ficticia, y en *La sogá* se halla en un arcón del salón donde transcurre la acción. El problema de constatar la evidencia es aún mayor en el film de Antonioni, que abunda en el carácter paradójico e insuficiente de la mirada como vehículo de verdad. Borrados, sepultados, ocultos en el maletero o bajo el agua del pantano, o simplemente desaparecidos, los cuerpos del delito —reales o imaginados— resultan igualmente invisibles en *Los materiales*. Recordemos la búsqueda frustrada del escenario de los fusilamientos por parte de Pedro, su tono dubitativo al señalar la tumba del maquis («a decir de mi padre...»), su indecisión sobre el fusilado que sobrevivió, de quien

no recuerda si vive aún o no. Similar es el momento en que los cineastas pasean en barco por el pantano (una de las atracciones turísticas con las que la administración trató de compensar la desaparición del antiguo Riaño) e intentan adivinar el punto exacto donde está sumergido el pueblo mientras que la cámara, que había permanecido fija sobre el agua, se alza hacia el cielo, como evitando el lugar del crimen.

La dificultad, cuando no imposibilidad, de ver es constante en la película, y resulta paradójica en un trabajo que insiste en la mirada a través de largos planos contemplativos. En *Los materiales* se mira incansablemente, a veces con displicencia o fastidio, para ver que no se ve. Luis y Natalia se preguntan si unas manchas blancas en lo alto de una montaña son animales o rocas mientras la niebla oculta poco a poco el campo de visión hasta bloquearlo casi por completo. La niebla, omnipresente, una alegoría de la memoria que asciende del terreno, recuerda también la dificultad de la percepción visual. La escena nocturna en la que los cineastas viajan hacia un incendio forestal, aparentemente con la intención de filmarlo, es el ejemplo más evidente de visión impedida, con el encuadre de un negro absoluto donde solo apreciamos los subtítulos del diálogo.

Relacionada con la dificultad de ver está la frustración constante de no encontrar lo que se busca. La película comienza con la imagen de una carretera que se hunde en el agua, un lugar al que se vuelve varias escenas después, o varios meses más tarde en la cronología del film, cuando ha bajado el nivel del agua embalsada. En esta segunda ocasión el viaje también termina al borde del agua. Es un viaje infructuoso, interrumpido. Durante el trayecto hacia el borde del pantano los cineastas hablan precisamente de que, a pesar del testimonio de «la italiana», seguramente una turista que han conocido en el pueblo, no es posible encontrar zapatos y tenedores cuando baja el agua («Eso no se lo cree ni ella»). Este trayecto es similar al viaje nocturno hacia el incendio, que



Los materiales (Los Hijos, 2009)

también resulta interrumpido. Y también recuerda al momento después del incendio, ya de día, en que Luis y Natalia intentan preguntar a un lugareño si se ha quemado mucho monte, pero este desaparece antes de que puedan acercarse a él. La conversación entre ellos aparece subtitulada sobre una fachada en ruina, tan impenetrable como el esquivo pastor, o como la propia realidad del pueblo. «Pregúntale al perro», dice uno de ellos, a lo que sigue un plano de un perro descrito como «raro de cojones» que olfatea con curiosidad a los intrusos sin ofrecer respuestas. En todos los casos el movimiento frontal, penetrativo e indagador por excelencia, resulta tropezar con el agua, la oscuridad, la evasión o la falta del lenguaje en un simpático animal.

La falta de correlación entre buscar y encontrar, mirar y ver, preguntar y responder sitúa en el centro del film la interrupción y la divergencia. Ya las conversaciones iniciales sobre Hitchcock, Antonioni y parejas que asesinan a sus cónyuges traen a colación relaciones disyuntivas, discrepantes. Estas alusiones parecen contagiar «la vida» de los cineastas, que desde el inicio parecen tener cierta dificultad para converger en torno al proyecto. Siempre hay alguien que yerra por su cuenta o desaparece. «¿Dónde está Luis?», pregunta uno de los mirones al final de la escena *voyeur*. «Por ahí atrás». En una escena posterior, fuera de campo, Luis filma el monte —la imagen nos muestra

presumiblemente el resultado de la filmación— y Natalia consulta un mapa a su lado mientras Javi les espera en otro lugar. Cuando Javi y Natalia entrevistan a Pedro, Luis permanece al margen, grabando en la distancia, y cuando entrevistadores y entrevistado se deciden ir a buscar el lugar de los fusilamientos, Luis se queda atrás filmando los hayedos. Al final de la película descubrimos que Javi se ha marchado, parece que por sentir que Natalia y Luis no estaban siendo respetuosos con el pueblo y su gente y que, en el fondo, estos no les importaban gran cosa; lamentan su partida pero reconocen que no le falta razón. «Crecí en un lugar así. A mí todo esto no me impresiona nada», dice uno de ellos.

La disyunción que define las relaciones entre los cineastas se traduce en una disyunción formal, en una película en la que los elementos — los materiales filmicos— no se mezclan en un todo homogéneo, sino que hay saltos constantes entre un plano y otro, una escena y la siguiente, entre el diálogo subtulado, la pista sonora y la imagen. Estos saltos se deben a la propia discontinuidad del aparato, que sirve fragmentos toscos, cortes de tiempo y espacio con atmósfera y gravedad propias que solo con cierta violencia pueden ser homogeneizados y sometidos a un orden externo. En parte, *Los materiales* es el resultado de permitir que los fragmentos permanezcan dispersos, relativamente autónomos, y que retengan las cualidades que les son propias. Además, la disyunción constante en la película obedece a la dificultad de hacer hablar a la realidad de forma unívoca y comunicable.

En este sentido, *Los materiales* guarda una estrecha relación con numerosos ejemplos de cine

etnográfico y documental que giran en torno a la imposibilidad de traducir al sujeto investigado, el cual permanece inasequible en su particular opacidad, como una especie de encarnación visual de lo que Jean-François Lyotard (1996: 41-46, 65-67) llamara *le différend*: aquello que no es traducible de unos discursos a otros, y a menudo queda al margen de lo comunicable o lo negociable. Ejemplos de este tipo de cine serían Jean Rouch, Juan Downey, y Trinh T. Minh Ha —particularmente sus trabajos tempranos como *Reassemblage* [Re-ensamblaje]



Los materiales (Los Hijos, 2009)

(1982) o *Naked Spaces: Living is Round* [Espacios desnudos: la vida es redonda] (1985)— y, más próximos en el tiempo, títulos de Ben Russell —*Let Each One Go Where He May* [Que cada uno vaya donde quiera] (2009)—, Chantal Akerman —*Sur*

(Sud, 1999), *Del este* (D'Est,

1995)—, Pedro Ortuño —*La cuna del daiquiri* (1995), *La otra cara de Bollywood* (2006)—, Lluís Escartín —*Mohave Cruising* (2000), *Texas Sunrise* (2003), *Amanar Tamasheq* (2010)— o Nicolás Rincón Guille —*En lo escondido* (2007)—. En estos títulos y creadores, el aparato cinematográfico ofrece aproximaciones y tentativas que llevan, inevitablemente, al reconocimiento de la opacidad del otro. Señalan la crisis no solo del documental clásico, sino también de la etnografía tradicional. Frente a esta última, interesada en transformar lo distante y extraño en comprensible y familiar, otra más reciente, ligada a la crisis epistémica y estética de la modernidad, busca, en palabras de Michael Taussig, comunicar «el aspecto gráfico» («*the graphicness*») de las culturas observadas: «levantar el velo pero conservando su carácter alucinatorio» (Taussig, 1987: 10, 369)⁵. Mantener la extrañeza y la dis-

tancia en relación con el sujeto observado no es desistimiento sino respeto (palabra que comparte raíz con el verbo latino *specere*, mirar) hacia lo que solo puede ser mirado sin que ello nos otorgue un punto de vista privilegiado o una vía de entrada a una realidad radicalmente ajena.

Esta actitud es evocada por Los Hijos en sus descripciones escritas de la película y en entrevistas. Sitúan *Los materiales* entre el distanciamiento máximo de Herzog, que redundaba en cierta frialdad, y la empatía de Mercedes Álvarez, que idealiza a sus «sujetos» y tiende a desaparecer en ellos (CENDEAC, 2014; CENDEAC, 2010: 4). Incapaces de identificarse con unos sujetos que les son francamente ajenos, pero demasiado autocríticos para arrogarse la mirada asimiladora y autocomplaciente de Herzog, los cineastas-protagonistas de *Los materiales*, al igual que los creadores reales de la película, prefieren quedarse suspendidos en una observación y escucha tentativas. Admiten su propia incertidumbre, sus lapsos y deslices, su ocasional falta de interés, pero también su intermitente empatía, solo que esta, cuando surge, no les da derecho a hablar por los demás o a hacer propia su causa.

El nihilismo que desprende la película sienta una base escurridiza para una mirada que quiere ser, en última instancia, crítica y política, pero que sitúa su carácter político en una autoconciencia exacerbada, un autocuestionamiento alambicado y espiral que insiste en el fracaso de la empresa a la vez que la lleva a cabo. Como propuesta final, esta actitud podría resultar en un distanciamiento académico y un tanto estéril si no fuera porque viene modulada, en los momentos de cierre, por una reivindicación de la empatía y el gozo de momentos efímeros. Finalmente, la empatía aparece tras la conversación entre Luis y Natalia sobre la defección de Javi y sobre su propia falta de interés en el lugar. Natalia admite que, a pesar de su desapego, disfrutó grabando a unas mujeres cantando, incluso llegó a emocionarse. Le recordaban a su madre y su abuela. Mientras grababa, ellas le pre-

EL NIHILISMO QUE DESPRENDE LA PELÍCULA SIENTA UNA BASE ESCURRIDIZA PARA UNA MIRADA QUE QUIERE SER, EN ÚLTIMA INSTANCIA, CRÍTICA Y POLÍTICA, PERO QUE SITÚA SU CARÁCTER POLÍTICO EN UNA AUTOCONCIENCIA EXACERBADA

guntaban «¿Pero, tú quién eres?», una pregunta un tanto incongruente, quizá un desplazamiento de otra más directa («¿qué buscas aquí?») que la cortesía les impidió formular. Inmediatamente tras esta conversación, que tiene lugar contra un plano de ovejas pastando en una ladera, apenas visibles tras un denso entramado de ramas secas —de nuevo, la mirada obstaculizada— oímos los cantos de las mujeres en la pista sonora contra un cielo de atardecer en el que vuelan las cigüeñas. Las coplas hablan de la frustración del que no consigue lo que busca, de una mujer que pide «un buen marido, que no fume tabaco ni beba vino, y no vaya con otras, solo conmigo», a lo que «la Virgen del Carmen» responde con lo que Slavoj Žižek (1992: 122-24, 136-40) llamaría la mueca de lo Real: concediéndole un «fumador y borracho empedernido». A continuación, ya en la última secuencia, otra copla cantada por un hombre narra la historia de un pastor asediado por lobos en Sierra Morena —ecos de una historia lejana de trashumancia y migración interna—. Al final, los lobos envían a una loba vieja a robar una oveja. La loba, como la propia película, «por un ojo veía poco, por otro no veía nada». Dio siete vueltas al redil «y no pudo sacar nada», aunque finalmente logra hacerse con una borrega blanca. El último verso de la copla repite que «por un ojo veía poco, por otro no veía nada», aunque ahora no queda claro si se refiere a la loba o la borrega. Quizá como los creadores ficticios en *Los materiales*, y como Los Hijos, creadores reales del proyecto, el animal maltrecho consigue sacar algo, no mucho, del acecho. La imagen ha vuelto al negro y a la noche, pero en la distancia, en el fon-

do del valle, estallan los fuegos artificiales, cuya belleza efímera disuelve momentáneamente la oscuridad y recuerda la tosca belleza de las coplas.

Los Hijos han descrito esta escena final como «una reconciliación» que alivia la negatividad que envuelve el proyecto (CENDEAC, 2014). Los fuegos artificiales sugieren la fiesta como un refugio contra la devastación natural, por un lado, y contra la modernización subyugante y opresiva, por otro. Son una versión lúdica y controlada de aquel otro fuego que arrasó el monte en una escena anterior y el contrapunto festivo de otra luz que surge del pantano y es una de las razones de la existencia del nuevo Riaño —la luz eléctrica—. Los fuegos estallando en la noche —luces que rasgan la sombra— recuerdan el propio artificio del cine; parecen indicar que, a pesar de lo problemático de la mirada y de la poca fiabilidad del dispositivo cinematográfico, siempre nos es dado ver algo, aunque sea en breves centelleos. Realmente esto no es mucho, pero es más que nada, y, en cualquier caso, *Los materiales* quiere dejar constancia de que quizá no podemos aspirar a más. Si, por un lado, esta situación nos deja huérfanos de la historia, carentes de proyectos globales capaces de explicar nuestro devenir, por otra, nos permite trazar itinerarios impredecibles por la realidad y transitarla de formas más arriesgadas pero quizá también más liberadoras. ■

NOTAS

* El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación PGC2018-095393-B-I00 *Queer Temporalities*, financiado por la Agencia Estatal de Investigación, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, y en el proyecto CRUSEV - *Cruising the Seventies*, EU-ESF, CRP, n.º 5087-00242A.

1 Se utiliza la expresión «cine experimental», y posteriormente términos como dispositivo y aparato cinematográfico —o fílmico— como atajos para hacer referencia a la imagen en movimiento proyectada. Estrictamente hablando, *Los materiales*, como la mayor parte del trabajo de Los Hijos, está rodada en video digital. Con la

particularidad que esto entraña, y aun reconociendo la especificidad del medio, este ensayo se centra en un análisis de las propuestas audiovisuales del colectivo dentro de una ecología de las imágenes y las ideas (que incluye los modos de hacer y ver de la vanguardia cinematográfica y el videoarte, así como de la televisión y cine comerciales, por ejemplo) antes que como reacciones-respuestas a las posibilidades y características de un medio frente a otro. Sobre la reciente tendencia al desdibujamiento de la distinción cine-video en la práctica experimental, véase Windhausen (2011).

2 El personaje Émile Rousseau (Jean-Pierre Léaud) utiliza la expresión en *Le gai savoir* [*La gaya ciencia*] (Jean-Luc Godard, 1969), realizada tras el giro marcadamente político de *La chinoise* (1967) y *Weekend* (1967) y justo antes de los trabajos realizados en el seno del colectivo Dziga Vertov. Las palabras textuales son: «Debemos empezar desde cero... antes de comenzar debemos volver a cero».

3 Marsh (2014: 355) escribe erróneamente que el pantano se construyó bajo el gobierno socialista, cuando en realidad su construcción se inicia en 1965 y se prolongó durante más de dos décadas. La evidencia apunta a la relativa futilidad de Riaño. Durante el proceso de expropiación hubo numerosos enfrentamientos entre los habitantes del valle y la Guardia Civil, que detuvo al alcalde del pueblo en varias ocasiones, y se produjeron varios suicidios de vecinos al borde del desahucio, lo que agravó los enfrentamientos con las fuerzas del orden. Según testimonios de los vecinos, estas últimas llegaron a usar «fuego real sin blanco fijo» contra los manifestantes (Moreno, 1987). El pantano se cerró el 31 de diciembre de 1987, aunque aún no se habían terminado el acondicionamiento del vaso de la presa ni la red viaria que aseguraría las comunicaciones en la zona (el cierre de la presa de Riaño sorprendió por la precipitación de la medida, 1988). El viaducto que atraviesa el embalse no estaría listo hasta el verano de 1988. En mayo de 1988 se anuncia que la principal obra de riego alimentada por el pantano tardaría aún cinco años en construirse, y a finales de agosto del mismo año la falta de oxígeno en el agua hace temer por la fauna piscícola del pantano.

- 4 Benjamin había anticipado esta formulación; el entrelazamiento de la historia con la historia natural (en particular la geología) y el resto del pasado como ruina y fósil son motivos recurrentes en el *Libro de los pasajes*, vid. Materiales C, N, R (Benjamin, 2005b: 109-126, 459-490, 554-556).
- 5 Se toma a Taussig como definitorio de una tendencia en la antropología contemporánea que incluye a James Clifford, George Marcus, Paul Rabinow, Karen McCarthy Brown, o Michael J. Fisher, entre muchas otras. Para una revisión general del campo, véase Marcus (1992).

REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (2006). *History and Freedom: Lectures, 1964-1965*. Cambridge: Polity Press.
- Arthur, P. (1978). Structural Film: Revisions, New Versions, and the Artifact. *Millennium Film Journal*, 2, 5-13.
- (1979). Structural Cinema: Revisions, New Versions, and the Artifact. Part Two. *Millennium Film Journal*, 4-5, 122-134.
- Benjamin, W. (2005a). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México D.F.: Contrahistorias.
- (2005b). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bonet, E., Palacio, M. (1983). *Práctica fílmica y vanguardia artística en España, 1925-1981*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- CENDEAC (2010). *Fisuras fílmicas: cine experimental, encuentros, talleres, debates*. Los Materiales (2009). Recuperado de <http://cendeac.net/docdow.php?id=303>.
- (2014). *Entrevista sobre Los materiales*. *Proyecto Fisuras Fílmicas*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=7r3yxX7He_U.
- De Landa, M. (1997). *A Thousand Years of Non linear History*. Nueva York: Zone Books.
- El cierre de la presa de Riaño sorprendió por la precipitación de la medida (1988, 2 de enero). *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1988/01/02/espana/568076421_850215.html.
- García López, R. (2013). La mirada ciega. En torno a un cortometraje de Los Hijos. *L'Atalante*, 16, 86-91.
- Gidal, P. (1977). Theory and Definition of Structural/Materialist Film. En P. Gidal (ed.), *Structural Film Anthology* (pp. 3-21). Londres: British Film Institute.
- (1989). *Materialist Film*. Londres: Routledge.
- Hernández Navarro, M. A. (2012). *Materializar el pasado: El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.
- Lyotard, J.-F. (1996). *La diferencia*. Barcelona: Gedisa.
- MacDonald, S. (2001). *The Garden in the Machine: A Field-Guide to Independent Film About Place*. Berkeley: University of California Press.
- Marcus, G. (1992). Past, Present, and Emergent Identities: Requirements for Ethnographies of Late-Twentieth Century Modernity World-Wide. En S. Lashy J. Friedman (eds.), *Modernity and Identity* (pp. 301-330). Oxford: Blackwell.
- Marsh, S. (2014). Retrospective Future Perfect: History, Black Holes and Time Warps in the Films of Los Hijos and Luis López Carrasco. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 15, 3, 351-371.
- Moreno, M. (1987, 12 de julio). Se suicida un vecino de Riaño al que iban a demoler de inmediato su vivienda. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1987/07/12/espana/553039201_850215.html.
- Pena, J. (2010). Cine español. Apuesta de futuro. Los Hijos. *Cahiers du cinéma España*, 37, 79.
- Realisateurs FID (2010). *Los Materiales*. Recuperado de <https://www.dailymotion.com/video/xho0a4>.
- Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham: Duke University Press.
- Sitney, P. A. (1969). Structural Cinema. *Film Culture*, 47, 1-10.
- (2002). *Visionary Film: The American Avant-Garde Cinema, 1943-2000*. Nueva York: Oxford University Press.
- Skoller, J. (2005). *Shadows, Specters, Shards. Making History in Avant-Garde Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Suárez, J. A. (2008). Structural Film: Noise. En K. Beckman y J. Ma (eds.), *Still Moving: Between the Cinema and Photography* (pp. 62-90). Durham: Duke University Press.
- Taussig, M. (1987). *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man: A Study in Terror and Healing*. Chicago: University of Chicago Press.

- VV. AA. (2010). La selección de invisibles realizada por los críticos. *Cahiers du cinéma España*, 41, 80.
- Villarme, I. (2015). *Documenting Cityscapes: Urban Change in Contemporary Non-Fiction Film*. Londres: WallflowerPress.
- Walley, J. (2003). The Material of Film and the Idea of Cinema: Contrasting Practices in Sixties and Seventies Avant-Garde Film. *October*, 103, 15-30.
- Windhausen, F. (2011). Assimilating Video. *October*, 137, 69-83.
- Žižek, S. (1992). *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*. Cambridge: MIT Press.
- Zunzunegui, S. (2010). Los jóvenes salvajes. *Cahiers du cinéma España*, 37, 75.

GEOLOGÍA, HISTORIA Y PAISAJE EN LOS MATERIALES (LOS HIJOS, 2009)

Resumen

Este artículo analiza *Los materiales* (Los Hijos, 2009) desde una perspectiva formal e ideológica. Sitúa la película dentro de la producción del colectivo Los Hijos, así como dentro de la evolución del cine material-estructural —como fue caracterizado en los análisis pioneros de P. Adams Sitney y Peter Gidal— al que alude el mismo título. En particular, conecta el film con la deriva política de mutaciones recientes del «cine de estructura», especialmente las que utilizan procedimientos estructurales para explorar la relación entre paisaje e historia. El film enfatiza el peso material de la historia, la forma en que la acción colectiva deviene, por un lado, sedimento y resto fósil y, por otro, memoria de lugar, transmitida a través de narraciones, a menudo orales, que integran la peripecia personal en el devenir colectivo. A la vez, la película ficcionaliza el proceso de filmación y la relación entre los cineastas, y reflexiona sobre la política de la visión, tanto mediante los diálogos como a partir de recursos formales que inciden en la desconexión, la opacidad, y la imposibilidad de visualizar de forma totalizadora y objetiva. Por ello, resulta un ejemplo de una tradición documental que utiliza las limitaciones del dispositivo y la ambigüedad de la imagen para reflexionar sobre la fiabilidad de la imagen audiovisual como vehículo de verdad y objetividad y para abordar al otro desde perspectivas deliberadamente abiertas y antiautoritarias.

Palabras clave

Cine estructural; cine experimental; historia; paisaje; documental; etnografía.

Autores

Juan Antonio Suárez (Universidad de Murcia) es catedrático de Filología Inglesa, autor de *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars* (1997), *Pop Modernism* (2007) y *Jim Jarmusch* (2008), y coeditor, junto a David Walton, de *Culture, Space, and Power: Blurred Lines* (2015) y *Borders, Networks, Escape Lines: The Spatial Politics of Contemporary Fiction* (2017). Es uno de los IPs del Proyecto de I+D HERA-Horizon 2020 CRUSEV: *Cruising the Seventies*. Contacto: jsuarez@um.es.

Juan Francisco Belmonte (Universidad de Zaragoza) es profesor ayudante doctor. Se doctoró con la tesis *Corporeidad, identidad y cultura digital. Género y sexualidad en videojuegos*. Ha sido becario Fulbright en Indiana University e investigador visitante en UT-Copenhague y McGill University. Sus ensayos han aparecido en revistas como *Bit y aparte*, *Cartaphilus*, y *Continuum* y en volúmenes colectivos como *Playing with Virtuality* (B. Bigl y S. Stoppe, eds.). Contacto: jfbelav@gmail.com.

GEOLOGY, HISTORY, AND LANDSCAPE IN LOS MATERIALES (LOS HIJOS, 2009)

Abstract

This article analyses *Los materiales* (Los Hijos, 2009) from formal, ideological, and historical perspectives. It places the film within the collective's relatively brief trajectory, as well as within the longer history of structural-material film, directly alluded to in the film's title. It underlines its structural-material features—as these were pioneeringly described by critics P. Adams Sitney and Peter Gidal—and situates the film in relation to recent political mutations of the “cinema of structure”, especially in relation to works that use structural procedures to explore the relationship between landscape and history from a critical-political perspective. The film shows that collective action ends up evolving into geological strata and fossilized remains as well as into a memory of place—narratives, often oral, that weave together personal experience and collective becoming. In addition to reflecting on history, the film fictionalizes its own process of production and the filmmakers' mutual rapport. Finally, *Los materiales* also meditates on the politics of vision and visibility both through dialogue and through the deployment of formal resources that insist on disconnection, opaqueness, and the impossibility of seeing in an objective, totalizing fashion. In this regard, the film may be seen as part of a documentary tradition that highlights the limitations of the apparatus and the ambiguity of the moving image, and that seeks to engage the Other—the object of the documentary—in an open-ended, dialogic, and anti-authoritarian manner.

Key words

Structural cinema; Spanish experimental film; History; Landscape; Documentary; Ethnography.

Authors

Juan Antonio Suárez (University of Murcia) is a Professor of English Studies. He is the author of *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars* (1997), *Pop Modernism* (2007) and *Jim Jarmusch* (2008), and co-editor, with David Walton, of *Culture, Space, and Power: Blurred Lines* (2015) and *Borders, Networks, Escape Lines: The Spatial Politics of Contemporary Fiction* (2017). He is one of the PIs of the European research project (HERA-Horizon 2020) CRUSEV: *Cruising the Seventies*. Contact: jsuarez@um.es.

Juan Francisco Belmonte (Universidad de Zaragoza) is an Assistant Professor in English Studies. His dissertation explored gender and sexuality in video-games. He was a Fulbright Scholar at Indiana University and a Visiting Researcher at McGill University and UT-Copenhague. His writing has appeared in journals such as *Bit y aparte*, *Cartaphilus*, and *Continuum* and in edited collections such as *Playing with Virtuality* (B. Bigl and S. Stoppe, eds.). Contact: jfbelav@gmail.com.

Referencia de este artículo

Suárez, J. A., Belmonte, J. F. (2019). Geología, historia y paisaje en *Los materiales* (Los Hijos, 2009). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 171-188.

Article reference

Suárez, J. A., Belmonte, J. F. (2019). Geology, History, and Landscape in *Los materiales* (Los Hijos, 2009). *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 28, 171-188.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com
