

# Montxo Armendáriz: Imágenes de mi vida

Montxo Armendáriz\*

## 1. Primeros recuerdos<sup>1</sup>

La primera vez que entré en una sala de cine salí huyendo. Tendría entonces unos cuatro o cinco años, y estaba en Peralta, el pueblo donde había nacido mi madre. Mis padres solían llevarme allí durante las vacaciones del verano, a casa de mi abuela. Vivíamos en Olleta, una pequeña localidad de la Valdorba en la que no había ni coches, ni cine. Tal vez por eso, cada verano que iba a Peralta quedaba deslumbrado por multitud de cosas que no conocía y que me intrigaban. Una de ellas era el gran portalón de madera oscura –casi siempre cerrado– que había en la calle principal del pueblo, cerca de la casa de mi abuela. Uno de mis primos, mayor que yo, me dijo que era el cine. *El Cine Novedades* –añadió, señalando la inscripción que figuraba en la pared, sobre el portalón–. “*Los domingos ponen películas; si quieres, el que viene podemos venir a ver una*”. Acepté sin dudarlo, aunque no sabía muy bien en qué consistía su propuesta.

Llegó el domingo. Yo lo esperaba con impaciencia, deseando cruzar con mi primo aquel enigmático portalón de madera oscura. Lo hice cogido de su mano, acobardado ante la aglomeración de niños y mayores que tratábamos de entrar en la sala. Una vez dentro, conseguimos sentarnos en unas butacas –también de madera– frente a una gran pared con una tela blanca. Mi primo me explicó que aquello era la pantalla y que allí íbamos a ver la película, aunque yo seguía sin entender en qué consistía eso de “*ver la película*”. De pronto, las luces se apagaron y la algarabía de voces cesó. Ante mi asombro, en la tela blanca empezó a aparecer gente. Hablaban entre ellos y se reían en la estancia de una gran mansión. Yo estaba paralizado, no conseguía entender qué ocurría. Entonces apareció una chica rubia, muy guapa, con una pequeña caja en las manos. Sonrió y extendió sus brazos, tendiendo la caja hacia mí. Sentí que me sonrojaba de la cabeza a los

---

\* Artículo realizado con motivo del Premio Eusko Ikaskuntza – Laboral Kutxa de Humanidades, Cultura, Artes y Ciencias Sociales 2017.

1. Estos recuerdos forman parte del prólogo “Aquellos maravillosos cines”, que escribí para el libro *Cines de Navarra*, Editado por la Institución Príncipe de Viana (2017). Procedencia de las imágenes Archivo Oria Films.

pies. A pesar de la vergüenza que me embargaba, saqué valor y alargué los brazos para coger la caja que me tendía, pero lo que agarré fue el cardado de la señora que tenía delante. Era el año 53 o 54. Mis manos se enredaron en su pelo, la mujer comenzó a gritar y se volvió hacia mí, histérica. Otras voces de protesta se alzaron en la oscuridad de la sala y yo, aterrado, salí corriendo del cine. Mi primo salió detrás. Trató de convencerme para que volviera a entrar, pero no lo consiguió. Lo dejé plantado bajo el portalón de madera oscura y continué corriendo hasta la casa de mi abuela. A partir de ese día, y a pesar de que mi primo



Montxo junto a otros niños y niñas del pueblo en la foto de la primera comunión. Olleta 1955.

intentó llevarme varias veces más al cine, yo no quería saber nada de aquella sala oscura y tardé unos tres años en volver a sentarme frente a una pantalla.

Mis padres no tenían tierras, la vida en el pueblo era difícil y decidieron trasladarse a la capital. Yo acababa de cumplir los siete años. Pamplona no era una ciudad muy grande, pero comparada con el pueblo y ante mis ojos de niño, me pareció grandiosa, enorme. Había edificios que me daban vértigo, anchas avenidas plagadas de ruidosos coches, gente caminando a todas horas por las calles, y cines, sobre todo, había cines.

La vida en la ciudad cambió mi percepción de las cosas, entre ellas lo que significaba sentarse frente a una pantalla. No recuerdo con exactitud cómo fue mi regreso a una sala de cine, pero las primeras imágenes que me vienen a la mente son las de *El Gordo* y *El Flaco*, acompañadas por las carcajadas que sus gags nos provocaban a los alumnos del Colegio de los Salesianos en donde estudiaba. Así empezó mi reconciliación con el cine. Una reconciliación que pronto se convirtió en pasión al descubrir que a través de la pantalla no solo podía reír con las ocurrencias de los inolvidables *Stan* y *Ollie*, sino que también podía conocer otros mundos, otras gentes, otras vidas. De esta forma, y a medida que entraba en la adolescencia, el cine se convirtió en una ventana abierta al mundo, una ventana que me permitía observar y compartir en la oscuridad de la sala las vidas de otras personas.

De esa época recuerdo con especial cariño el Cine Chantrea –o Txantrea–, que estaba en el barrio donde vivíamos. Tenía dos vitrinas a los lados con fotogramas de la película o películas en cartel, porque era habitual que dieran programas dobles en sesión continua. Esto significaba que proyectaban dos películas, una detrás de otra, sin descanso, y que podías entrar a la sala cuando quisieras, aunque hubiera empezado la sesión. Y, por supuesto, también podías salir cuando quisieras. En aquellos años, finales de los 50 y principio de los 60, los domingos me iba al cine del barrio a las tres y media de la tarde, cuando empezaba la primera proyección. Aquellas sesiones conseguían abstraerme del mundo real y me hacían vivir todo lo que ocurría en la pantalla: sufría o reía con los personajes, lloraba o disfrutaba con ellos. Y lo hacía hasta tal punto, que cuando regresaba a

casa mi madre adivinaba el tipo de película que había visto nada más verme la cara. Como no llevaba reloj, tenía calculado que en las sesiones dobles podía ver las dos películas que ponían, más otra vez la primera de ellas, antes de salir hacia las nueve de la noche para regresar a casa. Un día, bajaron el volumen de la proyección y una voz anunció por los altavoces: “*Ramón Armendáriz, su madre le espera fuera*”. Salí preocupado, pensando que había sucedido algo malo. Mi madre, angustiada, me mostró su reloj: eran las once de la noche. No me había dado cuenta de que una de las películas duraba bastante más de lo normal y que, por lo tanto, ese día mi cálculo horario no servía.

En aquel cine del barrio, hoy convertido en Centro de Salud, vi películas que marcaron mi adolescencia y la de muchos otros: *Siete novias para siete hermanos*<sup>2</sup>, *Quo Vadis*<sup>3</sup>, *iBienvenido*, *Mister Marshall!*<sup>4</sup> o *Espartaco*<sup>5</sup>. Experiencias inolvidables que forman parte de la educación sentimental y personal de quienes encontrábamos en el cine un sustituto de lo que no podía darnos la vida real en la España de aquellos años.

## 2. Realidades y sueños

Así fue pasando el tiempo, hasta que cumplí 14 años y tuve que afrontar la terrible decisión de “*qué vas a ser de mayor*”. Yo sabía que mi familia no tenía recursos, mi padre era un obrero, y vivíamos en una casa de protección oficial frente al psiquiátrico de Pamplona, al que popularmente conocíamos en el barrio como “*la casa del tejao colorao*”, en referencia a las enormes tejas rojas que cubrían el edificio. Mis padres apenas iban al cine. Para ellos era algo anecdótico, pasajero, mientras que para mí ya era una pasión, un sueño que anhelaba hacer realidad, una vivencia interior que nunca les había manifestado. Hasta que una noche me armé de valor y les dije que quería estudiar cine. Estábamos cenando en la cocina. Se hizo un silencio incómodo, extraño. Mi madre le hizo un gesto a mi padre y le dijo, “*vamos a tener que llevarlo a la casa del tejao colorao*”. Pasado el primer desconcierto, y como mis padres eran sensatos, me hicieron entender lo descabellado de mi propuesta. Dentro de las posibilidades económicas que teníamos, lo más razonable era estudiar Formación Profesional. Elegí la rama de Electrónica. Siempre me había interesado conocer los enigmáticos motivos por los que se escuchaba una radio o se llenaba de imágenes una pantalla de televisión. Y mientras descubría los fundamentos de los circuitos electrónicos, me seguí sumergiendo en la oscuridad anónima de las salas para disfrutar y participar de otras vivencias, de otras peripecias humanas. Y, tanto el conocimiento técnico, como el cinematográfico, fueron enriqueciendo mi mundo.

---

2. *Seven brides for seven brothers* (1954), dirigida por Stanley Donen.

3. *Quo Vadis* (1951), dirigida por Mervin Leroy.

4. Una de las obras maestras que dirigió Luis García Berlanga (1953).

5. *Spartacus* (1960), dirigida por Stanley Kubrick.



Montxo trabajando en un televisor en el taller de Formación Profesional del Colegio Salesiano de Pamplona, 1966.

Terminé mis estudios en el año 68. Y comencé a trabajar. Fueron años de expansión tecnológica y mi profesión era una de las más solicitadas. Ejercí como profesor de Electrónica en varios Centros de Formación Profesional; monté televisores para amigos y vecinos del barrio; reparaba tocadiscos y radios de coche; me encargué de la instalación y mantenimiento de equipos de electromedicina en distintos centros hospitalarios; diseñé el proceso de automatización de varias granjas; y también colaboré en el desarrollo de las primeras máquinas tragaperras. Mientras, continuaba alimentando mi pasión por el cine de la mano de *John Ford*, *Rossellini*, *Bergman*, *Buñuel*, *Jean Renoir*, *Truffaut* o *Mizoguchi*. No sólo veía películas, sino que me interesaba por todo lo relacionado con ellas y sus creadores. Devoraba revistas como *Film Ideal*, *Nuestro Cine*, *Fotogramas*, *Contacampo*, o *Filmoteca*, y libros como *Praxis del cine*<sup>6</sup>, *Técnica del montaje cinematográfico*<sup>7</sup>, *Narrativa fílmica*<sup>8</sup>, o *Estética y psicología del cine*<sup>9</sup>. En sus páginas encontraba las justificaciones teóricas y formales con las que seguir alimentando mi cinefilia. Y

6. Escrito por Noël Burch, Editorial Fundamentos (1970).

7. Escrito por Karel Reisz, Editorial Taurus (1966).

8. Escrito por Luis Gutiérrez Espada, Ediciones Pirámide (1978).

9. Escrito por Jean Mitry, Siglo XXI Editores (1978).

aunque nunca fui a una escuela de cine, puede decirse que la tuve en el Cine-Club Lux de los Jesuitas. Cada semana asistía a sus proyecciones, casi con devoción, junto a otros amigos. Después de cada película había apasionadas discusiones que se alargaban hasta que cerraban el colegio y nos echaban de la sala. Y, muchas veces, estas discusiones continuaban durante la semana entre los amigos y conocidos que habíamos asistido a la proyección de la película.

En el Cine-Club Lux vi *Roma, ciudad abierta*<sup>10</sup>, una película que supuso un punto de inflexión en mi forma de entender el cine. En ella encontré las dos señas de identidad que, todavía sin saberlo, marcarían mi entendimiento del cine: realismo y humanismo. Fue mi primer contacto con el *Neorealismo*<sup>11</sup> y con un cine que hablaba de historias cotidianas, de gente trabajadora que vivía en barrios, que luchaba por mejorar su vida y la de sus semejantes. La película había estado prohibida por la dictadura franquista y en aquellos años, principio de los 70, la veíamos todavía casi a escondidas, en la semiclandestinidad. Su visionado me conmovió. Reconocía a los personajes, veía en ellos a mis vecinos, a mis amigos, y empatizaba con sus ideales, con su lucha. Hasta entonces el cine había sido para mí una válvula de escape. Después de ver *Roma, ciudad abierta*, comprendí que el cine también podía reflejar nuestra realidad, la que yo conocía, y que con ello, podía ayudar a modificarla.

Durante la primera mitad de los años 70, últimos de la dictadura franquista, la lucha por las libertades y la democracia contaba con un amplio respaldo popular. Mis lecturas y pasión cinéfila convivían con otras de corte más social y político: *Herbert Marcuse, Engels, Erich Fromm, Tomás Moro, Bakunin, o Mao Zedong*, eran nombres cuyos libros también devoraba con asiduidad. Cine y compromiso era el binomio alrededor del cual organizaba mi vida. No entendía el uno sin el otro. En marzo de 1974 *Puig Antich*, militante anarquista, fue ejecutado mediante el garrote vil. Hubo protestas y fui detenido junto a otros compañeros por distribuir octavillas en los buzones de los edificios del barrio, denunciando al régimen por el asesinato de *Puig Antich* y la falta de libertades. Nos acusaban de pertenecer a las *Comisiones de Barrio*<sup>12</sup>. En comisaría nos golpearon, me rompieron dos costillas, y una semana después ingresamos en la cárcel. Salimos en libertad condicional al mes y medio, tras pagar una fianza; al año siguiente *Franco* murió; poco después promulgaron la Ley de Amnistía y nuestro caso fue archivado. En cuanto abandoné la cárcel, además de disfrutar del cariño y la compañía de familiares y amigos, me fui al cine. Acababan de estrenar *Johnny cogió su fusil*<sup>13</sup>. Su feroz mensaje antimilitarista me pareció la mejor forma de celebrar mi recobrada libertad. Y sus tremendas imágenes todavía permanecen en mi retina, lo

10. *Roma, città aperta*, dirigida por Roberto Rosellini (1945).

11. Movimiento cinematográfico surgido en Italia al finalizar la II guerra mundial. Revolucionó la puesta en escena y la estructura narrativa del relato. Fue el precursor del Cine Moderno que el Free Cinema inglés y la Nouvelle Vague francesa consolidarían en años posteriores.

12. Organización clandestina que promovía acciones culturales, sociales y políticas en los barrios de las ciudades para concienciar a los vecinos.

13. *Johnny got his gun*, dirigida por Dalton Trumbo (1971).

mismo que la sala en donde la vi: el Cine Aitor, en la calle Julián Gayarre. Hay cosas que no se olvidan.

### 3. Primeras imágenes

En una de mis habituales lecturas encontré una frase de *Antonio Machado* que me llamó la atención: “sueños tenemos todos, lo que nos diferencia es la voluntad por conseguirlos”<sup>14</sup>. Y a partir de entonces, me empeñé en construir mis propias imágenes. Me compré una cámara de Super 8 y salí a la calle. Rodaba todo lo que veía. La influencia del *Neorrealismo* y del *Free Cinema*<sup>15</sup> era evidente. Y la época de *La Transición* con su incipiente democracia ofrecía un material único para ser rodado. Quería captar la realidad y que su visionado nos sirviera para comprenderla mejor y, si era posible, mejorarla. Montaba las imágenes artesanalmente y las proyectaba en el Centro Auzotegui de la Chantrea –donde teníamos un Cine Club y un grupo de teatro–, o en casas de amigos. Aquella experiencia me animó a seguir adelante. Y quise realizar un cortometraje en formato profesional. Además no



Elías Querejeta y Montxo en el Festival de San Sebastián de 1987, donde competía “27 horas” que ganó la Concha de Plata.

estaba solo. Tanto en el País Vasco como en Navarra empezaba a gestarse un gran movimiento cinematográfico alrededor de la incipiente *Asociación de Cineastas Vascos*. Formé una cooperativa con un grupo de familiares y amigos del barrio, *Txantreako Lankideen*, y nos lanzamos a la aventura. Era el año 1979. Apenas teníamos dinero, pero nos sobraba ilusión. Tampoco conocíamos el mundo del cine ni sus entresijos, así que recurrí a los dos únicos profesionales que conocía: *Fernando Larruquert* y *Javier Aguirresarobe*.

Hasta entonces, mi aprendizaje había sido teórico, autodidacta. Ahora tenía que concretarlo en un rodaje profesional, con laboratorios, alquiler de cámaras, material eléctrico, travellings, etc. Desconocía la mecánica, pero la generosidad de *Aguirresarobe* y *Larruquert* la paliaron con creces. No pude

14. Juan de Mairena I y II (2 tomos), Editorial Losada (1968).

15. Movimiento cinematográfico que surgió en Gran Bretaña en 1956 alrededor del “Manifiesto de los jóvenes airados”. Sigue la línea de grandes documentalistas y del Neorrealismo, planteando un cine rodado con pequeños equipos y al margen de los estudios.

tener mejores maestros. A ellos les debo mucho de lo que sé sobre esta profesión y, en especial, que aquel primer cortometraje, *Barregarriaren dantza* (1979), fuera una realidad. Nos dieron varios premios y la experiencia resultó tan positiva que, mientras seguía ganándome la vida con la electrónica, pude realizar otros tres cortometrajes más, *Ikusmena* (1980), *Ikuska 11* (1981) y *Nafarrako ikaskinak* (1981). En el rodaje de este último, conocí a Anastasio Ochoa, al que todos llamaban *Tasio*. Mi encuentro con él, cambió el rumbo de mi vida. La suya quedó ficcionada en el primer largometraje que dirigí con producción de *Elías Querejeta*. Era el año 1984, mi sueño se había hecho realidad y, a partir de entonces, mi vida quedó unida definitivamente al cine.

#### 4. Profesionalización

Después de rodar el documental *Nafarrako ikaskinak* en el que había conocido a *Tasio* me reuní con él varias veces en su pueblo, *Zuñiga*, o en el monte. Me atraía su forma de vida y, sobre todo, la filosofía con que la justificaba. Su máxima era que en la naturaleza encontramos todo lo necesario para vivir y que trabajar para otros es una forma de sometimiento. A su modo, era un hombre libre que no se plegaba a las normas sociales y que se enorgullecía de que en su casa, a los suyos, “*nunca les había faltado un bocado de carne, ni un trozo de pan en la mesa*”. Grabé varias horas de conversaciones con él, donde me contaba sus andanzas y vivencias desde niño. Con ese material esboqué un tratamiento argumental y, como quería respetar los giros lingüísticos y la idiosincrasia expresiva de los personajes, se lo pasé, junto a las cintas grabadas, a *Javier Eder*, amigo y escritor oriundo de la zona, para que construyera los diálogos.



Elías Querejeta, Mulie Jarju, Montxo, Eulalia Ramón y Hamed El-Maarohufi recogiendo la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián por “*Las cartas de Alou*” en 1991.

En aquellos años estaba dando clases en el Instituto Politécnico de Pamplona, pedí una excedencia y empecé a buscar financiación. No fue un camino fácil, ni breve. Casi un año estuve entrando y saliendo de productoras a las que no les interesaba el proyecto. En aquel momento yo era un desconocido en la profesión, un autodidacta sin más tarjeta de presentación que mi pasión por el cine y mis cuatro cortometrajes. Y pretendía realizar una historia sin desarrollo dramático y, además, interpretada por actores desconocidos. A priori un disparate, una locura en la que yo seguía insistiendo y que, una vez realizada, recordé con estas palabras:

Ir con un proyecto de cine bajo el brazo, tratando de interesar a alguien, es como ir contando excelencias de una novia de la cual estás perdidamente enamorado y pretendes que se enamoren los demás. Vano e infructuoso empeño, que pocas veces da resultado.

Tras largos y fallidos intentos con diversos productores, contacté con Elías Querejeta. A partir de ese día, éramos dos los que estábamos enamorados de Tasio y, con la obstinación, la ceguera y el coraje que da el amor, seguimos trabajando en el proyecto para hacerlo realidad<sup>16</sup>

Ya se sabe que sacar adelante una película es trabajo de todo un equipo. Y tuve la suerte de trabajar con grandes profesionales que no solo me ayudaron, sino que también me enseñaron los entresijos de la profesión. Tanto en esta primera película como en el resto. Productores como *Elías Querejeta*, *Andrés Santana*, *Imanol Uribe* o *Puy Oria*; directores de fotografía como *Javier Aguirresarobe*, *José Luis Alcaine*, *Alfredo Mayo*, *Guillermo Navarro* o *Alex Catalán*; montadores como *Pablo del Amo*, *Rosario Sainz de Rozas* o *Fernando Franco*; actores y actrices como *Patxi Bisquert*, *Amaia Lasa*, *Martxelo Rubio*, *Maribel Verdú*, *Mulie Jarju*, *Eulalia Ramon*, *Juan Diego Botto*, *Lucía Jiménez*, *Mercedes Sampietro*, *Álvaro de Luna*, *Bárbara Lennie*, *Pilar López de Ayala*, *Michelle Jenner* o *Lluis Homar*; y un largo etcétera de técnicos e intérpretes que son parte fundamental de mis películas. Sin ellas y ellos, no habrían sido las mismas.

Han pasado más de treinta años desde que se estrenó *Tasio*. Muchas cosas han cambiado desde entonces, tanto en lo social como en lo cinematográfico. Y a lo largo de este tiempo he realizado nueve películas como director y guionista, y he ejercido como productor en tres más, a través de *Oria Films*<sup>17</sup>. No voy a hablar de ellas. Considero que es el público, los críticos e historiadores quienes deben juzgarlas y valorarlas. Además, como decía *Orson Welles*, “*no hay persona más aburrida que un director de cine hablando de sus películas*”<sup>18</sup>. Creo que es más interesante reflexionar sobre el sentido y el significado que para mí tiene el hacer cine; sobre cómo afectan a la creación audiovisual los cambios sociales y tecnológicos en que estamos inmersos; y sobre algunos conceptos básicos del lenguaje audiovisual. Empezaré por este último punto.

16. “A propósito de Tasio”, *Diario 16*, septiembre de 1984.

17. Empresa Audiovisual que formé junto a mi compañera y productora Puy Oria en 1999 con el fin de llevar a cabo diferentes proyectos en el ámbito audiovisual [www.oriafilms.es](http://www.oriafilms.es).

18. Ciudadano Welles, escrito por Orson Welles y Peter Bogdanovich. Ediciones Grijalbo, 1994.

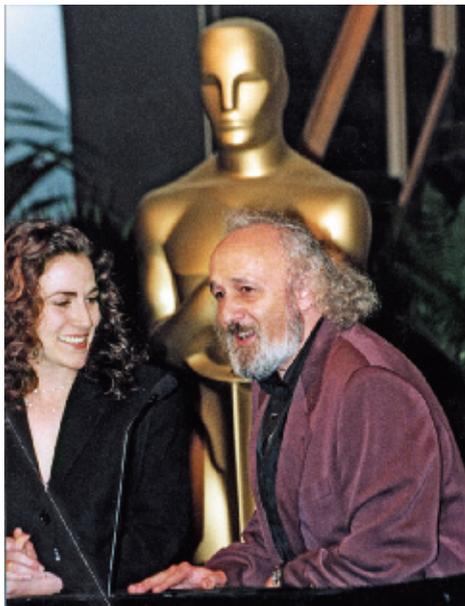


Juan Diego Botto, Elías Querejeta, Carmen Alborch (Ministra de Cultura), Montxo y Nuria Prims en la presentación oficial de “Historias del Kronen” en el Festival de Cannes 1995.

## 5. La mirada y el punto de vista

En términos generales podríamos decir que la mirada es la posición desde la que se narra una historia, el posicionamiento que adopta un director ante el material fílmico que tiene entre sus manos. Este posicionamiento puede ser de índole ideológica, moral, estética o narrativa. Y puede hacerlo de forma consciente, deliberada, o como un simple acto reflejo, inconsciente, ante la necesidad dramática del relato: porque es imposible construir una narración visual –o de cualquier índole– sin la existencia de un narrador que acote, conduzca y dé coherencia a lo que se cuenta. Porque en la vida real pueden suceder multitud de acciones, pero en una película, en una narración, sólo puede ocurrir un número limitado de ellas. Y la mirada es precisamente eso, posicionarse ante lo que se cuenta, elegir un punto de vista para que cobre sentido aquello que se cuenta. Un sentido que conlleva una actitud frente a esa realidad múltiple y diversa que se nos ofrece como material narrativo. Toda mirada es, por lo tanto, subjetiva, ya que supone la elección de un discurso determinado frente a otros posibles, que quedan excluidos. Y es en esta subjetividad donde reside la capacidad de creación, porque la objetividad –al no tener una posición, un punto de vista– no puede ser creativa y es, en sí misma, un concepto abstracto e inexistente.

Adoptar una mirada supone decidir quién, o quiénes, toman la palabra en el relato audiovisual, o más concretamente, desde qué posición el espectador



Montxo presentando “Secretos del corazón” en la ceremonia de nominados a mejor película de habla no inglesa en los Oscar de 1998.

mira y observa lo que sucede en la pantalla. *Senderos de gloria*<sup>19</sup> es un buen ejemplo de ello. La película narra un episodio de la Segunda Guerra Mundial: el juicio y posterior fusilamiento de unos soldados acusados de abandonar el frente en el asalto a una posición enemiga. Lo que diferencia a esta película de otras muchas ambientadas en la Segunda Guerra Mundial es su posicionamiento, su mirada ferozmente antimilitarista. No vemos en ella los elementos comunes a cualquier guerra: ni grandes batallas, ni amores truncados, ni siquiera cuerpos destrozados por la metralla o los bombardeos. A Kubrick no le interesa lo que ocurre en el frente, sino utilizar un episodio bélico para mostrarnos la hipocresía, la falsedad y la ambición que esconde el estamento militar bajo los epígrafes de honor, patria o ley. Todos los personajes, las situaciones y la estruc-

tura de la película se articulan entre sí en función de esta mirada antimilitarista, para expresar su posición sobre el ejército y el absurdo de las guerras. Y es precisamente la elección de esta mirada –subjetiva y excluyente de cualquier otro acercamiento posible al conflicto bélico–, lo que da sentido a la película y lo que la hace diferente. Se puede compartir la mirada que nos propone un determinado cineasta, o no compartirla; puede incluso que no sea la más adecuada para narrar lo que pretende, pero es el elemento básico e indispensable para organizar lo que se quiere mostrar en la pantalla y para que el espectador pueda acceder al significado del discurso visual que está contemplando.

La mirada del cineasta encuentra su homónimo sintáctico –dentro de la narrativa audiovisual– en el *punto de vista* a través del cual se articula el relato, es decir, aquél, o aquéllos, que tienen voz en la historia. Y esta decisión es fundamentalmente dramática, ya que todo relato está contado por alguien. Analizado desde este plano sintáctico, el punto de vista es sinónimo de narrador, y determina el sujeto a través del cual se nos cuenta la historia. La figura del narrador, en una película, no es unívoca o exclusiva, sino que puede ser múltiple y variada en función de cómo se articule el relato.

19. *Paths of glory*, dirigida por Stanley Kubrick (1957).



Bernardo Atxaga y Montxo en Uztarroz durante las localizaciones de "Obaba" en 2004.

Hay dos elementos, relacionados entre sí, que definen este concepto de punto de vista: *el espacio mostrado* –lo que se ve–, y *el lugar elegido para mostrar ese espacio* –desde donde se ve–. La unión de estos dos elementos da como resultado una imagen que debe contener y expresar todo aquello que se quiere contar, en función de quien lo está contando. Al elegir un determinado punto de vista narrativo en una película se está decidiendo *qué es lo que se puede ver* y *qué es lo que no se puede ver*, y lo que es más importante, desde dónde hay que verlo, es decir, *dónde se debe colocar la cámara*. Adoptar un punto de vista se convierte en el elemento unificador que, ya en la escritura del guión, dará consistencia y sentido a la historia y que, posteriormente, en el rodaje, determinará la posición de la cámara: *porque la cámara no es un objeto que se emplaza gratuitamente para registrar una acción, sino el vehículo de que un cineasta se sirve para darle significado a esa acción*.

Aceptar esta premisa básica del lenguaje audiovisual supone que uno no puede colocar la cámara donde le dé la gana, que uno no puede hacer el plano que considere más impactante, sino que se debe respetar el punto de vista elegido y ser consecuente con él. *"Para rodar un plano, la cámara se puede situar en mil posiciones distintas, pero solo una es la correcta"*<sup>20</sup>, decía *Ernst Lubitsch*. Y *Billy Wilder* lo ratificaba con estas palabras:

---

20. "El toque Lubitsch", Herman G. Weinberg. Editorial Lumen, 1980.

Intento hacer una película de la manera más sencilla posible, sin martingalas. No como los jóvenes directores que andan meneando la cámara de un sitio a otro, o ruedan un encuadre a través del fogón de una chimenea. Para mí todo tiene que tener una lógica, el espectador siempre tiene que saber desde qué punto de vista parte la película. El espectador siempre tiene que ver la acción a través de la mirada de los personajes. En realidad yo quiero que la gente olvide que en mis películas ha habido una cámara y un director. Quiero que se olviden de que están viendo una pantalla. Tienen que creer que están con los personajes de la acción, en la misma habitación o en la misma calle que ellos<sup>21</sup>.

Bajo esta óptica cobra sentido la categórica afirmación que *Godard* hizo en una de sus entrevistas: “*un travelling es una cuestión moral*”.

De todo lo anteriormente expuesto se desprende que *mirada y punto de vista* se complementan e incluso se confunden en la materialización del discurso audiovisual. Y es en esta simbiosis entre la mirada –posición ante lo que se pretende reflejar– y el punto de vista elegido –sujeto, o sujetos, de la narración– donde cada cineasta pone de manifiesto su actitud ética hacia el relato audiovisual, su compromiso cinematográfico. Una actitud ética que se convierte en garantía y salvaguarda del lenguaje audiovisual frente a los clichés y la uniformidad de contenidos.

## 6. Realismo cinematográfico

Ya desde sus orígenes, el incipiente cinematógrafo dejó muy claras las dos tendencias que marcarían su posterior desarrollo. Por una lado los hermanos *Lumière*, utilizándolo para reproducir la realidad –*La salida de los obreros de la fábrica*<sup>22</sup>–, y por otro, *Georges Méliès*, un mago que vio en el nuevo invento la posibilidad de crear espectáculo y mejorar sus trucos, y que lo utilizó para imaginar otras realidades –*Viaje a la luna*<sup>23</sup>–. Dos tendencias, el cine como realidad y el cine como ilusión, que a lo largo de su corta vida han dado lugar a multitud de géneros, estilos y movimientos. Porque el audiovisual es múltiple, diverso y complejo. Como espectador siempre he disfrutado con el buen cine, con la fuerza de sus imágenes: ya sea una historia de ciencia ficción –*Blade runner*<sup>24</sup>– o un documental sobre torturas y matanzas en Camboya –*S21, la máquina roja de matar*<sup>25</sup>–. Pero aunque disfrute frente a una pantalla con cualquier tipo de historia, a la hora de crear mis propias imágenes necesito conocer la realidad que trato de reflejar, identificarme con lo que sucede y con la peripecia vital de los personajes. Porque en esa búsqueda de la mirada, de la voz propia de la que hablaba en el apartado anterior, nada de lo que ocurre a mí alrededor me resulta ajeno.

21. *Nadie es perfecto*, Billy Wilder y Hellmuth Karasek. Ediciones Grijalbo, 1993.

22. *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*, dirigida por Louis Lumière (1895).

23. *Le voyage dans la lune*, dirigida por Georges Méliès (1902).

24. *Blade Runner*, dirigida por Ridley Scott (1982).

25. *S21, la machine de mort Khmère rouge*, dirigida por Rithy Panh (2003).



Pilar López de Ayala y parte del equipo técnico durante el rodaje de "Obaba" en 2004.



Javier Aguirresarobe y Montxo durante el rodaje de "Obaba" en 2004.

Tal vez por eso, en todas mis películas he tratado de crear imágenes e historias que reflejen la realidad de nuestro entorno. Personajes que luchan contra la adversidad, contra la injusticia, contra sus propias vilezas, en busca de unas condiciones de vida más satisfactorias. Nadie mejor que *Roberto Rossellini* ha sabido expresar esta significación del relato audiovisual:

En cualquier cultura y en cualquier civilización, el arte ha tenido siempre un papel importante: el de dar el significado del período histórico en el que se vivía (...). El cine debe asumir ese papel, más allá de toda preocupación didáctica: debe recrear y analizar la realidad cotidiana, para organizarla nuevamente y mostrar su sentido profundo<sup>26</sup>.

26. Revista *Filmoteca*, temporada 1972-73, número 8, 9 y 4.

Este es el cine que yo amo, y este es mi entendimiento del cine: historias comprometidas con la realidad, con la condición humana, que sirvan para entendernos mejor y para mejorar nuestra convivencia. Y son muchos los cineastas y los movimientos cinematográficos que podemos encuadrar dentro de esta corriente realista que trata de reflejar en imágenes el momento que les ha tocado vivir. Voy a hacer unas breves apreciaciones sobre algunos de ellos, sin pretender, ni mucho menos, ser exhaustivo.



Montxo durante el discurso de investidura Doctor Honoris Causa por la UPNA en 2010.

Ya en el cine mudo encontramos títulos como *La madre*<sup>27</sup>, *Intolerancia*<sup>28</sup>, *La caja de Pandora*<sup>29</sup>, o incluso *Metrópolis*<sup>30</sup>, que son un fiel reflejo de las condiciones de vida de la época. Al igual que lo son otros dos monumentos a la solidaridad humana, *Nanuk el esquimal* y *Hombres de Arán*<sup>31</sup>, que su propio autor, Robert Flaherty, resumía en 1937 con estas palabras que no han perdido un ápice de vigencia, y que constituyen una auténtica declaración de principios:

27. *Mat*, dirigida por Vsevolod Pudovkin (1926).

28. *Intolerance*, dirigida por D.W. Griffith (1916).

29. *Die büchse der Pandora*, dirigida por Georg Wilhelm Pabst (1929).

30. *Metropolis*, dirigida por Fritz Lang (1927).

31. *Nanook of the north* (1922) – *Man of Aran* (1934), dirigidas por Robert Flaherty.

Hoy más que nunca, el mundo tiene necesidad de promover la comprensión mutua de los pueblos. Y el cine debe ayudar a esta comprensión. La vía más rápida, la más segura para llegar a ello es ofrecer al hombre general, al hombre de la calle como suele decirse, la ocasión de tomar conciencia de los problemas que acucian a sus semejantes. Una vez que nuestro hombre de la calle haya echado una mirada concreta sobre las condiciones de vida de sus hermanos de más allá de las fronteras, sobre sus luchas cotidianas por la vida con sus fracasos y sus victorias, empezará a darse cuenta tanto de la unidad como de la multiplicidad de la naturaleza humana y empezará a comprender que el «extranjero», cualquiera que sea su apariencia externa, no es solamente un «extranjero», sino un individuo que tiene sus propias exigencias, sus propios deseos; un individuo, en última instancia, digno de simpatía y de consideración<sup>32</sup>.

Películas como *Tiempos modernos*<sup>33</sup>, *Los viajes de Sullivan*<sup>34</sup>, *¡Qué verde era mi valle!*<sup>35</sup>, *La gran ilusión* o *La regla del juego*<sup>36</sup> son sólo algunos de los títulos que, en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial, reflejan actitudes y comportamientos humanos que buscan esa comprensión, ese entendimiento del que hablaba *Flaherty* y que, desgraciadamente, no llegó a producirse. Tras la Segunda Guerra Mundial surge en Italia el *Neorealismo*, un movimiento que, no sólo transforma el lenguaje cinematográfico, sino que reivindica un cine inmerso en las cuestiones sociales y políticas de la época, un movimiento que reivindica un compromiso del cine con la realidad. Títulos como la ya citada *Roma, ciudad abierta*, *Ladrón de bicicletas*<sup>37</sup>, *La tierra tiembla*<sup>38</sup> o *Alemania año cero*<sup>39</sup> son ejemplos de este cine que busca en las personas normales y en la vida cotidiana los elementos dramáticos para construir sus historias.

La influencia de este movimiento *Neorrealista* y del *Free Cinema* que surgió a mediados de los años cincuenta en Gran Bretaña, influyó en un buen número de cineastas de distintos países que, desde propuestas formales y estéticas diferentes, crearon nuevas corrientes realistas basadas en elementos culturales propios. Dos claros ejemplos de estos nuevos realismos autóctonos son *Vidas Secas*<sup>40</sup> —donde se narra la vida sin esperanza de unos campesinos brasileños en una tierra quemada por el sol—, o *El Alambriista*<sup>41</sup>, que nos habla de las dramáticas condiciones en que sobreviven los “*espaldas mojadas*” mejicanos que buscan en EEUU un futuro mejor.

En la última década del siglo pasado, las películas de cineastas como el francés *Robert Guédiguian* o el británico *Ken Loach* dieron lugar al surgimiento de

32. Revista *Filmoteca*, temporada 1972-73, número 8. “La función del cineasta”, Robert Flaherty.

33. *Modern times*, dirigida por Charles Chaplin (1936).

34. *Sullivan’s travels*, dirigida por Preston Sturges (1941).

35. *How green was my valley*, dirigida por John Ford (1941).

36. *La grande illusion* (1937) – *La règle du jeu* (1939), dirigidas por Jean Renoir.

37. *Ladri di biciclette*, dirigida por Vittorio De Sica (1948).

38. *La terra trema*, dirigida por Luchino Visconte (1948).

39. *Germania anno zero*, dirigida por Roberto Rossellini (1948).

40. *Vidas secas*, dirigida por Nelson Pereira dos Santos (1963).

41. *Alambriista!*, dirigida por Robert M. Young (1977).



Alex Catalán, Lluís Homar, Montxo y Michelle Jenner durante el rodaje de "No tengas miedo" en 2010.

un amplio movimiento cinematográfico en toda Europa, que se conoció como «nuevo realismo europeo». Dentro de esta corriente podemos encontrar auténticos poemas a la solidaridad humana como *La promesa*<sup>42</sup>, *Dinamite*<sup>43</sup>, *Las confesiones del doctor Sachs*<sup>44</sup>, o *L'América*<sup>45</sup>. Y no solo en nuestro continente, sino también en EEUU, películas como *Kids*<sup>46</sup>, o en Japón, películas como *Moe no suzaku*<sup>47</sup>, confirman la vigencia de esta tendencia cinematográfica. Y es también durante esta última década del siglo pasado cuando irrumpe desde Irán un movimiento realista –caracterizado por su sencillez y por romper las barreras entre documental y ficción– encabezado por *Abbas Kiarostami*, *Majid Majidi* y *Jafar Panahi*, y cuya repercusión de índole formal y narrativa a nivel internacional llega hasta nuestros días.

El siglo comienza con una película emblemática, *La Libertad*<sup>48</sup>, no solo por su realismo cercano al documental –narra casi en tiempo real la vida de un tra-

42. *La promesse*, dirigida por Jean-Pierre Dardenne y Luc Dardenne (1996).

43. *Dinamite* (Nuraxi Figus), dirigida por Daniele Segre (1994).

44. *La maladie de Sachs*, dirigida por Michelle Deville (1999).

45. *Lamerica*, dirigida por Gianni Amelio (1994).

46. *Kids*, dirigida por Lary Clark (1995).

47. *Moe no suzaku*, dirigida por Naomi Kawase (1997).

48. Dirigida por Lisandro Alonso (2001).

bajador que sobrevive en la pampa argentina cortando árboles en el monte–, sino también porque es un claro ejemplo de lo que *Antony Fiant* acabaría definiendo como “*cine sustractivo*”<sup>49</sup>, o cine de la contemplación: una corriente narrativa y estilística que ha influido a grandes cineastas contemporáneos, como *Gus Van Sant*, *Hsiao-Hsien Hou*, *Béla Tarr* o *Albert Serra*. Pero si hay un fenómeno relevante de realismo cinematográfico en lo que llevamos de siglo, es el nuevo cine rumano: *La muerte del señor Lazarescu* y *Sieranevada*<sup>50</sup>, *4 meses, 3 semanas, 2 días*<sup>51</sup> o *Ilegitimín*<sup>52</sup> son solo algunas muestras de las joyas que nos ha dejado la nueva ola de directores rumanos. Películas cuyas historias sirven para poner de manifiesto las lacras del viejo sistema dictatorial y sus consecuencias actuales.

Nuestro cine no ha sido, ni es, ajeno a este tipo de planteamientos cinematográficos, y está presente en títulos como *Surcos*<sup>53</sup>, *Plácido*<sup>54</sup>, *La busca*<sup>55</sup>, *Con uñas y dientes*<sup>56</sup>, *Deprisa deprisa*<sup>57</sup> o *Numax presenta*<sup>58</sup>; y más recientemente también lo encontramos en películas como *Solas*<sup>59</sup>, *El bola*<sup>60</sup>, *La espalda del mundo*<sup>61</sup>, *En construcción*<sup>62</sup>, *Los lunes al sol*<sup>63</sup>, *Te doy mis ojos*<sup>64</sup>, *B*<sup>65</sup> o *Morir*<sup>66</sup>, por citar solo algunas de ellas.

Personalmente me identifico con este tipo de cine, y son estas historias, entresacadas de la vida real, las que trato de reflejar y llevar a la pantalla: *Tasio*, *Las cartas de Alou*, *Historias del Kronen*, *Silencio roto* o *No tengas miedo*, son algunos de los títulos con los que he tratado de aportar, desde mi trabajo como cineasta, una mirada solidaria y responsable hacia personas y hechos de nuestro entorno social.

49. “Pour un cinéma contemporain soustractif”, Antony Fiant. Paris, Presses Universitaires de Vincennes, collection « Esthétiques hors cadre », 2014.

50. *Moartea domnului Lăzărescu* (2005) – *Sieranevada* (2016), dirigidas por Cristi Puiu.

51. *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, dirigida por Cristian Mungiu (2007).

52. *Ilegitimín*, dirigida por Adrian Sitaru (2016).

53. Dirigida por José Antonio Nieves Conde (1951).

54. Dirigida por Luís García Berlanga (1961).

55. Dirigida por Angelino Fons (1966).

56. Dirigida por Paulino Viota (1977).

57. Dirigida por Carlos Saura (1981).

58. Dirigida por Joaquín Jordá (1980).

59. Dirigida por Benito Zambrano (1999).

60. Dirigida por Acheró Mañas (2000).

61. Dirigida por Javier Corcuera (2000).

62. Dirigida por José Luis Guerín (2001).

63. Dirigida por Fernando León de Aranoa (2002).

64. Dirigida por Iciar Bollain (2003).

65. Dirigida por David Illundain (2015).

66. Dirigida por Fernando Franco (2017).

## 7. Cine contemporáneo

La llegada del siglo XXI no solo no ha supuesto la enésima muerte del cine sino que ha inaugurado la última (por ahora) de sus muchas vidas. Una nueva etapa de apasionantes transformaciones no solo tecnológicas (cine digital, 3D, distribución por Internet...) sino también geográficas (eclosión de Asia, Latinoamérica o de los países del Este), de cambios en el propio estatuto de las imágenes (imagen digital frente a imagen filmica) o en su imparable expansión hacia otras pantallas (ordenadores o dispositivos portátiles pero también museos o galerías de arte)<sup>67</sup>.

Reflexionaré brevemente sobre esta nueva etapa que caracteriza el cine de nuestros días desde dos ópticas diferentes: la industrial y la creativa, sin olvidar que las dos se interrelacionan y están íntimamente ligadas y unidas.

### 7.1. Industria cinematográfica

Si nos fijamos en algunas de las señas de identidad que el cine ha dejado a lo largo de su historia, podemos constatar que, mayoritariamente, en el *Cine Clásico*<sup>68</sup> los compartimentos dentro de la profesión estaban claros y cada profesional se encargaba de su cometido: el guionista de escribir, el director de realizar la película, el productor de financiarla, los actores y actrices de actuar, etc. Con el *Cine Moderno*<sup>69</sup> surge el cine de autor, un cine más personal, que modifica esta seña de identidad, haciendo que el director asuma también las labores de guionista –bien en solitario o colaborando en la escritura del guión–, con el fin de participar desde sus orígenes en el resultado creativo de la obra. Directores como *Ingmar Bergman* o *Andrei Tarkovsky* son representativos de este cine. Con la llegada del *Cine Postmoderno*<sup>70</sup>, el director –además de ejercer el control sobre el guión– se hace productor –o el productor, director y guionista–, para tener el control total de la obra audiovisual. *Steven Spielberg*, *George Lucas* o *Pedro Almodóvar* son claros ejemplos de esta integración profesional en una sola persona.

---

67. José Manuel López, "Transformación de la imagen y del cine contemporáneo 1990-2010)" Centro Galego de Arte Contemporánea.

68. Respeta las convecciones narrativas tradicionales, basadas en el concepto aristotélico de acción/reacción y unidad de acción, lugar y tiempo. El –o la– protagonista tiene que resolver un conflicto, una prueba, para lo cual tendrá que ir superando diferentes obstáculos siguiendo el esquema clásico de "planteamiento, nudo y desenlace". Estuvo en auge hasta los años 60. "Yo solo cuento historias", decía John Ford.

69. Rompe con la tradición y el esquema narrativo clásico. La película responde a una visión personal del autor, a su interpretación del mundo, y la historia no se estructura en función de la narración, sino en función de los temas e ideas que quiere exponer el autor. Surge con el Neorealismo y se consolida con el Free Cinema y la Nouvelle vague. Tuvo su punto álgido en los años 60 y 70. "Una película debe responder a los sentimientos y emociones de quien la hace. No se trata de estructurar una discusión", afirmaba Stanley Kubrick.

70. Comparte las tesis nihilistas de Gianni Vattimo y Jean François Lyotard. Se plantea desintegrar las bases narrativas del Cine Moderno mediante la deconstrucción del relato y de la puesta en escena, que son sustituidas por una amalgama de historias caracterizadas por el metarrelato, la intertextualidad y la fragmentación. Valora la cultura de masas y lo kitsch. Surge a principio de los 80 y tiene su apogeo en los 90. "Me interesan los tiempos muertos, no la acción de los personajes", sostiene Jim Jarmusch.



Belén Rueda, Nuria Gago, Montxo, Michelle Jenner y Lluís Homar en el estreno de “No tengas miedo” en Madrid, 2011.



Lluís Homar y Montxo en el Festival Internacional de Karlovy Vary 2011, donde competía “No tengas miedo”.

Llegamos así a principios de este siglo. La globalización y el desarrollo tecnológico provocan la fusión de estudios de cine con distribuidoras y cadenas de televisión<sup>71</sup>. Incluso, en muchos casos, estas mismas compañías son las propietarias de grandes complejos de exhibición<sup>72</sup>. La hegemonía de estas compañías *mass media* –a través de sus cadenas de televisión– cada vez es mayor. Esta tendencia hace que, por un lado, se favorezcan los grandes proyectos, y que, por otro, una vez estrenados, ocupen la mayoría de las salas de exhibición, en detrimento de películas más pequeñas y modestas. Como consecuencia de ello, muchas de las productoras independientes van desapareciendo<sup>73</sup>, al igual que las películas de coste medio, mayoritarias en los años 80 y 90. Esta tendencia se ha polarizado hasta el extremo de que, hoy día, nos encontramos con que el cine que llega a las salas comerciales son masivamente productos *blockbuster* –que van acompañados de grandes campañas publicitarias–, y tan solo algunas excepciones de títulos más modestos –la mayoría premiados en festivales–, que no hacen sino confirmar la regla.

Sin embargo, como contrapartida, ese mismo desarrollo tecnológico ha propiciado la aparición de nuevas formas de producción y consumo audiovisual, que han puesto la imagen al alcance de cualquier ciudadano. Las cámaras digitales y las nuevas generaciones de teléfonos móviles permiten la realización de proyectos con un equipo reducido y bajos costes, que ponen de moda el *crowdfunding* y el cine *low cost*. El lenguaje audiovisual se ha popularizado en la última década, ya no son necesarios grandes equipos técnicos ni artísticos para contar una historia en imágenes, y aparecen obras como *Tangerine*<sup>74</sup>, rodada con teléfonos móviles iPhone; *Taxi Teherán*<sup>75</sup>, en la que su director –ante la penalización del régimen que le prohibía rodar– colocó una camarita en el salpicadero del taxi que conducía por las calles de Teherán; o *Selfie*<sup>76</sup>, un autorretrato de la España de nuestros días realizada casi sin presupuesto y con un equipo mínimo de personas. Surge así un *cine alternativo*, caracterizado por su bajo coste, que se enfrenta a la gran maquinaria controlada por las televisiones y que, en algunos casos, responde a las necesidades sociales y políticas del momento<sup>77</sup>. Y como para este tipo de cine la

---

71. Century Fox, Walt Disney, Time Warner o Comcast Corporation son claros ejemplos de estas fusiones.

72. Wanda Group propiedad del magnate chino Wang Jianlin y accionista del Club Atlético de Madrid de fútbol, es también una de las compañías más potentes del audiovisual: controla estudios de Hollywood, es propietaria del canal AMC de televisión, tiene salas por todo el mundo, y recientemente ha comprado UCI Odeon, operador europeo de salas de cine, que es propietario a su vez de la cadena Cinesa, la empresa líder de exhibición en nuestro país.

73. Según datos del CNC francés, entre los años 2000 y 2005 se cerraron el 57% de las pequeñas y medianas productoras independientes en Francia.

74. Dirigida por Sean Baker (2015).

75. *Taxi*, dirigida por Jafar Panahi (2015).

76. Dirigida por Víctor García León (2017).

77. Algunos críticos denominan a este tipo de películas Cine de Urgencia, por la inmediatez con que tratan de dar respuesta a problemas sociales, buscando la denuncia o movilización. B (David Iundain), Silvered water, Syria self portrait (Wiam Bedirxan, Ossama Mohammed) o Libre te quiero (Basilio Martín Patino) son un claro ejemplo de este tipo de cine.

mayor dificultad no es la realización de la película, sino su distribución y exhibición, surgen también pantallas alternativas que lo hacen visible en cinetecas, museos, plataformas, festivales online<sup>78</sup>, etc. Incluso a través de canales de Internet como YouTube o Vimeo es posible encontrar trabajos audiovisuales que responden a estas premisas y que sus creadores difunden de forma gratuita: colectivo *Los in-grávidos*<sup>79</sup>, colectivo *Los hijos*<sup>80</sup>, o la plataforma PLAT<sup>81</sup>.

## 7.2. Tendencias creativas

A finales del siglo pasado el *postmodernismo* entró en crisis y llegó a un callejón sin salida. Películas como *Madre e hijo*<sup>82</sup> o *Deseando amar*<sup>83</sup> llevaron la estilización y fragmentación del relato a tal punto, que se impuso un retorno al formalismo, a los orígenes, a la sencillez: se reduce la importancia del encuadre y de la puesta en escena en beneficio del actor; el rodaje es un proceso de conocimiento, y se impone la improvisación frente a la dramaturgia; los diálogos son mínimos, primando el silencio; se rechazan las manifestaciones emocionales –ausencia casi total de los primeros planos–, y las fronteras entre documental y ficción desaparecen, quedan aniquiladas. *Ya no importa lo que va a pasar, sino lo que está pasando: frente a la acción, la contemplación*<sup>84</sup>. Este modelo de cine, conocido en un principio como *minimalismo* –por su depuración del estilo, los diálogos y la historia–, fue definido más tarde por el crítico Antony Fiant como *Cine Sustractivo* porque “*lleva a cabo un voto de abstinencia estético y dramático*”<sup>85</sup>. Autores como Lisandro Alonso, Gus Van Sant, Abbas Kiarostami, Wang Bing, Bruno Dumont, Alain Cavalier, Pedro Costa, Darezjan Omirbayev, Béla Tarr o Jia Zhangke han realizado películas representativas de esta tendencia, al igual que Albert Serra, Isaki Lacuesta, Javier Rebollo o Sergio Oksman en nuestro país. Este tipo de cine surge a espaldas de las grandes compañías audiovisuales que controlan el mercado, su distribución comercial es escasa y, tal vez por ello y por su radicalidad, se consolidó como una tendencia dominante en los Festivales Internacionales durante la primera década de nuestro siglo, lo cual no hace sino subrayar el distanciamiento entre las vanguardias creativas y la industria.

78. Filmin, Mubi, Festival Scope, Le cinéma club o Atlantida Film Fest son buena muestra de ello.

79. Colectivo audiovisual mexicano que indaga en el videoarte y el documental <https://losingravidos.com>.

80. Formado por los creadores Javier Fernández Vázquez, Luis López Carrasco y Natalia Marín Sancho en agosto de 2008 <https://vimeo.com/loshijos>.

81. Archivo filmico online que recoge el trabajo de un buen número de realizadores españoles y latino-americanos <http://plat.tv/>.

82. *Mat i syn (Mother and son)*, dirigida por Aleksandr Sokurov (1997).

83. *Faa yeung nin wa (In the mood for love)*, dirigida por Wong Kar-Wai (2000).

84. Para seguir la evolución de esta corriente, son esenciales los artículos de Angel Quintana en la revista “Caimán, cuadernos de cine”, anteriormente “Cahiers du Cinéma. España” publicada a partir de 2007.

85. Antony Fiant, obra ya citada en la nota 49: “Pour un cinéma contemporain soustractif”, también citado por Angel Quintana en “Caimán, cuadernos de cine”, Julio-Agosto 2014.



Pilar Reyes, Rosa Montero, Montxo, Lluís Morral, Jürgen Dormagen y Antonio Orejudo, jurado del Premio Alfaguara en 2012.

Con la llegada de la crisis en el 2008, todo cambia. La inestabilidad, la pérdida de la integridad y la confusión reinante en el ámbito social y económico se traslada al cine. Y la depuración del *minimalismo* también entra en crisis: películas como *Liverpool*<sup>86</sup> o *El vuelo del globo rojo*<sup>87</sup> suponen un punto de inflexión en sus autores y ponen de manifiesto el callejón sin salida donde se encontraban. El desconcierto empuja a la búsqueda de nuevos caminos y “Bruno Dumont rueda en 2014 una serie televisiva, *P’tit Quinquin*, que actúa como manifiesto fundacional de una nueva forma de ver el cine”<sup>88</sup>. La incertidumbre –social y profesional– crea una sensación de búsqueda, una perplejidad ante lo que ocurre –en la realidad y en el relato audiovisual– que se traduce en historias donde no hay una justificación de lo que sucede, no hay una causa: *es como si se colocara un bisturí en el interior de la representación para que estallen las contradicciones de nuestro tiempo*<sup>89</sup>. Surge una corriente de cineastas que cuentan historias muy diversas con una preocupación común: lo poético, la belleza. No importa no entender la historia, ni que los personajes carezcan de desarrollo; el artificio

86. Dirigida por Lisandro Alonso (2008).

87. *Le voyage du ballon rouge*, dirigida por Hsiao-Hsien Hou (2007).

88. Artículo de Angel Quintana, Rupturas neobarrocas en un presente inestable, en “Caimán, cuadernos de cine”, Enero 2015.

89. Idem.

dramático, antes evitable, se teatraliza y se muestra como un ritual; y la palabra recupera su importancia. Lo que en realidad importa en esta *búsqueda sin causa* parece ser tan solo una *nueva estética, un neobarroquismo*<sup>90</sup>. Películas como *Jauja*<sup>91</sup>, *Puro vicio*<sup>92</sup>, *The assassin*<sup>93</sup>, *Mommy*<sup>94</sup> o *No home movie*<sup>95</sup> son representativas de lo anteriormente expuesto.

Paralelamente, y entremezclándose con las corrientes reseñadas, en lo que llevamos de siglo se ha producido una eclosión de cinematografías que permanecían casi silenciadas, y que provienen de lugares tan diversos como Corea<sup>96</sup>, Latinoamérica<sup>97</sup>, o Países del Este<sup>98</sup>. Si a los cineastas de estos países unimos los nombres de *Terence Malick, Clint Eastwood, Steven Spielberg, Michael Haneke, Hermanos Dardenne, Abbas Kaurismaki, Nani Moretti, David Lynch, Roy Andersson, Aki Kaurismaki, Laurent Cantet, Martin Scorsese, Christopher Nolan, Denis Villeneuve, Rithy Pahn, Tom McCarthy, etc.*, podremos hacernos una idea de las tendencias y corrientes que conforman el cine contemporáneo. Y ante este pa-



Fernando Larraquet y Montxo en un encuentro durante el Festival de San Sebastián 2014.

90. Idem.

91. Dirigida por Lisandro Alonso (2014).

92. *Inherent vice*, dirigida por Paul Thomas Anderson (2014).

93. *Cikè Niè Yinniáng*, dirigida por Hsiao-Hsien Hou (2015).

94. Dirigida por Xavier Dolan (2014).

95. Dirigida por Chantal Akerman (2015).

96. Con directores como Park Chan-wook, Bong Joon-ho, Kin Ki-duk o Hong Sang-soo.

97. Al ya citado Lisandro Alonso, hay que añadir Pablo Trapero, Lucrecia Martel, Pablo Larraín, Claudia Llosa, Amat Escalante o Carlos Reygadas.

98. Andrey Zvyagintsev, Sergei Dvortsevov, Martti Helde, László Nemes, Darezhan Omirbayev o los ya citados cineastas de la nueva ola rumana.

norama –complejo y cambiante–, cabe preguntarse, al igual que lo hacía Godard: *¿Cómo podemos reconquistar el lenguaje en un momento en que los conceptos ya no pueden ayudarnos a comprender el mundo?*<sup>99</sup>

Ante esta constante búsqueda narrativa y formal del cine contemporáneo, las grandes cadenas de televisión hace tiempo que apostaron por potenciar las series. No es ajeno a este potenciamiento los avances tecnológicos de las últimas décadas: cambio de la retransmisión analógica a digital, televisión por cable, cámaras y sistemas de grabación más versátiles, desarrollo de nuevos sistemas de reproducción portátil, plataformas de contenidos en la red, etc. La calidad y popularidad que han alcanzado muchas de las series hacen que no se entienda el audiovisual moderno sin aludir a ellas. Incluso hay quienes sostienen que, hoy día, el mejor cine narrativo está en televisión, aunque otros no parecen estar de acuerdo con esa afirmación:

El cine ha mutado ya por completo. La mayoría de los viejos cinéfilos han decidido refugiarse en las series de televisión convirtiéndose en representantes de una nueva especie bautizada como “seriéfilos”. En los foros ya no se habla de películas, sino de temporadas. En la mayoría de los casos el concepto autor se ha devaluado. Es igual quién haya realizado la serie mientras ésta sea capaz de contarnos una buena historia interminable<sup>100</sup>.



Puy Oria y Montxo con el Premio Pau i Justicia que el Festival Internacional de Cine y Derechos Humanos les concedió en 2015.

99. *Adieu au langage*, dirigida por Jean-Luc Godard (2014).

100. Artículo de Angel Quintana, *¿De qué hablamos hoy cuando hablamos de cinefilia?*, en “Caimán, cuadernos de cine”, Abril 2015.

Lo que es innegable es que series como *Juego de Tronos*, *House of cards*, *True detective*, *The walking dead*, *Homeland*, *Breaking Bad*, *Anatomía de Grey*, *The good wife*, *Los soprano*, *The big bang theory* o *Black mirror* ya forman parte de nuestra cultura audiovisual, y tanto el Festival de Cannes como el Festival de San Sebastián se han encargado de confirmarlo<sup>101</sup>.

## 8. A modo de conclusión

No hace mucho tiempo, escribí un artículo donde afirmaba que “*el cine, tal como lo hemos conocido, va camino de su desaparición*”<sup>102</sup>. La revolución tecnológica –y por añadidura social– a la que estamos asistiendo desde hace años ha inaugurado la era digital y enterrado la analógica. Una revolución que ha cambiado las formas en que producimos y consumimos los contenidos audiovisuales. Porque Internet ha hecho posible que todo aquello que pueda ser digitalizado, puede ser compartido por la red. Y con ello ha cambiado las reglas del juego:

Antes había que ir a una sala de cine para contemplar una película, o esperar a su pase por televisión o a su salida en DVD. Ahora es posible acceder a prácticamente cualquier contenido audiovisual desde el ordenador de casa –conectado al televisor o integrado en él–, desde el móvil o desde la tablet<sup>103</sup>.



Montxo recibiendo, de manos de Iñaki Dorronsoro y Txomin García, el Premio Eusko Ikaskuntza – Laboral Kutxa de Humanidades y en presencia Uxue Barkos, Presidenta de Navarra, y del Lehendakari Iñigo Urkullu en 2017.

101. En sus ediciones de 2017, el Festival de Cannes programó dos capítulos de la nueva temporada de *Twin Peaks* (David Lynch), y el Festival de San Sebastián también incluyó capítulos de *La peste* (Alberto Rodríguez) y de *Vergüenza* (Juan Cabestany y Álvaro Fernández) en su programación.

102. “Apuntes sobre la situación actual del audiovisual”, InfoLibre 26/2/20115.

103. Idem.

Y esta nueva realidad modifica la forma en que vemos y realizamos cine. ¿Qué hacer ante esta situación? A mi modo de ver, hay que analizar los cambios que están surgiendo y crear nuevos sistemas para rentabilizar su potencial económico. Y esto supone entender que no estamos ante cambios formales, sino de fondo. Es la base de la industria cinematográfica que existía hasta ahora la que está siendo dinamitada. No sirve por lo tanto plantear soluciones tratando de recuperar el sistema de producción antiguo, porque ya está obsoleto, sino crear uno nuevo acorde a la era digital. *Para ello, hay que legislar de acuerdo a estos cambios, a estas nuevas plataformas e impulsar su desarrollo, en vez de frenar o limitar su creación.* Y ya llevamos varios años de retraso. Demasiados, si tenemos en cuenta que vivimos en un mundo globalizado y que si no establecemos nuestras propias normas, otros impondrán las suyas.

Cuando el cine de autor se puso de moda y le preguntaron a *John Ford* si se consideraba uno de ellos, respondió escuetamente: *Yo solo cuento historias*. Cuando a veces me preguntan sobre mi cine, suelo decir que son *“películas de pastorcillos”*<sup>104</sup>. Esta fue la certera frase con que *Juan Benet* calificó el significado de *Tasio*, mi primera película. La dijo en una tertulia donde me encontraba junto a varias personas, a los pocos días del estreno. Alguien preguntó de qué iba la historia que habíamos rodado, y *Benet*, con su sarcasmo e ingenio habitual, respondió, mirándonos a *Elías Querejeta* y a mí: *“Están locos, en plena época de expansión tecnológica, han hecho una película de pastorcillos en el monte”*. La carcajada fue general, pero la profundidad y el significado que encerraban sus palabras caló tan hondo en quienes asistíamos a la tertulia, que se convirtieron en referencia obligada cuando hablábamos de cine. A los dos años, tras el estreno de *Veintisiete horas*, *Benet* se acercó y me dijo, sonriendo: *“Esta va de pastorcillos drogatas”*. Y otros dos años después, antes de entrar a la proyección de *Las cartas de Alou*, me comentó con un gesto de satisfacción: *“Esta vez me lo has puesto fácil. Sin verla, te puedo decir que va de pastorcillos africanos”*. Desgraciadamente, la vida se lo llevó y no pudo ver mis siguientes películas, pero seguro que estaba de acuerdo con la afirmación que otro buen amigo, *Javier Eder*, escribió en un periódico tras la proyección de *Secretos del corazón*, en una clara referencia a sus palabras: *“Describe a los pastores de tu aldea y habrás descrito el mundo”*.

---

104. La anécdota que sigue, forma parte y da título al texto que escribí para el libro de José Enrique Monterde, *La imagen negada: Representaciones de la clase obrera en el cine*. Festival Internacional de Cine de Gijón. Valencia 1997.