

CUANDO terminábamos la entrevista que mantuvimos con él en abril del pasado año (TRIUNFO, núm. 459), Javier Aguirre nos anunciaba a mi compañero Diego Galán y a mi la existencia de ocho cortometrajes experimentales que ya tenía concluidos y dispuestos a exhibirse. Sus nombres: «Fluctuaciones entrópicas», «Espectro siete», «Uts cero», «Temporalidad interna», «Objetivo 40», «Múltiples, número indeterminado», «Impulsos ópticos en progresión geométrica» y «Che Che Che». Y estaba convencido de que, en cuanto los conociéramos, volveríamos a entrevistarle. Así ha sucedido una vez comprobado el enorme interés experimental que estas películas poseen y su carácter de absoluta excepcionalidad dentro del panorama cinematográfico de nuestro país. Uno de los cortos, "Che Che Che", ha caído por el camino, víctima de decisiones censoriales, con lo que el "bloque se resquebraja notablemente", en palabras del propio Aguirre. Los otros siete se podrán ver "en cine-clubs, institutos culturales, museos, cinematecas, algún festival muy especializado, e incluso, como máxima aspiración, en cines de Arte y Ensayo. No soy tan poco congruente como para pensar que se van a ver —de momento, al menos— en cines comerciales". Predicción hecha por el mismo autor, ya con la experiencia de dos proyecciones: una privada, en el Instituto Francés de Madrid, y otra pública, durante los Encuentros de Pamplona. Para seguir eficazmente este cine experimental se recomienda la lectura del cuaderno «Anticine», editado por Fundamentos.

TRIUNFO.—¿Qué son los cortos experimentales de Javier Aguirre?

JAVIER AGUIRRE.—Yo diría que un deseo de ir contra lo establecido. Soy un individuo al que le gusta mucho el cine, habré visto unas diez mil películas desde que tengo uso de razón, pero llega un momento en que estás saturado de una serie de esquemas cinematográficos. Se podría coger cualquier película, tanto de Buñuel como de Fellini o Ella Kazan, hacer un análisis estructural de ellas y se vería cómo todas responden a una serie de esquemas, aunque sean diferentes en el contenido, en la forma de realización puramente cinematográfica o en muchos matices. Pero, estructuralmente, todas son un poco lo mismo. Esto me cansa, me satura como espectador y me da ganas de hacer algo nuevo, algo diferente. De ahí parto para llegar a unas determinadas conclusiones, a una determinada manera de hacer cine, tanto en lo que presento como en la forma de hacerlo. Y a ese planteamiento personal responde mi «anticine». Que sólo muy superficialmente guarda relación con McLaren o con el «underground» americano, por ejemplo. Es algo distinto, nacido de un rigor, de un pensamiento geométrico, casi científico, que hace que sean películas superestudiadas en las que incluso cuando existe el azar



EN LA LINEA DEL ARTE DE VANGUARDIA CON SUS OCHO CORTOS EXPERIMENTALES

VITAL JAVIER AGUIRRE

es porque ese azar está también muy estudiado. Cosa que ya entra dentro de mi personalidad.

T.—Entonces, el término «anticine» significa exclusivamente un ir en contra de la narrativa clásica o algo más complejo, una oposición a las estructuras del cine habitual, tanto en un sentido económico como político...

J. A.—Sí, por supuesto; yo creo que lo que hago es un poco anti todas las cosas. Tanto la imagen en sí misma como la forma de organizar esa imagen o los resultados que se pretenden van en contra de lo habitual. Lo mismo en cuanto a sistema de producción o postura frente a la censura. Te puedo contar el caso del «Che»; no me lo dejan aquí, me voy fuera a hacerlo... Es decir, que absolutamente

en todos los procesos de estas películas se sigue un sistema anticonvencional, que no he tenido más remedio que inventarme. Porque con los sistemas normales no habría podido hacerlas.

T.—Pero si tus cortos no están acogidos a un sistema habitual de producción, ¿de dónde sale el dinero para realizarlos? ¿Tienes una fundación cultural que te respalda, te apoya algún mecenas, funciona con tu propio dinero?

J. A.—Funciono con mi propio dinero, desde luego. Es un sistema doble: ese dinero de mi bolsillo más la colaboración en trabajo de algunos amigos a quienes no pago mientras las películas no obtengan beneficios. ¿Y de dónde viene ese dinero de mi bol-

sillo? Pues de hacer cine comercial.

T.—¿Quieres decir con esto que tu obra experimental surge como desquite ante una serie de malos tragos que tienes que pasar para ganar dinero en el cine comercial?

J. A.—No, no, en absoluto. Son cosas completamente independientes. En el libro que he publicado sobre el «Anticine», Alfonso Sastre dice que mis cortos vienen a ser como una respuesta a la mala sangre que uno se hace rodando cine comercial. Y yo no lo niego en rotundo. No me hago ninguna mala sangre, porque el cine comercial es mi «hobby». Lo que ocurre es que diríamos que yo vivo de mi «hobby» y con él gano dinero para dedicarme a lo que profundamente me interesa.

PONER EL CINE A MIL POR HORA

T.—Tú has dicho varias veces que esta serie de ocho películas experimentales no se encuadraría tanto dentro del ámbito puramente cinematográfico como en una acepción más amplia del arte y del arte de vanguardia en concreto. ¿Por qué? ¿En qué sentido lo dices?

J. A.—Es que a mí me interesa el cine en cuanto es un arte, pero, claro, por encima del cine me interesa el arte en general. Igual que por encima del arte me interesa la vida, puesto que el arte es un componente de la vida. Yo dedico aproximadamente el mismo tiempo a leer cosas, por ejemplo, de ballet, arquitectura, escultura, pintura, música o poesía, que de cine, siempre —eso sí— en el terreno de la vanguardia. Entonces, en cuanto que a mí me interesa todo y veo lo tremendamente detrás que está el cine, yo lo que quiero es ponerlo a la marcha de las demás artes. A cortar el desfase completo que existe, reducir la diferencia actual entre una velocidad de mil por hora y otra de sesenta.

«De ahí viene el que yo me entienda perfectamente con los plásticos, los músicos o los poetas —mucho más que con los cineastas—, comprenden lo que hago y no se preguntan, o les da igual, si hago cine comercial o cualquier otra cosa. Incluso creo que a veces me envidian porque dispongo de un medio mucho más complejo y rico que el suyo. Con los cineastas y literatos, que se parecen bastante, resulta completamente distinto: existe en ellos una incompreensión total de este «Anticine», puesto que está excesivamente despegado de su meta. Les pesa más el cine comercial que yo haya hecho y me sitúan dentro de él, aunque sin opinar tampoco mucho porque saben o intuyen que soy un ser extraño que hace otras cosas, prefieren lavarse las manos a equivocarse. Claro, para ellos la meta o el tope está en lo último que haga Kubrick o en lo último que haga Fellini, pero si se tiene en cuenta que para cualquier artista esa meta está ya muy superada, que no tiene nada que ver con lo que se está haciendo ahora en el arte de vanguardia mundial, entonces es cuando se puede percibir

ese desfase del que yo hablaba antes, esa barrera difícilísimamente franqueable.

T.—¿Es esta la causa de que en tu libro no aparezca la opinión de ningún cineasta, excepción hecha de la de Manuel Otero, que se reduce a siete líneas sobre el «Che»?

J. A.—Exactamente. Me gusta decir las cosas muy claras y esto estaba tan previsto como todo lo que hago. He querido que quedase evidente que las opiniones que más me interesaban eran las de los artistas, por encima de las de cineastas y críticos. Considero que hay algunos críticos excepcionales, pero pidiéndoles opinión me parecía una forma de condicionar su juicio. De cualquier manera, por encima del crítico, pienso que el que más sabe de una determinada arte es precisamente aquel que la está haciendo.

T.—A lo largo de nuestra conversación estamos empleando continuamente el término «vanguardia». Pero, ¿a qué llamas tú «vanguardia»?

J. A.—Para mí la vanguardia es el arte. El arte que queda después de cincuenta años... bueno, de cincuenta, de cien o de doscientos, eso depende de cómo esté formada la sociedad en que ha nacido ese arte. Empezo por decir que tengo a «El Quijote» como una obra de vanguardia... Sólo hay que ver los que sabían leer en aquel tiempo (un quince por ciento de la población), qué era lo que leían (libros de caballerías, contra los que fue Cervantes) y cuántos de ese quince por ciento leyeron de verdad «El Quijote». En su momento fue una obra de alcance tan minoritario como ahora lo es una composición de John Cage o una novela de Burroughs. Y lo mismo se podría decir de toda la Historia del Arte. Picasso es un buen ejemplo, ¿no?

PROBLEMAS DE LA VANGUARDIA

T.—Acabas de rozar una de las cuestiones que siempre se plantea al hablar de arte de vanguardia: la de su incomunicabilidad o incomprensibilidad por parte de una mayoría de espectadores. Da la impresión de ser un arte que se dirige a unos elegidos, a aquellos que han tenido una facilidad de preparación y los medios suficientes como para conseguirla. Por ese camino llegaríamos a la consideración de que es un arte clasista... ¿Cuál es tu opinión sobre todo esto?

J. A.—Efectivamente, esta incomunicación de que hablas es cierta. Y siempre ha sido así, insisto. El verdadero arte, el que queda y de verdad abre caminos, siempre ha sido de minorías, ha comunicado con el público mucho más tarde, cuando ya incluso al autor no le interesa tanto comunicar. Pero este es un problema que no es del arte, sino que es de la sociedad. Es como si un científico inventa cosas que, en estos momentos, no tienen cabida porque están muy por encima del nivel económico o social del medio en que vive. El no tiene la culpa, su obligación como hombre es avanzar si sabe que puede avanzar, porque si no está cometiendo una especie de fraude. Al artista le pasa lo mismo:

su obligación es también avanzar, aunque sea consciente de que lo que hace o no sirve para nada de momento o no tiene una función social.

«Pero no es el artista el que tiene que resolver estos asuntos. Es un problema de la estructura política. De ahí que la política sea más importante que el arte, de ahí el que haya que empezar por cambiar esas estructuras político-económicas. No sé si parecerá una postura cómoda, pero es que es así. Y a partir de ese cambio, quizá todo el mundo pueda llegar a estar preparado y a comprender el arte de vanguardia.

T.—Una segunda cuestión que surge al hablar de la vanguardia, y concretamente de tus cortos, es la del formalismo. Estamos —se dice— en los dominios del arte por el arte, en el cultivo de la pura forma, en la no incidencia cara a una problemática urgente del hombre contemporáneo...

J. A.—Hay que partir de que el arte es forma y si no fuese forma no sería

arte, sería discurso político, acción política, tratado sobre algo, didactismo..., muchas cosas, pero no arte. Estamos en un problema antiguo, típicamente decimonónico, como es el del contenido y la forma. Tenemos que actualizar su formulación. Precisamente, el arte del siglo veinte intenta una síntesis de ambos elementos. Y en las obras más actuales, lo que se busca es que la forma tenga en sí misma un contenido, alejando el significado de esta palabra de su habitual sentido literario. Es decir, que la utilización de una forma sin ningún contenido concreto sea ya en sí misma un contenido, puesto que esa forma actúa de una determinada manera en el espectador. Podría poner centenares de ejemplos: una música muy agresiva, pero que no tenga ningún contenido literario, esa agresividad es en sí misma ya un contenido; lo mismo podría decir de «impulsos ópticos en progresión geométrica», uno de mis cortos, donde también la agresividad —agresividad

física, audiovisual, no psicológica, como en las películas habituales— es un contenido o, al menos, hay que estudiarlo como tal.

«¡ESTO ES LA GUERRA!»

T.—Dentro de que hay en él multitud de tendencias y corrientes, se podría generalizar diciendo que el arte de vanguardia busca una vuelta al primitivismo para encontrar al hombre en sus raíces más originarias, tratando de borrarle el barniz que le ha dejado toda una cultura establecida a lo largo de siglos y siglos. Tus cortos experimentales, ¿van también por este camino de regreso a los orígenes?

J. A.—Por supuesto. Nadie puede dudar que, por ejemplo, «Múltiples, número indeterminado» es un contacto con lo más primitivo y puro del cine, que es la invención del celuloide. Ya más antiguo no se puede dar dentro del campo cinematográfico. En este sentido, también me apasiona lo que estoy haciendo, porque veo que no sólo hago cosas que no se han hecho nunca, sino que ni siquiera se harían por obvias. Viene a ser como un descubrimiento de lo obvio.

T.—Normalmente, el artista de vanguardia suele ser exclusivista: todo lo que no está en la avanzada más extrema no vale. ¿Por qué no crees conciliable esa vanguardia con otro tipo de arte llamémosle más clásico?

J. A.—No es que no valga, es que es otra cosa. Yo en esto soy muy taxativo: todo lo que no es arte de vanguardia no es arte de vanguardia. Y lo considero conciliable con ese clasicismo siempre que haya una conciencia de qué es una cosa y qué es otra, y por qué gusta una cosa y por qué otra. Ir a la raíz y analizar al máximo. Entonces, sí. Pueden gustar las dos cosas, pero estableciendo las diferencias lógicas y evidentes.

T.—Tu obra como cineasta experimental, ¿responde de alguna forma a la España de hoy, a la circunstancia en que vives, o habrías hecho igual los mismos cortos de nacer y trabajar en Francia, Italia o Checoslovaquia?

J. A.—Desde un análisis superficial, lo que hago no tiene ninguna conexión con la España actual. En un análisis más profundo, sí y mucha. Si en lugar de nacer en España nazco en otro país más evolucionado, posiblemente no hubiese hecho estos cortos con la misma pasión y con la misma fuerza vital con que los he hecho, habría sido un individuo más blando. Y mis películas no contendrían —al menos con tanta dureza— esa agresividad de que hablaba antes.

«Esto lo acusa el público y le hace actuar, le vitaliza, alejándose de la pasividad típica del espectador de cine, algo que yo pretendo con todas mis fuerzas. A este respecto, puedo citarles dos frases pronunciadas durante la proyección pública en los Encuentros de Pamplona: la de un espectador que gritó: «¡Esto es la guerra!», y la de una chica que —refiriéndose a mí— dijo: «¡Vital, que eres un vital!». Exactamente lo que yo quería. ■ Entrevista recogida en magnetofón por FERNANDO LARA.



«Che Che Che», imagen correspondiente al montaje de fotos de archivo. «Uts cero» (Realización I), corto dedicado a Oteiza, uno de los tres mejores de los ocho de Aguirre.

