

EL ANTI-CINE DE JAVIER AGUIRRE

JAVIER Aguirre es un director de cine español que lleva realizados cincuenta cortometrajes y nueve películas largas. Según confesión del propio Javier Aguirre (1) se considera autor de dieciséis de estos cortometrajes, no considerando como suya el resto de la obra. Confieso que no conozco ninguna de las películas comerciales de Javier Aguirre. Por el contrario, desde «Tiempo dos», el primero de los films de los que se considera realmente autor, he visto una buena parte de esos dieciséis cortos, entre ellos los ocho que agrupados como un todo unitario bajo el epígrafe de Anti-cine (2), han sido presentados recientemente en Madrid, dentro de una sesión privada, ante un público constituido en su mayoría por personas relacionadas de alguna manera con el arte de vanguardia.

Este ciclo unitario de ocho documentales constituye una experiencia única en la cinematografía española. Creo que esta experiencia no debe silenciarse ni debe tampoco quedar reducida a los comentarios de la crítica cinematográfica. Para mí la entidad y la forma de producirse estos cortometrajes; la existencia paralela de nueve películas de las que su autor no se considera autor y que probablemente no habrán visto casi ninguno de los escasos asistentes a la proyección de los ocho cortos, mientras que han sido y serán vistos por millones de personas de entre las cuales probablemente ninguna verá a su vez el ciclo de Anti-cine es un fenómeno no sólo cultural, sino sociológico, que me lleva a una serie de consideraciones tanto sobre las obras en sí como sobre el fenómeno artístico en general y, muy en particular, sobre el papel del arte en la sociedad contemporánea.

Si comparamos este ciclo de Anti-cine con una película normal, por ejemplo: «De profesión, sus labores», realizada por el propio Javier, vemos que existen una serie de diferencias que podremos agruparlas en tres puntos diversos.

1 En la obra Anti-cine, «Apuntes para una teoría», número 4 de los Cuadernos prácticos de Editorial Fundamento.

2 El ciclo está compuesto por los siguientes cortometrajes: «Fluctuaciones Entrópicas» (709 m.), «Espectro Siete» (281 m.), «Uts cero» (Realización I) (312 m.), «Innerzeitigkeit» («Temporalidad interna») (524 m.), «Objetivo: 40» (351 m.), «Impulsos ópticos en progresión geométrica» (Realización I) (297 m.), «Che, Che, Che» (694 m.).

a) En cuanto a la realización «De profesión, sus labores» es un producto industrial. Quiere esto decir que dentro de una estructura capitalista, el valor primordial de este producto será el de su rentabilidad económica. Esta rentabilidad estará en función de la capacidad del producto para proporcionar diversión, para llenar el ocio de una población determinada. Por lo tanto, al productor se le plantea la posibilidad de realizar un análisis de mercado por el que adquiera el mayor número posible de datos sobre la composición de este mercado y sus particulares preferencias en relación a este tipo de productos. Todos los que colaboran en la fabricación del mismo, deberán someterse a las exigencias de los productores, del empresario capitalista, cuya motivación primordial, acaso única, es la rentabilidad. De ahí que la libertad de estos fabricantes sea muy restringida y que, en el caso que nos ocupa, Javier Aguirre, no obstante haber dirigido la película, pueda considerar con toda razón que no se trata de una obra suya.

En el caso de los documentales, el productor es Javier Aguirre, que se mueve fuera del mundo de fabricación industrial. Su motivación tampoco es la típica motivación mercantil del lucro, ya que tiene plena conciencia de que la obra realizada le va a costar dinero. No destina la película a satisfacer las necesidades de evasión de una mayoría y, desde luego, es el pleno y único responsable de su obra. En este aspecto, puede también con toda razón considerarse autor de la misma. De esto, que parece obvio, podemos deducir dos conclusiones que acaso no lo sean tanto.

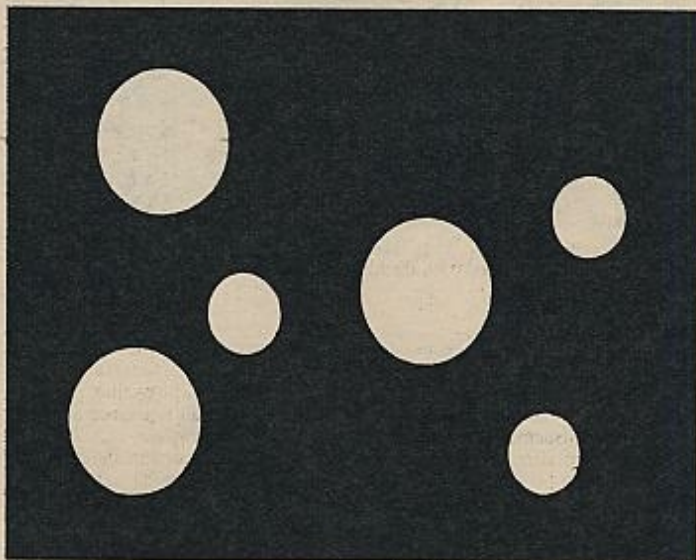
El autor de los documentales pretende escapar de las tiranías que impone un cierto grado de producción, consecuencia de un determinado sistema económico. Pero las leyes de este sistema están en todo momento gravitando sobre él, imponiéndole sus condiciones y limitando su libertad de una forma, si no tan burda como en la producción industrial, no por ello menos firme. Porque el hecho de que hacer cine, cualquier tipo de cine, exige una disponibilidad económica, limita al autor no sólo obligándole a perder parte de su tiempo en otros trabajos que le son ajenos, sino imponiéndole una serie de condiciones «a priori» (de duración, empleo de medios y materiales,

etcétera, etcétera), que le cierran determinados caminos que acaso pensase seguir, y le limitan a otros por ser los únicos que dentro de sus intereses e inquietudes, le están económicamente permitidos.

Por otra parte el autor, al asumir la total responsabilidad de

pran diversión, que están en posesión de una serie de claves y que, naturalmente, deben tomar una postura activa, de colaboración y participación con el autor, ante el producto.

El autor, de una forma consciente, reduce el círculo de los destinatarios de la obra. Esta re-



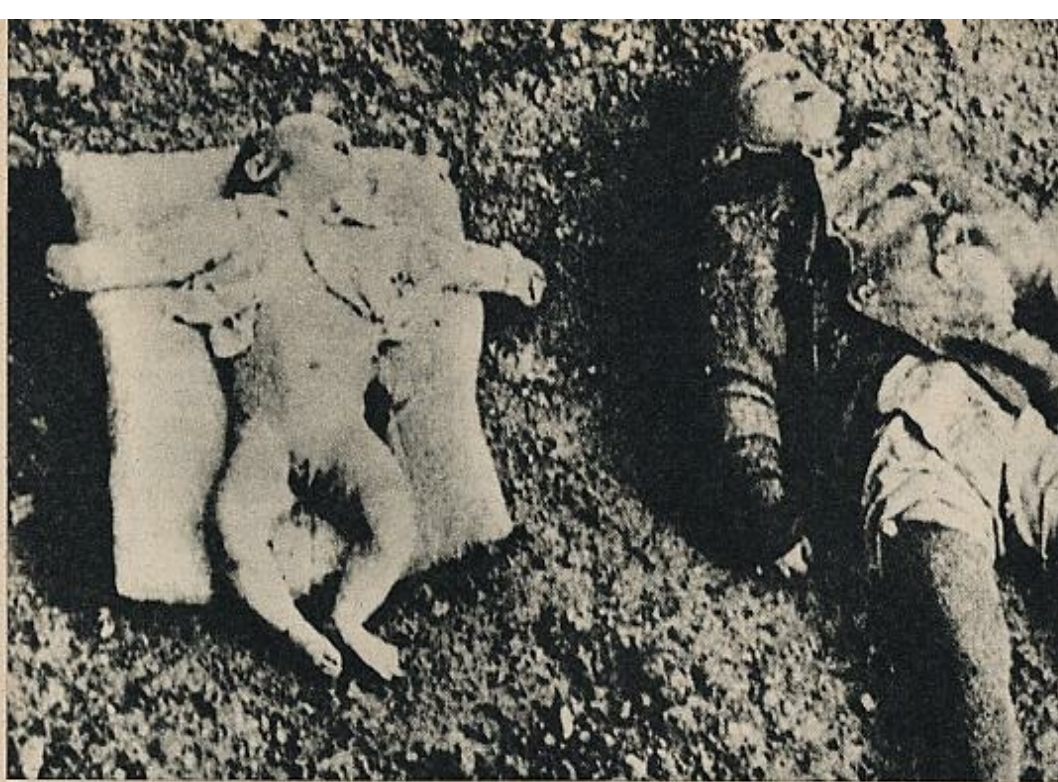
De «Fluctuaciones entrópicas».

su obra, está haciendo una autoafirmación individualista muy propia de una concepción del arte, la burguesa liberal, en la que se «realiza» una personalidad amenazada por un entorno hostil y se presta una especial atención a la función de expresividad de la obra artística. Esta autoafirmación individualista que es la propia de todas las artes actuales, con la excepción de aquellas en que su función social y pragmática no están en discusión, como la arquitectura y el propio cine —de ahí las dudas que sobre la consideración «artística» de las mismas se han suscitado— creo que es también una consecuencia de las relaciones económicas sociales en que nuestro autor debe desenvolverse.

b) En cuanto a los destinatarios; mientras «De profesión, sus labores» está destinada a un número teóricamente ilimitado de espectadores que compran dos horas de diversión y toman una actitud pasiva, receptiva ante el producto, los films de Anti-cine están destinados a un corto número de personas, que no com-

ducción consciente es la misma que la que se plantea el pintor, el músico o el escritor de vanguardia. Naturalmente, también en estas manifestaciones artísticas existen productos destinados a un consumo mayoritario, y cuya naturaleza de obra artística es puesta en duda por los productores de obras destinadas a la minoría. Pero en cine la cuestión es aún más aguda, en cuanto que los productos destinados a un consumo de masas —entendiendo aquí como producto de masa todo film realizado para su explotación comercial— son prácticamente la totalidad de los realizados, constituyendo las raras muestras experimentales como la que ahora nos ocupa una excepción apenas ponderable en el conjunto.

Todo autor que ve reducido a una minoría exigua el ámbito de su mensaje, siente el mismo tipo de frustración, aunque quiera sublimarla con la idea juanramoniana de la inmensa minoría. El problema del arte contemporáneo es precisamente éste. El autor sabe que pregona un tanto en el



«Che, Che, Che», uno de los films más clásicos de Aguirre.

Antonio Martínez Menchén

vacío y sabe que, sin embargo, es lo único que puede y debe hacer. El cine parecía hasta ahora libre de esta ambigüedad. Pero tanto la obra de los directores comerciales más inquietos, como la de los escasos aventureros experimentales que, movidos por su propio rigor lógico, pretenden acabar con el circuito normal producción-distribución, lleva inexorablemente a esta dialéctica contradictoria.

c) En cuanto a la propia obra: es aquí donde las diferencias entre los films que nos ocupan y aquellos otros tradicionales se presentan más notorias. Examinaré brevemente algunos puntos en que pueden concretarse estas diferencias.

1) Sólo dos de los documentales de la serie, *Objetivo 40°* y *Che, Che, Che* utilizan el código icónico común del cinematógrafo. Los demás films se mueven totalmente alejados de la riqueza de signos que caracteriza al cine normal. En otras palabras, Aguirre en «Che, Che, Che» y en «Objetivo, 40°», al partir de imágenes figurativas, dispone de una reserva de signos prácticamente ilimitada con la que, en principio, puede transmitir los más variados mensajes. Las limitaciones son de dos tipos: Una, común a todo el lenguaje cinematográfico, que al referir necesariamente las imágenes a la realidad, no dispone de signos abstractos que permitan transmitir visualmente mensajes conceptuales; es un lenguaje para comunicar hechos, no para realizar meditaciones. La otra es la que se impone el propio realizador, al limitar en «Objetivo 40°» los signos a los que casualmente entren durante un tiempo dado en el campo de su

cámara, y en «Che, Che, Che» a las imágenes gráficas correspondientes a un determinado momento histórico y a una determinada concepción ideológica, en virtud de la cual se realiza la selección de un material en principio ilimitado. En realidad, «Che, Che, Che», en cuanto lenguaje, es un film clásico y sus limitaciones son las inherentes a todos los films.

Pero en los restantes cortos, Aguirre constituye códigos de una sola articulación y de escasísimo número de signos. Normalmente, juega en la construcción del mensaje con dos códigos diversos, uno acústico y otro visual. Incidentemente utiliza a veces el lenguaje humano, bien en su forma oral o bien escrita. La realización entre los diversos códigos es uno de los elementos fundamentales del mensaje, pero esta relación es abierta y por lo tanto, el mensaje en su totalidad resulta altamente equivoco.

Dejando aparte los mensajes hablados de *Fluctuaciones entrópicas*, *Espectro siete* y las citas orales y escritas de *Temporalidad interna*, el código de estos films se compone de señales visuales no figurativas y señales acústicas musicales. Los signos son muy escasos. Ocho figuras geométricas, realizadas mediante la perforación del celuloide en «Fluctuaciones entrópicas»; los siete colores del espectro y sus cinco complementarios, junto a una partitura de doce notas musicales en *Espectro siete*; un punto en expansión y posterior contracción en *Uts cero*. La alternativa blanco-negro en *Temporalidad interna* y, finalmente rojo, azul, verde, blanco y negro, en *Impulsos ópticos en progresión geométrica*. Junto a estos códigos vi-

suales, están, naturalmente, los acústicos de las partituras musicales. La pobreza y particularidad de los signos hacen necesariamente que sea así mismo muy pobre el mensaje denotativo de estos códigos. No ocurre lo mismo con el connotativo, que en virtud de esa pobreza y ambigüedad resulta especialmente enriquecido, con el que Aguirre potencia en su lenguaje lo que para algunos especialistas (Jakobson, Barthes) constituye lo específico del lenguaje artístico. Personalmente, yo no estoy de acuerdo con esta teoría, aunque sí pienso que este enriquecimiento de los aspectos connotativos en defecto de los denotativos es propio de un determinado lenguaje artístico, el del arte de vanguardia. El examen de una de las obras más interesantes y logradas de Aguirre, *Uts cero*, puede servirnos para aclarar este punto.

Uts cero es —con la excepción de *Múltiples, número indeterminado*, carente de lenguaje codificado— el film de Aguirre con más pobreza de signos visuales. Dos son los signos de este lenguaje visual; una forma geométrica, el punto circular; y una categoría espacial: el progresivo aumento seguido de la progresiva disminución de esta forma espacial, que llega en un determinado momento a modificarla. Junto a estos dos símbolos un lenguaje acústico de un acentuado ascetismo en el que también se manifiesta la dinámica progresión-regresión, trasladando a un plano temporal lo que en el lenguaje visual es alteración del espacio. La música, en el cine se emplea generalmente con un carácter suprasegmental. Este no es el caso en *Uts cero* en el que la espléndida partitura de Dé Pablo viene a

constituirse en un segundo mensaje paralelo al visual, pero de similar importancia. La pobreza denotativa del mensaje es evidente. Podría reducirse a «un punto que aumenta paulatinamente hasta llenar la pantalla y que, paulatinamente disminuye hasta fundirse en la nada». Es la propia pobreza del mensaje la que incita al espectador a buscar otros significados. La temporalidad latente, el hecho de que el desarrollo espacial se lleva a cabo sobre un desarrollo temporal ordenado en el segundo mensaje paralelo, el musical, crea en el espectador una tensión vivencial que le lleva a las más variadas connotaciones. Todo ello simplifica que el significado del mensaje se vea enriquecido y esté abierto a cada receptor, ya que en último término, la estructura definitiva estará reducida a las vivencias personales de los receptores. Por eso es posible encontrar interpretaciones tan dispares como las de quienes ven en *Uts cero* una meditación Zen o las de aquellos que lo relacionan con las especulaciones cosmológicas de Hoyle.

2) Naturalmente, esta pobreza denotativa hace que los films de Aguirre pierdan la calidad del lenguaje narrativo y se configuren como lenguaje poético. Ciertamente, la propia *narrativa literaria*, contemporánea tiende a abandonar las estructuras tradicionales y, mediante una serie de autolimitaciones, empobrecer la información denotativa a cambio de un enriquecimiento connotativo, configurándose como *lenguaje-poético*. A este respecto cabe traer a referencia, como ejemplo límite, las novelas de Samuel Beckett, en especial sus últimas obras. *Textos para nada* es una lucha angustiada contra la *narración*, la búsqueda de un vacío absoluto que se ve frustrado por el hecho de que, más allá de toda alteración, el último soporte, la palabra, tiene un significado convencional, inequívoco y generalizado. Esta última limitación es la que ha llevado a determinados poetas de vanguardia a atentar contra el significado, bien alterando el signo fónico (poemas sonoros de Henri Chopin o Lily Greenham), bien el signo gráfico (poesía concreta —pienso en De Vree, en Blaine, en el grupo brasileño de O Ponto—).

3) Pero no es sólo el paso de un lenguaje narrativo a un lenguaje poético lo que se plantea en los films de Aguirre. El cambio de lenguaje conlleva necesariamente una transformación de contenidos. De los mensajes narrativos tradicionales, referentes a hechos y acontecimientos humanos, se pasa a un tipo de comunicación no narrativa centrada en otras referencias:

EL ANTI-CINE DE JAVIER AGUIRRE

Referencias científicas.—Gran parte de los cortos de Aguirre se constituyen no como un relato de hechos, sino como una meditación científica. Así nos encontramos con la entropía (*Fluctuaciones entrópicas* supone un estudio de los desórdenes en un código y sus consecuencias en la información), el «efecto doppler» y la consecuente relación de sonido y color según su proximidad en la onda sonora y el espectro, en *Espectro siete*; el traslado a símbolo visual de determinadas relaciones matemáticas, patente en *Uts cero* y en *Impulsos ópticos en progresión geométrica*.

Referencias artísticas.—Las relaciones entre las artes, su intercomunicabilidad; la ruptura de fronteras entre cine y pintura, cine y música, pintura y música, pintura y poesía, cine y poesía, etcétera; el establecimiento de módulos comunes capaz de expresarse a través de lenguajes artísticos diferentes, constituyen otro de los contenidos de estos films. El espectador avisado se encontrará con referencias a la música serial y electrónicas; a la poesía concreta y electroacústica; a la pintura informalista, constructiva y cinética. En torno a estos hechos el receptor podrá reconstruir parte del contenido del mensaje.

El tiempo y el espacio como objeto de meditación.—Patente en todos los films, incluso en los más clásicos por figurativos (*Che, Che, Che* y *Objetivo, 40°*) encuentra su máxima expresión en *Uts cero* y, de una forma a mi ver menos lograda, en *Temporalidad interna*.

Finalmente, el planteamiento y consiguiente intento de solución de una serie de problemas estéticos que preocupan a los diversos artistas de vanguardia:

La obra abierta.—El que la obra sea susceptible de diversas versiones, que no se agote en una versión definitiva, es una de las preocupaciones comunes a músicos, plásticos y escritores contemporáneos. Posiblemente haya sido la música quien hasta ahora ha alcanzado mayores logros en este campo, sin que los trabajos de los pintores y escultores y, mucho menos, el de los escritores (obras de lectura múltiple optativa, cuyo ejemplo más conocido entre nosotros es Rayuela de Julio Cortázar) resulten tan convincentes —al menos esta es mi impresión— como los de los músicos en este aspecto. Pues bien,

Aguirre se plantea conseguirlo en algunos de sus films. Algunos como *Uts cero* e *Impulsos ópticos en progresión geométrica* llevan el epígrafe de Realización I, indicando con ello que a partir del módulo ideológico inicial (figura geométrica en progresión espacial en *Uts cero*; una relación óptico-temporal, a partir de un modelo inicial desarrollado matemáticamente en *Impulsos ópticos*) pueden introducirse variantes que nos darán obras diferentes. Aquí cabe preguntar si las nuevas Realizaciones no constituyen en realidad obras distintas. Donde desde luego no cabe plantearse esta cuestión, es en *Múltiples, número indeterminado* una de las más curiosas obras de la serie, en la que se ha prescindido de todo signo codificable. En este mensaje sin lenguaje los signos pueden cambiar en cada proyección, ya que únicamente pueden considerarse como tales las diversas adherencias que una película transparente, de unos doce metros de longitud, tome al arrastrarse por el suelo en una proyección sin fin, hasta que la cinta se rompa. Aquí la obra no es sólo abierta, sino *aleatoria* en cuanto que es el puro azar quien determina las diversas «lecturas»; la obra está concebida con una intención agresiva, de provocación (intención también patente en otras obras: *Fluctuaciones entrópicas* e *Impulsos ópticos* tienen un claro carácter de agresividad visual) y asimismo, pide la máxima colaboración del espectador al constituirse como happening.

Esta participación del espectador, generalmente pedida por todos los films de Aguirre, no cabe confundirse con el intento de hacer una obra objetiva, una obra sin autor. Ciertamente, el planteamiento rigurosamente científico de las relaciones cromáticas y musicales, o de las relaciones visuales y temporales que suponen *Espectro siete* e *Impulsos ópticos*, respectivamente, eliminan toda interpretación subjetiva del autor y se entroncan con otros intentos del arte contemporáneo de rigor objetivo y de *eliminación del autor* en la obra. Aguirre, agudamente, se da cuenta de la falacia de la empresa y de la distinción necesaria entre un riguroso desarrollo objetivo y una obra «sin autor». A este respecto, *Objetivo, 40°* es obra aleccionadora.

Partiendo de la falsa objetividad neorrealista, y en un intento

de denuncia y superación, el New Cinema experimental americano ha intentado la obra totalmente objetiva, en la que la realidad es rigurosamente respetada en el film. El planteamiento de Aguirre en *Objetivo, 40°* es principio al del *New Cinema*. Pero, aparte de la diferencia temporal, ya que el New Cinema respeta el tiempo real de la acción filmada y Aguirre fija convencionalmente el tiempo de la filmación, *Objetivo, 40°* expresa precisamente la imposibilidad de la total objetividad, la necesaria participación del autor. Porque al presentarse como encuesta visual sociológica, pregonada evidentemente un hecho obvio que los autores del New Cinema parecen olvidar: es el autor quien elige la muestra, y es esta elección «a priori» del autor la que va a condicionar el sentido de la obra. Porque la participación podrá reducirse al mínimo; el hecho fílmico se desarrollará en toda su pureza ante el ojo impasible e inmóvil de la cámara, pero, en cuanto elector de ese hecho y de sus circunstancias, *el autor está allí*.

Obra abierta, aleatoriedad, objetividad absoluta, libertad del espectador no manipulado por un autor-Dios, participación de este espectador, derrumbe de las fronteras que separan al creador y al destinatario, son problemas que se plantea la vanguardia artística y que asimismo son comunes a los films de Javier Aguirre. Pero todo ello, desde mi punto de vista, es secundario frente al hecho fundamental de que el film abandona su específica función narrativa con una clara significación social.

«De profesión sus labores» es una narración. Y es una narración que tiene una función social clara e indiscutible. Con independencia de que la función social del cine comercial sea en gran parte alienante, lo que nadie puede negar es que, como fenómeno sociológico, como agente de socialización, el cine comercial, incluso el cine comercial español, tiene una importancia que ni la pintura, ni la música, ni la literatura, ni los intentos no comerciales de cine, tienen... Desde el macluhapismo podíamos hablar de la evolución artística de acuerdo con una evolución tecnológica. Pero, aunque, pese a Mac Luhan, existe un importante fondo de verdad en la teoría, la cosa es algo más complicada. En el caso del cine, vemos que nacido como el medio narrativo del siglo XX, desde sus

principios se ve contagiado por un vanguardismo que, aun siendo propio del siglo XX, era el final de un largo camino de desarrollo artístico. Y cuando otras artes empiezan a cuestionar una función social que en el cine no era cuestionable, determinados realizadores abandonan voluntariamente esta función, quemando etapas de una forma vertiginosa.

El gran problema del autor cinematográfico es que nunca podrá ser responsable de su obra. Estará siempre subordinado al sistema de producción industrial, y por tanto no podrá sentirse libre, no podrá expresarse, en el sentido que estas palabras tienen dentro de la estética burguesa. La contradicción de la vanguardia es que, rechazando el arte burgués, es ella misma la culminación del sentido que el individualismo liberal otorgó al concepto de «artista». Y este «artista» no puede aceptar el nuevo rol que los medios de comunicación de masas forzosamente le imponen.

En el caso de España, la tradición alcanza especial gravedad. El realizador español se siente especialmente anulado, despersonalizado, oprimido. Ni siquiera tiene esos resquicios de libertad que otras industrias cinematográficas otorgan, y que permiten a los realizadores autoconvencerse de que son los creadores de su propio lenguaje, que transmiten *sus mensajes* y que, a través de ellos, realizan su expresión personal. El cine español, en su total frustración, no permite equívocos.

De ahí que una figura como la de Javier Aguirre, en ese desdoblamiento esquizofrénico de su personalidad (ese desdoblamiento que permite realizar *De profesión sus labores* y *Uts cero*) sea altamente significativo. Es una decisión lógica, Aguirre, como artista, elige su papel creador a cambio de su hipotética función social. Con toda claridad, precisión y valentía asume esta decisión en el aforismo 28 del libro *Anti-cine*: «Está entre los deberes del artista de vanguardia —el artista es siempre de vanguardia— llevar su quehacer todo lo lejos que pueda, aun a riesgo de encontrarse al final del camino con que el arte ya no sirve para nada. Si esto sucediera, aceptará el hecho sin la más mínima nostalgia». Para salvarse a sí mismo, Aguirre acepta el camino común que siguen las viejas artes tradicionales en nuestros días. El duro camino de la soledad. ■ A. M. M.