



GUERIN - LACUESTA

Un cine ESPAÑOL RENOVADO

Aunque cada uno con un estilo distintivo, José Luis Guerin e Isaki Lacuesta comparten esa mirada minuciosa del entorno y de los personajes descubriéndose en él, a veces en relatos donde los límites del documental y la ficción se desdibujan. Esto es, en parte, lo que el autor y también conocido realizador peruano desarrolla en el presente texto.

Eduardo Quispe Alarcón

Es cierto que, al ser superada la modernidad, comenzó a hablarse de una 'ruptura' de barreras, de intergéneros, de hibridación, mutación, a fin de cuentas una 'no-ficción' o *docuficción*, algo que actualmente ya es natural del cine. Pero lo que

aparentemente surgió como algo novedoso, a partir de la volatilización de los estilos, que trajeron las posvanguardias y la democratización de los medios de producción audiovisual, hemos de recordar que en los inicios del cine, las primeras

imágenes filmadas por los hermanos Lumière ya poseían esa cualidad 'novedosa', y que el llamado *protocine* estaba más emparentado con la 'no-ficción' que muchas películas actuales. Un eterno retorno nietzscheano.



Pasos dobles ◀



Tren de sombras ◀

A inicios de los noventa, los realizadores españoles, con una minúscula ventaja taxonómica sobre sus pares latinoamericanos, renegaban de la cantidad de películas que se parecían, y de que las leyes de promoción de su cinematografía beneficiaban, sobre todo en la distribución, a un sector ya beneficiado. Paradójicamente, el dinero estatal se utilizaba para fomentar películas caras y que buscaban, a la vez, ser rentables para las empresas que las producían. Esto no es algo que nos sea distante.

Frente a ello, surgió un recambio generacional que asumió un rol protagónico en la sacudida y cuestionamiento de las formas en el cine español. Este renuevo está encabezado por José Luis Guerín (aunque su ópera prima *Los motivos de Berta* data de 1983), cineasta íntimo y singularísimo que tomaría las riendas en una tartana que lleva nombres ahora ya habituales en festivales y valorados por la crítica internacional: Marc Recha, Mercedes Álvarez,

Jaime Rosales, Albert Serra, y también un cineasta que se ha hecho imprescindible en la cinematografía mundial por la originalidad y eclecticismo de su obra: Isaki Lacuesta.

Estos dos realizadores catalanes, cada uno en su respectiva década –Guerín en los noventa; Lacuesta en el nuevo milenio–, tienen en común el desmarcarse inmediatamente de sus contemporáneos. Fueron renovadores que recogían la tradición del mejor cine español de ese momento (que a mi parecer se resumía en un nombre: Víctor Erice), y conscientemente se plegaban a la esencia inicial del cine, el *cinema vérité*, el registro documental intervenido. Pero esto no solo como referentes, prestamos artísticos, una forma o estilo visual, sino también como un proceso mismo de creación.

No es de extrañar que los primeros trabajos de ambos rememoren aquellas primeras imágenes lumerianas y registros de hace un siglo. Tampoco que se dediquen a buscar fantasmas

de ese añejo pasado, como sucede en *Innisfree* (1991) y *Tren de sombras* (1997) en el caso de Guerín, y *Cravan vs Cravan* (2001) en el caso de Lacuesta, ficcionalizando el documental y documentando la ficción, interviniendo sutil y particularmente el registro histórico (aquella ‘realidad’ del pasado) invocando e interactuando con los espectros (gente que ha muerto hace un tiempo atrás, pero que volvemos a ver en cada proyección, ¿no son fantasmas?) y entregándonos una de las propuestas más refrescantes en el cine español de todos los tiempos.

José Luis Guerín se refiere a su trabajo como *cine esbozado*. El esbozo es el apunte o dibujo de trazo libre e inacabado que realizan los artistas plásticos como un estudio de formas, movimiento, tensión y luz, un boceto previo a una obra final, si esta existiera. Esta es una clara invitación al espectador a participar de la culminación de una obra de arte, pues uno no puede simplemente sen-

tarse frente a una película de Guerin. En su propuesta no hay concesiones, no se la pone fácil a nadie. Son una serie de ejercicios y proposiciones visuales, provenientes de una mirada muchas veces fija y otras lacónica, pero en cualquier caso, contenedora de una poderosa prosa y sintaxis, como parte de un estilo extremadamente depurado, siempre detenido en motivos mínimos y cotidianos, entre la cuerda de la no-ficción o cine-ensayo, que son una fruición sensorial que refrenda a Yazujiro Ozu, Jonas Mekas, Robert Bresson, el mencionado Erice y hasta los mismos hermanos Lumière.

En Isaki Lacuesta encontramos un estilo más vivaz, transgresor, irreverente y menos 'contemplativo', que no deja de mirar el lado irónico de la vida, siempre explotando el humor involuntario en las situaciones presentadas. A ese carácter, el realizador catalán añade, para afianzar su propuesta, la inherente vocación de relator, de esos que antaño se sentaban al medio de la fogata y daban explicaciones de lo mágico del mundo. En su cine hay un especial interés por el desarrollo del mito, de lo legendario, por el rescate de personajes olvidados y misteriosos, pero insólitos y excepcionales, lo cual lo lleva a rodar en lugares y poblaciones habitualmente alejados de la mirada cinematográfica, desarrollando no solo historias, sino trabajos etnoantropológicos, con claras referencias a realizadores igualmente aventajados para su época, como Jean Rouch, Chris Marker, Van der Keuken, y la singularidad temática de Herzog.

Detenerme en toda la filmografía de ambos cineastas superaría todo límite editorial. Trataré de comentar solamente sus películas más importantes, no sin disculparme por tamaño arbitrariedad, considerando que no existe película que no sea importante en sus respectivas filmografías.

En *Tren de sombras* (1997), Guerin invoca al fantasma del abogado parisino Gérard Fleury (1877-1930), un aparente pionero del cine *amateur* que desapareció en extrañas condiciones mientras filmaba una de sus películas caseras. Observamos su entorno familiar, el pasar del

tiempo en aquellos planos casi fijos pero llenos de vitalidad, así como de veladuras, roturas y marcas del deterioro, que evocan a Brakhage, pero también inherentemente a los Lumière, a Renoir, Ford (en *Innisfree*, Guerin regresa a las locaciones irlandesas en las que se grabó *Un hombre tranquilo* de John Ford) y Bergman, todo ello con un halo misterioso que descubriremos como artificio del mismo autor. Sí, porque todo es una puesta en escena, tanto los planos *viejos* como los *nuevos*. Así, Guerin muestra su devoción al cine: el amante del cine hace un filme sobre el cine amante, el que supera todas las catalogaciones y se convierte en un acto poético, en una exquisita invitación a ser mesmerizado y a seguirle la pista a cualquier lugar que nos llevare.

La belleza de lo efímero

Entre 1998 y el 2000 Guerin filma *En construcción* (2001), junto a un grupo de estudiantes de un taller de documentales de creación, registrando más de 120 horas del barrio chino barcelonés en remodelación, conviviendo durante todo este tiempo con el peculiar grupo humano que lo habita, los desplazados de su propia ciudad, quienes, en nombre de la 'modernización' o la 'profilaxis urbanística', fueron removidos como si se tratase de una molesta plaga. Guerin se manifestó en su momento diciendo:

El que se haya barrido con esa impunidad todo un barrio para hacer un trazado distinto es una desconsideración hacia esa memoria popular. Ocurre en muchísimas ciudades europeas donde, junto al centro histórico-administrativo-político, suele haber un barrio popular que incomoda por sus trapos sucios. Hay una tendencia a llevárselos a la periferia. A eso se le suele llamar planes de higienización. Y ésa es la idea hoy: quitar rincones porque generan suciedad. Y mi película trata de eso: de la gente que necesita los rincones de la ciudad para vivir. Si se los quitan, les quitan su hábitat. (*El País*, 25 de junio del 2004)

Con esa intención en mente, las cámaras de Guerin no se detienen en las arquitecturas o en la disposición

de los espacios, ni siquiera en los detalles de la construcción, sino en el retrato costumbrista urbano, en los pormenores de los habitantes que se convierten en 'personajes' y van conformando un retablo, una historia coral, que Guerin va registrando con reverente cercanía. La película es una obra maestra que devana y traspasa conceptos de documental/ficción/no ficción/experimental, y es a raíz de ella que la obra de Guerin se consolida en su país y gana la atención internacional, principalmente por lo ocurrido en el Festival de San Sebastián 2001, cuando le otorgan el premio especial del jurado, presidido por Claude Chabrol, a la vez que se gana merecidamente la distinción de la prensa internacional y del Círculo de Escritores Cinematográficos, quienes, de forma unánime, deciden considerarla la mejor película del Festival. Asimismo, se hace del Premio Nacional de Cinematografía y es considerada el mejor documental del año en los premios Goya de 2002 (algo bastante corto, pues, reitero, la película supera la categoría documental), entre otros premios que incluyen el premio "Titanio" del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro, algo significativo, pues Guerin muestra otras formas de acercarse y filmar la ciudad, una inquietud que desarrolló antes en *Innisfree*.

Es muy difícil hablar o escribir coherentemente sobre *En la ciudad de Sylvia* (2007), pero intentaré reseñar esa abrumadora obra maestra, que es definitivamente una de las mejores películas filmadas por un mortal. Encontramos en ella un compendio de todos los elementos visuales, expresivos y narrativos de Guerin; encuadres con evocaciones pictóricas (Manet, Monet, Renoir, Ingres, Degas, entre otros), contemplación, imágenes/gesto, planos pulsantes, ideales o entidades que interactúan con la 'realidad' tangible (representadas por las imágenes reflejadas en espejos, ventanas, escaparates), así como homenajes y metáforas al mismo proceso cinematográfico, a cómo creamos, vemos, leemos y relacionamos las imágenes, y cómo ellas se relacionan entre sí. La búsqueda de un artista por su musa sirve de excusa para elaborar un inventario de gestos, miradas y escorzos, en un recorrido por la ciudad de Estrasburgo,



Guest 4

la ciudad de Sylvia, paseos reconstructivos, acompañados y guiados por apuntes mentales y los dibujos en su bitácora, tratando de coleccionar azarosamente todos los rostros que encuentra a su paso, que al espectador le parecen 'iguales' (esto, por el cuidado escrupuloso del *casting* y el registro sutil y exquisitamente estilizado). Todas las voces se confunden. Todas las risas suenan tan a Sylvia. Es enloquecedor ver a Sylvia en todo, en miradas, pasos, bailes y formas de beber. Esta obsesión es motor de desarrollo de una peculiar diegética autoral que motiva al espectador a plantearse: ¿Será que Sylvia es solo una proyección de aquel hombre neurótico? ¿Será que su interés es genuino pero su atribulada mente le está jugando una mala mano? ¿Será que Sylvia es parte de otro metarrelato oculto a nuestra mirada? ¿Es esta una obra tan autobiográfica y personal que solamente estamos viendo la representación del mismo Guerín en su proceso creativo? Pero lo que todos tenemos claro es que Sylvia representa más que un ideal o una presencia fantasmal, es más que un motivo cinematográfico, más que un simple McGuffin.

La locura es inherente a la naturaleza humana, como concluyera Erasmo. Amamos lo que nos es esquivo, deseamos lo que no poseemos, convertimos en ideales propios a personas, situaciones, cosas o actividades sin notar las distancias entre nuestro deseo y lo 'real'. El amor

siempre ubica al objeto amado en lo imaginario y lo incognoscible; somos constructores de pasiones absurdas, y nada mejor que la prosa *proustiana* para explorar eso; detenernos en elucubraciones para adentrarnos en los pormenores del relato, o el descubrimiento o esquivado de la 'verdad', de lo inaprensible. La función del cine como creador de subjetividades y como el arte pervertido por excelencia, como diría Slavoj Žižek, no había sido tan maravillosamente reflejada, con una sutileza y un trazo estilísticamente impecable. El cine nos enamora con sus imágenes, pero nos niega su amor. El cine es catalizador, mas siempre será ese 'tren de sombras', esa realidad irreal, o esa irrealidad tan real. Será siempre el constructor del deseo y el negador de posibilitarlo. Y quizá por ello insistimos en buscarle cada vez, nos damos cita frente a él a oscuras, sabiendo que la única recompensa que nos dejará será el deseo de más.

Quizá la voz más autorizada para tratar de entender y explicar a un realizador de la dimensión de Guerín, sea la de otro realizador de iguales dimensiones. La empatía se convierte en parentesco, y la reciprocidad en un discurso dual, una creación colaborativa sin jerarquías. De ahí que las correspondencias (convertidas ya en todo un subgénero cinematográfico desde aquella entre Erice y Kiarostami, entre otros) entre Guerín y Jonas Mekas nos muestran, con algunas salvedades,

llamémoslas de tipo 'caligráfico', un mismo modo de entender el cine; cine en su estado más puro, más genuino y hermoso, que solo puede ser concebido por aquel que ama la vida y al cine, que está dentro de la vida, o que al menos lo sabe apreciar y tiene la necesidad de compartirlo con el público. Porque el cine es arte, y el arte es un producto esencial de la existencia; como Bertrand Russell decía: "La verdadera vida del hombre no consiste en llenarse el vientre ni en cubrirse el cuerpo, sino en el arte, el pensamiento y el amor, la contemplación y la creación de la belleza, y el entendimiento científico del mundo". La vida sin el descubrimiento ni el hallazgo constantes se hace miserable. Y solamente se puede descubrir y hallar si se observa con una mirada hambrienta, alerta e inquieta, propia del artista-cineasta. Llamémosla la mirada creadora.

Subrayando lo obvio, no para ser elemental o redundante, sino para sumarle la debida importancia, Guerín registra lo efímero, casual y anecdótico, para elevarlo a lo trascendente y sublime. Porque en el cine de Guerín la interrogante siempre está abierta: ¿dónde empieza lo planificado y dónde el registro puro? Pero no creo que esto mismo sea fortuito. No está, como muchos pensarán, aguardando el golpe del destino o persiguiendo los momentos inauditos, sino que está brillantemente elaborado, con persistencia ascética (nunca deja el tema de sus películas hasta que el tema se revele por sí mismo) y con una intuición altamente desarrollada, que es inherente a un espíritu cuya sensibilidad ha sido correctamente entrenada para dichos fines, dicho de una mejor forma, que ha sido cultivada con la poética en todos sus aspectos y presentaciones. En todo ello el montaje es esencial. Es la depuración idílica, la reorganización de apuntes, la composición y disposición de elementos disímiles para una entrega final, pero siempre inacabada. Está demás decir que esta reconstrucción no se elabora con base en un guión escrito o en una idea inflexible y previamente preparada, sino sobre una sintonía entre lo que sucede, lo que se filma, lo que se depura y lo que se perenniza. Ningún poeta podría decir que "tiene todo claro" antes de ponerse a escribir y

que sólo va a dar letra y palabra a lo que ya existe en su mente, sino que el cúmulo de estímulos ecllosiona. Como el escultor que se acerca al material bruto —aquella roca de mármol o montículo de barro— y en su enfrentamiento con aquel material va modelando hasta que se muestra aquello que sorprende al mismo artista, así, la única obra de arte que realmente vale la pena contemplar es la que escapa y supera las iniciales intenciones de su autor. La roca o el barro no han dejado de ser lo que eran, pero han sido modeladas para ser algo superior. A veces se trata de estar abierto a cada cosa que suceda y no subestimar ningún escenario que se presente, como cuando el artista deja ver las marcas del cincel, o que se noten los borrones de su boceto. Asimismo, hay una cualidad táctil en las imágenes de Guerin.

Tal es el caso de *Guest* (2010). La forma de cotidianidad que vive el cineasta no ha sido exactamente alterada, sino trasladada o acomodada, esta vez por una serie de viajes promocionales, o invitaciones a festivales de cine a razón de su película anterior, pues el diario cinematográfico de Guerin sigue enfocándose en

Quizá la voz más autorizada para tratar de entender y explicar a un realizador de la dimensión de Guerin, sea la de otro realizador de iguales dimensiones. La empatía se convierte en parentesco, y la reciprocidad en un discurso dual, una creación colaborativa sin jerarquías.

lo que sucede alrededor de los *motivos principales*, como sucediera en *Innisfree*, *Tren de sombras* y *En construcción*. De esta forma, se componen muchos relatos enriquecidos con paisajes, rostros y experiencias. Entonces la 'realidad' (concepto tan diluido) del realizador se convierte en el acto mismo de filmar, principalmente aquello que no suele cap-

tar la atención del visitante común, porque ya sabemos que Guerin no es solo un *guest* sino un *Guest* (así, con mayúscula inicial), y la cámara en sus manos no va a dejar únicamente una memoria de viajes, sino momentos cinematográficos. Como si las fuerzas cósmicas armaran escenarios y situaciones al compás y medida de la presencia del *Guest* que no deja su cámara. Como si él mismo dejase advertir su presencia y se orquestase una causalidad coreográfica molecular, fenómenos aparentemente mínimos que ocurren y que involucran a todos los elementos físicos alrededor y aun más allá, y que cooperan ante su cámara, que es un instrumento de

testimonio de los sentidos, fecundando cada fotograma casi en un orden cuántico. Tal es el poder de la mirada creadora.

Esta figura casi panteísta, en la que Guerin sólo tiene la labor de sostener la cámara ante un orden que le supera, no quita ningún mérito a su extrema diligencia y su meticulosidad singular para erigir subjetividades frente al espectador. Nos podemos acercar a este proceso creativo a través de sus propias palabras en su primera correspondencia a Jonas Mekas: "Estoy acá, en el bar de la estación de tren... intentaré capturar para usted algún reflejo interesante en la puerta giratoria que tengo enfrente. Es un movimiento rotatorio, como pequeñas películas al azar, usted sabe, el viento sopla donde quiere".

Esta espiritualidad (tenemos que llamarla de algún modo) es también parte de una deuda estética zen, que bastante se debe a Yazujiro Ozu; una deuda a la que pretenden suscribirse a conciencia muchos cineastas de nuestros tiempos, pero que en la mayoría de casos no llegan a ser sino solo calculadas apropiaciones de aquel estilo. Tal no es el caso, de ninguna manera, de Guerin, en el que vemos una asimilación reverencial mostrada en la visita a la tumba del gran maestro japonés, que vemos en otra de las correspondencias con



El cuaderno de barro ◀

Jonas Mekas. En *Guest y Correspondencias* (2011) son los encuentros los que van hacia él, a diferencia de *En la ciudad de Sylvia* o *En construcción* o *Tren de sombras*, en las que el cineasta va tras las huellas de aquellos, en los que el realizador-testigo no solo está desafiando la rutina, sino que la está estimulando, para extraer de ella imágenes, lirismo, belleza (d)escrita con una prosa impenable, imposible de obtener de forma consciente y controlada.

La contemplación no es simple observación inerte, sino que en la mirada del creador imaginativo se convierte en vehículo del pensamiento y la emoción; es la emancipación del motivo, pues entramos en una creación simultánea al visionado, rota la pared de 'dirección', para venir a ser ineludiblemente un espectador privilegiado y dotado, que renuncia a la comodidad.

En paralelo a lo que dice su par lituano Jonas Mekas en una de sus correspondencias:

Yo no elijo, respondo al momento. Reacciono a la vida. Voy caminando por las calles y decido: 'Ahora debería filmar'. Reacciono a lo que veo, no es una cuestión de pensar. Nada viene de aquí (señalando su cabeza) viene de... Es automático. Es intuitivo... aleatorio, a veces. Un poco al azar. Azar... Y a ver qué pasa. El uso del azar también es una elección, por supuesto. Todo es elección y nada lo es realmente. Es de locos, dicho así. Está predeterminado. Crees que eliges, pero no creo que haya elección. Tú crees: 'Esto es lo que yo elijo', pero ya ha sido predeterminado por las circunstancias, y por eso decides elegir eso. Algunas decisiones se toman aquí y algunas aquí (señalando cabeza y corazón). Y otras se toman allí (señalando el cielo). (Mekas, 2007)

Tal determinismo parece dictar —o al menos intervenir activamente— cada película de Guerin, algo que quizá él mismo no tenga presente, o quizá sí, lo cual importa poco si existen sus películas para comprobarlo de primera mano.

Historias de otro tiempo

Les hermana además la constante actividad realizada en el campo de

la plástica, exhibiciones fotográficas, video-instalaciones (en las que pueden explorar las posibilidades de la multiproyección, algo imposible, por ahora, en el cine), entre otras, que refuerzan ese epíteto odioso de cineastas de museo.

Isaki Lacuesta gusta de las historias anacrónicas, las que eliminan la barrera de pasado, presente y futuro, así como de llevar su cine a las periferias, a los tránsitos entre ciudad y campo (o en algunos casos, de ciudad a ciudad, con las diferencias culturales, económicas, tecnológicas y geográficas correspondientes), a los interesantes espacios y personas que los pueden habitar o trasladarse entre ellos, a fin de explorar los elementos más intensos de la vida, la razón ontológica de cada suceso, pero todo desde el punto de vista del fabulador, que extiende las posibilidades de la cámara como herramienta del relato y la memoria, como cómplice de las leyendas, y también como captadora de momentos de vida, como fue y es aún la esencia del cine.

En *Cravan vs Cravan* (2002), Isaki Lacuesta va tras los pasos del poeta-surrealista-boxeador-impositor Arthur Cravan, un singular personaje cuyas excentricidades llaman la atención desde cualquier ángulo y que desapareció misteriosamente mientras navegaba (o es lo que se cree). Pero lo importante de la película no es solo su tema, sino su tratamiento. Porque Lacuesta se vale de un boxeador actual que también incursiona en la poesía y sirve como guía, presentador, narrador y entrevistador. Ficcionalizar a un personaje 'real' para representar y contar la historia de un mítico personaje en el que se basa, es demasiado. Su cine es ejemplo del arte que a cada momento desafía las virtudes intelectuales del espectador.

La leyenda del tiempo (2006) hace referencia al título del revolucionario disco de flamenco del cantaor José Monge Cruz 'Camarón de la Isla'. Las primeras imágenes nos prometen un documental, pero tras esa falsa pista nos encontramos con el relato a dos voces: el adolescente gitano Israel, que no puede cantar por el duelo asumido por su madre tras la muerte de su padre, y la joven enfermera japonesa Makuki, que deja todo, inclu-

yendo a su padre hospitalizado, para ir a San Fernando, la isla de Camarón, para aprender a cantar como él. Es una película sobre la capacidad-incapacidad de cantar y los motivos para ello, algo que podría ir más allá del acto de cantar y podría ser excusa para explorar la vida en esos espacios limitados (ambos provienen de una isla) y las diferencias culturales anacrónicas que se hermanan, no solo por las distintas formas de llevar el luto, sino por cómo se lleva la vida. La película es la ilustración de alguna de las letras emocionalmente complejas de Camarón; su imagen, su 'voz' (aunque rara vez se escuche algún canto suyo) y su espíritu están presentes en toda ella (incluso el hermano de Camarón, cantaor también, hace un cameo). Como no podría ser de otra forma, ambos protagonistas se representan a sí mismos y serán habituales en otros trabajos de Lacuesta (*Las variaciones Marker*, 2007; *Google Earth*, 2009).

Los condenados (2009) quizá sea su película más conocida y la más accesible, pero no por ello menos importante. Es también la que utiliza un *casting* con mayores figuras y actores profesionales, ya que está planteada enteramente como *ficción*. Grabada entre la selva argentina y la peruana (en Chanchamayo), Lacuesta utiliza nuevamente una figura ausente-presente para hilvanar una historia que va desentramándose y revelándose: un grupo de ex guerrilleros que buscan a un compañero caído, pero que esconden tras de sí los verdaderos motivos de la pesquisa. En el trayecto, dos generaciones tratan de lidiar con la desaparición y entender lo sucedido, con el temor latente de revivir y repetir la experiencia. Los fantasmas arrastran a los vivos a vivir la muerte, la ausencia y la culpa, como si los arrastrasen a las fosas con ellos.

El cuaderno de barro y *Los pasos dobles* (2011) son un díptico con la colaboración del pintor y accionista Miquel Barceló, en el cual se traslada al país Dogón, en Malí, para mostrar el trabajo que venía realizando el artista catalán, así como las relaciones que construyó en aquella aldea en la que es un chamán más. En *El cuaderno de barro* se adentra en los pormenores de la preparación performativa de Barceló y Josef Nadj, que se



► *Los condenados*

fundes con las costumbres y rituales de los aborígenes, tal y como caracteriza el trabajo artístico de Barceló, quien usa tierra, hojas, piedras y similares del lugar como pigmentos para sus obras. En pleno desarrollo de la película surge el mito del escritor y pintor François Augiéras, otro hijo del futuro cuya propia vida fue su gran obra maestra, quien dejando todo se dedicó al arte, como errabundo, llegando a las colonias francesas del Sahara, en las que se cuenta que realizó unos murales equivalentes a la Capilla Sixtina en un búnker en medio del desierto, pero que fue destruido por los grafitis de los soldados, lo que motivó a que rehiciera los murales y los escondiera hasta que en el siguiente siglo sean descubiertos por algún cazatesoros. Este relato sirve de excusa nuevamente para que, cual trovador, Lacuesta desarrolle muchas líneas narrativas que tienen como común la quimérica búsqueda y la misma adaptación, totalmente personal, de episodios de la vida de Augiéras, interpretado por un disidente soldado maliense. La participación de algunos aldeanos que también vimos en *El cuaderno de barro*, como los

dogoneses albinos, los cuales son perseguidos por creerles malditos, acarreadores de mala suerte, y para usar sus cuerpos para la hechicería, hacer amuletos y hasta para aumentar la potencia sexual; todo parece sacado de un cuento surrealista, pero no es más que un acercamiento sincero y 'realista' que supera cualquier planteamiento ficcional.

Los rodajes abiertos de Lacuesta mantienen el *suspense*, no de la forma acostumbrada o utilizada por el género, pues este no está en el argumento ni en el desarrollo de la(s) historia(s), sino en la sorpresa, en el no saber qué sucederá en el siguiente plano o al siguiente día del rodaje. Es en ese margen amplio para lo inesperado que se encuentra la riqueza del cine de Lacuesta, que mantiene las formas a disposición de lo que sucede, como si se tratase de una obra orgánica y autónoma, en la que el realizador tiene la misma capacidad de asombro que el espectador. Esta *desjerarquización* le permite al director llegar con su propuesta de forma horizontal y alimentar la sinergia de la produc-

ción; con la intervención interactiva de cada participante, en la que el espectador también está incluido, siendo Lacuesta el espectador-reclutador que se encuentra con el accidente-controlado y lo utiliza como recurso documental que va ficcionalizando sobre la marcha, para fortalecer la película y hacerla *viva* y a veces indisciplinada. Si los filmes fueran hijos, Lacuesta podría ser considerado un mal padre, sobre todo para aquellos esquematizados que siempre están con el 'eso no se hace' en los labios. Pero quién no ha deseado o necesitado en alguna ocasión un padre más anárquico, que en vez de regañarnos por mancharnos la ropa de barro, se sumerja en el lodo a jugar con nosotros, enseñándonos así qué es la vida al descubrirla empíricamente en su compañía. ◻

Referencias

- El País. (2004). Declaraciones de José Luis Guerín recuperadas del sitio web elpais.com/diario/2004/06/25/cine/1088114415_850215.html
- Mekas, J. (2007). Declaraciones contenidas en *Guest*, filme de José Luis Guerín. España.