

Agresión, experimentación, revolución: notas sobre el anticine de Javier Aguirre

VICENTE J. BENET

También en España, a pesar de las restricciones y los ocasionales zarpazos de una dictadura crepuscular, los años sesenta dieron paso a manifestaciones artísticas de vanguardia sensibles a las corrientes que fluían por otros países más avanzados. Incluso con aquellas que se identificaban con las ideas revolucionarias estimuladas a partir de las luchas emancipadoras en el tercer mundo, así como con los hechos de 1968 en París, Praga o algunos campus de las universidades norteamericanas. Pero esta idea de revolución en los sesenta no se restringía a planteamientos exclusivamente sociales o a la relación extrema del artista con el medio expresivo en el que trabajaba, sino que se proyectaba a una concepción del arte como prolongación de la vida, como componente esencial para experimentar la realidad cotidiana. Arte, vida y revolución entremezclados con los eslóganes más o menos diluidos de la contracultura extendieron su influencia en estos años entre los sectores sociales más comprometidos y tuvieron un efecto decisivo no solo en el campo cultural, sino en muchos otros aspectos como la enseñanza, la música, la sanidad e incluso las formas de vida, incluyendo el concepto de familia¹. Todos estos procesos permiten que algunos comentaristas de la transición a la democracia sitúen en los movimientos de finales de los sesenta los inicios de las transformaciones sociales en España, en la medida en que en ese momento se podría comprender un generalizado cambio de mentalidad, sobre todo en las capas urbanas e intelectuales.²

La máxima expresión de estos procesos de cambio cultural y formas de vida del tardofranquismo en el terreno del arte de vanguardia se produjo en un lugar poco previsible: la ciudad de Pamplona. En ella se celebraron los Encuentros 72,

1 Para un recorrido de estos temas, ver VV.AA.: *En transición*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2008.

2 R. Buckley: *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XXI, 1998, p. xv.

una impresionante reunión de algunos de los artistas más destacados del panorama internacional de aquellos años. Comisariada por el músico Luis de Pablo y el artista plástico José Luis Alexanco, se trató de una ocupación de la ciudad por parte de las manifestaciones de arte más extremas del momento, propuestas que rechazaban los formatos y medios tradicionales (básicamente la pintura y la escultura) y daban paso a las nuevas formas artísticas *intermedia*, incluyendo la presencia del vídeo, el happening, la acción, las intervenciones sobre el paisaje urbano, conciertos de músicas, tanto tradicionales y exóticas como de las más innovadoras y sofisticadas... y, por supuesto, también el cine. Todo ello fue producto del patrocinio de la familia Huarte, una de las más ricas del país. Con una importante trayectoria de mecenazgo del arte experimental español, sobre todo por parte de Juan Huarte, decidieron regalar a su ciudad este evento extraordinario, en parte con la intención de incorporarla al circuito de capitales como Kassel y Venecia, focos de atención internacional con sus respectivas bienales de arte. En las calles de Pamplona se desdibujó por unos días la frontera entre arte y vida, uno de los temas más recurrentes en los debates artísticos del momento. De hecho, el referente esencial del encuentro era el músico norteamericano John Cage, quien acudió como gurú máximo de unas prácticas entroncadas en la tradición de Marcel Duchamp y la línea de artistas que buscaban: “que el mundo se convierta en una parrafada sin sentido, en un *ready made*, en un deleitable conjunto de ruidos; y que el ser humano se transforme en un apacible turista que descubre, para su sorpresa y goce, de nuevo el mundo cada día”³. Las calles de la capital Navarra conocieron por lo tanto, junto con los eventos programados, movimientos de celebración espontánea, agitadas asambleas, debates improvisados en la misma calle para discutir los acontecimientos del día, ocasionales manifestos o reacciones extemporáneas de los propios artistas contra la actitud de los organizadores de los Encuentros, bombas de ETA, veladas intervenciones del gobernador civil y la policía y, en suma, arrebatos colectivos infrecuentes en la España del momento.

La inclusión del cine en los Encuentros de Pamplona reveló una serie de contradicciones de las que ya me he ocupado en otro texto⁴. Entre ellas, quizá la más destacada fuera que, junto con muestras de vídeo y de instalaciones intermedia o multimedia muy avanzadas (incluyendo entre otros a Vito Acconci, Antoni Muntadas o Dennis Oppenheim) o algunas de las películas más oscuras y radicales de Gonzalo Suárez o Martial Raysse, el público pudiera ver también los filmes “primitivos” de Georges Méliès o Segundo de Chomón y un cargamento de películas de la vanguardia histórica remitidos desde la Cinémathèque Française por Henri Langlois. Entre ellas se encontraba, por ejemplo, *Un chien andalou*, uno de los grandes éxitos de los Encuentros que el público reclamó que se volviera a proyectar al grito de: “¡Buñuel!, ¡Buñuel!, ¡Buñuel!”⁵. Esta amalgama

3 Carlos Granés: *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*, Madrid, Taurus, 2011, p. 65.

4 Para una reflexión sobre el papel del cine en los Encuentros, véase Vicente J. Benet: “Imágenes/revueltas: el cine en los Encuentros de Pamplona” en José Díaz Cuyás (ed.): *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, Madrid, MNCARS, 2009, pp. 174 y ss. Muchas de las aportaciones que pretendo hacer en este texto se deben a la generosidad y los profundos conocimientos de José Díaz Cuyás quien, en numerosas conversaciones sobre estos temas, me ha abierto las claves y algunas de las principales preguntas que sirven de argumentario para mi reflexión. Quisiera expresarle por ello mi agradecimiento, y dirigir hacia su responsabilidad las partes de este texto que puedan resultar más interesantes para el lector.

5 *Diario de Navarra*, 4 de Julio de 1972, p. 24.

definía un espacio para el cine un tanto complejo e incluso diría que paradójico, trazando una línea de desarrollo impensable para el resto de las formas artísticas que participaban en el festival, incluyendo la música. Su presencia estaba justificada porque, al contrario de lo que había ocurrido en el resto de las artes, cuyo progreso histórico había conducido al cuestionamiento de su propia “sustancia”, el cine parecía haber quedado preso de convenciones que no le permitían participar del progreso experimental de otras formas artísticas. Este planteamiento estaba condensado en el texto del catálogo que los comisarios de la exposición dedicaban al papel que el cine debía cumplir en el festival de Pamplona: “Es sintomático pensar que el cine, arte joven, es el que está más preso en convenciones de lenguaje. La razón salta a la vista: el cine se ha convertido en arma idónea para los que intentan dirigir la cultura. Y cualquier dirigismo supone un control de la imaginación, en provecho de la eficacia técnica. Compárese, por ejemplo, la evolución de la plástica y la música de los últimos cincuenta años por la sufrida por el cine y se constatará que, mientras en el primer campo la creación ha afectado a la sustancia misma de la obra, en el cine no ha superado la utilización de los medios técnicos. Naturalmente, esta situación no ha sido aceptada por todo el mundo: hay otro cine. Cine hecho por plásticos, por músicos, por no profesionales... etc. Y este cine tiene unos antecedentes, algunos de los cuales se remontan nada menos que a finales del pasado siglo, esto es, a su nacimiento. Este es el cine que se verá en los Encuentros”⁶.

Por lo tanto, el cine no ocupaba un lugar cualquiera: era el espacio que se debía poner al día, devolver al campo de las artes experimentales que tuvo durante tiempo y había perdido en manos de la industria, la edad de oro correspondiente básicamente a las tres décadas después de su aparición entre los medios de distracción de masas. De este modo, la redención del arte más influyente del arte del siglo XX pasaba, en parte, por devolverlo al estado que lo caracterizaba a principios de siglo. No podían ignorar que la plástica y la poesía habían sido esenciales en la configuración del “cine puro” de los años veinte, así como la experimentación musical y rítmica sobre el montaje o la composición de los planos había definido las experiencias de las sinfonías urbanas. Esa vieja idea era retomada en los encuentros como la fórmula que permitiría liberar al cine de las convenciones que lo mantenían anquilosado. Por supuesto, esta concepción de la modernidad del cine del pasado en el contexto teórico de los años setenta estaba determinada, en parte, por la influencia de unos libros recién publicados en el momento de la celebración de los Encuentros, fundamentalmente la *Historia del cine experimental* de Jean Mitry⁷ y, sobre todo, de la *Praxis del cine* de Noël Burch, alguno de cuyos capítulos circuló por los encuentros en forma de panfleto⁸. Por cierto, como lo hizo también un capítulo de *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord⁹. La amalgama teórica se dirigía hacia el pasado y

6 *Encuentros 1972 Pamplona*. Catálogo. Pamplona, Alea, 1972, s. p.

7 Jean Mitry: *Historia del cine experimental*, Valencia, Fernando Torres, 1971, p. 26-27. La edición española está basada en una primera versión aparecida en italiano que Mitry acabó por modificar para la definitiva francesa aparecida tres años más tarde.

8 Noël Burch: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1970, sobre todo los capítulos 7 y 8, titulados significativamente “Funciones del alea” y “Estructuras de agresión”. En concreto, fragmentos del capítulo de Burch dedicado al concepto de alea fueron reproducidos en la revista artesanal *Emergencia 1* (1972, s. p.) aparecida en el contexto de los Encuentros en la sección destinada a cine experimental.

9 Ver Vicente J. Benet: “Imágenes/revueltas...”, op. cit. p. 183 y José Díaz Cuyás: “Literalismo y carnavalesación en la última vanguardia” en J. Díaz Cuyás (ed.): *Encuentros...*, op. cit. p.36.

hacia el más rabioso presente que se correspondía, por lo tanto, a los agitados aires del momento.

En este contexto se presentó el ejemplo más relevante de la experimentación cinematográfica española de aquellos años: el *Anti-cine* de Javier Aguirre. Las contradicciones que hemos mencionado con respecto al manifiesto de los organizadores de los Encuentros son bastante patentes en este caso. Aguirre condenaba la paradoja de ser un cineasta con una vertiente experimental, más o menos contrastada en sus primeros documentales, que se había convertido en uno de los cineastas más comerciales del momento, fundamentalmente a partir de su éxito con la película *Los chicos con las chicas* (1967) protagonizada por el conjunto *Los Bravos*. Era por lo tanto un director disputado por algunos de los productores más representativos de la industria española de aquellos años como José Luis Dibildos o Pedro Masó. Mientras se encerraba en su casa con unos pocos colaboradores para dar forma a las ocho películas del *Anti-cine*, entre 1969 y 1971, realizó películas de éxito como *Pierna creciente, falda menguante* (1970) y *De profesión sus labores* (1970) ambas con la estrella de la televisión Laura Valenzuela, o *El astronauta*, con el cómico Tony Leblanc. Mientras se ocupaba de alguno de estos proyectos comerciales, Aguirre pedía a los productores que le entregaran material que iba a ser desechado. También se aseguraba la complicidad de algún técnico de la profesión si era necesario, que a menudo colaboraba de manera desinteresada. De este modo, durante los fines de semana, en su casa y ayudado por poetas, músicos y artistas experimentales, hacía sus filmes radicalmente agresivos y abstractos, emparentados con el Op-art, los trabajos fílmicos sobre la percepción (como el *flicker film*), los debates estructuralistas y minimal, o la obra de cineastas como Pierre Hébert y Peter Kubelka. Se guardaba de matizar también en entrevistas que su obra no debía ser confundida con las búsquedas formales del *underground* americano o del influyente, en aquellos años, Norman McLaren, afirmando siempre un carácter único e innovador para su obra experimental: “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 es porque ese azar está también muy estudiado”¹⁰.

De los ocho fragmentos del grupo de películas que Aguirre concebía como un todo unitario, como un solo largometraje a pesar de su heterogeneidad, seis¹¹ se mueven en el terreno, por decirlo brevemente, de la no figuración. Se basan en la aparición estudiada de figuras geométricas, la intervención sobre el celuloide con perforaciones u otro tipo de manipulaciones, los choques cromáticos y lumínicos elaborados con mayor o menor intensidad, la presencia de música aleatoria y electroacústica, distorsiones sonoras, juegos de volumen o intención de una

¹⁰ Fernando Lara: “En la línea del arte de vanguardia con sus ocho cortos experimentales. Vital Javier Aguirre”, *Triunfo* 519, 09-09-1972, p. 32. Ver también Javier Aguirre et alii: *Anti-cine. Apuntes para una teoría*, Madrid, Fundamentos, 1972, p. 45.

¹¹ Sus títulos son *Fluctuaciones entrópicas* (1971), *Espectro siete* (1969), *Impulsos ópticos en progresión geométrica*, (1970), *Innerzeitigkeit* (“Temporalidad interna”) (1970), *Múltiples, número indeterminado* (1970) y *Uts cero (Realización I)* (1970).

composición desnuda en la que acaben formando parte de la obra, por ejemplo, los ruidos generados por los espectadores en la sala. En muchas ocasiones se acompañaban de textos leídos de muy variadas procedencia, que iban desde los de inspiración científica (Teilhard de Chardin, Albert Einstein) hasta teóricos o filosóficos (Simone Weil, Georg Luckács), poéticos (desde poesía fonética de inspiración letrista hasta Eugenio Montale o Carlos Edmundo de Ory), estético-políticos con el inevitable Peter Weiss, etc. La banda sonora de estos pequeños filmes estaba firmada además por un selecto grupo de músicos españoles de vanguardia como Ramón Barce, Tomás Marco, Luis de Pablo, Eduardo Polonio, Julián Llinás o José Luis Téllez, entre otros.

Como se observará, las películas del ciclo revelan un complejo marco de referencias que, por otro lado, eran hasta cierto punto frecuentes en el universo de las publicaciones y revistas más avanzadas del momento. Para dar un soporte conceptual a su proyecto, Aguirre publicó también en 1972 y en la editorial Fundamentos un pequeño libro-manifiesto titulado *Anti-cine. Apuntes para una teoría*, en el que recogía parte de sus principios en lo que llamaba “anti-textos” o “anti-aforismos”. Uno de ellos permite resumir la intención del proyecto: “Si la anti-cultura es lo que está enfrente de la “cultura congelada” y el anti-arte pretende oponerse a un planteamiento inmóvil del arte, el anti-cine se sitúa en las antípodas del cine que vemos, del cine de los “maestros” e, incluso, del cine que se conoce como *underground* o *experimental*”¹². Rabiosa independencia, originalidad absoluta y gusto por afirmarse como pionero en muchas soluciones formales son recurrentes a lo largo de las páginas del libro redactadas por Aguirre. El prefijo negativo “anti” recogía en parte el espíritu de una época en la que tanto se hablaba también de contracultura o de antipsiquiatría. En este libro, Aguirre, además de recorrer cada una de las películas y ofrecer un marco conceptual para su entendimiento, incluyendo (aunque casi siempre matizando con cierto distanciamiento) sus influencias más directas, daba la palabra a algunos de los creadores más representativos del momento para que opinaran o hicieran comentarios sobre ellas. Entre otros, encontramos manifestaciones de Ignacio Gómez de Liaño, Juan Hidalgo, Cristóbal Halffter o incluso Francisco Umbral y Alfonso Sastre. La contraposición de voces en la recepción del ciclo convierten al libro en uno de los documentos más elocuentes de las posiciones de creadores e intelectuales ante la experimentación artística en la España tardofranquista.

Previamente a los Encuentros de Pamplona, las películas solo se habían visto en algún pase privado y en el Instituto Francés de Madrid. En los momentos de la realización de las películas del *Anti-cine*, Aguirre se confesaba particularmente interesado por la danza contemporánea, por la música serial y sobre todo por superar las fronteras de la experiencia sensorial¹³. En la línea del Op-art llevado

¹² *Anti-cine...*, op. cit., p. 17.

¹³ Sobre las influencias y referencias básicas, véase *Anti-cine...*, op. cit., p. 45.

al extremo (aunque, insisto, reclamaba la absoluta originalidad de su búsqueda, inclasificable dentro de ningún tipo de movimiento artístico) pretendía en sus filmes atacar la percepción del espectador a través de lo que denominaba “agresión objetiva”, claramente marcada en películas como *Fluctuaciones entrópicas* o, quizá la más rotunda de todas, *Impulsos ópticos en progresión geométrica*. Las respuestas del público ante estas películas fueron consecuentes con las expectativas de Aguirre, produciendo en parte ofuscación y rechazo, pero también exaltación¹⁴, incluso, muy acorde con el espíritu de los tiempos, podían ser percibidas como un viaje lisérgico¹⁵. Este trabajo de agresión era teorizado por Aguirre del siguiente modo:

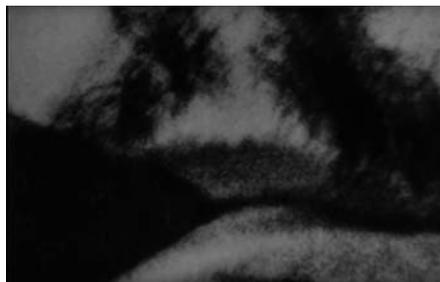
*[P]ocas veces, como en esta ocasión, la agresividad se lleva hasta sus máximos extremos. Es una agresividad, además, física, es decir, objetiva. El carácter agresivo del cine usual —desde Buñuel hasta Peckinpab— se basa en lo psicológico, es decir, se producen escenas de una violencia literaria que afectan en lo subjetivo al espectador y que, incluso, le pueden dañar en su subjetividad, pero no en lo que afecte a sus órganos físicos. En nuestra película la violencia no es subjetiva ni literaria, sino objetiva y física. Es el ojo y el oído quien se siente herido por una acción física ante la que no caben interpretaciones subjetivas. (...) [si el espectador] goza de una vista excelente, le recomendaríamos que no se pierda la dura contemplación de unos efectos visuales jamás vistos con anterioridad.*¹⁶

La violencia objetiva buscada por Aguirre, caracterizada por su pretensión agitadora y revulsiva, nos conduce a un territorio ambiguo tan recurrente en la percepción de las manifestaciones artísticas del momento y sobre todo en los propios Encuentros. El cruce entre arte y vida apuntaba hacia un vector que daba

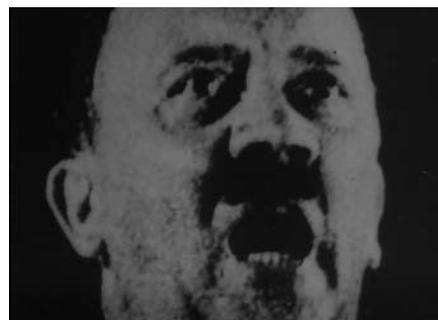
14 “Esto lo acusa el público y le hace actuar, le vitaliza alejándose de la pasividad típica del espectador de cine, algo que yo pretendo con todas mis fuerzas. A este respecto, puedo citarles dos frases pronunciadas durante la proyección pública en los Encuentros de Pamplona: la de un espectador que 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” Javier Aguirre a Fernando Lara en “En la línea...”, op. cit. p. 33.

15 Javier Aguirre: “Una experiencia personal” en VV. AA.: *Entre antes sobre después del anti-cine*, Madrid, CSIC, 1995, p. 27.

16 *Anti-cine...*, op. cit. pp 46-47. Sobre el mismo tema, sigue insistiendo veinte años más tarde en Javier Aguirre: “Una experiencia personal” en VV. AA.: *Entre antes sobre después del anti-cine*. Madrid, CSIC, 1995, p. 27.

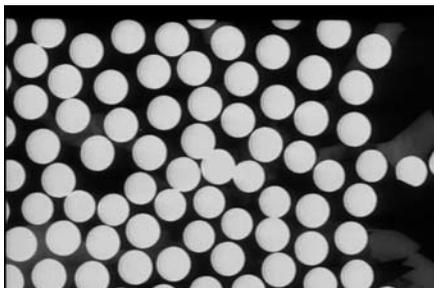


Imágenes 1 y 2. *Che che che* (Javier Aguirre, 1971)

Imágenes 3 y 4. *Che che che* (Javier Aguirre, 1971)Imágenes 5 y 6. *Che che che* (Javier Aguirre, 1971)

sentido a su conjunción: la política, y concretamente, la constantemente invocada idea de revolución. A este tema estaba dedicada una de las dos películas que completan el ciclo y que, en cierto modo, lo culminan: *Che che che* (1971), que se aparta de los planteamientos no figurativos de las anteriores para ofrecer un trabajo sobre fotografías de determinados acontecimientos históricos. *Che che che* resultaba más explícita en sus planteamientos políticos de lo que era tolerable para el régimen, por lo que fue finalmente censurada en los Encuentros y no se proyectó¹⁷. Las fotos seleccionadas por Aguirre para su película estaban sometidas a una tarea de montaje, compilación y reciclaje que trabajaba asociaciones conceptuales, ritmos internos y estructuras formales. Partiendo de una escena de arranque que mostraba un paisaje yermo tomado desde un vehículo en movimiento, se estructuraba en torno a tres bloques que giraban alrededor de un eje común: un retrato del Che Guevara sobre el que la cámara hace un lento zoom de retroceso (imágenes 1 y 2). Cada uno de los bloques constaba de una compilación de fotos articuladas en torno a un eje temático: el primero, el nazismo

17 Fernando Lara: "Pamplona: Encuentros-72 de Arte de vanguardia", *Triunfo*, 510, 8-7-72 p. 9



Imágenes 7, 8 y 9. *Che che che* (Javier Aguirre, 1971)

(imágenes 3 y 4); el segundo, las luchas por la igualdad de derechos entre las razas en Estados Unidos (imagen 5) y, finalmente, el tercero, dedicado a la guerra en Vietnam (imagen 6).

Lo más revelador del comentario sobre el filme que hace Aguirre en el libro *Anti-cine* es que intenta demostrar que esa compilación de imágenes fotográficas debe ser leída como la condensación de las experimentaciones en sus películas no figurativas previas. Cada una de ellas aparece invocada en el fragmento del libro dedicado a *Che che che*, demostrando que todas las soluciones formales anteriores son aplicadas de manera coherente en este filme, a pesar de trabajar con imágenes miméticas de la realidad, y que su búsqueda es la experimentación formal, a partir de la cual se puede desprender la interpretación política. De este modo, por ejemplo, la ráfaga de ametralladora sobre la foto del Che expresada en unas circunferencias blancas que se superponen como agujeros de bala antes de la aparición del cadáver del Che lo justifica como extensión del trabajo en *Fluctuaciones entrópicas* (imágenes 7, 8 y 9). La propia idea del pausado zoom que va revelando poco a poco el rostro del Che sería también un gesto semejante al desarrollado en *Uts cero*, película que consistía básicamente en un pequeño cír-

culo de luz sobre un fondo negro que iba creciendo hasta cubrir toda la pantalla de blanco para, a continuación, invertir el proceso hasta llegar al negro absoluto¹⁸. Estos recursos visuales de *Che che che*, provenientes de la experimentación de sus películas no figurativas, soportarían de este modo la actitud política de la experimentación y no al contrario. Según Aguirre: “*Che che che* es, por encima de todo, una película en la que se plantea el tema de la revolución en la forma como meta fundamental del artista. Lo cual no es obstáculo (...) para que el artista se sienta identificado completamente con el contenido político concreto que toma como base para su construcción estética”¹⁹. Sin embargo, algunos de los comentaristas de la película no reparaban en esta sofisticada vertiente formal. Incluso sus planteamientos políticos revolucionarios parecían limitados por ella. Como afirmaba un crítico del filme: “En realidad, *Che che che*, en cuanto a lenguaje, es un film clásico y sus limitaciones son las inherentes a todos los films”²⁰.

El embarullamiento de materiales que buscaban una justificación desde lo experimental dentro de un formato más convencional también se reflejaba en la banda sonora. Por un lado se establecía un dispositivo sonoro en el que se concitaban experimentos de poesía fonética y sonora (Henri Chopin y Stan Hanson), música electroacústica (firmada por Eduardo Polonio, músico vinculado al grupo Alea y frecuentador de la escuela de Darmstadt) y un sofisticado trabajo de distorsiones auditivas. Esto aparecía combinado con una canción compuesta por José Agustín Goytisolo e interpretada por Patxi Andión, cuyo estribillo se dirigía tanto a la figura del Che como a los artistas identificados con los ideales revolucionarios: “Proteste, escriba o pinte, sépalo usted: fusil en mano, el poeta solo era él”. Unido a un par de citas de Peter Weiss²¹ sobre las condiciones de libertad del artista para crear su obra, conducían el sorprendente cierre de la película que pretendía dar sentido al flujo de las imágenes previas. Una panorámica de casi 360° con la cámara al hombro nos muestra la habitación de una casa con estanterías cargadas de libros y alguna pintura. El movimiento se congela con la irrupción de las referencias al texto de Peter Weiss hasta conducirnos inesperadamente a una escena doméstica en la que aparece el propio Aguirre acompañado de unos niños y otras personas en lo que parece un momento de asueto familiar (imágenes 10 y 11). La escena nos conduce así a una posición autorreferencial, en el que el cineasta parece reflexionar sobre la legitimidad de su lugar como creador comprometido con la revolución pero a través de su exploración de la forma: “La revolución y el avance están en la forma, no en lo que digas, sino en la forma de decirlo (...) lo que quiero decir es que la forma es el verdadero contenido artístico, es forma y contenido al mismo tiempo. Nunca se ha desligado un acto formal revolucionario de un acto revolucionario, hablando en términos de arte, naturalmente”²².

18 *Anti-cine...*, op. cit., p. 50-52

19 *Ibíd.*, p. 50.

20 Antonio Martínez Menchén: “El Anti-cine de Javier Aguirre”, *Triunfo* 608, 25-05-1974, p. 67.

21 “Cuando un superviviente escribe hoy sobre los campos de exterminio, o sobre la destrucción de nuestras ciudades, o siquiera sobre unos individuos que resisten en la más honda miseria, a pesar de toda su actividad le sitúa fuera de esas cosas. Al componer su comunicación, tanto si es mediante la escritura, o la imagen, o la música, afirma su propia libertad” (...) “Está sentado en un cuarto caliente, frente a una mesa que no se tambalea, y describe la pena de otros. Que él goce de la libertad es la presuposición para que pueda describirla. Un mundo se hunde, y nosotros registramos ese hundimiento en nuestro lenguaje de signos”.

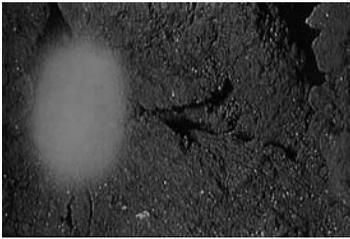
22 Diego Galán y Fernando Lara: “En lucha abierta con el siglo XXI”, *Triunfo* 459, 20-03-71, p. 36.



Imágenes 10 y 11. *Che che che* (Javier Aguirre, 1971)

150

Esta mezcla de lo cotidiano y lo familiar con la experimentación artística fantaseada como experiencia revolucionaria resulta sintomática de la conjugación de arte, vida y revolución en las prácticas artísticas experimentales de los sesenta. Pero el trabajo de Aguirre, a pesar de la avalancha de teoría y referentes muy intelectualizados con los que pretende abrigarlo, parece concebirse también como una búsqueda de estilemas puramente formales y de soluciones que incluso se plasmarían en algunas de sus películas comerciales del momento. Es decir, la idea de revolución, como demostrarían los hechos en apenas unos pocos años, no era el soporte del triángulo arte-vida, sino el elemento más accesorio, desechable y prescindible del mismo. La constantemente invocada revolución podía simplemente desaparecer y nada cambiaría. De hecho, esos estilemas que aparentaban el grado sumo de la experimentación comprometida políticamente, podían ser trasladados al contexto opuesto (el cine industrial) y mostrar su funcionalidad levemente disfrazados. Por ejemplo, los títulos de crédito de *El astronauta* juegan con las distorsiones sonoras o la aparición de manchas de color y manipulaciones sobre las fotografías de la luna que crean una cierta correspondencia con las películas del *Anti-cine* (imágenes 12 y 13) y que finalmente parecen incluso paródicas en ese contexto (imagen 14). Del mismo modo, los créditos de *Pierna creciente, falda menguante* suponen estrategias de combinación de colores puros y contrastes muy semejante a los de *Espectro siete* (imágenes 15 y 16). La traslación de esta experimentación revolucionaria a un terreno totalmente divergente nos revela una nueva dimensión de la ambigua búsqueda formalista de Aguirre que, aparentemente, puede independizarse sin mayores problemas de la justificación política que articulaba la base de su discurso para penetrar en el bastardo terreno de las propuestas comerciales.

Imágenes 12, 13 y 14. *El astronauta* (Javier Aguirre, 1970)Imágenes 15 y 16. *Pierna creciente, falda menguante* (Javier Aguirre, 1970)

Al fin y al cabo, Aguirre defendía su cine comercial contemporáneo al *Anti-cine* como un pulso de la mentalidad de su tiempo, aunque lo situara en un terreno diferente a la hora de defender su posición como artista. Las películas firmadas por el artista experimental iban precedidas de la fórmula: “un film de”, mientras que sus productos industriales se acogían bajo el escudo: “Dirección...”. En cualquier caso, afirmaba (y posiblemente hay en esta afirmación una connotación política más reveladora que las de *Che che che*): “...siempre se ha dicho, y me parece verdad, que se conocerá la España de estos años mucho mejor por películas del tipo de *El astronauta* o *Pierna creciente, falda menguante* que no por *El jardín de las delicias*, porque los primeros son productos directos, que nacen directamente de la gente, y los otros no”²³.

La película más radical y quizá probablemente más interesante del *Anti-cine* nace, precisamente, de la gente. *Objetivo 40º* consiste en un intento de borrar la presencia del autor para conseguir, como dice un cartel que prologa el filme, “desmitificar” la objetividad. El proceso de realización del filme es descrito por Aguirre minuciosamente: “Hemos colocado la cámara en la calle y hemos apretado el botón hasta que el celuloide se termine. Ningún movimiento, ningún cambio de plano, ninguna rectificación, ninguna manipulación en el montaje. Y

²³ *Ibíd.*, p. 37.



Imágenes 17 y 18. *Objetivo 40°* (Javier Aguirre, 1969)

152

la elección de una óptica —el objetivo 40°— que es el la que más se acerca al ojo humano. El sonido directo y sincrónico colocando el micrófono debajo del trípode, casi a la altura del objetivo. La tan cacareada *realidad* se nos muestra aquí en sí misma, sola, desnuda, sin manipulaciones. ¿cabe mayor objetividad? Sin embargo, nosotros sabemos que no somos objetivos, y que además no podemos serlo”²⁴. Aguirre reconoce, en su proceso de “desmitificación” de la objetividad, que todo encuadre supone un recorte, una selección de la realidad y una fijación de lo rodado en un tiempo determinado. Por lo tanto, siempre hay una intervención del cineasta que hace imposible dicha objetividad. También alude a la posibilidad de que esas imágenes de gente que registra la cámara mientras caminan por la calle (imágenes 17 y 18) puedan leerse incluso como meras formas, posibles “signos de luz” (la expresión es suya) que van atravesando el encuadre. Valora el peso del azar y lo aleatorio. Pero, en su justificación del filme, va más allá y conduce su experimentación formal, de nuevo, a un terreno ideológico. Ahí es, básicamente, donde *Objetivo 40°* se desmarca de las experimentaciones comparables de otros artistas como Andy Warhol o Sylvie Boissonnas, rodando con pretensión minimalista tiempos muertos o personajes durmiendo. Más allá del formalismo exquisito de las élites, Aguirre reclama que con esta experiencia se puede “...conocer *con ojos nuevos* a un importante y significativo sector popular de nuestra población”. La guía de esta nueva mirada hace que lo representado “adquiera un nuevo significado, una *realidad* de signo crítico, y una postura —o mirada— del espectador que podríamos calificar de *trascendida*...”²⁵ La pirueta conceptual para encontrar un soporte ideológico en la propuesta experimental de *Objetivo 40°* nos devuelve una vez más a ese momento de la cultura en el que asirse a la idea de revolución, más que por una finalidad realmente política, pretendía dar sentido a prácticas artísticas que habían agotado sus caminos o, parafraseando a los comisarios de los Encuentros de Pamplona, habían sorbido la sustancia de sus medios artísticos hasta dejarlos desecados. La

²⁴ *Anti-cine...*, op. cit., p. 37.

²⁵ *Ibíd.* 37 y 38. Todas las cursivas son de Aguirre.

extensión de las prácticas hasta su fusión con la vida²⁶, y el mantra de la revolución, acudieron a finales de los sesenta y principios de los setenta como las últimas coartadas posibles para mantener latente la posibilidad del arte como experiencia. El mismo año de los Encuentros, en 1972, un joven Félix de Azúa se paseaba por la Documenta de Kassel. El paisaje con el que se topó no tenía la agitación vital y anarquizante de las calles de Pamplona, pero definía el carácter terminal de las vanguardias artísticas y, quizá también, de sus coartadas revolucionarias: “Allí se convirtió en opinión pública la agonía de las vanguardias y la adolescencia del vídeo, de la performance, del *happening*, del conceptual, del *minimal* (...) Allí se enterró la pintura como madre de todas las representaciones visuales y nació la primera hornada de pantallas de fauces agresivas. Cuando crecieron, muy rápidamente, se les desarrolló una mandíbula electrónica capaz de devorar todos los ojos de la especie humana. (...) Con ese desconcierto alcanzó su verdad suprema el Arte en 1972 y pudo ya disolverse en la trivialidad de la vida cotidiana”²⁷.

26 José Díaz Cuyás: “Literalismo y carnavalización...”, op. cit., p. 23

27 Félix de Azúa: *Autobiografía sin vida*, Barcelona, Mondadori, 2010, pp. 126 y 132.

Agresión, experimentación, revolución: notas sobre el anticine de Javier Aguirre

Javier Aguirre realizó una serie de ocho películas experimentales que denominó *Anti-cine* entre finales de los años sesenta y principios de los setenta. Junto con ellas publicó un libro en el que explicaba los referentes de su búsqueda formal. En sus argumentaciones, las interpelaciones a la revolución, la ruptura con las convenciones formales y la experimentación con los recursos expresivos se entremezclan para dar sentido a unos filmes de carácter abstracto y casi siempre no figurativo. El artículo recorre las características de estos filmes e interpreta la naturaleza de esta relación entre experimentación formal y práctica revolucionaria.

Palabras clave: Javier Aguirre, Anti-cine, Op-art, cine experimental, cine político.

Aggression, experimentation, revolution: Notes on Javier Aguirre's anti-cinema

Javier Aguirre made a series of eight experimental films that he called *Anti-cine* during the late 1960s and early 1970s. Along with the films, he published a book in which he elucidates what his references were in his search for film form. He explains that his notion of revolution, breaking away from standard conventions and experimentation with expressive resources all came together to create meaning in his abstract and nearly always non-figurative films. The article here looks at these characteristics in his films and analyzes the relationship in them between formal experimentation and revolutionary practices.

Key words: Javier Aguirre, Anti-cinema, Op-art, experimental films, political films

Fecha de recepción: 06/02/2012 Fecha de aceptación: 14/02/2012