



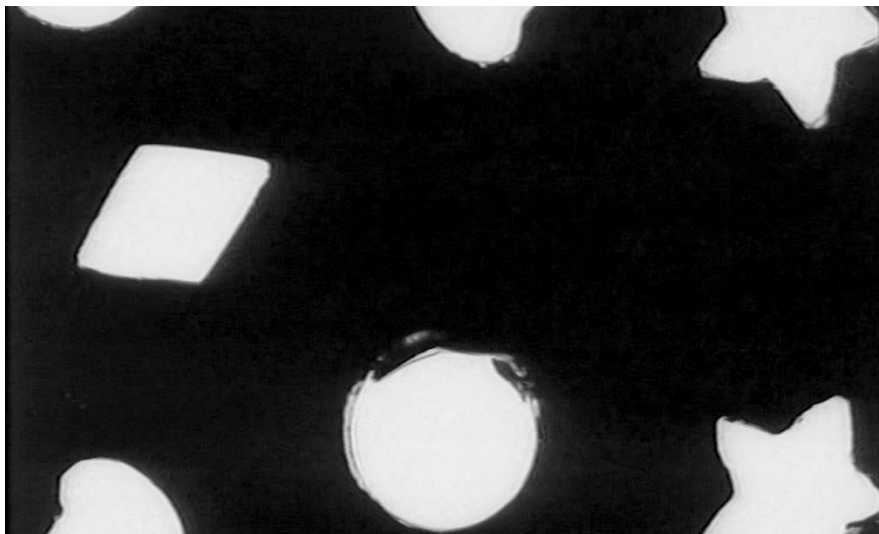
UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA



JUNIO 2025

**EL OJO DESOBEDIENTE:
EL “ANTI-CINE” DE JAVIER AGUIRRE Y
LA VANGUARDIA EXPERIMENTAL
EN EL CINE ESPAÑOL DE LOS AÑOS 60 Y 70
(conmemorando el 90 aniversario del nacimiento de
Javier Aguirre)**



Organiza:

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

Cátedra “Manuel de Falla”

CineClub Universitario UGR /Aula de Cine “Eugenio Martín”

EN

sa CAPILLA

ontrarán ver-
leras obras de
e en muebles,
dros, manteo-
s, porcelanas,
s. Al mismo
mpo que po-
a vender cuan-
desee con la
curidad que
edara satisfeco

entenezuelas, 14

itares

SO A GRANADA.

ro, inserta en el

rio del Ejército

ado al Gobierno

comandante de

é Rodríguez Leal.

1.

Avisos

erá con un apa-

AR RAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

imposible el de-
mero de estam-
han sido tocada
corruptos de S
cias a todos. G

Igualmente, r
muy noble y b
sús que tuvo e
en reverenciar
a todos los In-
mente a la Co-
lesianos, Teres-
gios de enseña
que no citamos
han acudido en
nuestros actos.

Rendidas gra-
granadina, a su
parroquiales; s
tísimas autorid
muy especial, s
cuelas Normales
entusiasmo, a l
veterana Asoci-
rio, tan cargad
dos

No quisiera c
mos colaborado
tiguos Alumnos
dia de este Col
ron el honor d
líquas a nuest
lo hicieron, ple
Gracias a to
molesto si aquí
La Escuela P
Escuela Pia, un
ble recuerdo de
comunicado a n
Roma.

X, juntamen
agradecimiento,
modo especial e
Que se arraja
res esta devoci-
que estudien su
gia y, lo que e
practiquen. Est
más que un ho
colaborar desde
geiladora y mi
la Santa Iglesia
Gracias a la s
que han volado
que se ha pres-
nas para dar a
dre. También su
tiene que estar
turado de recio
A todos: ¡M

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada

Periodico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO UGR

se crea el **martes 1 de febrero de 1949**

con el nombre de "Cineclub de Granada".

Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2024-2025, cumplimos 72 (76) años.

JUNIO 2025

**EL OJO DESOBEDIENTE: EL “ANTI-CINE” DE JAVIER AGUIRRE
Y LA VANGUARDIA EXPERIMENTAL EN EL CINE ESPAÑOL DE
LOS 60 Y 70 (conmemorando el 90 aniversario del
nacimiento de Javier Aguirre)**

JUNE 2025

*THE DISOBEDIENT EYE: THE “ANTI-CINEMA” OF JAVIER AGUIRRE
AND THE EXPERIMENTAL VANGUARD IN SPANISH CINEMA OF THE 60's
AND 70's (commemorating the 90th anniversary of the birth of Javier Aguirre)*

Tres programas presentados y comentados por / Three
programmes presented and commented by Marina Hervás
(directora de la Cátedra “Manuel de Falla”) y Juan de Dios Salas
(director del Cineclub Universitario)

Viernes 6 / Friday 6th [total: 120 min.]

Programa 1o : Antecedentes y contemporáneos/as

FILM EXPERIENCIA I (1957) Equipo 57

EXP. No 1 (1958) y **EXP. II** (1959) Joaquim Puigvert

**L'ESPECTADOR – HABITACIÓ AMB RELLOTGE – LA LLUM –
CONVERSA** (1967) Carles Santos

DISTÀNCIA O A INFINIT (1969) Jordi Bayona

EL ALTOPARLANTE (1970) Llorenç Soler

ESPAÑA 68: EL HOY ES MALO, PERO EL MAÑANA ES MÍO
(1968) Helena Lumberras

PIM, PAM, PUM, REVOLUCIÓN (1969-1970) Antoni Padrós

Martes 10 / Tuesday 10th [total: 65 min.]

Programa 2o: El “Anticine” de Javier Aguirre (I)

UTS CERO (REALIZACIÓN I) (1970)

ESPECTRO SIETE (1970)

FLUCTUACIONES ENTRÓPICAS (1970)

**IMPULSOS ÓPTICOS EN PROGRESIÓN GEOMÉTRICA
(REALIZACIÓN I)** (1970)

Viernes 13 / Friday 13th [total: 65 min.]

**Programa 3o: El “Anticine” de Javier Aguirre (y II)
INNERZEITIGKEIT (“TEMPORALIDAD INTERNA”) (1970)**

OBJETIVO 40o (1970)

CHE CHE CHE (1971)

Todas las proyecciones a las 20:30 h.

en Sala Máxima del Espacio V Centenario (Av. de Madrid)

Entrada libre hasta completar aforo

All screenings at 8:30 p.m.

at the Assembly Hall in the Espacio V Centenario (Av.de Madrid).

Free admission up to full room.

Organiza:

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

Cátedra “Manuel de Falla”

Cine Club Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín)

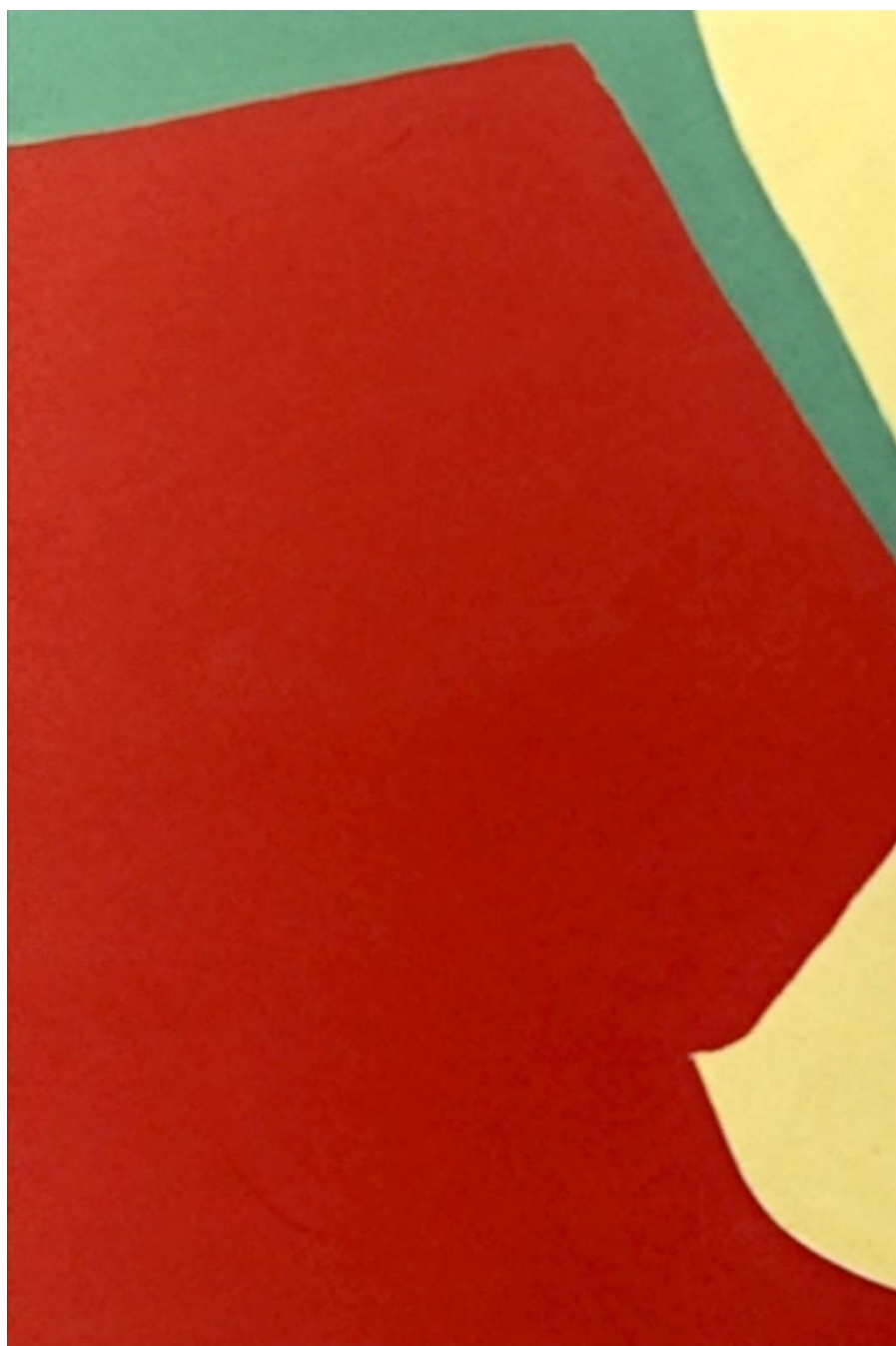
**EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES,
NO ESTÁ PERMITIDO EL CONSUMO DE COMIDA
NI DE BEBIDAS ALCOHÓLICAS O GASEOSAS.**

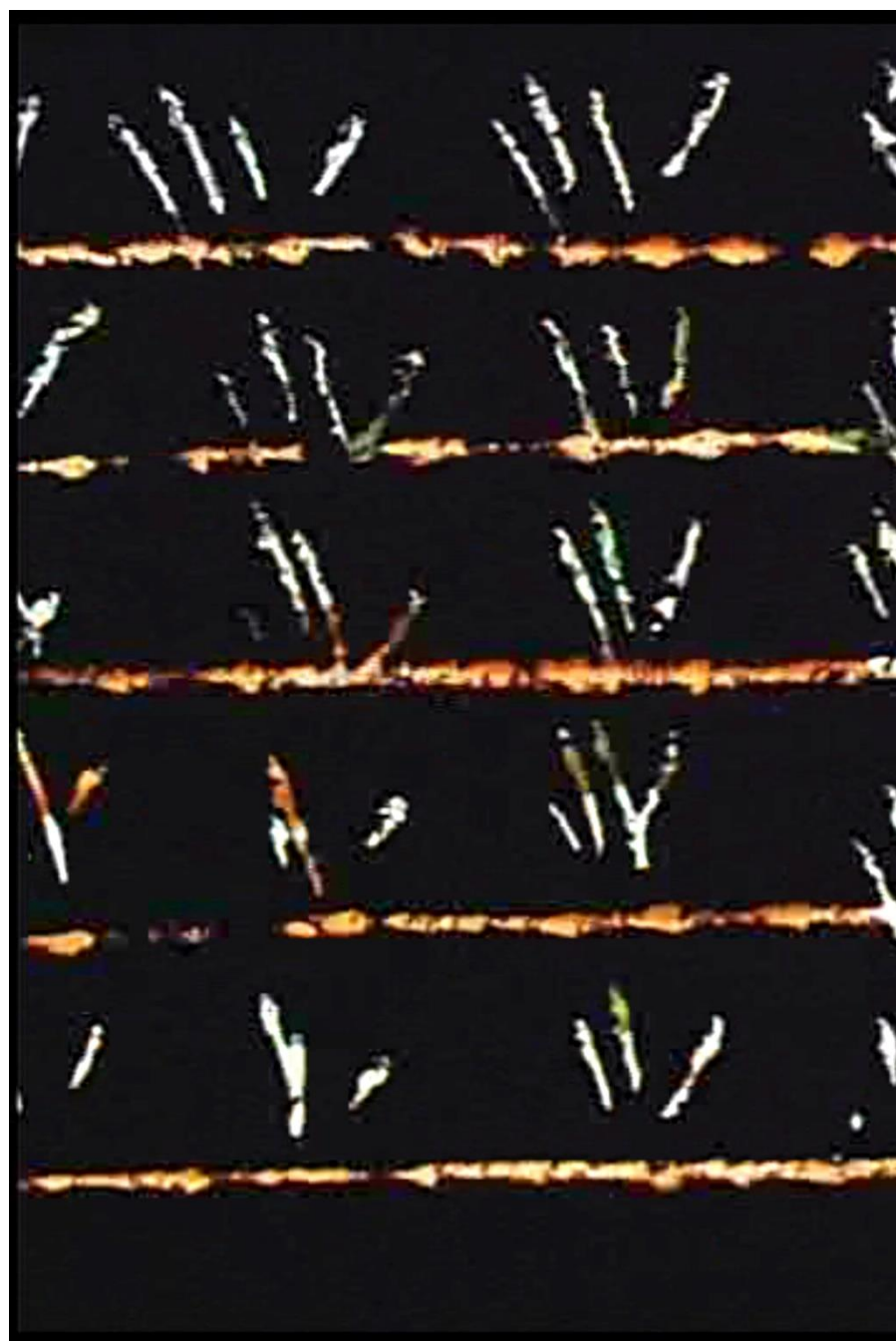
**DE IGUAL MODO,
NO ESTÁ PERMITIDO EL USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.
SE RUEGA LOS DESCONECTEN HASTA EL FINAL DE LA PELÍCULA.**

**LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA SALA
30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE LA SESIÓN.**

LES AGRADECEMOS MUCHO SU COLABORACIÓN.

**EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO
SE HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS**







Viernes 6

20:30 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

Programa 1o : Antecedentes y contemporáneos/as

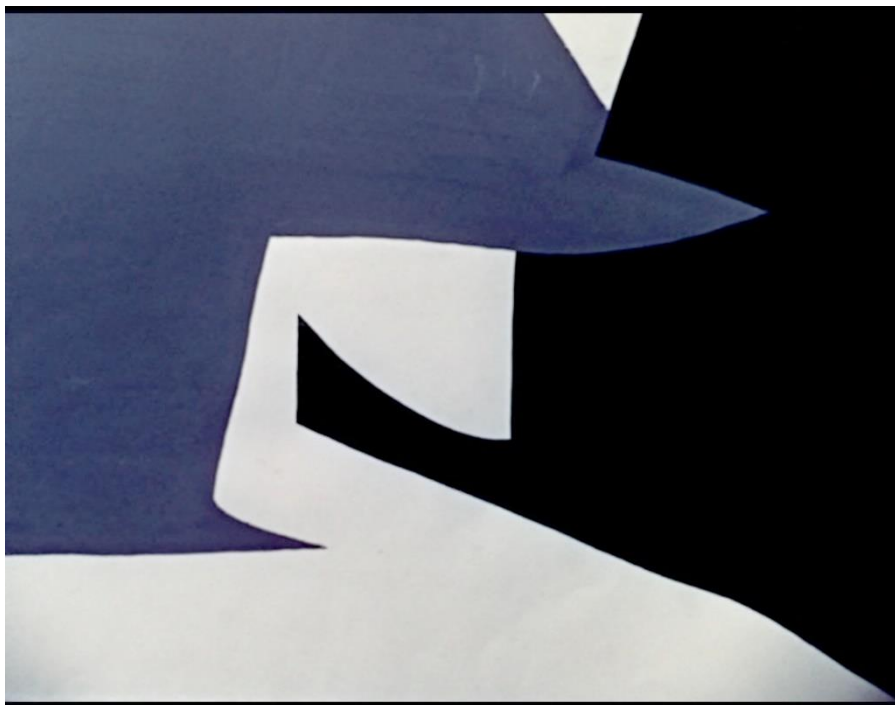
[total: 120 min.]

**FILM EXPERIENCIA 1. BASE TEÓRICA: INTERACTIVIDAD
DEL ESPACIO PLÁSTICO • 1957 • España • 7'**

Director y Producción.- Equipo 57. **Fotografía.-** Francisco Sánchez
(Color). sin sonido



(...) **Equipo 57** lo formaron en París Ángel DUARTE, José CUARTE, Juan SERRANO, Agustín IBARROLA y Jorge OTEIZA, incorporándoseles más tarde, Luis AGUILERA, Francisco AGUILERA AMATE, Néstor BASTERRETXEA y Juan CUENCA.



En el manifiesto que firmaron en 1957 establecían como principio el análisis de la interacción entre el espacio plástico bidimensional y tridimensional, y la preocupación ideológica frente a los problemas sociales. El Equipo 57 supo mantener abierto el debate sobre la relación entre arte y sociedad, girando la labor del grupo en torno a principios programáticos de lo concreto, que defendía la aproximación del arte a la realidad. Su formulación ideológica se basaba en la investigación y la experimentación, así como en una racionalización de todo el proceso artístico para dotarlo de un sentido social comprometido. El Equipo 57 concretó a lo largo de su existencia el sentido autónomo de la obra como objeto que ocupa un lugar en nuestro entorno. Sin salirse del trabajo científico y analítico, las obras del grupo fueron generando un proceso genealógico, en el que en realidad no es más que una matriz que se transforma en otra y ésta, a su vez, vuelve a ser matriz para engendrar otra forma, desencadenando

una reflexión sobre las estructuras de repetición. En sus cinco años de actividad, el Equipo 57 realizó ocho exposiciones, a las que acompañaron de un corpus teórico de primer orden. En 1962, el grupo se disolvió, poniéndose punto final a uno de los proyectos más apasionantes de la vanguardia española en la segunda mitad del siglo XX.

FILM EXPERIENCIA L. BASE TEÓRICA:
INTERACTIVIDAD DEL ESPACIO PLÁSTICO fue un experimento artístico que consistió en la filmación fotograma a fotograma de sucesivos gouaches sobre papel, generosamente coloreados y firmados por el propio Equipo 57. La proyección de esta continua sucesión filmada muestra la evolución cambiante de las manchas de color plasmadas en ellos. Estas transformaciones en el color y las formas, que dan cierta apariencia de movimiento, se inscriben dentro de lo que ellos denominan interactividad, uno de los ejes conceptuales fundamentales de su teoría y praxis artística. (...)

Texto (extractos):

Claudia Giannetti (ed.), **El discreto encanto de la tecnología. Artes en España.** MEIAC, ZKM, 2008.



EXP. No 1 • 1958 • España • 2'

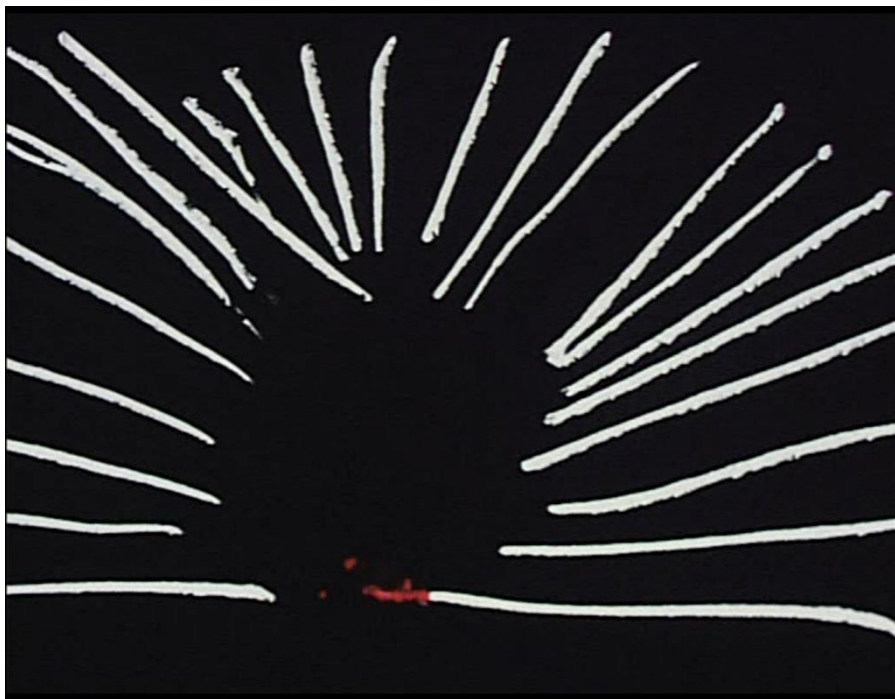
Director y Producción.- Joaquim Puigvert. **Fotografía.-** Color.

(...) En 1959, **Joaquim Puigvert i Pastells** (Vilobí d'Onyar, Girona. 1928) decide experimentar con la animación y realiza 3 obras a las que titula **EXP.** de Experimento, numerándolos del 1 a 13. Aunque esta trilogía es una serie estructurada como tal, cada uno de los trabajos se desliza por posibilidades distintas, pero buscando en todas ellas el denominador común de la pintura fílmica.



En los **EXP**, Puigvert utiliza el rayado de película como técnica de expresión animada, coloreando después las imágenes resultantes. Mucho más cercano a Norman McLaren que Mestres, Puigvert no entiende la abstracción total en sus trabajos y juega con el celuloide a crear una simbiosis musical entre imagen y sonido.

EXP. N° 1 es quizás el ensayo de la técnica, rayas, puntos, estrellas, imágenes abstractas que se mueven en la pantalla al compás



sonoro. Puigvert confiere a sus pinturas fílmicas un ritmo visual juguetón y fresco que se desenvuelve ante el espectador de forma natural, no forzada, casi espontánea. Controla a la perfección la formación de dibujos y pese a la abstracción de la animación, éstos buscan un significado a su rayado, desembocando siempre en el figurativismo. La capacidad que tiene Puigvert para visionar imagen a imagen el resultado fílmico de sus pinturas es tan innato que enriquece vitalmente el visionado de su obra. Las rayas parecen vivas y pierden su categoría geométrica para convertirse en figuras que el espectador, cada espectador, cambiará de forma. Toda la obra funciona por estallidos de color que aligeran la sensación intelectual para pasar a la sensualidad formal (...).

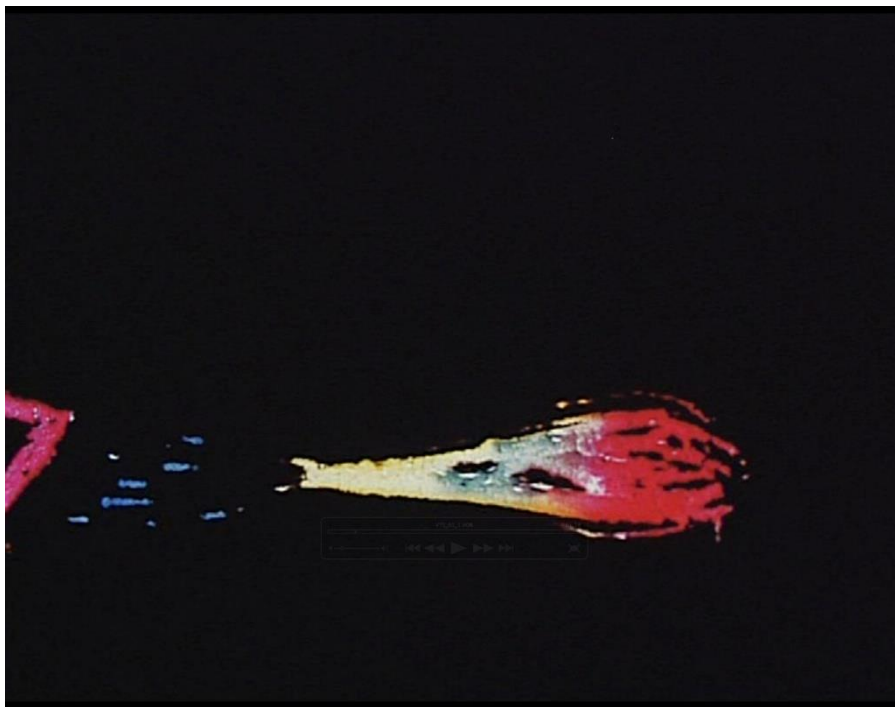
Texto (extractos):

*Emilio de la Rosa y Eladi Martos, **Cine de animación experimental en Cataluña y Valencia. La curiosidad de la experimentación.***

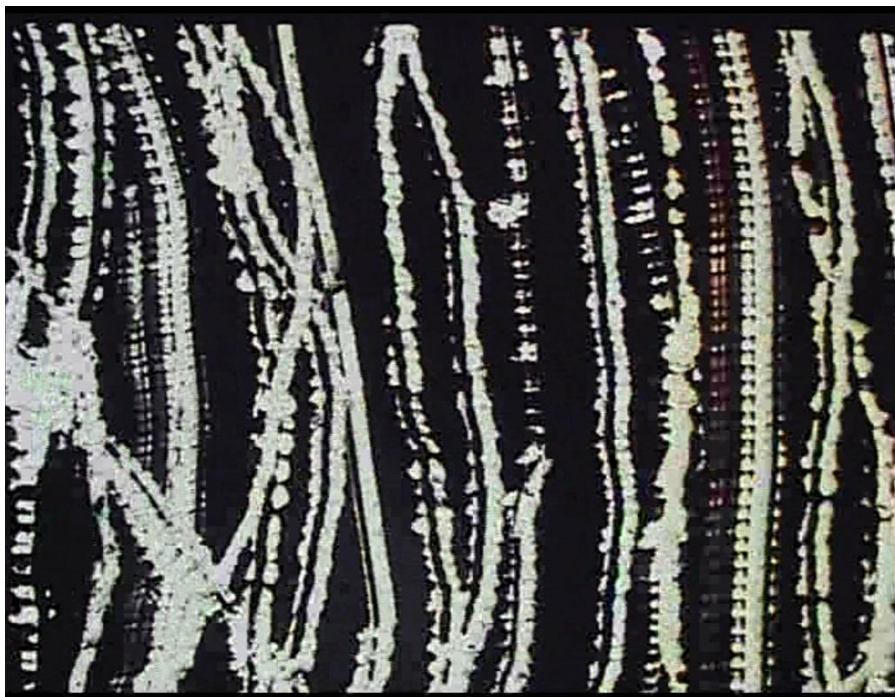
*Semana de Cine Experimental de Madrid, Catalan Films & TV,
Madrid, noviembre, 1999.*

EXP. II • 1959 • España • 2'

Director y Producción.- Joaquim Puigvert. **Fotografía.**- Color.



(...) En **EXP.II**, es donde Puigvert llega a encontrar su propia forma de escribir con la pintura directa. Abandona la condición de ensayo y se sumerge en una película de apenas dos minutos pero riquísima a nivel de sensaciones, de movimiento, de belleza visual. Aún tras los pasos de McLaren, Puigvert se libera y asume su trabajo desde diferentes perspectivas sin decantarse por ninguna, pero aprovechándose de todas. La riqueza de ritmo se alimenta de la abstracción pero también de imágenes figurativas que buscan un discurso estético completo. Incluso utiliza imagen real y la manipula de tal forma que la realidad se fusiona rítmicamente con la pintura que la conforma. Cada fotograma de **EXP.II** es un cuadro por sí mismo y es al ponerse en movimiento, al correr a la velocidad de 24 fotogramas

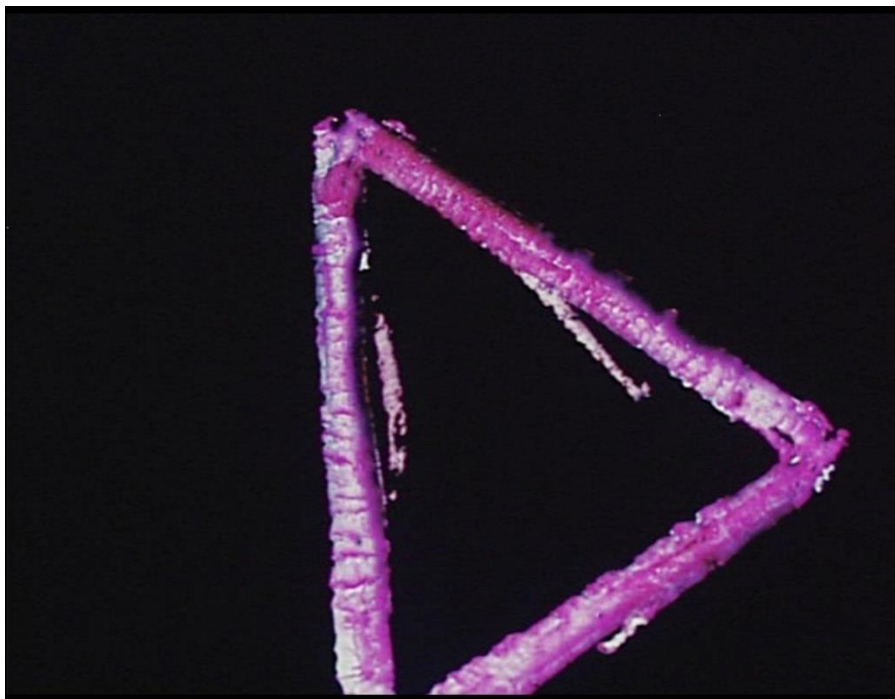


por segundo, cuando se convierte en cine, un cine no tan puro como el planteado por Mestres, sino más mestizo, nutriéndose de todas las posibilidades que éste confiere. De nuevo querríamos resaltar la facilidad que Puigvert tiene en la animación directa, es un creador de imágenes vivas, con movimientos musicales que se recrean con el sonido jazzístico que le acompaña. Visto hoy, el trabajo de Puigvert nos parece emparentado con el realizado en la actualidad por el italiano Vincenzo Gioanola, otro animador que busca en el figurativismo la esencia musical que posee la pintura directa sobre película (...).

Texto (extractos):

*Emilio de la Rosa y Eladi Martos, **Cine de animación experimental en Cataluña y Valencia. La curiosidad de la experimentación.***

*Semana de Cine Experimental de Madrid, Catalan Films & TV,
Madrid, noviembre, 1999.*



(...) Con **EXP.II** Puigvert pasa a ser otro de los múltiples seguidores de McLaren. Su film es rayado y pintado sobre película virgen, sin intervención de la cámara. Aparte de ser un alarde de paciencia, lo es también de imaginación en el trazado y evolución de las formas, algunas de ellas muy graciosas y con efectos notables, y siempre dentro de un ritmo musical sostenido sin un fallo. Puigvert quiso no permanecer en el terreno de la abstracción pura y sus formas pretenden expresar determinadas ideas, cosa que consigno simplemente como información. Luego intercala algunas imágenes fotográficas que a mi modo de ver quiebran el ritmo visual. (...).

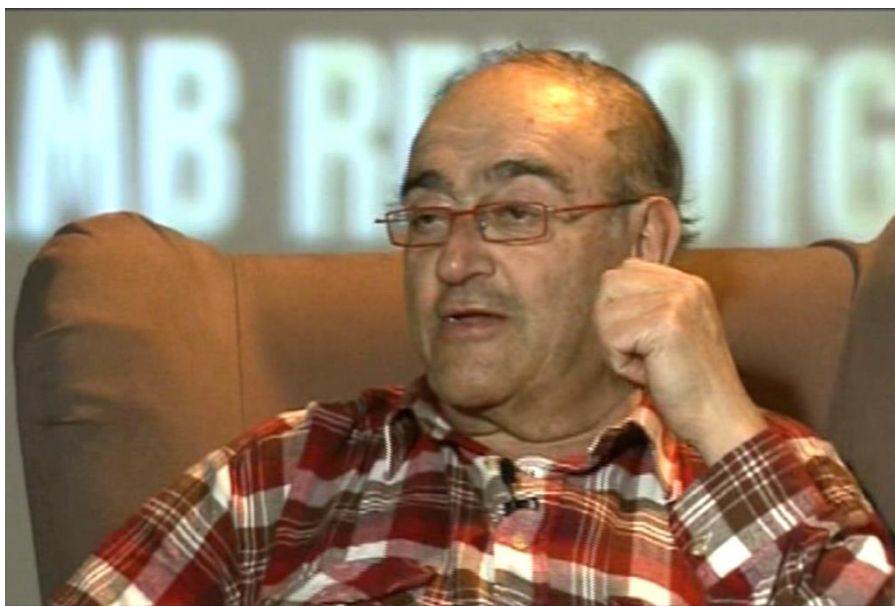
Texto (extractos)

José Torrella, **Crónica y análisis del cine amateur español**,
Rialp, Madrid, 1965.

**L'ESPECTADOR – HABITACIÓ AMB RELLOTGE – LA LLUM –
CONVERSA • 1967 • España • 7'**

Director, Fotografía y Producción.- Carles Santos. **Fotografía.-**
B/N.

(...) **Carles Santos** nacido en Vinares, Castellón, en 1940 había ido a Barcelona para continuar los estudios de piano. De la mano de Joan Prats, entró en contacto con los ambientes de vanguardia musical de la ciudad. Santos siempre ha estado vinculado al mundo musical –comenzó tempranamente su formación estudiando piano en el Conservatorio del Liceo de Barcelona-, y también con el mundo escénico en trabajos con Cesc Gelabert o Joan Brossa. Compositor de muchas de las bandas sonoras de films de Pere Portabella.



Para este apartado interesa destacar, de su extensa filmografía y acciones filmadas, las primeras que realizó en 1965, tales **L'ESPECTADOR / HABITACIÓ AMB RELLOTGE / LA LLUM / CONVERSA**, producidas por Portabella con su productora Films 59. Todas ellas tienen un carácter muy minimalista, por la austeridad de

sus elementos, y por hacer hincapié en el elemento sonoro y la reflexión acerca del fuera de campo.



Presentada como un conjunto de cuatro, cuenta, para completar la obra, con la complicidad activa del espectador, a quien le propone otros juegos de reflexión. **L'ESPECTADOR** es una breve acción basada en una imagen en blanco con la sombra de una persona que toma asiento en la parte derecha de la pantalla sin ningún sonido que la acompañe. **HABITACIÓ AMB RELLOTGE** consta de una panorámica realizada a mano de izquierda a derecha mostrando el espacio de una habitación; en su transcurso, se oye una voz en off que dice "tic - tac". **LA LLUM** es un plano en negro en el que se oye el sonido de un interruptor; a continuación, se ve en imagen el interruptor en primer plano. **CONVERSA** es la más larga de las piezas del conjunto: consta del plano fijo de una puerta cerrada y lo que se oye en off es el sonido que supuestamente proviene del otro lado de la



puerta. Estimular la actividad del espectador hace que sus obras funcionen. Algunas de las demás obras que conforman su filmografía se complementan con su labor como músico o bien son filmaciones de acciones musicales (...).

Texto (extractos)

Felix Fanés, Pere Portabella. Avantguarda, cinema, política, Filmoteca de Catalunya, Barcelona, junio 2008.

Antoni Pinent, “Panorámica sintética / parcial del Cine Experimento en España. Intermitencias desde la década de 1960 hasta la ‘última generación’”, capítulo incluido en: **El discreto encanto de la tecnología. Artes en España**, *Claudia Giannetti* (ed.) MEIAC-ZKM, 2008.

DISTÀNCIA O A INFINIT • 1969 • España • 8'

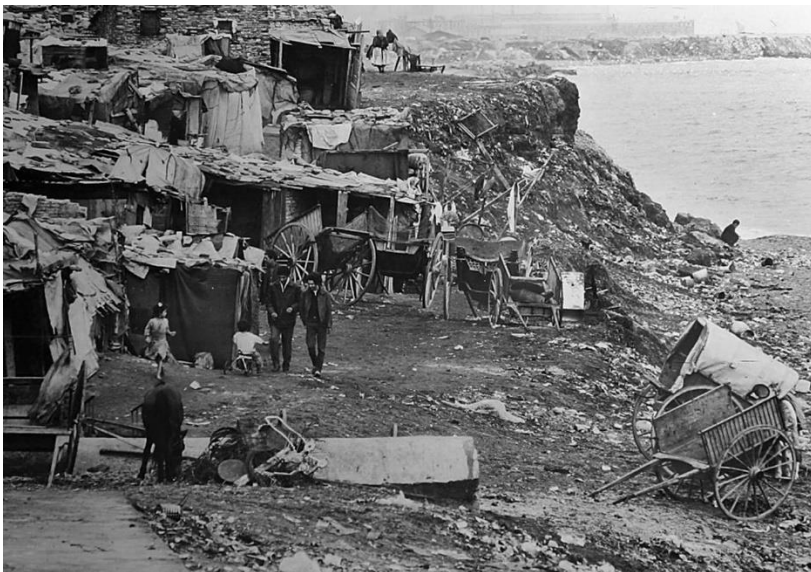
Director, Guion, Fotografía (B/N) y Producción.- Jordi Bayona.

Ayudante de dirección.- Sergi Boyer. **Cantante.-** Miguel García.

(...) **Jordi Bayona**, realizó tres películas buscando evidenciar lo que separaba a los inmigrantes de la población acomodada. Tenía que ver, principalmente, con las condiciones de vida y trabajo. Bayona en **Distancia 200 metros** (1967), **DISTANCIA O A INFINITO** (1969) y **Un lugar para dormir** (1971) se fija en dos mundos paralelos, que pueden transcurrir uno junto al otro, pero siempre dándose la espalda. Entre el Parque de Atracciones de Montjuïc en Barcelona, donde suben los barceloneses a divertirse, y las barracas donde viven muchas familias no hay más de 200 metros. (...)

Texto (extractos)

*Jordi Mir García, “Miradas subalternas para entender los procesos migratorios”,
Papeles, nº 104, 2008-2009*



EL ALTOPARLANTE • 1970 • España • 24'

Director, Guion y Producción.- Llorenç Soler. **Fotografía.**- B/N.

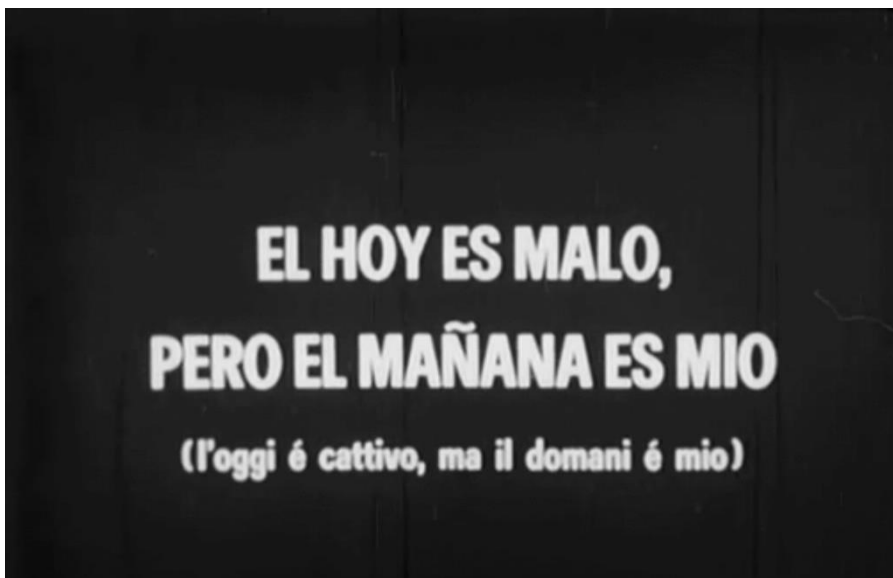


(...) Documental experimental con contraposición de las imágenes y el sonido. Por un lado, se muestran primeros planos de hombres, filmados a escondidas mientras van caminando hacia el trabajo. Son obreros anónimos de un barrio suburbial. Por otra, el sonido, consiste en discursos de Francisco Franco, exaltando la prosperidad de España en materia económica, política, educativa, cultural y social. Según el propio Llorenç Soler, los discursos proceden de un disco que le dio Manuel Fraga cuando ganó un premio por su film “Pirineos de Lérida”. (...).

ESPAÑA 68: EL HOY ES MALO, PERO EL MAÑANA ES MÍO

• 1968 • España-Italia • 30'

Director y Guion.- Helena Lumbreras. **Fotografía.-** Helena Lumbreras (B/N). **Producción.-** Unitelefilm.



(...) La obra de **Helena Lumbreras**, compuesta por un total de 5 piezas documentales de marcado carácter militante, ocupa una posición central dentro del cine clandestino antifranquista. Formada en el “Centro Sperimentale de Cinematografia” italiano, como realizadora y guionista de documentales para la RAI, comienza a tomar contacto con la profesión siendo ayudante de dirección de realizadores tan significativos como Federico Fellini -con quien colabora en el rodaje de **Satyricon**- Francesco Rosi, Gillo Pontecorvo y Pier Paolo Pasolini. En 1968, decide volver a su país para dar voz a aquellas fuerzas que, desde Madrid y Barcelona, procuraban un cambio revolucionario de sistema. Realiza de manera clandestina **ESPAÑA 68**, medimetro sobre el ambiente de crispación social que se vivía en el país durante 1968. Aparecen personajes tan significativos como Tierno Galván, el que sería alcalde

de Madrid por el Partido Socialista, Marcelino Camacho, secretario general de CC.OO., y Raimon, cantautor en lengua catalana. Curas obreros, asambleas de estudiantes o las reuniones clandestinas de Comisiones Obreras componen esta pieza de indiscutible valor histórico y cinematográfico. **ESPAÑA 68** fue producida en su momento por Unitelefilm, una compañía próxima al Partido Comunista Italiano y no se proyectó en el Estado español hasta después de la muerte de Lumbreras, en 1995. (...)



PIM, PAM, PUM, REVOLUCIÓN • 1970 • España • 21'

Director, Argumento, Guion y Producción.- Antoni Padrós.

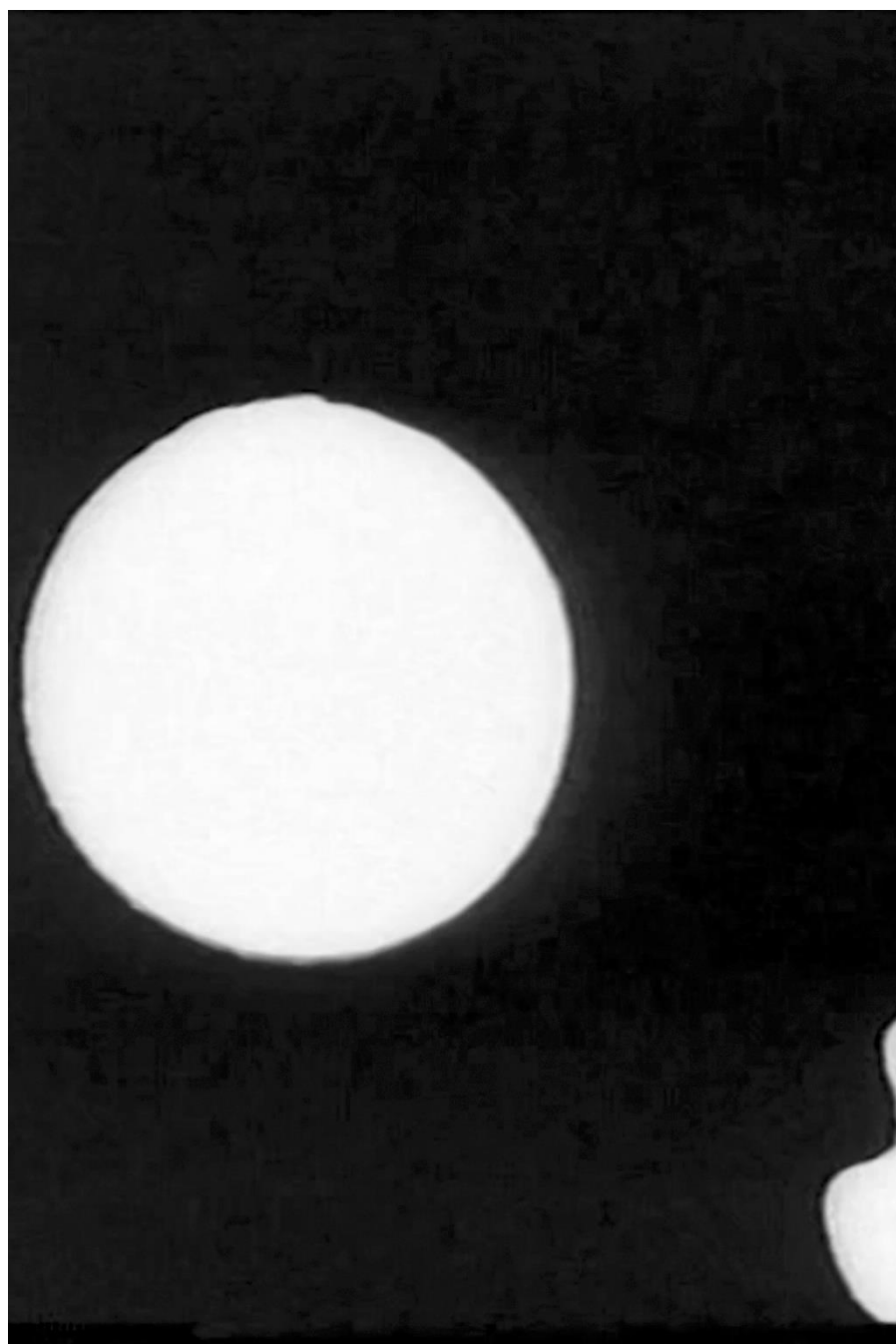
Fotografía.- Marcel Villier (B/N). **Intérpretes.-** Jordi Batiste y Rosa Morata.

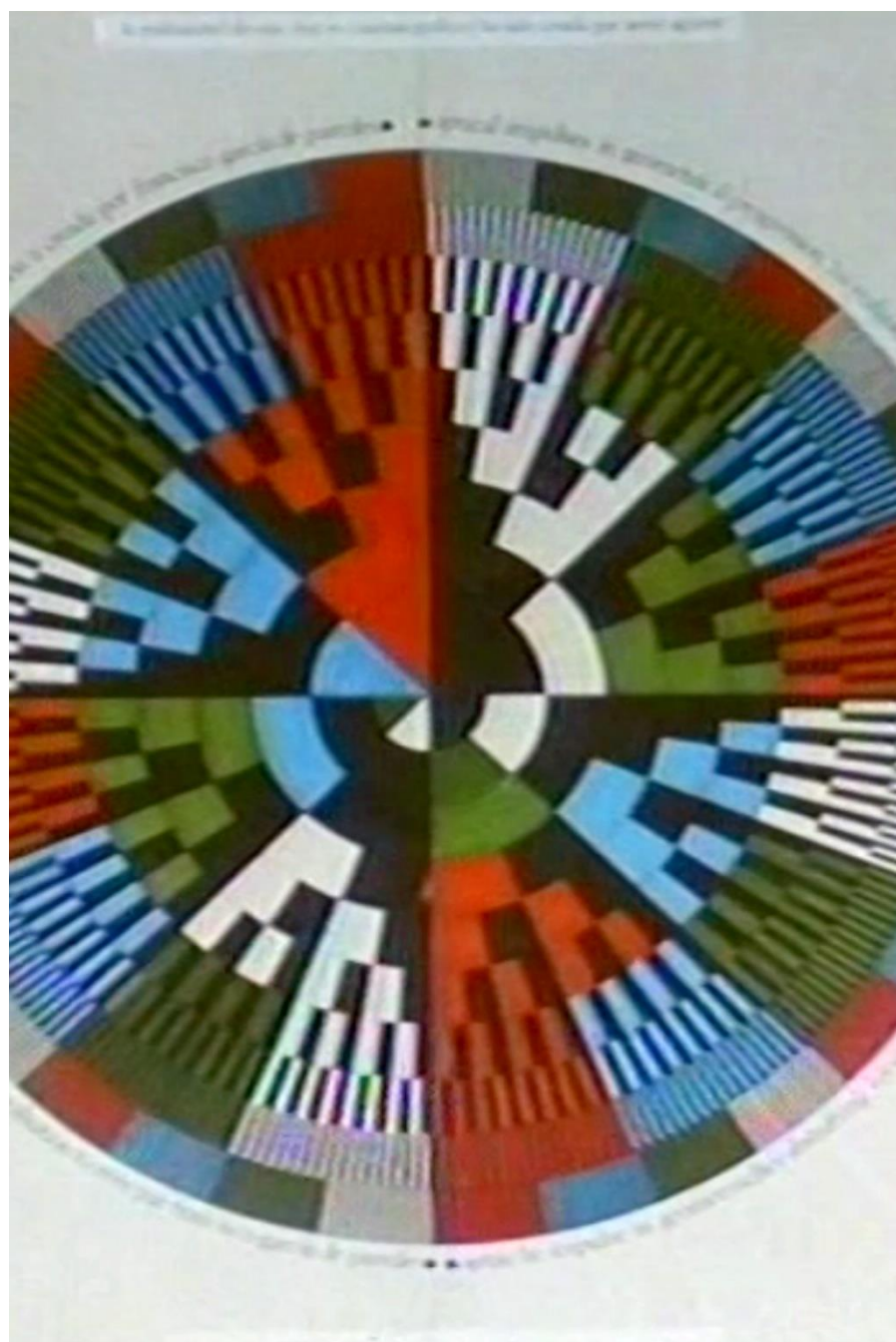


Una visión irónica de la ruptura de una pareja burguesa, pero comprometida con los valores revolucionarios del 68.









Martes 10

20:30 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

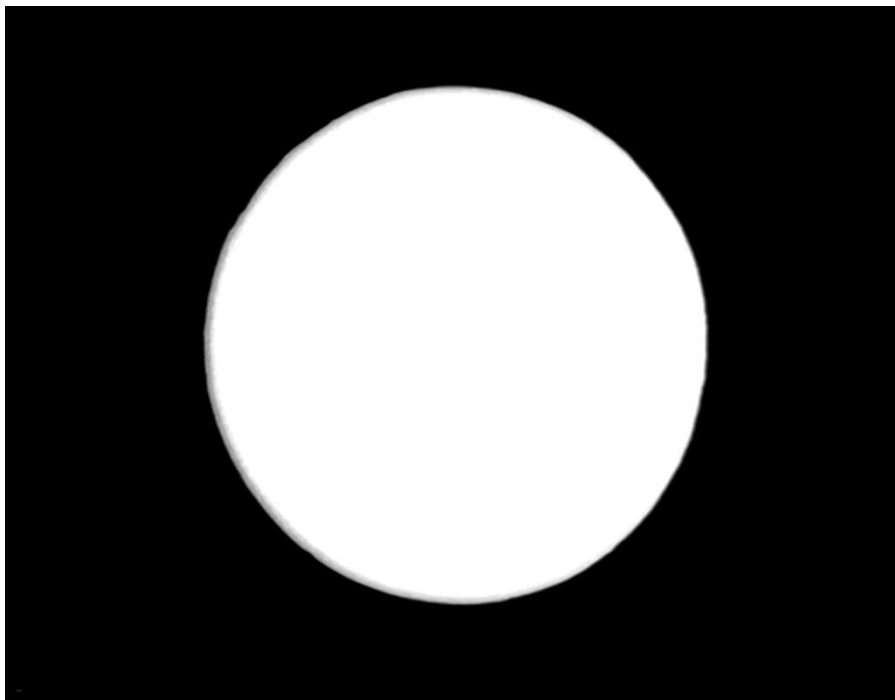
Programa 2o: El “Anti-cine” de Javier Aguirre (I)

[total: 65 min.]

(...) Es posible que todas las revoluciones -en arte, en ciencia, en política- no marchen paralelamente. Pero llegará el día (...).

Javier Aguirre

(...) 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 familia. 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.



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, 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”*. 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. 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 films “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 perro andaluz**, uno de los grandes éxitos de los Encuentros que el público reclamó que se volviera a proyectar al grito de: *“¡Buñuel!, ¡Buñuel!, ¡Buñuel!”*. Esta amalgama 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”*.

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

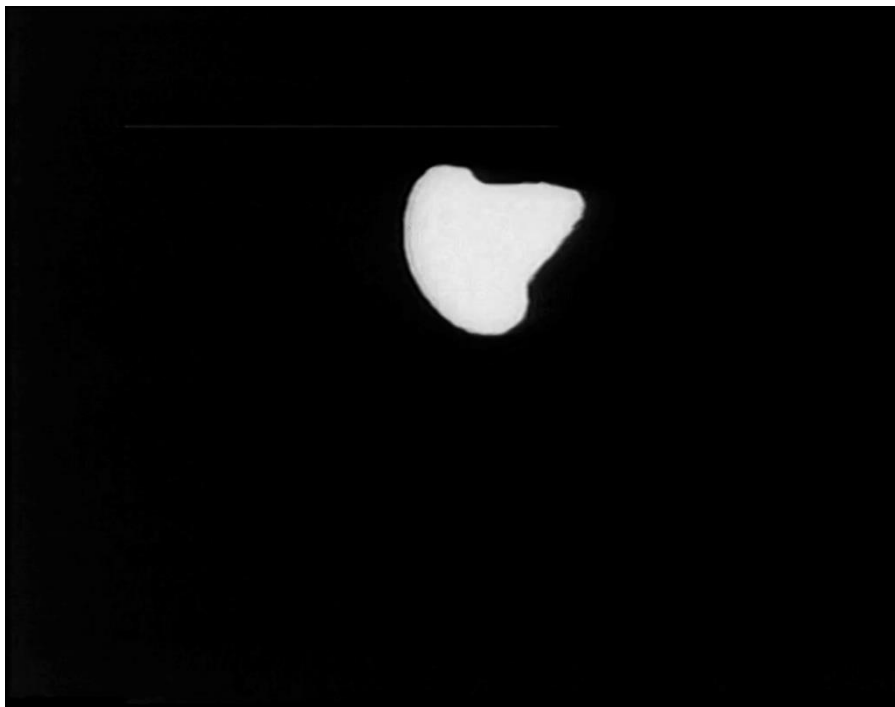
los encuentros como la fórmula que permitiría liberar al cine de las convenciones que lo mantenían anquilosado. Por supuesto, esta concepción de la modernidad del cine del pasado en el contexto teórico de los años setenta estaba determinada, en parte, por la influencia de unos libros recién publicados en el momento de la celebración de los Encuentros, fundamentalmente la “Historia del cine experimental” de Jean Mitry y, sobre todo, de la “Praxis del cine” de Noël Burch, alguno de cuyos capítulos circuló por los encuentros en forma de panfleto. Por cierto, como lo hizo también un capítulo de “La sociedad del espectáculo” de Guy Debord. La amalgama teórica se dirigía hacia el pasado y 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 condensaba 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 Anticine, 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 films 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*”.

De los ocho fragmentos del grupo de películas que Aguirre concebía como un todo unitario, como un solo largometraje a pesar de su heterogeneidad, seis 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 perforacio-



-nes 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 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), estéticopolíticos con el inevitable Peter Weiss, etc. La banda sonora de estos pequeños films 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”*. 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 Anticine, Aguirre se confesaba particularmente interesado por la danza contemporánea, por la música serial y sobre todo por superar las fronteras de la experiencia sensorial. En la línea del Op-art llevado al extremo (aunque, insisto, reclamaba la absoluta originalidad de su búsqueda, inclasificable dentro de ningún tipo de movimiento artístico) pretendía en sus films 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 exaltación, incluso, muy acorde con el espíritu de los tiempos, podían ser percibidas como un viaje lisérgico. 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 Peckinpah— 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.”

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 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 proyectó. 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. Cada uno de los bloques constaba de una compilación de fotos articuladas en torno a un eje temático: el primero, el nazismo; el segundo, las luchas por la igualdad de derechos entre las razas en Estados Unidos y, finalmente, el tercero, dedicado a la guerra en Vietnam. Lo más revelador del comentario sobre el film que hace Aguirre en el libro “Anti-cine” es que intenta demostrar que esa compilación de imágenes fotográficas debe ser leída como la conden-



-sación 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 film, 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**. 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 círculo 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 absoluto. 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”. 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 film: “En realidad, **CHE CHE CHE**, en cuanto a lenguaje, es un film clásico y sus limitaciones son las inherentes a todos los films”.

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 Weiss 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. 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”*.

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 y que finalmente parecen incluso paródicas en ese contexto. 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**. 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.

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*”.

La película más radical y quizá probablemente más interesante del Anti-cine nace, precisamente, de la gente. **OBJETIVO 400** con-



-siste en un intento de borrar la presencia del autor para conseguir, como dice un cartel que prologa el film, “desmitificar” la objetividad. El proceso de realización del film 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 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”*. 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 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 film, va más allá y conduce su experimentación formal, de nuevo, a un terreno ideológico. Ahí es, básicamente, donde **OBJETIVO 40o** 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...*”. La pirueta conceptual para encontrar un soporte ideológico en la propuesta experimental de **OBJETIVO 40o** 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 extensión de las prácticas hasta su fusión con la vida, 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”.

Texto (extractos)

Vicente J. Benet, “Agresión, experimentación, revolución: notas sobre el anti-cine de Javier Aguirre”, Archivos de la Filmoteca, nº 69, abril 2012.



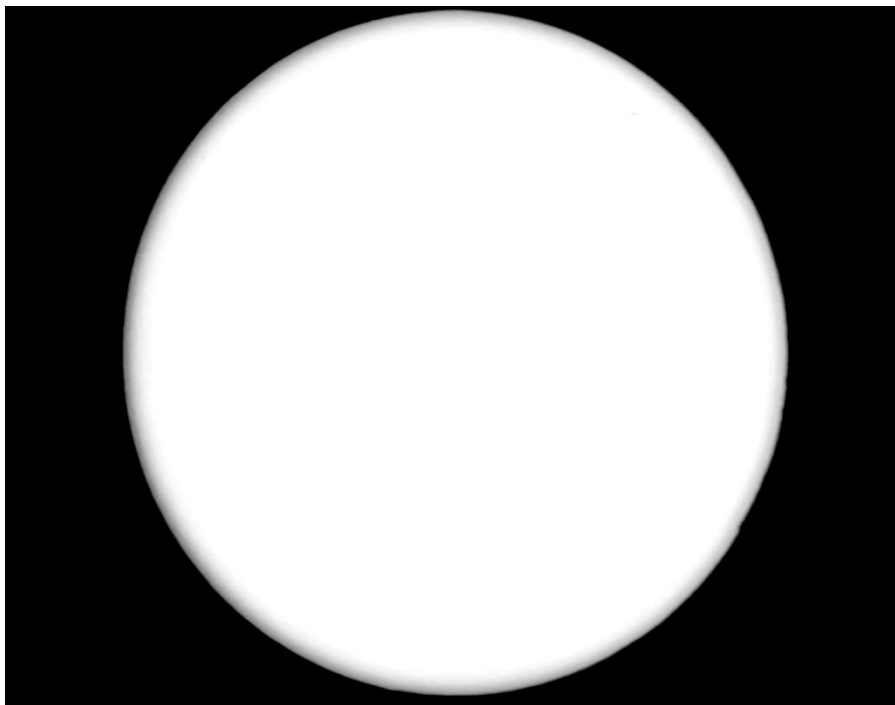
UTS CERO (REALIZACIÓN I) • 1970 • España • 9'

Director y Guion.- Javier Aguirre. **Fotografía.-** Juan García (B/N).

Música.- Luis de Pablo. **Jefe de producción.-** Gabriel Moralejo.

Producción.- Actual Films. *Film dedicado a Malevitch y Oteiza.*

versión en castellano



(...) *En poesía, los poemas circulares de Paul de Vree y el “Petit precis d’erotomanie”, libro de Julien Blaine, en el que, a medida que se pasan las páginas, el círculo-agujero aumenta en profundidad, también hallamos referencias más que menos lejanas. En teatro, Robert Wilson, con “La mirada del sordo”, altera el tiempo imperceptiblemente, y a partir de ahí también se entronca con alguna de las características que posee **UTS CERO**. En cualquier caso, las relaciones son mínimas, porque la especificidad fílmica y los concretos medios estéticos que la materializan hacen del film algo absolutamente inventado y original. Estas asociaciones con otro tipo*

de obra estética que hemos pretendido a posteriori encontrar exhaustivamente –nuestra investigación aún continúa- no hacen más que corroborar la aislada rareza del film. Porque, si todavía en arte se pueden, como hemos visto, hallar relaciones más o menos cercanas, pero en todo caso absolutamente diferentes, en cine es imposible encontrar un solo precedente, ni siquiera lejano.

La idea de **UTS CERO** surgió en 1967. Su realización técnica, aparentemente muy sencilla, está llena de dificultades. Rechacé tres veces los sucesivos rodajes porque en ninguno de ellos se conseguía la imperceptibilidad necesaria del movimiento. Como con los medios con que contábamos era prácticamente imposible obtener el máximo de perfección -nos enteramos que en Europa solo en Londres existía una “truca” programada con ordenador y capaz de llevar a la práctica lo que nosotros queríamos- di por buena entonces la filmación que comentamos y que, al fin y al cabo, no deja de reflejar con mayor verdad nuestras propias limitaciones.

UTS CERO puede tener varias versiones, y esto le confiere cualidad de obra abierta. Esta que comentamos es la **Realización I**, y su banda sonora ha sido compuesta por Luis de Pablo. La música apoya decididamente a la imagen y pretende ser una interpretación sonora lo más próxima posible. En las sucesivas realizaciones que tenemos previstas, la banda sonora se concretará en actitudes diferentes y, a veces; opuestas a las de esta primera realización. En lo referente a la imagen, unas veces se conservará intacta y otras cambiará de fisonomía, pero dentro siempre de una misma impronta. Desde la participación activa del público hasta la acción viva en la sala combinada con la imagen filmica, media docena de mutabilidades –una de ellas con una utilización sin precedentes de la gran pantalla de 70 mm.-, pueden hacer de **UTS CERO** una de las películas con mayor abierto futuro, en el polo opuesto del “camino cerrado” que a primera vista puede parecer (...).

Texto (extractos)

Javier Aguirre, **Anti-Cine. Apuntes para una Teoría**,
Fundamentos, Madrid, 1972.

ESPECTRO SIETE • 1970 • España • 8'

Director e Idea.- Javier Aguirre. **Guion cromático.-** Ramón Barce.

Texto.- Extractos de Jean Charon. **Locución.-** Adolfo Marsillach.

Música.- Ramón Barce. **Jefe de producción.-** Gabriel Moralejo.

Producción.- Actual Films.

versión en castellano



(...) Para representar o imitar una música más sofisticada, se necesitarían muchos más elementos o técnicas de representación. Los elementos visuales a utilizar pueden ser infinitos, y todos arbitrarios. Si a **ESPECTRO SIETE** le quitamos la música (como haría Jean Mitry) quizá se pierdan muchas correspondencias. Sin embargo, se mantiene cierta variación rítmica y aun melódica, perfectamente apreciada por el ojo. Con **ESPECTRO SIETE** retornamos a las preocupaciones musicales de los Themerson. Es interesante el juego producido por el cambio de formato de la pantalla. Su rectángulo

blanco, siempre fijo e inamovible, resulta herido en su permanencia. El cine se expande, como en las películas en las que la pantalla se subdivide en segmentos (**Film No. 1, We Can't Go Home Again**) o aquellas en las que los bordes de la pantalla resultan atacados por desenfoques (**Arnulf Rainer**). (...)

Texto (extractos)

Alberte Pagán, **Introducción aos clásicos do cinema experimental 1945-1990.**

CGAC, CGAI, Xunta de Galicia, 1999.

(...) Los siete colores del espectro y sus cinco complementarios los hemos hecho corresponder con siete sonidos de la escala musical y cinco complementarios. En el espectro, el color más lejano es el rojo, y el más cercano el violeta. En las ondas sonoras los sonidos lejanos son más graves y los cercanos más agudos, de manera que hemos hecho corresponder los colores y sonidos más lejanos por una parte, y los más cercanos otra. A partir de esta conocida teoría científica llamada “efecto Doppler”, hemos encargado una partitura musical traducible a color -Ramón Barce es el autor-, de manera que sus notas musicales (doce en total) son automáticamente colores previamente establecidos. La ordenación de esos sonidos, paralelamente a la de los colores, y una introducción explicadora, dan como resultado un film en el que se integran hasta tal punto el cine con la música que posiblemente sea el músico tanto o más autor de la idea, del método a seguir, de la duración y de la concepción general del film que el cineísta método que, por otra parte, es susceptible de ser traducido de muy diversas maneras por diferentes músicos y, de hecho, es un proyecto que más adelante se llevará a la práctica, de otro lado, es el músico el autor de la ordenación concreta de los colores y del ritmo.

En el transcurso de la composición de la obra se presentaron algunas dificultades que fueron subsanadas con recursos no solamente fílmicos, sino, además, muy dentro del clima de rigor que requiere la realización de un film como éste: los silencios musicales fueron traducidos con la película en negro, y los estallidos de la percusión con fogonazos de la película en blanco. Pequeñas licencias

imaginativas que no por eso desbordan la severidad casi científica de la obra. (La elección de Ramón Barce, como músico, fue hecha precisamente en razón de su extremado rigor intelectual).

*Desde Scribiane hasta McLaren, pasando por Baranov Rossiné y su Concierto Optofónico, se han realizado numerosos intentos de correspondencia mecánica o imaginativa entre el color y el sonido. Lo que diferencia a nuestro intento de los demás es que, por primera vez, al margen de procedimientos convencionales -Scribiane-, mecánicos -Rossiné- o caprichosos -McLaren-, el nuestro se asienta sobre una base científica que, por muy simple y elemental que sea, no por eso se halla alejada de otros intentos más convencionales y menos aproximativos. Uno de los ejemplos últimos está todavía reciente: **Synchromie**, de McLaren, que, a pesar de haber sido realizado un año después del nuestro, incide en la correspondencia un tanto banal y subjetiva entre el color y el sonido, sin ningún tipo de planteamiento riguroso que no sea el meramente técnico.*

El hecho de que aquí las imágenes sean de un color liso y puro, sin elementos ornamentales, hacen que nuestra película se sitúe en un área que hasta ahora, se hallaba prácticamente virgen (...)

Texto (extractos)

Javier Aguirre, **Anti-Cine. Apuntes para una Teoría**,
Fundamentos, Madrid, 1972.



FLUCTUACIONES ENTRÓPICAS • 1970 • España • 21'

Director y Guion.- Javier Aguirre. **Texto.-** Extractos de George Gamow.

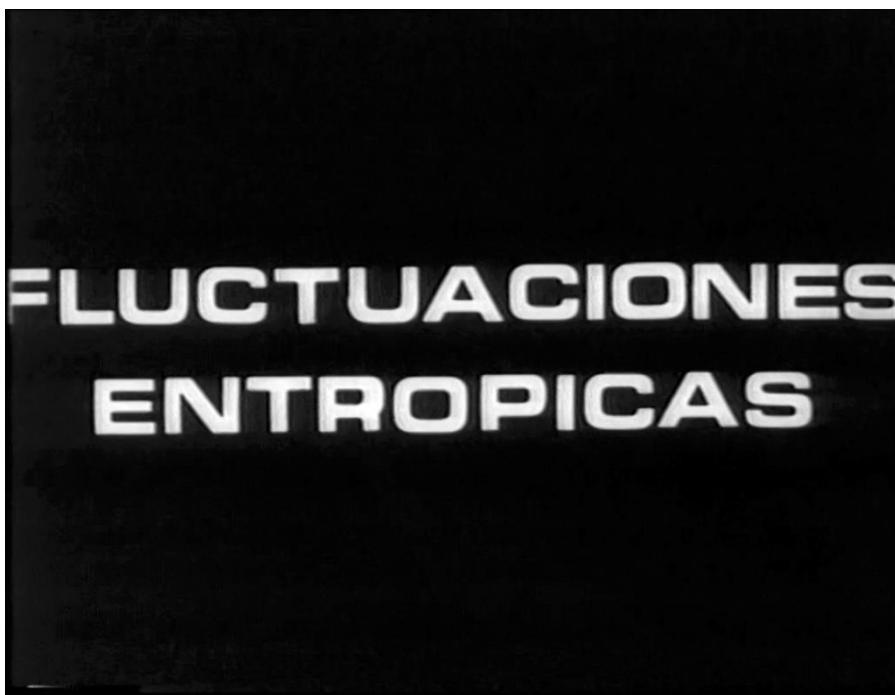
Locución.- Adolfo Marsillach. **Música.-** Julián Llinás-Mascaró, Eduardo Polonio, José Luis Téllez, Ángel Luis Ramírez y Horacio Vaggione.

Procedimientos electro-acústicos.- Eduardo Polonio.

Colaborador técnico.- Rafael Casenave. **Jefe de producción.-**

Gabriel Moralejo. **Producción.-** Actual Films.

versión en castellano



(...) Este film nació integrado en una obra musical –“Slojd”, del belga Boudewijn Buckinx- con características de “happening”. Como tal, aquella primitiva versión -en la que colaboraron “a lo vivo” cinco músicos, un pintor, un actor y un arquitecto- no podrá volverse a reproducir, puesto que tuvo carácter de “acontecimiento” irrepetible. La película, integrada en una obra de conjunto, no era exactamente la misma a la que ahora comentamos, pero sí su embrión

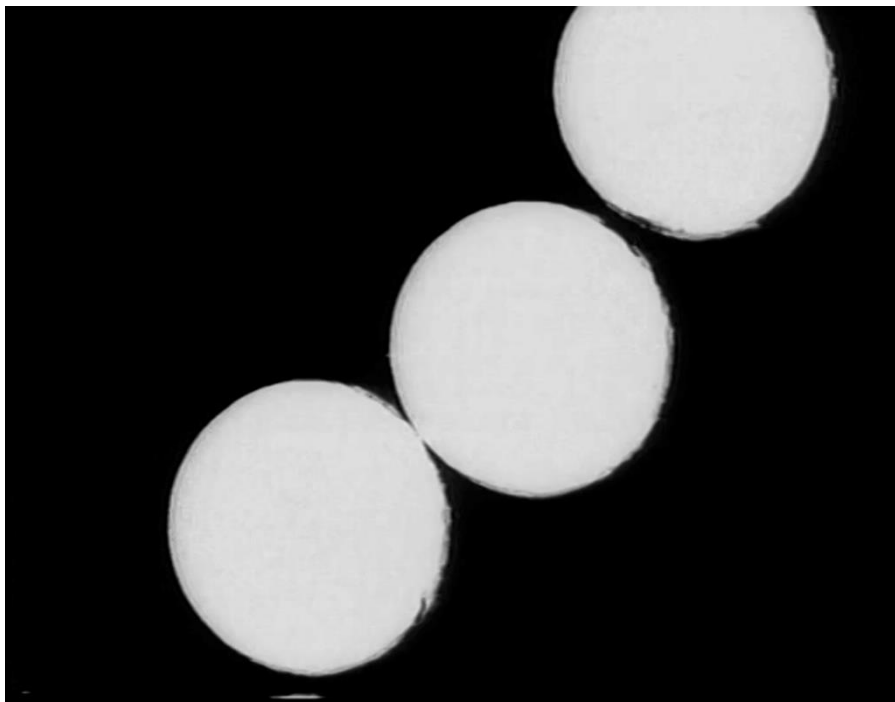
fundamental y básico. Cada uno de los que intervinimos en aquella sesión (“Sonda”, Instituto Francés de Madrid, 23 de abril de 1970) teníamos plena libertad para interpretar a nuestra manera la partitura –llamémosla así de Buckinx. Se me ocurrió un procedimiento absolutamente inédito en cine: taladrar la película. Sobre el celuloide se ha manipulado de muy diferentes maneras: dibujos, manchas de color, tintes, raspa-duras, collages... Lo que nunca se había hecho era agujerearlo manual o mecánicamente. Este film supone un verdadero atentado contra la integridad física de la película, es decir, de la materia prima básica: el celuloide.

A través de esta acción violenta sobre la fisicidad del film se obtienen unos resultados de una violencia paralela. La luz del proyector, modelada por las formas agujereadas impresas en el celuloide, llega – en los momentos álgidos- a herir con su potencia y discontinuidad, la retina desacostumbrada y virgen del espectador.

La película es una sucesión de ritmos y formas de luz. El ritmo, anárquico y desordenado, está dado a través del número de golpes lumínicos que componen las diversas secuencias, desde el relax casi extremo (solo un veinticuatroavo de luz cada cinco segundos) hasta el trepidar más alucinante (ciento cuatro fogonazos de luz por cada segundo). Las formas están dadas por una serie de cinco figuras geométricas -más tres que se utilizan únicamente cuando habla el locutor- distintas cada una de ellas en su modelado y tamaño_ La película tiene, en su totalidad, aproximadamente cincuenta mil agujeros, realizados manualmente.

La música está compuesta al mismo tiempo que sus autores veían la película. Es una improvisación, una interpretación inmediata y no pretende -lo contrario sería ir contra la propia naturaleza del film- ser sincrónica.

El comentario, basado en textos científicos que no hablan de la entropía, es un puro experimento electrónico, una acción contra la palabra, desmenuzándola, agujereándola, desdoblándola, sobreimpresionándola e incluso, montando paralelamente y a distinto ritmo, dos textos diferentes -inédita experiencia-, sin que en ningún momento se superpongan ninguno de los dos, a pesar de que fluyen



paralelos. Lógicamente no se pretende ni se considera necesario que todas las palabras se entiendan. Importa más el efecto que producen y su conexión indiscutible con el espíritu que anima las imágenes o, mejor, las no-imágenes. La no-imagen, la no-música y la no-palabra, en una negación tremendamente afirmadora. Una especie de desorden ordenado.

*“Para Norbert Wiener -explica Umberto Eco-, información significa orden, y su contrario se mide con la entropía. La entropía será así la medida negativa del significado de un mensaje.” En la medida en que la afirmación es cierta, la película -puro desorden- carece de mensaje, como efectivamente así es o así se pretende que sea. Por el contrario, y siguiendo las leyes de la misma teoría **Uts cero** -cuyo signo es el círculo que es la forma geométrica que mayor información transmite- en su programación completamente ordenada, significaría justamente lo contrario (...).*

Texto (extractos)

Javier Aguirre, **Anti-Cine. Apuntes para una Teoría**,
Fundamentos, Madrid, 1972.

IMPULSOS ÓPTICOS EN PROGRESIÓN GEOMÉTRICA (REALIZACIÓN I) • 1970 • España • 9'

Director y Guion lumínico.- Javier Aguirre. **Texto.**- Extractos de Teilhard de Chardin. **Locución.**- Adolfo Marsillach. **Música.**- Eduardo Polonio. **Producción.**- Actual Films.

versión en castellano



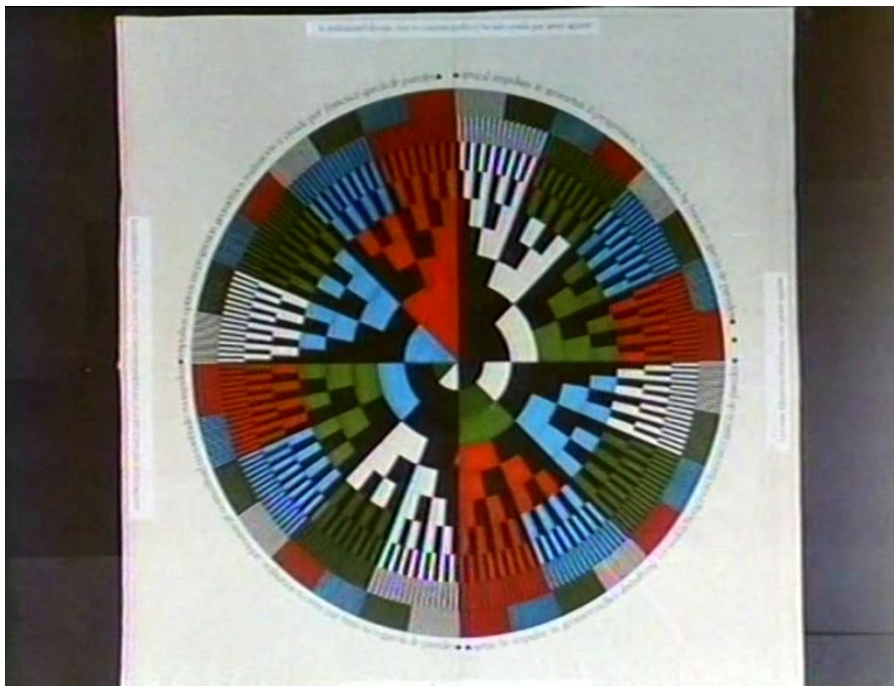
(...) Esta película es una operación matemática pura. Ferrater Mora me preguntaba que si es una ecuación por qué no se ha quedado como tal en lugar de ser trasladada al cine. La razón es simple: los resultados estéticos que se desprenden de esta obra no los podría ofrecer su traducción matemática pura. Por ejemplo: los efectos visuales que se producen en la última secuencia, al seguir estrictamente la pauta científica sobre la que se basa la película son de una cualidad insólita jamás contemplada en el cine. Esto es un

hecho objetivo y, como tal, no hay por qué ocultarlo. Porque lo que en la operación matemática sobre el papel era algo claro, nítido y diferenciado, en su traslación fílmica debido a las peculiaridades intrínsecas del cine y a las limitaciones físicas -ópticas- del espectador, las imágenes, confundidas y mezcladas en la imperfecta retención retiniana del ojo humano, se convierten en algo que, a pesar de la fidelidad de la traducción, se hallaba presente en la falsilla geométrica. Se convierten en algo diferente, imposible de describir y que, paradójicamente, no podíamos prever, ni siquiera con los métodos empleados, estricta y rigurosamente científicos

Este tipo de película que pudiéramos calificar de “op” ha tenido unos pocos cultivadores (entre los que no se encuentra McLaren, como algunos han podido creer): son Pierre Hébert y Peter Kubelka quienes con mayor interés se han acercado a este modelado lumínico, tan próximo al arte cinético y a la electrónica o al trabajo con el computador. Porque en estas obras el azar está proscrito y todo se desarrolla conforme a un trazado que el autor crea, pero que podría ser perfectamente programado por un ordenador.

Que nosotros sepamos, es la primera vez que en este tipo de obra se programa el color como elemento combinable con la luz y la oscuridad. Por una parte, la luz -roja, azul, verde y blanca-, y por otra, la total oscuridad. A partes iguales, se alternan, en una progresión inversa de forma que el tiempo se subdivide progresivamente hasta llegar a la imagen subliminal: en un solo segundo se producen, simultáneamente, un cambio de color y veinticuatro cambios de luz, es decir, doce contrastes entre la oscuridad y la luz. Naturalmente estos cambios no son posibles de percibir, y el ojo humano, al retener en la retina durante décimas de segundo los golpes de luz anteriores, realiza una mezcla de luz, color y oscuridad, cuyos efectos visuales variarán en cada persona.

El sonido cumple también una función matemática paralela a la imagen. Partiendo de cuatro sonidos electrónicos de diferente altura -sonido blanco puro-, se adjudica cada uno de éstos a su color correspondiente. (La falta de luz, es decir, la oscuridad, también tiene



su paralelo en la falta de sonido, es decir, en el silencio.) Al igual que en la imagen, también en el sonido se advierten imperceptibles mezclas sonoras cuando, en la última secuencia, los cambios de sonido y silencio se producen a razón de veinticuatro por segundo.

La percepción del tiempo a que obliga su peculiar estructura hacen que esta película se sitúe entre las más imprescindibles a la hora de investigar lo que es el espacio y el tiempo a través de la experiencia cinematográfica.

Este tipo de experiencia "op" lleva consigo, en la mayor parte de los casos, una carga de agresividad que puede ser inevitable o puede ser preconcebida. Pero pocas 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 Peckinpah- 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 directamente por una acción física ante la que no caben interpretaciones subjetivas. Aquí están fuera de lugar las precisiones personales –“yo no me asusto por nada”, “la violencia el cine no me afecta”, etc.-, porque, lo quiera o no, la carga agresiva de la película actuará contra usted. Salvo que - y esto es lo que hacen la mayoría de los espectadores- cierre los ojos, se tape los oídos y vuelva la espalda a la pantalla, lo que es tanto como no enfrentarse con la película. Esto es lo que le recomendamos si su salud oftalmológica es insuficiente. Pero si, por el contrario, goza de una vista excelente, le recomendaríamos que no se pierda la dura contemplación de unos efectos visuales jamás vistos con anterioridad. En todo caso, si no mira a la pantalla, el espectáculo de ver toda una sala con la mirada hacia atrás o con los brazos doblados protegiéndose los ojos, es algo también que probablemente no haya visto nunca, ni en las películas más extremas de lo que yo llamaría “simple agresividad subjetiva”.

Por si no fueran pocas las distinciones que separan a nuestra película de las de Kubelka o Hébert añadiremos una que quizás sea de las más importantes en lo que a la invención de nuevos caminos formales se refiere. **IMPULSOS ÓPTICOS EN PROGRESIÓN GEOMÉTRICA** es obra abierta no en el sentido aleatorio de intervención del azar -ya hemos dicho que está en las antípodas-, sino como patrón que exige su traslación a otros modos de distinta naturaleza a la que podríamos llamar originaria. De la misma manera que un dibujo musical de Richard Brun o un dibujo acústico de Milan Grygar tienen un valor plástico que es independiente del musical, nuestra película diríamos que va más lejos porque está concebida de tal forma que al margen de su entidad cinematográfica posee una prevista traducibilidad a cualquiera de las demás artes. Esta previsión planificada, aplicable a otros modos de expresión, que sustenta la estructura misma de la obra, no elimina ni coarta la creatividad personal de quien se ponga a trabajar sobre ella. La estructura básica es solo una pauta y tiene un carácter totalmente abierto.

*La denominación de **Realización I** que acompaña siempre al título de la película se refiere justamente a que nos encontramos ante la obra originaria, pero que, a partir de ella, se pueden hacer muchas más. Como muestra de que esto es perfectamente posible, el arquitecto Francisco García de Paredes es el autor de una **Realización II** que traduce a espacio y color, con fidelidad matemática, la estructura dimensional de la película, respetando su ordenación, y convirtiendo en espacio lo que en el film es tiempo. Los resultados son los de una obra plástica de características “op”, muy en la línea de los objetos cinéticos de un Vasarely o un Le Parc. La película admite numerosas versiones más desde lo escultórico a lo poético pasando por lo musical.*

IMPULSOS ÓPTICOS EN PROGRESIÓN GEOMÉTRICA es el primero y único caso que se da en el cine de película abierta a ser recreada en cualquiera de las demás disciplinas artísticas. Y esta cualidad abierta se lo da precisamente el hecho de que se apoye en una estructura matemática y de solidez casi científica, aunque su significación sea lógicamente estética (...).

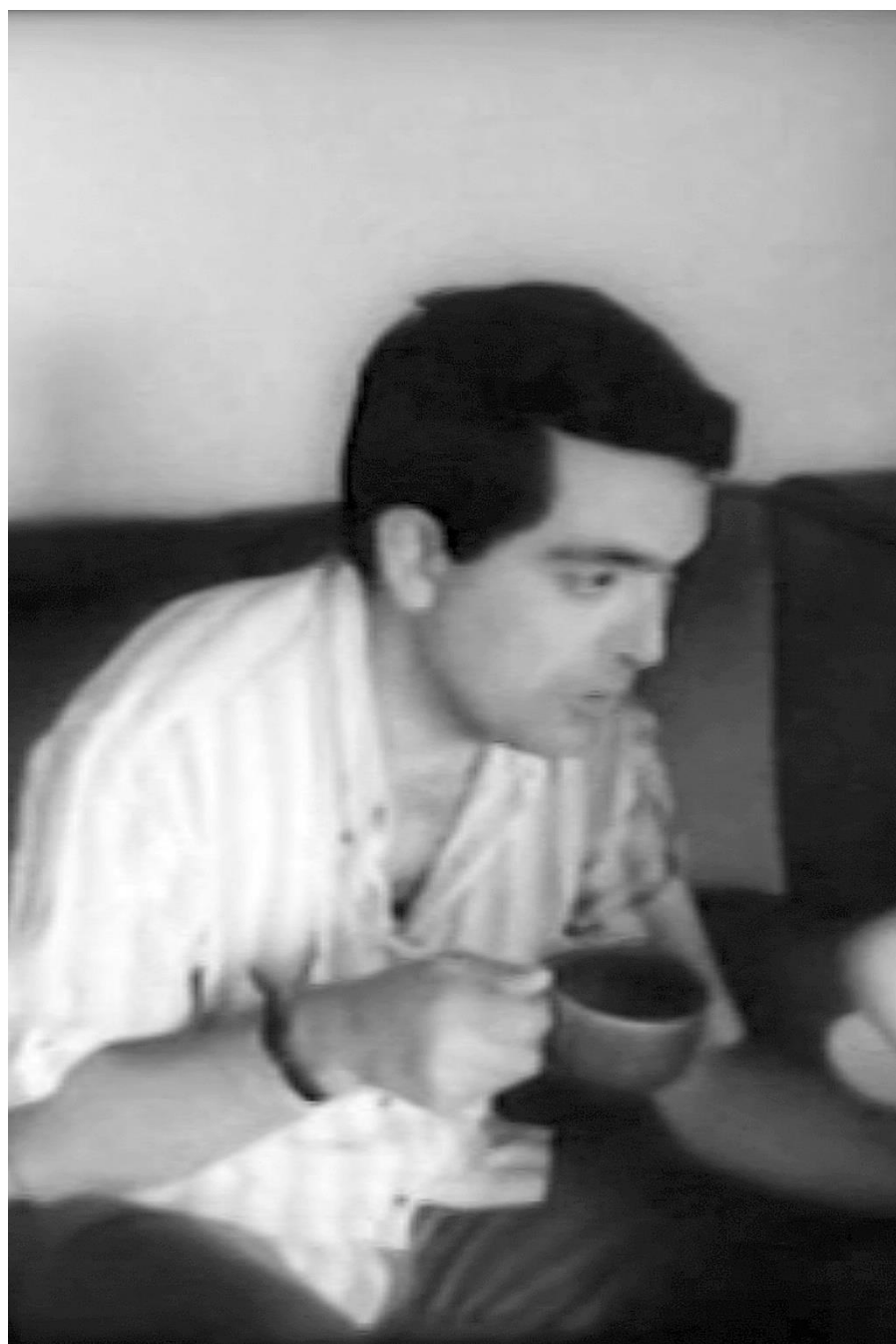
Texto (extractos)

Javier Aguirre, **Anti-Cine. Apuntes para una Teoría**,
Fundamentos, Madrid, 1972



**SIMONE
WEIL**





Viernes 13

20:30 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

INNERZEITIGKEIT (“TEMPORALIDAD INTERNA”) • 1970 •

España • 14'

Director y Guion.- Javier Aguirre. **Texto.-** Extractos de Merleau-Ponty, Henri Franck, Georg Luckas, Peter Weiss, Simone Weil, Montale, Williamson, Herodoto, Charcot, San Pablo, Einstein, Pascal, Mauricio Kagel, Óscar Wilde, Carlos Edmundo de Ory y Plotino. **Locución.-** Adolfo Marsillach. **Música.-** Tomás Marco. **Canción.-** Javier Aguirre (*letra*) y Tomás Marco (*música*), interpretada por José Luis Ochoa de Olza. **Diseños gráficos.-** Fernando Millán. **Producción.-** Actual Films. *Film dedicado a la memoria de Julio Campal.*

versión en castellano

solo las personas superficiales
juzgan por las apariencias
el misterio del mundo no
es lo visible sino lo invisible

OSCAR WILDE

(...) “Husserl admitía que hay diversas maneras de vivir el tiempo. Está la manera pasiva, uno está en el interior del tiempo, se lo soporta, es la *Innerzeitigkeit* (temporalidad interna) o, muy por el contrario, se puede volver a tomar ese tiempo, desarrollarlo uno mismo. Pero en todo caso uno es temporal, uno no pasa más allá del tiempo”.

En estas reflexiones de Maurice Merleau Ponty se halla sintetizado el pensamiento que subyace como principal propósito en las intenciones del film. No hay imagen. La pantalla puede quedar en blanco o en negro, pero el signo no aparecerá nunca. El espectador tomará conciencia del fluir temporal, de un tiempo que pasa y que no sabe qué hacer con él. En todo caso la reflexión sobre el tiempo la realizará él mismo, abandonado a su propio devenir. Esta reflexión es, complementariamente, espacial. La pantalla y la sala de proyección, como entes físicos, formarán parte integrante del film y adquirirán su desmitificado significado. El hecho de que una serie de citas literarias vayan salpicando asimétricamente los períodos en negro que constituyen el meollo del film, no impiden que el signo estético brille por su ausencia. Porque estas citas no poseen cualidad semiótica en la superestructura estética, sino que son como pies marginales que unas veces insisten en la inexistencia del film como tal, cumpliendo una función didáctica, y otras actúan a modo de diálogo o propuesta coloquial con un tipo de espectador -quizás el más generalizado- incapaz de hallar por sí solo la respuesta a un no-film que exige, entre sus propósitos, la contestación concienciada del público.

Las citas contienen, en sí mismas, un tratamiento creador en lo formal que no es independiente de su significado literario. Este tratamiento está dividido en dos fórmulas: en la primera, la palabra hablada tiene en la imagen un paralelo en el que el escritor elegido está expresado mediante unas propuestas gráficas -obra de Fernando Millán- que en su configuración formal pretenden reflejar aquello que representan; en la segunda, la cita literaria aparece directamente en la pantalla, con un tratamiento gráfico que sigue exactamente las directrices señaladas anteriormente, pero con la peculiaridad de que,

a su vez, están subrayadas por un comentario musical que acompaña o contrapuntea el contenido ideológico de la cita.

La música básica del film que acompaña a las no-imágenes pretende los mismos objetivos propuestos por la película: la anulación de un tiempo subjetivo inherente a cualquier obra con planteamientos estéticos, en favor de un tiempo objetivo que sería tanto como una anulación del tiempo en nuestra interioridad. El silencio o una música de tipo rítmico o monocorde habrían subjetivado más el transcurrir del tiempo. La música de Tomás Marco -si se la propuse a él fue precisamente por lo que tienen sus obras de preocupación por la interioridad- intenta en lo posible anular los procesos subjetivadores del oyente.

La canción que aparece al principio, a modo de introducción, es una propuesta de libertad al espectador. Una invitación unas veces amable y otras provocadora. El que se le proponga al espectador salir de la sala si lo desea no es una “boutade”, sino otro de los componentes estéticos fundamentales. También creemos que aquí se inaugura una nueva etapa demoledora de actitudes invariables: al cómodo estatismo físico del espectador -un hombre sentado en una butaca le sucede un espectador no condicionado por las reglas habituales y que, en cualquier momento, puede y debe manifestar su libertad.

Se ha dicho que la película -lo ha dicho Alfonso Sastre- es ilegible. Estamos de acuerdo con esta definición siempre que la interpretemos a la manera de Umberto Eco cuando se refería a la ilegibilidad de la carta del “Finnegans Wake”: “es ilegible precisamente porque puede ser leída en muchos sentidos, tal como en muchos sentidos puede ser leído el libro”.

INNERZEITIGKEIT es, en suma, un atentado contra cualquier proceso subjetivador. Y un puente de libertad entre la pantalla y el espectador (...)

Texto (extractos)

Javier Aguirre, **Anti-Cine. Apuntes para una Teoría**,
Fundamentos, Madrid, 1972

OBJETIVO 40o • 1970 • España • 11'

Director y Guion.- Javier Aguirre. **Fotografía.-** Raúl P. Cubero (B/N).

Sonido.- Jesús Ocaña. **Producción.-** Actual Films.

versión en castellano



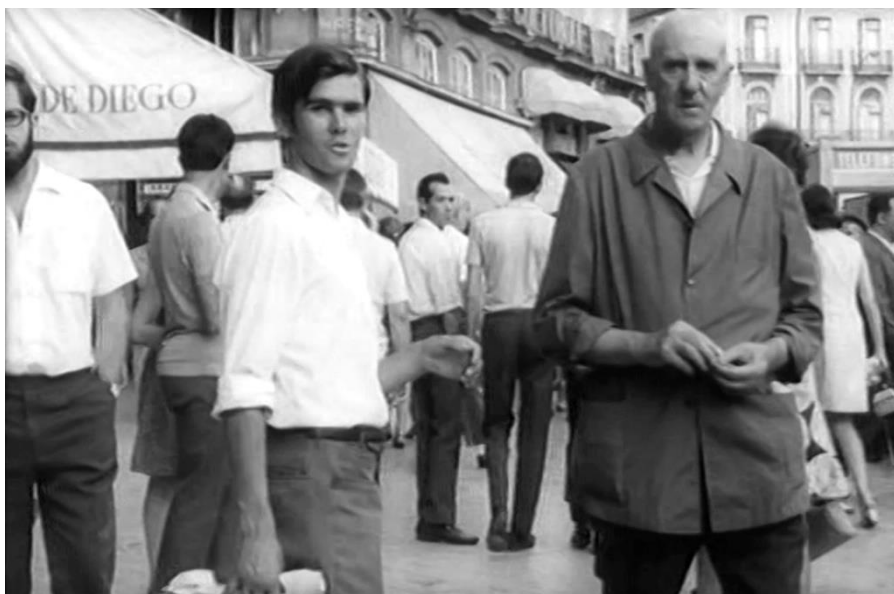
(...) Demostrar que el cine objetivo no existe es una de las cosas que nos hemos propuesto aquí. Por mucho que limitemos hasta el extremo nuestra función de autor, siempre existirá una participación, por mínima que sea, subjetivadora y condicionante. Nos hemos propuesto la no-intervención, o la intervención reducida al mínimo. 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 la elección de una óptica -el objetivo 40º que es 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.

Para que la película haya sido posible, el autor -o el no-autor, que es lo mismo- se ha visto obligado a tener que decidirse por un determinado espacio -ciudad, calle o plaza, sitio exacto de la colocación de la cámara-, y un determinado tiempo -día, hora, momento preciso-. Subjetivaciones ya sabidas de antemano, pero no por eso menos insoslayables.

*Una cosa aparte son los resultados. Si, de una manera parcial, el azar ha intervenido en ellos; de otra, por una suerte de inexplicable misterio -tan lejano de la realidad inmediata y objetiva-, la totalidad de la película adquiere una personalidad concreta que, a pesar de sus características figurativas, la sitúan en un plano formal y estilístico totalmente emparentado con cualquiera de los films que componen el ciclo. Se la ha comparado, en su pureza y sobriedad, con **Uts cero** y también se ha dicho que si las personas que aquí aparecen desordenadamente se cambiaran por signos de luz, nos encontraríamos con unos resultados muy en la línea de*



Fluctuaciones entrópicas. Es obvio, de todas maneras, que esta personalidad concreta que distingue al film, corrobora la tesis de que resulta prácticamente imposible la anulación completa del autor, aunque, eso sí, su participación asentimental y no abusiva, se concreta en unos resultados que tienen la apariencia y la frescura de lo insólito, lo misterioso, lo nuevo, lo que aún estaba por hacer.

La idea de rodar una película en un solo plano, sin movimiento alguno e, incluso, sin que varíen los elementos que se anteponen delante de la cámara, ha sido ya realizada en numerosas ocasiones, desde Andy Warhol hasta Sylvina Boissonnas, aunque en la mayor parte de las veces los límites de estas películas no se reducen a un solo plano, de forma que la manipulación, entonces, ya no es tan mínima. Pero lo que más diferencia a **OBJETIVO 40°** de realizaciones afines, lo que la acredita como una experiencia nueva y única, es no tanto el método, es decir, el punto de partida, como la intención y los resultados. Este intento de desmitificar la objetividad y estos resultados concretos a través de los cuales podemos conocer con ojos nuevos a un importante y significativo sector popular de nuestra po-



-blación, es algo que no se habían propuesto en absoluto los que han empleado una técnica de rodaje similar. No se trata ya de contemplar a un hombre comiendo un champiñón durante cuarenta y cinco minutos ni de ver dormir a una persona durante ocho horas - **Eat y Sleep**, de Warhol, respectivamente-, ni de esperar a que una chica cambie de postura durante diez minutos -en la película sin título de Boissonnas-, sino de testimoniar una acción colectiva, no provocada, puramente cotidiana, pero que al traspasar el marco real de su devenir para trasladarse a otro marco no menos real pero sí diferente -la sala de proyección- adquiera un nuevo significado, una realidad de signo crítico, y una postura -o mirada- del espectador que podríamos calificar de trascendida en el sentido de que si hubiera contemplado ese “trozo de realidad” por sí mismo, la inserción de su individualidad con la de los demás, es decir, su complicidad activa sobre esa realidad dada, le hubiera impedido verla tan de cerca -aunque parezca paradójico- y con esa mirada nueva y sorprendida que esta muestra de cine no manipulado le proporciona.



Este nuevo modo de ver las cosas es lo que se aporta al cine con esta película. Y, también, lejos de ser un camino cerrado, abre nuevas perspectivas cuyo interés no termina en las fronteras del cine, ni en las del arte, sino que puede proporcionar datos experimentales del máximo interés a investigaciones de tipo psicológico - comportamiento humano-, histórico, sociológico y antropológico. Con repetir la experiencia, respetando las mismas leyes metódicas, en diferentes lugares de la tierra -ciudades, países, continentes y en distintos tiempos - estaciones, años, siglos- se llegara estudios comparativos que por su carácter al límite de lo objetivo, comportarían una incuestionable utilidad de valor científico y humano. (Está ya en marcha la aplicación de este método cinematográfico a otras realidades, también de carácter colectivo, aunque con fines también estéticos. Se demostrará, una vez más, que los caminos aparentemente cerrados pueden conducirnos por rutas de insospechada riqueza creadora.)



*La nueva mirada sobre la realidad que supone esta obra es obvia. Porque una de dos, o las películas que habitualmente vemos, aun las tenidas por más realistas son decididamente de ciencia-ficción y, por comparación, **OBJETIVO 40°** sería una de las pocas muestras de auténtico realismo o, por el contrario, el resto de las películas son, todas o muchas, muy realistas, y **OBJETIVO 40°** es una obra de ciencia-ficción. No caben posturas intermedias por la sencilla razón de que **OBJETIVO 40°** es radicalmente diferente y opuesta al cine que estamos acostumbrados a ver, es decir, al cine (...).*

Texto (extractos)

Javier Aguirre, **Anti-Cine. Apuntes para una Teoría**,
Fundamentos, Madrid, 1972

CHE CHE CHE • 1971 • Francia • 24'

Director y Guion.- Javier Aguirre. **Texto.-** Extractos de Peter Weiss.

Locución.- Leo Ferré. **Poesía sonora.-** Henri Chopin y Sten Hanson.

Música.- Eduardo Polonio. **Canción.-** José Agustín Goytisolo (*letra*) y Patxi Andion (*música e interpretación*). **Producción.-** Cinemation.

versión en castellano



(....) De las diversas tomas de posición que se pueden adoptar ante una figura tan clave como la del Che, la nuestra es la de integrar su contenido político, evidentemente revolucionario, con un tratamiento formal de idéntica raíz. Hacer un film sobre la revolución desde supuestos formales tradicionales es algo que puede entrar dentro de lo didáctico o panfletario, pero nunca tendrá relación con el arte y menos aún con el arte de vanguardia. Si esta película tiene algo que ver con algún tipo de revolución, no lo es tanto por el tema



que aborda -eso está al alcance de cualquiera¹- como por la forma de tratar ese tema.

La figura del Che no se limita a representar, en esta película, lo que supuso su acción revolucionaria en los países del tercer mundo. Creemos sinceramente que vamos mucho más allá. Si los temas del nazismo, la lucha racial en Estados Unidos y la guerra de Vietnam nos sirven de nexos para indicar que hombres como el Che no reducen su influencia a un área espacio-temporal concreta, sino que traspasan en el espacio y en el tiempo esas fronteras para convertirse en personajes-símbolo, personajes-guía que no pueden ni deben quedar circunscritos a una circunstancia determinada.

La película, a pesar de que carece de explicación hablada y de que todo lo que dice es expresado con la imagen -juego de relaciones-

¹ Siempre que realice su película no en España, sino en extranjero.



y el contrapunto sonoro, queda clara en lo fundamental -universalizar al Che- y también en los aspectos que, con ser secundarios o de matiz, adquieren por la novedad de su planeamiento un significado de manifiesto o declaración de principios. Nos estamos refiriendo al final –que tantas polémicas puede levantar-, en el que la labor del artista que escribe sobre la revolución, adjudicándose las prebendas morales del verdadero revolucionario, queda desmitificada -aunque sé, que pesará a quienes no se resignen a dejar de mantener el “status”- en beneficio del revolucionario químicamente puro y únicamente efectivo: el guerrillero. Decimos, y es cierto, que no es lo mismo hablar o escribir sobre revolución – desde nuestra más o menos cómoda butaca- que hacerla. Es algo que ya se sabe, de acuerdo, pero que -no sabemos los motivos- nunca se había dicho en cine. Además de que la novedad de nuestro mensaje consiste en establecer las diferencias profundas que separan a la política del arte, y cómo una equiparación paralela en importancia de ambas actividades puede



constituir un fraude, porque no es comparable lo que solo trata una parte del hombre (arte) con lo que afecta a su totalidad (política).

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 -sino todo lo contrario, que quede bien claro- para que el artista se sienta identificado completamente con un contenido político concreto que toma como base para su construcción estética.

*El tratamiento estético del Che es la aplicación de la idea formal que sustenta el edificio fílmico de **Uts cero**. La elaboración es la misma, aunque los resultados sean distintos. El principio tiene apariencia de cuadro informalista, aunque en seguida descubramos que nos encontramos ya, de golpe, analizando lo que es el núcleo central de la obra.*

El tiempo, como tratamiento estético insoslayable, tiene unos momentos de extrema calma y otros de vorágine inusitada. Estas oposiciones de extremos límites dan como resultado unos continuos y



bruscos contrastes. En este aspecto, la película tiene cierta concomitancia con una de nuestras obras de la primera época **Pasajes tres** (1961). También se relaciona con este cortometraje en lo que se refiere a su sólida construcción, clara, definida y lógica.

Tras el discurso del Che, las ráfagas de ametralladora están resueltas mediante un sistema equivalente al que hemos empleado en **Fluctuaciones entrópicas**. Con esto se demuestra una vez más que las más abstractas invenciones experimentales pueden tener una inmediata aplicación a ideas con un contenido más concreto y figurativo.

El largo trozo de película en blanco -¿no está relacionado con **Innerzeitigkeit**?- cumple varias funciones: de un lado es un acto de respeto hacia la personalidad de la figura humana que estamos tratando, y de otro, una advertencia al público de que no hay que tomar decisiones inconscientemente deformadas por la costumbre: la película todavía no ha terminado y el levantarse de la butaca equivale a un reflejo condicionado producido por la influencia de los convencionalismos a que nos obliga el hábito del cine “standard”.

Si desde el punto de vista de la imagen la película tiene un trabajo ímprobo, en lo tocante a la banda sonora, la elaboración a que ha sido sometida constituye también un paciente y meditado esfuerzo de coordinación.

La música de Eduardo Polonio es un serio trabajo electroacústico, meticuloso y funcional, en el que mezcla diversas bandas de música y efectos con una potencia agresora perfectamente ensamblada con la imagen.

El poema sonoro de Henri Chopin, que sirve de base a lo que es en sí la duradera imagen del Che, está realizado, como casi todos los suyos, con la voz humana elaborada electrónicamente hasta llegar a una descomposición de la palabra, con calidades propias tan profundas que es imposible desligar la investigación “atómica” -yo la llamaría así- de la palabra, con los extensos y extraordinarios trabajos de este poeta.

La composición poética, también tratada con medios electroacústicos, del sueco Sten Ranson -no compuesta especialmente para nuestra película, pero si cedida generosamente por su autor- en la que el punto de partida es un discurso del Che es, en sí misma, impresionante, por lo que en la simbiosis audiovisual toma una fuerza que en el film posee cualidades de auténtico clímax.

La canción de José Agustín Goytisolo, magníficamente compuesta e interpretada por Patxi Andion, contribuye -junto a la utilización que nos hemos permitido hacer de un texto de Peter Weiss- a que la “declaración de principios” final, no solamente sea de una claridad meridiana, sino que además llegue al espectador por un procedimiento en el que se contrastan, con carácter experimental, dos actitudes explicativas: la fría y objetiva de Weiss y la escueta y emotiva de Goytisolo.

CHE CHE CHE es para muchos la película “vedette” del ciclo. Su expresividad directa y el impacto conceptual -no físico- de las imágenes, hacen que algunos de sus defensores se encuentren precisamente entre los detractores de las demás obras del ciclo. Por el contrario, ciertos partidarios de los films más abstractos se sitúan en una posición más moderada y menos entusiasta ante la

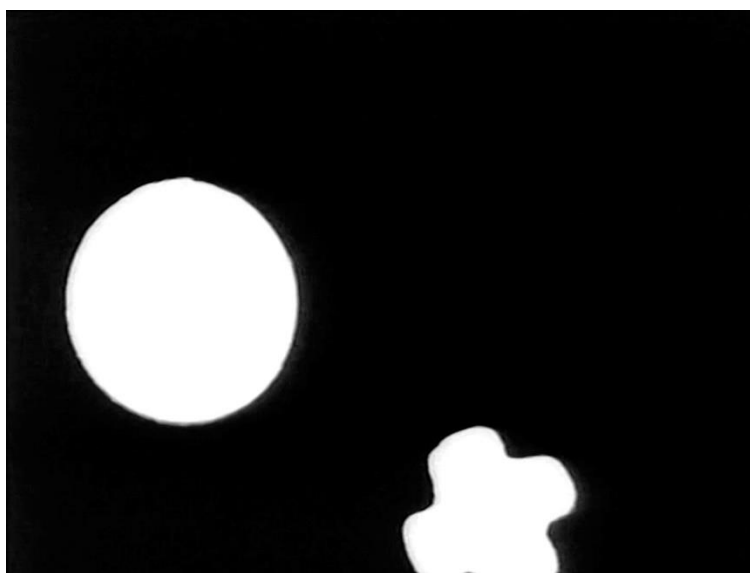
comprensibilidad inmediata y el figurativismo aparente de las imágenes del **CHE CHE CHE**. Pero nosotros no estamos de acuerdo con de las dos posturas porque consideramos que no ver lo que este film tiene de auténtico experimento formal es no haber calado en la película. **CHE CHE CHE**, desde su perspectiva política -al igual que **Objetivo 400** desde la sociológica-, es un film que se integra plenamente en el carácter experimental que posee este ciclo.

Es posible que todas las revoluciones -en arte, en ciencia, en política- no marchen paralelamente. Pero llegará el día (...).

Texto (extractos)

Javier Aguirre, **Anti-Cine. Apuntes para una Teoría**,
Fundamentos, Madrid, 1972





Selección y montaje de textos e imágenes:
Juan de Dios Salas. Cineclub Universitario UGR / Aula de Cine
“Eugenio Martín”. 2025

Agradecimientos:
Ramón Reina / Manderley
Marina Hervás
Manuel Trenzado
Área de Recursos Gráficos y de Edición UGR
(Patricia Garzón, Patricia Vega, Jairo Morata & Rocío Salas)
Alba María Espinosa
Área de Recursos Audiovisuales UGR (Raquel Botubol)
Oficina de Gestión de la Comunicación (Ángel Rodríguez Valverde)
Redes Sociales (Isabel Rueda)
M^a José Sánchez Carrascosa

In Memoriam
Miguel Sebastián, Miguel Mateos,
Alfonso Alcalá, Juan Carlos Rodríguez,
José Linares, Francisco Fernández,
Mariano Maresca & Eugenio Martín

Organiza:



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

LA MADRAZA
CENTRO DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

Cátedra “Manuel de Falla”
CineClub Universitario UGR / Aula de Cine “Eugenio Martín.”

Síguenos en Facebook, Tik Tok e Instagram

LAMADRAZA.UGR.ES