laFuga

Una conversación con el colectivo Los Hijos

"Es dudar todo el rato de lo que se ha transmitido"

Por Vanja Munjin

Tags | **Cine documental | Cine ensayo | Cine experimental | Procesos creativos | Entrevista | España**

Socióloga y diplomada en Teoría y Crítica de cine por la Universidad Católica de Chile. Cursa el Magíster en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Se desempeña como asistente de investigación en el Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR) y como crítica de cine para El Agente Cine.

En el marco del XXVII FESTIVAL DE CINE DE VALDIVIA, realizado online debido a la pandemia, se realizó una retrospectiva a Los Hijos, colectivo audiovisual español compuesto por Natalia Marín, Javier Fernandez y Luis López Carrasco.

La retrospectiva enmarcada en el aniversario de los 10 años desde *Los materiales* (Colectivo Los Hijos, 2010) incluyó además su último cortometraje en conjunto *Enero, 2012 (o la apoteosis de Isabel, La Católica)* como también las dos obras en solitario de Natalia Marín los cortometrajes *New Madrid* (2016) y *La casa de Julio Iglesias* (2018) además del estreno chileno de los nuevos trabajos de Javier Fernández (*Anunciaron Tormenta*, 2020) y de Luis López Carrasco (*El año del descubrimiento*, 2020).

En ese contexto se realizó una charla online con los tres integrantes del colectivo revisando de manera cronológica las obras exhibidas dentro de la muestra. Este recorrido permite mapear y entender en relación los temas y búsquedas que comenzaron a explorar como colectivo y siguen explorando en sus obras individuales como es el ejercicio constante de cuestionar la historia oficial y la geopolítica española, ya sea por medio de los proyectos fracasados por replicar su arquitectura y urbanismo en otras partes del globo, los ocultamientos oficialistas de la historia colonial española en Guinea Ecuatorial o las maneras en que volvemos tras nuestros mismos pasos en la historia muy reciente de España con el incendio del parlamento de Murcia acompañado siempre por una exploración y experimentación de la maleabilidad del dispositivo fílmico como mecanismo capaz de hacer visible o mostrar otros modos de entender lo que se nos presenta como real o abrir puntos de fuga que nos permiten ver, imaginar o habitar otros mundos mejores y posibles.

Raúl Camargo: Buenas tardes, muy bienvenides al Festival Internacional de Cine de Valdivia, en nuestro ya tradicional espacio Voces Cine. Una instancia donde vamos generando conversatorios relacionados a la programación del festival, que nos permiten ahondar en las obras exhibidas y proyectar hacia el futuro nuestra disciplina, que es el cine. En ese sentido, el acto de programar implica la necesidad de generar el mejor contexto a las obras y una lectura que permita, más allá de la contingencia, establecerlas como lo valiosas que son y relevarlas en el presente como también hacia el futuro.

En ese sentido, para nosotros existe una película fundamental en la historia del cine contemporáneo que es *Los materiales.* **Conversando con nuestro querido Gonzalo de Pedro, hablámos de lo importante que había sido este colectivo español que surgiendo desde la provincia había generado una lectura política respecto a España y Europa muy potente y, en esa línea, era importante rescatar. La ilusión era aprovechar que, en base a** *Los materiales***, la película icónica que establece el centro de esta retrospectiva, se pudiese juntar lo que fue el Colectivo Los Hijos, tanto con sus trabajos de manera grupal como con sus trabajos individuales, aprovechando la hermosa amistad que todavía les une. La felicidad fue tal al momento de comprobar que este 2020 existirían nuevas películas tanto de Luis como de Javier que se generaba este foco no solamente con las obras pasadas, sino que también con**

los cortometrajes de Natalia y las obras actuales de estos dos cineastas. En ese sentido, el contexto estaba dado, aunque no contábamos con que el contexto sanitario dijera otra cosa, porque la idea era reunirles en Valdivia. Pero lo hermoso es que lo telemático nos ha permitido juntarles nuevamente para generar esta conversación, en un día no menor para Chile e Hispanoamérica como es un 12 de octubre, con todo el choque y la tensión que esto genera.

Para presentar este conversatorio, queremos dejarles con Vanja Milena Munjin, que es la programadora de la muestra, y damos las gracias al Colectivo Los Hijos por acompañarnos en estos tiempos tan difíciles. Vanja, por favor, la palabra es tuya.

Vanja Munjin: Muchas gracias a Raúl por la presentación. Estamos muy contentos de tener aquí a Natalia Marín Sancho, Javier Fernández Vásquez y Luis López Carrasco, los tres integrantes que conformaron desde el año 2008 el Colectivo Los Hijos para conversar sobre este foco que reúne no solamente *Los materiales*, **que este año celebra 10 años, sino también** *El sol en El sol del membrillo*, **su primer cortometraje,** *Enero, 2012 (o la apoteosis de Isabel, La Católica)*, **uno de los últimos cortometrajes que dirigieron juntos. También están los nuevos cortometrajes que dirigió Natalia, que son** *New Madrid* **y** *La casa de Julio Iglesias* **y las nuevas películas de este año de Javier,** *Anunciaron tormenta*, **y de Luis, que se llama** *El año del descubrimiento.*

Quería partir un poco preguntándoles por este primer cortometraje que se llama *El sol en El sol del membrillo*. **Para quienes no saben, es una respuesta, de alguna manera, a una película de Víctor Erice que se había hecho 15 años antes. Hablamos de** *El sol del membrillo donde la* **respuesta que elaboraron en conjunto y diera inicio al trabajo colectivo de Los Hijos junta un poco de ironía, un poco de parodia, pero también arma una propuesta. Les quería preguntar ¿cómo surge la idea de este cortometraje? Y ¿cómo deciden y qué implicancias tuvo filmar en colectivo?**

Javier Fernández: Yo quería comentar sobre porqué lo hicimos en colectivo. Si queréis luego continúan con el germen de *El sol en El sol del membrillo*. ¿Por qué hacerlo en colectivo? Surgió de manera muy natural porque, en ese entonces, en 2008, sentíamos que lo que habíamos aprendido en la Escuela de Cine acá en Madrid, en los años que estudiamos ahí, entre 2003 y 2006, nos había sabido a poco, en el sentido de que se nos había dado una enseñanza muy académica, basada en la división por departamentos, fotografía, arte, sonido, dirección, una forma encorsetada de hacer cine. Esto era algo que tenía continuación en nuestras primeras experiencias en el mundo laboral, en rodajes posteriores. Así que, aprovechando que teníamos a nuestro alcance cámaras digitales y una posibilidad de montar a bajo coste, pues decidimos empezar a experimentar cosas, que era lo que nos había faltado como experiencia en la escuela.

Para eso decidimos que no teníamos que replicar esas estructuras que habíamos aprendido en la escuela sino hacer algo libre en que todos podíamos ser cámara, todos podíamos hacer el sonido, todos podíamos concebir la obra. De cierta manera, era algo que nos ayudaba a desaprender algunos de los vicios y costumbres que no nos satisfacían hasta ese momento. Y bueno, ¿cómo surge *El sol en* El sol del membrillo? Bueno, ahí si queréis, os dejo continuar.

Natalia Marín: Luis, dale tú.

Luis: Bueno, como han pasado muchos años, a ver si me acuerdo. Primero, para que no queda así frio, quería saludar a todo el público chileno, estamos muy contentos de formar parte de este foco y de Valdivia, ya que es un festival que nos ha acompañado mucho.

Yo creo que Javi lo ha explicado muy bien. Habíamos ido a Madrid con la ilusión de hacer cine y de pronto el cine se había convertido en todo menos una ilusión. En el sentido de que se había convertido en algo complicado, en algo pesado, algo muy alejado de la energía con la que habíamos llegado a Madrid. Parte de la energía de formar el colectivo tenía que ver con acercarnos a las imágenes y los sonidos de una manera más libre, más lúdica, más desprejuiciada. La idea misma de formar un colectivo tenía que ver con alejarnos del modelo habitual de la jerarquía y división de departamentos, como decía Javier. Esa estructura casi militar tiene el sentido de la optimización del tiempo, pero en nuestro caso era algo de búsqueda y saber que queríamos hacer, ir encontrando nuestra voz.

No recuerdo muy bien, pero veníamos dándole vueltas a este asunto y Javier encontró un cartel de una convocatoria de Video arte en Huesca que se llamaba Instantes de paisaje. De repente, pensamos

que podría ser una buena idea hacer una segunda parte de *El sol del membrillo*. Ahora mismo no sé bien cuando se nos fueron ocurriendo las ideas, qué vino al principio y qué vino después, pero el punto de partida era conseguir una reproducción del membrillero que Antonio López no consigue terminar de pintar en la película monumental y canónica de Víctor Erice. Queríamos llevarnos esa reproducción al paisaje, a la mitad del campo y convivir con ella una serie de días registrando cómo la naturaleza erosionaba y destruía este intento de Antonio López.

Era una especie de respuesta sesuda, que a lo mejor Natalia puede comentar mejor, ya que ella tenía la cita original más marcada, pero lo que nos dimos cuenta estando allí era que esta primera idea era un poco conceptual y pretenciosa, quizás. En realidad, el propio hecho de grabar lo que nos había sucedido en las afueras de Madrid podía ser más interesante, que el cortometraje fuera, de manera algo irónica, un retrato de tres aspirantes a cineastas que tienen una idea medio conceptual, medio irreverente, pero que al final lo único que es erosionado no es tanto el cuadro de Antonio López sino sus propias ganas, sus propias energías y su propia voluntad, hasta que llegan a preguntarse si no están haciendo el idiota ahí. Es decir, lo único que había acontecido en ese rodaje era nuestro propio aburrimiento.

Esto nos llevó a hacer en montaje una película que funciona como cajas chinas. Lo que vemos es esa misma semana, desde el cuadro de Antonio López, y la vemos formalizada imitando un tipo de cine diferente. Entonces, lo que queríamos era reflexionar y criticar de esta manera, tampoco quiero hacer un *spoiler*, aunque qué tontería un *spoiler* sobre *El sol en El sol del membrillo*. Pero bueno, en el fondo, criticar un modelo, un dispositivo de no ficción que, partiendo de la obra de Víctor Erice, que a nosotros nos gusta, actualizada por la obra de José Luis Guerín, que también nos gustaba y quizás nos siga gustando, si considerábamos ya una especie de fórmula. Una fórmula de cine observacional, minimalista, que considera que la mejor manera de capturar la realidad es cuando la intervención como cineastas es mínima. Eso, que puede ser debatible, en el momento en que se establece como una especie de moda, creo que *El sol en El sol del membrillo* es una especie de respuesta a algunos esencialismos que tienen que ver con el registro de la imagen cinematográfica. Luego *Los materiales* lleva esa crítica irreverente un poco más lejos. No sé si lo he explicado bien, ¿qué opináis?

Natalia: Los has explicado guay. La cita exacta era: "El fin último de la naturaleza es destruir la obra del hombre". De ahí empezamos a pensar que era lo que le sucedía finalmente a Antonio López en *El sol del membrillo*.

Cuando montamos el resultado final, lo bonito fue darnos cuenta, como pasa casi siempre en el cine, que tienes la película que escribes, la que montas, 4 o 5 películas diferentes, nos dimos cuenta de que era horroroso. Lo que no habíamos montado, lo que habíamos descartado, tenía mucho más valor que lo que habíamos montado realmente. Con eso empezamos a reflexionar sobre una serie de temas que serían el germen de *Los materiales*. Y ya está, para una primera pregunta está muy bien esta respuesta tan larga (risas).

Vanja: Si bien en *Los Materiales* [1] **replican el gesto de utilizar los descartes o errores ylos propios comentarios tras cámara incorporados en los subtítulos,** *el filme, podríamos decir,* **va un poco más allá esta vez acercandose apartir de esos materiales hacia la ficción. Aparece por momentos una película medio de terror, la posibilidad de un asesinato y un cuerpo en el maletero. En un minuto, esto casi se realiza en la película. Quería preguntarles, ¿cómo lo piensan? ¿Cómo fue esa llegada a Riaño? y ¿cómo fueron pensando el filme durante su rodaje? Incorporando esta vez entrevistas a personas y otras exploraciones que vuelven más densas la cantidad de capas que allí se trabajan.**

Luis: Yo creo que *Los materiales* es una combinación muy clara de *El sol en El sol del membrillo* y el siguiente cortometraje que se llama *Ya viene, aguante, riégueme, máteme (Colectivo Los Hijos, 2009)*, donde grabamos las secuencias más conocidas del cine español reciente, pero convertimos los diálogos en subtítulos. Creo que si se juntan ambas ideas… incluso alguien escribió una vez que el plano final de *El sol en El sol del membrillo*, somos nosotros yendo allá a Riaño en coche.

Varias ideas se nos vinieron de ver *Tiro en la cabeza* [2] de Jaimes Rosales. Al salir de la película, que parece estar rodada desde una enorme lejanía, empezamos a pensar en lo interesante que habría sido saber las reflexiones de esa cámara o esa instancia narrativa que está grabando al personaje protagonista de *Tiro en la cabeza*. A la vez, retomando lo de *El sol en El sol del membrillo*, preguntarnos si

se podía construir una película con todas esas pruebas de cámara, esas aproximaciones al encuadre, con toda la preparación que hay siempre antes de un rodaje de tipo documental.

Respecto a Riaño, venía de un proyecto anterior que tenía que ver con grandes obras de arquitectura abortadas, auténticas catástrofes ambientales y paisajísticas que se habían dado en la historia de España. En el fondo, siempre habían relaciones entre paisaje, territorio, identidad y memoria en muchos de nuestros trabajos. Precisamente Javier, cuyo padre es de León, dio con esta historia de Riaño que materializaba de manera muy evidente el borrado de una comunidad. Es decir, siete pueblos que en el año 1986, ya en democracia, quedan completamente anegados. La pregunta era: ¿cómo se puede mantener la identidad de un territorio cuando a ese pueblo lo has cambiado de sitio?, ¿se puede rescatar la historia de un lugar que ha quedado sumergido? Esos eran algunos de los planteamientos.

Lo segundo era: ¿se puede hacer una película con lo que no cabe en un reportaje casual? Eso implicaba visitar Riaño, conocer a sus lugareños y lugareñas, entender cómo eran las vidas, ver si el folclore se mantenía, ver en qué había quedado la identidad de ese lugar. Esto llevó a que durante semanas, después durante un mes completo, estuviéramos en Riaño haciendo entrevistas para saber cómo se vivía.

Lo paradójico, y lo interesante, es que había una pregunta muy difícil de responder. ¿Cómo ruedas una película cuando saber que lo que te va a servir es lo que no sirve? Es decir, si es que lo vamos a usar son los preparativos de cámara, ¿En qué momento vamos grabar? ¿Cómo se produce un material de desecho?. La respuesta fue obligarnos mentalmente a realizar un reportaje de televisión, lo que en España le llaman Informe semanal. O sea, convencernos de que teníamos que hacer entrevistas, grabar a personas, estar atentos a lo que sucedía, generar material alternativo que en el proceso de montaje quedaría abandonado. En el proceso entrevistamos a unas 30 o 40 personas. Teníamos, siempre digo el doble porque me gusta exagerar…

Natalia: Cada vez que lo decimos agregamos un poco más. Teníamos 100 horas de material.

Luis: Ese fue el proceso de aproximación real. En ningún momento engañamos a ninguno de los entrevistados, les decíamos que estábamos en una película experimental, ya que había un deseo de contar lo deprimido y degradado que estaba este lugar. Yo creo que nunca llegamos a ofrecerles ninguna esperanza de nada, no era nuestra voluntad.

Si es cierto que a la vuelta en Madrid, Javier y yo estábamos tan comprometidos con este reportaje, que fue Natalia la que dijo: "*hey, que la idea es ocupar los desechos y subtitulados*", teníamos que hacer un trabajo de vaciado y deconstrucción. La película, en el fondo, es otro retrato de tres aspirantes a cineastas que van a un lugar en ruinas para intentar dar cuenta de ese lugar, y en el fondo hay una reflexión crítica sobre este estudiante de cine que proviene de la ciudad hacia sitios deprimidos para recoger bellas imágenes de la destrucción. Ese cinismo, esa hipocresía, lo potenciamos con las conversaciones banales que hay en la película. Ya lo del elemento de ficción lo puede contar otra persona.

Natalia: Bueno, es que se nos han quedado varias cosas. Te estaba escuchando pensando que esto visto diez años más tarde, que cuando empezamos no teníamos tanta conciencia de ciertas cosas. Pero esas microficciones que hay en la película, yo creo que vienen de dos cosas. Para perpetuar esta idea del juego y de la experimentación real nos gustaba la idea de hacer rupturas constantes en esa deriva final, en toda esa parte en la que se pierde uno de ellos, toda la parte del incendio y demás. Nos gustaba la idea de romper y hacer una película diferente. Eran cosas que nos gustaba mucho probar.

Pensando también en lo que hemos hecho después individualmente, hay una cuestión muy fuerte en lo que hacemos que, además de revisitar la historia y la identidad española, está la idea del cuestionamiento del relato oficial, del relato popular. Incluso, una vez que has establecido tantas microficciones, llega la única persona entrevista durante toda la película, que es Pedro, y dudas de lo que te está contando. Es dudar todo el rato de lo que se ha transmitido. Esa es una cosa que exploramos de manera intencional. Creo que Javi y Luis han construido sus últimas películas a base de testimonios, tanto orales como escritos, y del cuestionamiento de los mismos. Creo que viene un poco por ahí.

Javier: También diría que la ficción nos permite un poco ese uso experimental de los subtítulos. En *El sol en El sol del membrillo* los diálogos nuestros que quedan grabados son los que se subtitulan realmente. En el rodaje de *Los materiales* en la medida en que estos diálogos no los escuchamos, sino que son transcripciones en forma de subtítulos, también llega un momento en que se puede jugar y reescribir esos diálogos. Nos daba una libertad muy grande poder usar los subtítulos como una manera de subvertir esas conversaciones que supuestamente ocurrieron. Es verdad que ocurrieron y algunas son transcripciones muy literales de lo que se grabó en ese momento, pero también hay momentos que son puro ensayo para crear microficciones. Es algo que proviene de la experimentación, es una de las razones para experimentar. Conseguimos abrir nuevos caminos para la experimentación.

Luis: Hay que decir que todo el proceso de rodaje estaba siendo tan sesudo y denso, todo el tiempo nos preguntábamos qué grabar, donde grabar, veníamos influidos por James Benning, así que para desintoxicarnos poníamos películas de terror todo el rato. Creo que es importante decirlo. Veíamos películas Shyamalan, *Santa Claus conquista a los marcianos* (N Webster, 1964) y cosas así. Yo creo que todo eso de ver pelis de miedo de noche nos fue comiendo el coco para que empiecen a haber potenciales tramas de suspenso y asesinatos en todo lo que nos rodeaba. También lo recuerdo un poco así.

Natalia: Estábamos muy influidos también por *Tropical Malady* (Apichaptog Weerasethaku, 2004), por cómo de pronto Apichatpong corta la película y empieza otra. En ese momento, íbamos descubriendo cine conforme lo hacíamos. Nos impresionaban mucho esas películas que viraban de repente hacia otro lado. Nos gustaba ese tipo de experimentos.

Vanja: Quería recordarle al público que está viendo esto *online* **que pueden dejar sus preguntas.**

Pensaba ahora que hemos estado hablando de rodajes y cómo aparecen las ideas, quería preguntarles por el proceso de montaje. En estas películas no trabajan estas ideas poniéndolas simplemente, como en el caso de los subtítulos que no se escuchan y se leen, hay un trabajo en la edición y en la manera de encontrar la organización de los materiales que me parece interesante. Me pregunto cómo era esto entre los tres, cómo tres personas montan una película.

Natalia: Bueno, nunca estábamos los tres montando a la vez porque hubiese sido una locura. Lo que hacíamos era tener conversaciones sobre lo que creíamos que iba a ser la película, luego empezaba a montar uno, creo que casi siempre yo, porque me gusta mucho editar y no tanto rodar. El proceso de rodaje me aterra, me aburre un montón. Entonces, empezaba haciendo un primer corte, nos reuníamos, debatíamos y luego lo pasábamos a un segundo. Se volvía a ver y se volvía a debatir hasta tener un tercero. Yo creo que hicimos así hasta seis versiones, y en las últimas si que estábamos los tres juntos. Es algo que nos parecía muy interesante, esto lo cuenta mejor Luis, pero es verdad, de esta manera era más fácil desenamorarse, porque a veces uno está enamorado de lo que ha grabado o de cierta secuencia. Podía pasar que una secuencia que te parecía interesantísima desaparecía de un nuevo corte, ya se había hablado que no debía estar, y ahora estabas totalmente convencido de que no debía estar. Era un proceso de depuración interesante.

Creo que todo lo que hemos hecho es producto de una discusión, siempre desde hablar y desde el consenso, nunca hicimos una votación buscando dos de tres ni mucho menos. Eran realmente conversaciones muy extensas, muy densas, sobre lo que queríamos los tres y el porqué. No sé si queréis agregar algo.

Javier: Habría que mencionar que nos pasábamos un portátil de mano en mano, era una cosa muy artesanal. En efecto, en las reuniones se hacían visionados de las versiones que se iban montando, tomábamos nota y después debatíamos. La mayor parte del montaje no era estar en el *software* probando, sino que el montaje eran esas conversaciones. Especialmente en *Los materiales*, donde este proceso fue más puro. En *Ya viene, aguante, riégueme, mátame* era un montaje mucho más simple que venía dado por la longitud de los planos de las películas originales. Pero bueno, así funcionábamos.

Vanja: Resultaba interesante cuando armamos la muestra ver el conjunto de obras que hicieron juntos y después sus obras propias, existen varios cruces. Quería retomar un poco lo que decía Natalia de preferir la parte del montaje alrodaje porque sus cortometrajes han seguido una de las líneas que hay en *Los materiales* **de explorar lugares que intentan ser una réplica de otros. Pero son**

cortometrajes deja de haber una imagen que registra algo. Como que lo real deja de ser posible afuera y pasa por abstraerse computacionalmente. ¿Cómo se juntan estas ideas de replicar lo español fuera de España, en Estados Unidos o Shanghái con esta imagen sintética y abstracta?

Natalia: A ver, intentaré ser breve. En el caso de *New Madrid* [3] tuve muchísimas horas de material, estuve mucho tiempo en Estados Unidos y realmente registré esos ocho lugares, tengo entrevistas, tengo grabaciones que creo que son bellísimas de lugares excepcionales y pintorescos donde se encuentran realmente rastros de la cultura española. Lo que pasa es que cuando llegué a España me puse a editar y me di cuenta que viendo esas imágenes no aparecía nada. Creo que no hace falta haber pisado Estados Unidos para imaginar Estados Unidos. No hay necesidad de una imagen del paisaje norteamericano porque la cultura yanqui nos lo ha endosado tanto en el cerebro que no creo que haya ninguna imagen muy especial. Entonces, bueno, quería divertirme y probar cosas diferentes y empecé a postproducir mucho la imagen. Me gustaba mucho la idea de trabajar con *After Effects*, de juguetear y experimentar con temas que tenían que ver con el urbanismo y el diseño urbano de la forma más rigurosa posible. En este caso podía ser usar el *Autocad*, el *software* de arquitectura. Usar el lenguaje de la arquitectura para hablar de la arquitectura. Empecé a indagar por ahí. Además estaba la idea de la réplica, de lo hiperreal, por lo que no me parecía que había que usar una imagen real para hablar de todo eso.

En el caso de *La casa de Julio Iglesias* [4] , como ya había aprendido bastante del viaje a Estados Unidos, dije que no me hacía falta ir a China. Eso se convirtió en el reto, hablar de esto sin ir a China. Si habéis visto el corto hay una frase que articula: "ya no imaginaremos, ya no entenderemos el mundo a raíz de las líneas escritas, sino a través de las superficies imaginadas" [5] . Pues, esa frase la tenía muy calada y quería trabajar con ella. No sabía cómo y de pronto pensé en la forma y la estructura de la casa de Julio Iglesias., en tanto los arquitectos chinos estaban imaginando y proyectando nuestro país en base a lo que leían. Me parecía que la forma y el tema se aplicaban perfectamente.

Bueno, no me quiero enrollar más. Actualmente estoy trabajando otro proyecto, me gustaría hacer una trilogía sobre el espacio y también me gustaría seguir trabajando con la imagen sintética, sabiendo mis limitaciones y sabiendo que soy una total neófita en el asunto, me gustaría indagar un poco más.

Vanja: Ambos proyectos tienen este interés de hacer una réplica de algo español afuera. Siendo española, pero poniendo esta distancia, ¿qué te atrae de esto? Porque pareciera ser una obsesión, dos o tres cortometrajes con estas réplicas.

Natalia: ¿Sabes qué es lo que me atrae de todo esto? El humor que destila todo esto. Es absolutamente cómico que intentes reproducir España, que intentes importar la identidad española desde las estructuras, desde lo arquitectónico, que fracases y exportes la corrupción y la burbuja inmobiliaria. O sea, que intentes replicar España y fracases. La idea de que España es un fracaso es tristísima, pero a mí me genera mucho humor. *New Madrid* terminó siendo un poco pesada, quizás ahora no la haría así, la base era mucho más humorística. Los últimos ocho Madrid que se levantaron en el mundo, fuera del de Estados Unidos, porque en Latinoamérica hay Madrid, en Filipinas, etc. Que fuera Estados Unidos el último terreno a conquistar con los ocho Madrid y que sean un fracaso es algo horrible, siento usarlo con fines sarcásticos y artísticos, pero realmente han sido ocho lugares destruidos por distintos motivos. Es un proyecto que yo empiezo a pensar en 2012, cuando la crisis estaba golpeando fuertemente a España y Madrid. Me parecía que hubiese algo desde lo denominativo, como si la misma palabra Madrid estuviese condenada al fracaso. La idea de réplica como fracaso, que es una idea que ha tratado la literatura durante años, me parecía que contenía algo de humor, lo que me fascina. Esos eran los dos motores básicos de los cortometrajes.

Vanja: Avanzo un poco para que alcancemos todos. *Anunciaron tormenta* **también puede resultar como una continuación** *Árboles*, **uno de los últimos largometrajes que hicieron juntos, donde fueron hasta Guinea Ecuatorial. En este caso, en la nueva película de Javier, aparece la necesidad de no solo preguntarse qué es lo que permanece en este lugar, sino más bien qué hacemos con los archivos, las fotografías y las personas que están ahí. La película circula en torno a la muerte en 1904 de Ësáasi Eweera y contrapone el relato oral de quienes todavía viven allá con el archivo oficial. Aún así, la película pareciera no imponer una manera de contar las cosas sino de explorar posibilidades. Te quería preguntar por este proceso y esta relación con Guinea Ecuatorial.**

Javier: Trataré de ser breve. El interés sobre Guinea Ecuatorial y el pasado colonial español en ese territorio, como bien dices, proviene de la última obra que realizamos en forma de largometraje en 2012, *Árboles*. Después de revisar aquella película seguí bastante interesado en este lugar. Estudiando las historias, estudiando textos antropológicos, di con este suceso que, si bien es desconocido en la metrópolis, como buena parte de la historia de este lugar para los españoles, sí que había supuesto un trauma en las comunidades Bubi, que es la etnia nativa de la isla. Sobre la muerte de este hombre hay apenas dos estudios académicos, lo que sí que hay es un dossier que tuve la suerte de ver y transcribir, que es una colección de cartas e informes que relatan a través del punto de vista de diferentes funcionarios coloniales la muerte en circunstancias poco claras de este líder Bubi. Si se leen detenidamente esos documentos se va entendiendo, si se leen en orden cronológico, se van entendiendo las motivaciones que mueven al guardia civil que ha comandado la detención, al gobernador que emite un informe a Madrid, etc. Se va haciendo una historia de encubrimiento que pasa desde un informe casi triunfal, épico, en el que claramente se menciona el uso de la violencia, a unos informes no concluidos en los cuales se intenta apaciguar o ocultar esa violencia para mantener una especie de ficción de que la presencia española fue una cosa pacífica, llevada a cabo por curas y funcionarios ilustrados, lo cual era mentira.

Ese era el relato oficial. De alguna forma es lo que ha permeado y lo que uno estudia. Volviendo otra vez al trabajo con el Colectivo Los hijos, me gustaría mencionar que en *Enero 2012, (o la aposteosis de Isabel La Católica)* partimos de un texto escrito, en este caso mucho más leve, solamente la explicación para turista de lo que es la ciudad de Madrid. Lo interesante no es tanto lo que se nos dice, sino lo que se nos oculta. Todo lo que tiene que ver con la Guerra Civil y la postguerra, por ejemplo. Entonces, en *Anunciaron tormenta* lo que hago es dar pie a esos relatos escritos en textos leídos por actores en un estudio, como si fueran voces en off. Pero, en algún momento dado del proceso, me he dado cuenta que simplemente mostrar o leer esos documentos no era suficiente, aunque para mí si pareciera evidente ese proceso de encubrimiento, ese *modus operandi* de las autoridades españolas. Pero me parecía que debía dar un paso más allá en recuperar e investigar qué había sido de esa historia, de esos hechos, en las poblaciones Bubi que habitan la Guinea, pero también que viven en España en segundas o terceras generaciones.

Después en octubre logré registrar lo que era una especie de contrahistoria que contesta todos y cada uno de los elementos y hechos que se narran en los documentos oficiales españoles. De alguna forma, al igual que en los documentos españoles, los relatos orales son en algún momento contradictorios o menos claros, pero me parecía que no era tanto como los documentos rescatados de un archivo, sino que eran relatos del ahora. Ellos hablan de hechos del pasado que tienen consecuencias claras para ellos en el presente, incluso en la manera en la que tienen de vivir su propio idioma. Desde ahí un poco cierra la película cuando se narra nuevamente la historia de Ësáasi Eweera, esta vez desde el punto de vista e idioma Bubi.

Es clave fue también la que me permitió integrar la otra pata del proyecto que era la identificación de los lugares donde sucedieron los hechos, algo que no era fácil desde la lectura de documentos. Asocio las imágenes de archivo tomadas en su totalidad por la administración española, por las autoridades coloniales, a ese pasado. Imágenes que se van desvaneciendo, aparecer, desaparecen, quedan en blanco. Las imágenes del poder las asocio a los relatos de voces en off españoles. Por otra parte, los lugares actuales que logro grabar, en algunos casos con mucha dificultad, van relacionados con las voces Bubis actuales. En esa yuxtaposición, más allá de que se tome partido y le otorgo mayor valor a esos relatos orales, finalmente, pues, se permite que el único texto escrito sobre estos temas que ha quedado en el idioma Bubi, que es el texto escrito por Justo Bolekia, una poesía que él mismo compone. Él mismo la relata frente a cámara, en contraste a cómo aparecen los relatos españoles. Ese es un poco el resumen, no tan corto como quería, de la película.

Vanja: Seguimos un poco para ver si alcanzamos a responder preguntas del público. *El año del descubrimiento* **es una película que retoma, quizás, un mecanismo que ya habíamos visto en** *Enero, 2012* [6] **, este foco de las miradas y rostros de personas dentro de un café, pero ahora lo que vamos escuchando son sus relatos, historias de vida sobre sueños y recuerdos de infancia que se relatan entre unos y otros dentro del bar. Recuerdan un poco el estilo de Eduardo Coutinho, esa sensación de que la entrevista que estamos escuchando lleva una investigación por detrás que parece espontánea, pero construye en la sumatoria un relato muy potente sobre las consecuencias para la clase trabajadora en Murcia que terminan quemando el parlamento el 3 de febrero de 1992, e igualmente**

enlaza muchas otras historias para atrás, y que también tiene preguntas hacia el futuro.

Te quería preguntar, Luis, un poco sobre el proceso de investigación para llegar a este dispositivo y puesta en escena. ¿Cómo la película empieza a tomar esa forma de pequeñas historias de vida?

Luis: Sí, gracias por la pregunta. Me parece interesante que sientas que hay algo ahí que conecta con *Enero, 2012* porque para mí siempre ha supuesto una suerte lo que es trabajar en colectivo, ya que hemos podido acompañarnos, aprender juntos y estar menos inseguros, tener ese apoyo nos ha permitido arriesgarnos más. Digo esto porque en *Árboles* las partes que se grabaron en Madrid, la conversación entre dos parejas, ese método que inventamos, me vino muy bien para utilizarlo en *El año del descubrimiento*. Era prácticamente proponer temas de conversación y dejar las cámaras solas para que las personas hablen medio hora, una hora, de manera muy libre.

Entonces, me gusta que comentes lo de Coutinho, porque para mí fue una referencia bastante fundamental, por el protagonismo que tiene el rostro y la voz, y porque tenía muy claro que iba a ser una colección de retratos, a veces grupales, o de debates, que sumados nos dieran una especie de mirada panorámica a los últimos años de historia, de historia personal, de microhistoria, o de memoria individual de los barrios obreros de Cartagena, pero que comparten muchas emociones y circunstancias con los barrios obreros de todos lugares.

Digo esto porque me acuerdo que contacté con María Campaña, que es una programadora especializada en Eduardo Coutinho, para que me pusiera en contacto con las asistentes de casting para saber cómo dar con la gente con la que queríamos dar. Me acuerdo que Laura Luizzi me escribió. Ella misma se encargaba de encontrar a la gente porque, realmente, en una película de estas características, el casting es un 80%. Más allá de los personajes históricos que, una vez que los conocimos, comprendimos que también tenían que formar parte del film, todas esas personas anónimas, los trabajadores y trabajadoras que no pertenecían a mi círculo, porque yo soy de Murcia, pero Cartagena es como un mundo aparte, necesitábamos saber cómo llegar a esa gente, y fue gracias a la labor de asociaciones de vecinas y vecinos. Gracias también a una labor de búsqueda permanente, donde me apoyó mucho el coguionista Raúl Liarte, que si es Cartagena, es hijo de un trabajador de los astilleros. Y él en su barrio, el barrio de Quitapellejos, que también tiene algún tipo de protagonismo en la película, ha vivido muy cerca de estas personas. En la película salen sus amigos, salen personas que él encontraba en manifestaciones, o en conciertos, o en otro tipo de espacios. Ese interés por introducir cada vez más personas para tener un retrato más amplio nos hacía estar metiendo gente al reparto hasta el día antes del rodaje, nos llegó un afán totalizador.

Y sí, era importante que ese retrato que al principio de la película no tienes muy claro si pertenece al ’92 o a la actualidad tuviera esa especie de ambigüedad temporal. Las experiencias, emociones, fragilidades, dificultades en una serie de relatos personales fuera dado cuenta que para una determinada clase social, por desgracia, la estructura que la rodea es tan férrea que están como encerrados en su clase social, de la que es muy difícil salir. Por eso también van pasando las generaciones, pero como vemos en la película, la experiencia del trabajo, de la vida, de la salud se va repitiendo. Hay algo circular en la forma en que está organizada la película a nivel de cámara o vestuario, era lo que buscábamos. Que dos tiempos distintos se reflejasen. En el fondo, la idea del filme era vincular dos crisis, la de 1992 y la 2008, a través de la clase social que la había sufrido. La película parte desde los hechos del ’92, por eso acaba convertida en un macrorelato que da cuenta de la historia de esa clase social desde el fin de la guerra civil hasta la actualidad.

Vanja: Por acá preguntan “¿Qué impacto creen ustedes que tiene la película *El año del descubrimiento* **para espectadores españoles? Y ¿cómo lo recibieron en Cartagena?**

Luis: Bueno, lo que pasa es que la película no se ha estrenado todavía en España. Se estrena en noviembre en el Festival de Sevilla y ya luego se estrenará en los cines, así que no se ha visto en Cartagena. Por temas de calendario de festivales, la exclusividad del estreno es en Sevilla y hasta que no se dé ahí no se puede dar en ningún otro lugar. Para mí el pase en Cartagena es el más importante de todos, tengo mucha curiosidad por saber cómo lo reciben las personas que participaron que son quienes han construido el film, sin ellas no existiría la película.

La sensación que yo tuve en Róterdam, cuando la gente vio la película, es como si les hubiese pasado en tren de mercancías por encima, salen un poco noqueados, intentando digerir y procesar toda esta

información que, depende de la generación que seas, te genera una sensación un poco complicada. Por lo general hay una especie de necesidad de introspección, de ¿cómo ha podido suceder esto y yo no lo he sabido? Nadie se había enterado, y eso lleva siempre a los espectadores y espectadoras a preguntarse: ¿qué estaba haciendo yo en ese momento y cómo no me di cuenta de esto? Hay una reevaluación individual que es muy potente y genera víctimas. Yo me encontré a parte del público deambulando por Róterdam con la cabeza un poco descuadrada. Pero bueno, no puedo decir más. Ahora se vio en México, se está viendo en Chile y se está viendo también en Colombia. Hasta el momento no se había visto en un país hispanohablante, justo esta semana se está viendo en Latinoamérica y me da mucha curiosidad por ver cómo es con un público que entiende el castellano.

Vanja: Es fundamental también en la película, ¿no? Seguir estos relatos con subtítulos haría más difícil entender las sutilezas que hay en la manera en que hablan y escogen las palabras.

Lamentablemente se nos ha pasado muy rápido el tiempo, les quería agradecer a los tres por la conversación y, también, por sus películas. Es muy linda esta revisión sobre la historia y la geopolítica. En una entrevista había una cita de Natalia muy bella que me ayudó a cerrar el texto del catálogo que quería leer para cerrar este encuentro, es de Juan Sebastián Bollaín y dice: "*Para que la gente imagine y escape, para que haya ese ejercicio de escapismo, alguien, ya sea un artista o un arquitecto, un historiador o un cineasta lo tiene que mostrar. Lo tiene que ayudar a imaginar, ayudarle a crear esos mundos mejores y posibles***".**

Estamos muy feliz de esta conversación y de que sus películas se estén viendo en Chile en este momento, un país donde lo real se ha puesto en cuestión, donde ocurrió un proceso revolucionario y que se encuentra ahora ad portas de un plebiscito que esperamos se transforme en un proceso constituyente, me parece que el espíritu que tuvieron como colectivo cuando comenzaron, pero también con el que continúan trabajando sus películas individuales, nos interpelan directamente, así que muy agradecidos de que sean parte de esta 27ª versión del Festival de Cine de Valdivia.

Notas

1

La ópera prima del colectivo pretendía documentar el pueblo de Riaño, en la provincia de León, sumergido y replicado a pocos kilómetros más allá a causa de un embalse que terminaba condenado a repetir su destino trágico. La contemplación de un maravilloso primer plano fijo donde vemos una carretera que se hunde en un lago con las montañas de fondo se ve boicoteada por la aparición de subtítulos que corresponden a las conversaciones entre los directores tras la cámara. Humor, tedio, dudas y reflexiones abren paso a todo el material que suele eliminarse en la sala de montaje: reencuadres, problemas de enfoque, la imagen inestable. Esta torcedura estética se retroalimenta del devenir del documental cuando las entrevistas a moradores del lugar desvían también la historia del embalse hacia otras historias que guarda el paisaje: fusilamientos durante la Guerra Civil, cadáveres en los maleteros, terminando con toques de misterio y terror

2

En la película del 2008 la cámara sigue a su protagonista en dos días en su vida cotidiana, lo sigue constantemente pero a una distancia cauta, como si lo espiara, por lo que nunca llegamos a tener

audio de lo que habla o las conversaciones que tiene.

3

New Madrid (HD/ 10 min / B&N + color / 2016) es un ensayo audiovisual sobre la utopía fallida resultado de un viaje a los ocho pueblos llamados Madrid en Estados Unidos.

4

La casa de Julio Iglesias (HD/ 12 min / B&N / 2018) El cortometraje utiliza como disparador la anécdota de que parte de un proyecto arquitectónico basado en estilos del mundo en el municipio de Shanghai ante la pregunta ¿qué es España, cómo es una casa española? su respuesta fue: España es Julio Iglesias

5

Es una cita de Vilem Flusser de "*El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*"

6

Enero 2012 (o la apoteosis de Isabel La Católica) es un cortometraje de 18 minutos que contrapone el relato que emite un bus turístico que pasea por el centro de Madrid de un grupo de personas desayunando en algún café de la ciudad filmados desde afuera del local. A partir de ese dispositivo el filme cruza por un lado, el relato triunfal de la historia oficial nacional contada con la voz característica de esos buses turísticos que no parecen poner nada en duda y más bien exaltar hitos a partir de puntos estratégicos de la ciudad con los rostros de quienes en ese momento experimentaban la crisis económica en España.

Como citar: Munjin, V. (2021). Una conversación con el colectivo Los Hijos, *laFuga*, 25. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/una-conversacion-con-el-colectivo-los-hijos/1061