

JOSETXO Cerdán

Departament d'Estudis de Comunicació,
Fac. Lletres (Campus Catalunya), Universitat Rovira i Virgili
josetxo.cerdan@urv.cat

MIGUEL FERNÁNDEZ LABAYEN

Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual,
Universidad Carlos III de Madrid
mflabaye@hum.uc3m.es

De sastres y modelos

Entre el postcolonialismo y la transnacionalidad
en el documental experimental español

Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación CSO2010-15798 (TRANSCINE), "El audiovisual español contemporáneo en el contexto transnacional: aproximaciones cualitativas a sus relaciones transfronterizas", financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

vol 8 / Jul. 2013 137-155 pp Recibido: 15-02-2013 - revisado 01-03-2013 - aceptado: 20-03-2013

Arte y políticas de identidad

© Copyright 2012: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia (España)
ISSN edición impresa: 1889-979X. ISSN edición web (<http://revistas.um.es/api>): 1989-8452

OF TAILORS AND MODELS BETWEEN POSTCOLONIALISM AND TRANSNATIONALISM IN SPANISH EXPERIMENTAL DOCUMENTARY

ABSTRACT

This article focuses on the production of experimental cinema in Spain. First of all, it puts forward the concept of 'experimental documentary' in order to account for the volatility and heterogeneity of the field of research. On top of that, it questions the national perspective used by many scholars to study Spanish cinema, offering a transnational approach to Spanish experimental filmmaking as an alternative. Finally, and through a close analysis of *Mohamed, el sastre y otras historias*/Mohamed, the tailor, and other stories (Oscar Pérez, 2009) and *El modelo*/The model (Germán Celso, 2012), the article addresses the processes of deterritorialization and reterritorialization in which transnational experimental documentary takes place. At the same time, it highlights the anti-naturalist and grotesque strategies of these films, which make contact with the daily practices of marginal citizens and show the dissent and instability of transnational society.

Keywords

Postcolonialism, transnational cinema, experimental documentary, Germán Celso, Oscar Pérez.

RESUMEN

La presente investigación se interroga sobre las condiciones de producción de la experimentación cinematográfica en España. En primer lugar, se propone la categoría de documental experimental como medio para comprender la volatilidad y heterogeneidad del campo de estudio. Además, se cuestiona la óptica nacional utilizada para abordar el estudio del cine español, planteando como alternativa la adopción de una mirada transnacional a la producción experimental española. Por último, a partir del análisis de los trabajos *Mohamed, el sastre y otras historias* (Oscar Pérez, 2009) y *El modelo* (Germán Celso, 2012), se estudian los procesos de desterritorialización y reterritorialización en los que participa el documental experimental transnacional. Igualmente, se destacan las estrategias antinaturalistas y el estilo grotesco de estas películas, que se acercan a prácticas cotidianas de sectores marginales y muestran las grietas y desequilibrios de la sociedad transnacional.

Palabras Clave

Postcolonialismo, cine transnacional, documental experimental, Germán Celso, Oscar Pérez.

Old theoretical categories linking documentary practice to the nation have changed dramatically in the post-cold war and transnationalized cultural economy: they have been reorganized, reconceptualized, rearranged, remade, rewired.

John Hess & Patricia R. Zimmermann, "Transnational Documentaries: A Manifesto" (1997)

Could a dissonant, multilayered, contradictory, palimpsestic aesthetic render the dissonant nation in ways that go beyond plot and content?

Ella Shohat & Robert Stam, "Introduction", *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media* (2003)

1 INTRODUCCIÓN

El presente artículo se mueve en los límites del marco de este monográfico de *Arte y políticas de identidad*. Y lo hace cuestionando las fronteras del "cine experimental español", tanto en la conceptualización, ya de por sí porosa, de "lo experimental", como respecto a la lógica de "lo nacional" aplicada a determinadas prácticas fílmicas del cine español. En este sentido, esta investigación quiere intervenir en los debates sobre la superación de las narrativas nacionales, concretamente repensando el documental experimental español desde una óptica transnacional y planteando esta perspectiva como una opción válida y enriquecedora para futuros acercamientos a la historia de los cines no narrativos en España, principalmente el experimental y el documental.

En primer lugar, se pretende ensanchar lo que tradicionalmente se ha entendido como cine experimental y trabajar sobre el concepto de 'documental experimental', que ha resultado bastante fructífero en la última década. Como se argumentará, el binomio documental-experimental se ha extendido como una categoría válida, y su uso se ha asentado en los últimos tiempos entre cineastas, críticos, académicos y público. Frente a otros términos como 'documental creativo', o variantes como 'cines de los márgenes', 'cine extraterritorial' o 'cine low-cost', que destacan los valores estéticos de parte de la producción española actual pese a su precariedad económica, aquí se plantea el uso del híbrido documental experimental, como contenedor de una serie de prácticas, tradiciones y debates estéticos, sociales y culturales de amplio calado histórico y epistemológico¹.

En segundo lugar, se adoptará una perspectiva transnacional a la hora de analizar los trabajos estudiados, reconociendo las 'zonas de contacto', la inestabilidad geopolítica y la movilidad de las relaciones sociales y culturales articuladas en las películas analizadas (Durovicová y Newman, 2010). Para empezar, uno de los cineastas cuya obra se analiza no es español, sino argentino, a pesar de que buena parte de sus vídeos se han realizado en Barcelona. Más allá de la accidentalidad de su condición de extranjero trabajando en España, cuestión por otro lado extraña en la historia del cine experimental español, se resaltarán cómo el documental experimental problematiza la cuestión de la transnacionalidad en el contexto cinematográfico contemporáneo y, en concreto, en el marco del cine español.

Todo ello para abordar, a modo de caso de estudio, las películas *Mohamed, el sastre y otras historias* (Oscar Pérez, 2009) y *El modelo* (Germán Scelso, 2012), dos obras que se singularizan como documental experimental transnacional. Así, además de atender a uno de los fenómenos más estimulantes del cine español de los últimos años, se avanzará una propuesta evaluativa de esa condición cambiante y transnacional que el cine siempre ha tenido, y que resulta fundamental para entender el cine contemporáneo.

1 DOCUMENTAL EXPERIMENTAL

En 1999, Catherine Russell avanzaba en el prefacio de *Experimental Ethnography*: “Experimental ethnography is intended not as a new category of film practice but as a methodological incursion of aesthetics on cultural representation, a collision of social theory and formal experimentation” (Russell, 1999, p. xi). Así pues, como ella misma afirmaba, no se trataba de hablar de un nuevo tipo de producción fílmica, sino más bien de proyectar luz sobre unas prácticas que tenían décadas de existencia, pero que hasta el momento no se habían abordado bajo un marco teórico y metodológico que hibridara antropología y estética.

En este contexto, y adaptando ligeramente la etnografía experimental propugnada por Russell, el documental experimental se propone como un vehículo superador de las desavenencias históricas entre los defensores del compromiso realista y sociopolítico documental y los amantes de la experimentación estética y formal de la vanguardia. Si estas discusiones se habían producido ya en los 1930s, en los años 1970s encontrarían un nuevo caldo de cultivo en la distinción (post-)sesentayochista entre la vanguardia política y formal de Peter Wollen (1975); y desde los 1980s se reproducirían en el revisionismo del canon del cine experimental estadounidense desde las agendas feministas, queer y multiculturales².

Por consiguiente, el término documental experimental aspira a superar estos debates y ofrecer un campo de estudio más amplio y diverso, reconociendo y contemplando desde su formulación las múltiples perspectivas y sensibilidades recogidas. Por otro lado, en todas las obras que configuran esa región del documental experimental hay una clara voluntad de no romper completamente con el placer de la narración, a diferencia de lo que hiciera el cine experimental más ortodoxo. Dicho placer se convierte en un placer reflexivo, un placer sobre los límites de esa narración, donde la formalización juega con el distanciamiento y la deconstrucción.

En definitiva, lo que autores como Catherine Russell y Robert Stam reclaman es una superación del realismo naturalista, tanto en el campo del cine documental como del cine narrativo. Para ello, apelan bien al cine experimental la primera, bien a una tradición formal reflexiva que el segundo rastrea en la literatura y el cine, pero que podría extenderse a otras formas artísticas. El documental experimental emerge pues como un terreno donde la experimentación formal y la reflexividad (tanto en la filmación como en el montaje y la postproducción) se enfrentan a ese realismo naturalista, que en el terreno del documental consagraron los modos expositivo y observacional casi como únicas formas posibles del mismo.

En el contexto del documental español, son varios los textos que en los últimos años han intentado incorporar ese concepto del documental experimental para problematizar la historia y el desarrollo reciente del documental en España. En términos historiográficos, existen diversos esfuerzos por trazar una historia del documental en España que implícitamente reconocen

el aliento etnográfico pero también experimental de cineastas como Edgar Neville, José Val del Omar, Jacinto Esteva o Ángel García del Val (Català, Cerdán y Torreiro, 2001). Pese a que estos textos estén amparados por la legitimación de los estudios de documental en España, con mucha mayor presencia que el ámbito experimental, cabe ver en ellos un germen de una historia que se pretende híbrida y comprensiva de las prácticas documentales experimentales, mucho menos rígidas que lo que algunos estudiosos pretenderían³.

En cuanto a la actualidad, los procesos de globalización y la aparición de la nueva cinefilia han fomentado una mayor sensibilidad hacia la superación de los debates ontológicos y nominalistas sobre el cine experimental y documental, dando lugar a una progresiva aceptación de la permeabilidad y mutabilidad del documental experimental. Así, en 2005, Cerdán destacaba la aparición de una serie de realizadores al margen de la industria que, además, habían dejado de confiar en el realismo naturalista, en la transparencia y en la capacidad ilusoria de la formalización fílmica. Hoy se puede afirmar que lo que se apuntaba como una práctica incipiente se ha convertido en un terreno abonado para el desarrollo del documental experimental, que supera y desafía los modelos idealistas que triunfaban en España en aquel momento.

2 CINE ESPAÑOL, CINE TRANSNACIONAL: TRANSNACIONALISMO EXPERIMENTAL Y CINE INDEPENDIENTE TRANSNACIONAL

Esa crisis de un modelo estético realista e ilusionista del documental español va a agudizarse con el ensanchamiento de las fronteras culturales y económicas inducidas por la nueva economía política mundial. En términos estatales, la entrada de España en el escenario internacional en los 1990s conlleva una serie de cambios estructurales y sociales de amplio calado, en los que simultáneamente tiene lugar una reelaboración de la identidad cultural. Como Jo Labanyi afirmaba en sus conclusiones a una de las primeras publicaciones culturalistas sobre España, “Spain is no longer different” (1995, p. 397). En efecto, esa falta de diferencia de ‘lo español’ respecto al mercado internacional implica la imposibilidad de elaborar discursos esencialistas sobre qué significa ‘ser español’ –cuestión que sí habría formado parte del proyecto franquista, obsesionado no sólo en definir ‘lo español’, sino sobre todo en enfatizar lo que se podía considerar como ‘antiespañol’-. Además, y como parte del contexto posmoderno, o lo que es lo mismo, de la lógica del capitalismo tardío (parafraseando a Fredric Jameson), la crisis del estado-nación tiene también que ver con la aparición y el potente desarrollo de instituciones supraestatales que, desde lo económico, reconfiguran la definición de soberanía de los estados. Al mismo tiempo, y de forma paralela, se produce una clara presión para alcanzar un mayor poder y autonomía a nivel local, infraestatal. Así, todos estos movimientos acaban poniendo en cuestión la razón de ser del estado-nación tal y como se había concebido hasta ese momento.

En dicho contexto, que veinte años más tarde no ha hecho sino profundizar en su condición, plantear una investigación sobre el cine contemporáneo limitado a las dimensiones geográficas del estado-nación sólo puede concebirse como una cuestión puramente operativa. No se trata de que el cine español contemporáneo deje de ser una categoría útil. De hecho, en un tiempo en el que la expresión ‘marca España’ ha hecho fortuna, no sólo entre la élite política y periodística, sino también entre la ciudadanía, resulta necesario establecer unos términos teóricos y políticos en los que el abordaje del cine español contemporáneo supere las viejas limitaciones esencialistas.

En el ámbito de las ciencias sociales y los estudios fílmicos, no hay duda de que lo transnacional es hoy un *trending topic*, está de moda. Esta progresiva legitimación y domesticación del transnacionalismo como nuevo campo de estudio no está exenta de debates ideológicos y conceptuales. Por un lado, y como sucedió con el multiculturalismo y el postcolonialismo, el transnacionalismo ha sido usado y desacreditado por intereses empresariales y nacionales, que lo han movilizadado para justificar políticas de expansión capitalista (véase la ambigüedad de la ‘marca España’ anteriormente mencionada). Por otro, los colectivos y minorías han visto en su uso otro intento por neutralizar la diferencia y la potencialidad contestataria de estos grupos (Shohat y Stam, 2003). Como en su momento apuntó Néstor García Canclini, cabe tener en cuenta que la hibridación, otro de los frutos de la transnacionalidad, puede seguir generando desigualdades: “se simula estar cerca de los otros sin preocuparnos por entenderlos” (García Canclini, 1999, p. 198). En este sentido, resulta operativo el concepto de ‘eigualización’ que Canclini desarrolla: “Forjada como un recurso del gusto occidental, la eigualización se vuelve un procedimiento de hibridación tranquilizadora, reducción de los puntos de resistencia de otras estéticas musicales y de los desafíos que traen culturas incomprendidas” (García Canclini, 1999, p. 198).

En nuestros días, el transnacionalismo ha entrado en un proceso de reconfiguración nominal, en una serie de intentos por explicar y acotar mejor el término. En los estudios fílmicos, su uso indiscriminado para enfrentarse a procesos de producción, distribución, circulación y decisiones estéticas y posibles influencias temáticas o argumentales lo han convertido en un potencial significativo vacío, incluso en plataformas que nacen para afirmar la perspectiva transnacional (Shaw y de la Garza, 2010).

En cuanto al cine experimental español, resulta altamente complicado trazar un recorrido transnacional por su historia. En general, y pese al sueño internacionalista de las primeras vanguardias, el cine experimental español ha tenido una visibilidad mínima allende las fronteras nacionales, a la par que el contacto con la escena extranjera ha sido altamente irregular. Está todavía por escribir la relación de una cultura cinematográfica nacional, ya de por sí minoritaria y poco fluida, con el tejido transnacional. A día de hoy sólo se dispone de un mapa borroso de desencuentros y ejemplos puntuales (los pases internacionales de las películas animadas de Sistiaga o las conexiones con la experimentación europea y norteamericana de Eugeni Bonet, por citar dos). En todo caso, esa situación se ha desatascado en los últimos años, en los que instituciones, organizaciones y una respetable nómina de cineastas, programadores y académicos trabajan desde una consciente superación del estricto marco nacional, tanto en términos de producción como de circulación de las películas (Fernández Labayen y Oroz, 2013).

Este artículo quiere huir tanto de las dinámicas celebrativas de la perspectiva transnacional como de la desconfianza que ha generado en ciertos ambientes. Por el contrario, aquí se empleará el concepto para apuntar a configuraciones concretas de la transnacionalidad cinematográfica y del multiculturalismo, siendo conscientes de que “its political valence depends on who is seeking multicultural representation, from what social position, in response to what hegemonies, in relation to which disciplines and institutions, as part of what political project, using what means, toward what end, deploying what discourses, and so forth” (Shohat y Stam, 2003, p. 6). Para ello, se emplearán las categorías de ‘experimental transnationalism’ (Hjort, 2010, pp. 26 y ss.) y de ‘independent transnational film genre’ (Naficy, 2003). De esta manera, se estudiará la complejidad de la transnacionalidad y sus consecuencias al respecto de los dos ejes que aquí

interesan: la producción de carácter experimental y la condición independiente de ese cine transnacional.

Para poder establecer unas bases sobre las que analizar los fenómenos transnacionales en términos evaluativos, Mette Hjort deja claro que no todo transnacionalismo es o puede ser igualmente celebrado desde la lógica del pensamiento crítico. Para ella, “the more valuable forms of cinematic transnationalism feature at least two qualities: a resistance to globalization as cultural homogenization; and a commitment to ensuring that certain economic realities associated with filmmaking do not eclipse the pursuit of aesthetic, artistic, social, and political values” (2010, p. 15). A partir de aquí, propone una tipología de transnacionalismos cinematográficos, concretada en nueve tipos distintos. La clasificación, que como Hjort apunta no aspira a ser definitiva, tiene la ventaja de alumbrar diversas formulaciones del amplio fenómeno transnacional. Sintomáticamente, la lista se cierra con la categoría de ‘transnacionalismo experimental’ (*experimental transnationalism*), que no sólo redonda en las lógicas de experimentación formal, sino que también conecta con valores sociales, políticos y artísticos (Hjort, 2010, p. 26).

Por su parte, Hamid Naficy acuñó el término ‘cine acentuado’ (*accented cinema*) como paraguas bajo el que explicar las singularidades generadas por cineastas desplazados: en el exilio, diaspóricos o postcoloniales (Naficy, 2001). En textos posteriores, Naficy (2003) apuntó hacia la configuración de lo que denomina el ‘género de cine independiente transnacional’ (*independent transnational film genre*). Lo que resulta especialmente estimulante en esta clasificación es que no limita al desplazamiento espacio-temporal la condición del cineasta transnacional:

In the age of internationalized capital and tourism and exposure to globalized mass media and electronic links, it is not necessary to leave home to enter the spaces of liminality and transnationality. In this way, not only filmmakers but *people the world over are always already transnational*. (Naficy, 2003, p. 207, nuestra cursiva)

Las principales características que el autor vincula a ese género transnacional independiente podrían ser asumidas tanto por cineastas en el exilio o la diáspora, como por otros que no pertenecen a ninguna de esas categorías. Así, Naficy se centra en dos aspectos fundamentales del género: por un lado, el cineasta que cultiva el cine transnacional independiente es un cineasta intersticial; por otro, los espacios claustrofóbicos son característicos del género (Naficy, 2003, p. 203).

Dichos cineastas son intersticiales no sólo porque producen textos ambiguos y sincréticos, sino también porque trabajan en los márgenes de la industria. Condición ésta que los convierte en lo que Naficy denomina *filmmaking authors* (y que podríamos traducir como ‘realizadores’), ya que se ven obligados a implicarse a todos los niveles de producción y distribución; a diferencia de los tradicionales *auteur directors* (‘autores’), que trabajan en un entorno industrial e institucional que les permite focalizar más su trabajo (Naficy, 2003, p. 201). Esta distinción es perfectamente aplicable al contexto español, del que se trabajará sobre la aportación de dos de esos *filmmaking authors*: Oscar Pérez y Germán Scelso. En definitiva, los perfiles de cine transnacional que diseñan Hjort y Naficy como experimental y/o independiente guardan, sin lugar a dudas, muchas semejanzas y van a servir para encuadrar los dos estudios de caso que aquí se abordan.

3 MOHAMED, EL SASTRE Y OTRAS HISTORIAS Y EL MODELO: ESPACIOS CLAUSTROFÓBICOS Y MODERNIDADES DISLOCADAS

El origen de *Mohamed, el sastre y otras historias* es complicado. En 2007 Oscar Pérez alcanzó un importante reconocimiento internacional tras alzarse con el premio al mejor corto documental en el Festival Internacional de Cine Documental de Ámsterdam (IDFA) con su obra *El sastre*, un cortometraje de 32 minutos de duración que daría la vuelta al mundo cosechando premios y buenas críticas. El éxito le permitió a Oscar Pérez alcanzar un acuerdo con TV3 para producir una serie de cinco documentales cortos bajo el título genérico de “L’hort de Getsemaní”, que en realidad fueron cuatro, pues el primero de la serie sería su célebre *El sastre*. Posteriormente Oscar Pérez decidiría reunir tres de esos trabajos, *El sastre*, *La dona del sastre* y *El germà del sastre* en el largometraje de 70 minutos *Mohamed, el sastre y otras historias*. La película resultante, pese a respetar la unidad de los tres documentales previos, no sería la pura adición de los mismos, sino que incorporaría leves modificaciones de montaje que dan a la misma un sentido unitario. La película, sin embargo, apenas tuvo visibilidad.

Mohamed, el sastre y otras historias presenta en su primer segmento los desencuentros entre Mohamed, un sastre paquistaní que tiene su tienda en el Raval barcelonés, y su ayudante indio Singh, hasta que un conflicto en el que el propio Pérez se ve envuelto sin pretenderlo acaba con el despido del segundo. El segundo fragmento centra su atención en cómo Singh abre su propio negocio en la ciudad, también una sastrería, y la relación que establece con su novia rusa Nadia. El tercero vuelve al local de Mohamed para ver cómo éste comparte ahora el espacio con su nuevo ayudante: su hermano Alyas, recién llegado de su país.

El modelo, de Germán Scelso, también es una película que prácticamente no vio la luz pública hasta tres años después de su realización. Acabado un primer montaje en 2010, no fue hasta su presentación en Punto de Vista en 2013, en una versión con mínimos cambios, que la película empezó a tener un recorrido por festivales. En este caso, el film cuenta la relación del realizador, que en ese momento se gana la vida trabajando en un locutorio, con el discapacitado Jordi Pasarín, que se pasea por los alrededores del local pidiendo limosna con indisimulada desvergüenza. La película se compone a partir de distintos encuentros que, en forma de constante negociación, ambos tienen en el locutorio y que a su vez vienen puntuados por una entrevista que se desarrolla en casa de Scelso.

Atendiendo a los breves resúmenes argumentales, ya se puede comprobar que ambas películas juegan con claros elementos transnacionales. *Mohamed, el sastre y otras historias* mezcla hasta tres nacionalidades, paquistaní, india y rusa. A las que se podría añadir la española del realizador, porque aunque nunca se ve a Oscar Pérez, los personajes se dirigen a él en varias ocasiones o lo nombran en su conversación (pensando que no les entenderá), convirtiéndose así en un personaje más. Por su parte, Germán Scelso y Jordi Pasarín, realizador y protagonista de *El modelo*, argentino y catalán, se encuentran y enfrentan principalmente en el espacio del locutorio.

Como afirma Naficy (2003), los espacios que aparecen en el cine independiente transnacional acostumbran a ser espacios claustrofóbicos. En este caso, el locutorio es un lugar de paredes vacías y mal pintadas, subdividido a su vez en cubículos, un espacio hecho para la comunicación transnacional, donde se suceden conversaciones íntimas entre familiares separados por miles de kilómetros. En definitiva un espacio público creado para la comunicación privada, donde la

tensión entre dichos polos crea una evidente violencia. A la vez, la rentabilidad económica que se desprende de la comunicación entre estos desplazados incide en la situación de debilidad de los visitantes al locutorio, presentado como un espacio distópico de construcción identitaria, tanto a nivel individual como grupal con el resto de parroquianos del lugar (Figs. 1 y 2). Los procesos de desterritorialización y reterritorialización sufridos por los desplazados encuentran aquí una presentación gráfica de sus límites económicos y sociales, pues mientras algunos de los clientes no dudan en establecer una relación directa con la cámara de Scelso, a veces para enseñar los pechos, otras para insultar a Pasarín.

Destino llamada	Hora inicio	Duración	Importe	Crédito
BOLIVIA	14:37:29	0:02:58	0,3	0
INTERPROVINCIAL :				0
BOLIVIA - Movil	14:22:16	0:18:09	3,42	0
BOLIVIA - Movil	14:07:59	0:32:28	5,94	0
PERU	14:21:14	0:19:12	1,8	0
PAKISTAN - Movil	14:38:21	0:02:04	0,24	0

Figuras 1 y 2. Germán Scelso, *El modelo*, 2012.

La sastrería de Mohamed, por su parte, es un espacio igualmente claustrofóbico. Con apenas espacio para albergar a las dos personas que trabajan en el lugar, las estrechas dimensiones del espacio obligan a Pérez a situar su cámara en un único punto (a un lado de la entrada) prácticamente a lo largo de toda la película. La segunda sastrería, la que abrirá Singh en el segmento intermedio, es un espacio más amplio, pero de nuevo el absoluto vacío del mismo genera una situación similar de desubicación. Además, dicho fragmento acaba con una conversación por Skype de Singh con su familia en la India, en la que únicamente se encuadra la pantalla del ordenador, que devuelve una imagen plana, defectuosa, con constantes saltos, y en la que se pierde cualquier sincronía entre imagen y sonido. La conversación además adquiere un elevado nivel de tensión, en la que la gente que se agrupa frente a la cámara de Singh —y por extensión a la de Pérez y al espectador— increpa al sastre indio a llamar más a menudo y a enviar dinero en vez de gastárselo con Nadia. Pérez omite el contraplano y nunca se ve a Singh, aunque se le oye y lee a partir de los subtítulos dispuestos por Pérez, que mediatizan la fractura para el privilegiado espectador occidental y lo convierten en consciente partícipe del desgarramiento familiar y personal de la situación. Esta fractura se convierte en alegoría de la situación diaspórica que viven los personajes del film, que se ven enfrentados no sólo con la sociedad de acogida y con el resto de emigrantes, sino que también sufren los reproches y las tensiones de sus parientes y amigos de su lugar de origen (Fig. 3 y 4).



Figuras 3 y 4. Oscar Pérez, *Mohamed, el sastre y otras historias*, 2009.

La situación espacial limita los tiros de cámara en *Mohamed, el sastre y otras historias*, pero ese plano frontal que enfrenta a Mohamed primero con Singh, y después con su hermano Alyas, crea un disposición espacial jerárquica respecto a la cámara.

En esta puesta en escena no sólo interviene la posición de los cuerpos –Mohamed en primer término, sus ayudantes al fondo–, sino también la dirección de los mismos –frontal Mohamed, de lado los segundos– que se combina a la perfección con esa cuestión del espacio claustrofóbico que remarca el dispositivo de Pérez y que participa de las dinámicas de poder y violencia que se dan dentro y alrededor de la sastrería (Fig. 5).



Figura 5. Oscar Pérez, *Mohamed, el sastre y otras historias*, 2009.



Figura 6. Germán Scelso, *El modelo*, 2012.

Del mismo modo, Scelso, cuando en la entrevista registrada en su casa puede controlar las condiciones del rodaje, y con la intención de abstraer el espacio, reduce la iluminación a un solo foco que, de forma muy agresiva golpea el rostro de su personaje, endureciendo todavía más los rasgos del mismo, ya de por sí muy potenciados por un primer plano muy cerrado (Fig. 6).

No hay opción para una amplia escala cromática en esa forma de retratar a Jordi Pasarín. La puesta en escena acentúa así la agresividad de la conversación entre ambos, que gira alrededor de la discapacidad total de Pasarín para contrastar sus estrategias de supervivencia económica, sexual y social. De nuevo, la frontalidad escogida por Scelso genera gran incomodidad para el espectador, que se ve abordado por la brutal sinceridad del modelo cuando confiesa sus tácticas para ganar dinero, que van desde dejarse ver en misa a acentuar su discapacidad física para generar más pena en los transeúntes y materializar su misericordia en una limosna.

La situación transnacional se convierte así en una plasmación física de la inestabilidad y precariedad que comparten los protagonistas de las películas y también sus realizadores. La movilidad de los sastres de Pérez y el callejeo del modelo de Scelso los convierten en vagabundos. Lejos de la figura romántica del flaneur, estos vagabundos conectan con esos seres desplazados, sin jefes ni horarios fijos –cuestión destacada por varios de los clientes de Mohamed– que desafían el orden moral y político del estado moderno (Bauman, 1996). En su impredecibilidad, los personajes errabundos de *Mohamed, el sastre y otras historias* y *El modelo* conectan antes con los desajustes de la modernidad que con las lógicas de la hipermovilidad de los empresarios y turistas de la posmodernidad. Tanto los sujetos que aparecen en las películas como los cineastas son profesionales muy precarios, que en el caso de las sastrerías y del locutorio de Scelso viven en una especie de limbo tecnológico, aprovechando las grietas y resquicios de la sociedad informacional.

Además, ambas películas son financiadas y realizadas prácticamente en solitario por sus realizadores, lo que los convertiría a ambos en lo que Naficy denomina como ‘filmmaking authors’. En el caso de Oscar Pérez esta afirmación podría ser parcialmente rebatida, pues el

largometraje tiene su origen en la serie de documentales que TV3 produjo al realizador. Pero no es menos cierto que el interés de la televisión pública catalana surge a raíz del primer cortometraje, *El sastre*, que Pérez grabó, editó, sonorizó, postprodujo y envió a festivales completamente en solitario (es un film con un solo crédito: ‘una película de Oscar Pérez’). Como también lo es que el corto tuvo que triunfar en el IDFA para que, a posteriori, el trabajo de Pérez empezase a crear interés en España⁴. En cuanto a Scelso, el dinero es uno de los tropos que impregna toda la película. Desde el trabajo del propio director en el locutorio a las llamadas de los usuarios pasando por la relación económica que lo une a Pasarín, al que como se comentará más adelante, paga para que hable delante de la cámara. En definitiva, las condiciones de producción redundan en la forma de las películas. Las limitaciones en la producción no sólo no eclipsan la apuesta formal y política, sino que actúan como reverberación de las mismas y las amplifican.

4 REFLEXIVIDAD, PARTICIPACIÓN Y ESTILO GROTESCO

Desde luego, ni Oscar Pérez, ni Germán Scelso, amagan en sus trabajos ningún intento de *ecualizar* el conflicto social que retratan. Ambos lo abordan de forma frontal, y para ello hay dos elementos complementarios que merece la pena destacar: la reflexividad, que deriva de la inserción de ambos como personajes de sus films, y el humor, que entronca con lo que Mijail Bajtin denominó ‘estilo grotesco’ (Bajtin, 2003).

La cuestión de la reflexividad en el documental ha quedado delimitada en los últimos años debido a la popularización de los modos que Bill Nichols (2001) estableció. Uno de los seis que el autor identifica es el reflexivo, que no por casualidad vivió su esplendor durante los años 1970s, coincidiendo con la eclosión de la deconstrucción, la postmodernidad y el giro lingüístico. Las dos películas aquí analizadas utilizan diversas estrategias para plantear dicha reflexividad, aunque la principal consecuencia de todas ellas es la incorporación de los realizadores a la narrativa de manera más o menos explícita.

En el caso, de *Mohamed, el sastre y otras historias*, Mohamed va a interpelar desde un primer momento a Oscar Pérez, que opta por permanecer en silencio detrás de su cámara –o, en caso de contestar, sacar esos fragmentos en el montaje–. Para Mohamed, interpelar a la persona detrás de cámara es un gesto de autojustificación en las dos primeras secuencias, resueltas ambas en plano-secuencia, cuando tiene sendos desencuentros con dos clientes que se marchan increpándolo y afirmando que ya no regresarán, debido a la falta de profesionalidad del sastre (Fig. 7).



Figura 7. Oscar Pérez, *Mohamed, el sastre y otras historias*, 2009.

Sin embargo, el gesto defensivo de Mohamed, repetido en estas dos escenas al inicio del film, se convierte en un aviso para el espectador sobre la intermediación que supone la presencia de la cámara en ese espacio. La reflexividad nace de la imposibilidad de la transparencia que promovía el cine directo y que, en el caso del cine de Pérez, parece ser un deseo constantemente frustrado, porque de un modo u otro su presencia siempre acaba siendo delatada. Poco más adelante, todavía en el primer segmento del film, Mohamed y Singh conversan en urdu. Se trata de una estrategia repetida en varias ocasiones en la película para evitar ser entendidos por terceros, principalmente clientes, pero en este caso por el propio cineasta. El diálogo, que resulta hilarante cuando Pérez lo traduce y subtitula, versa sobre el posible éxito de la película, mostrando ambos una más que evidente incredulidad al respecto⁵. Cuando después del incuestionable éxito del film en el circuito de festivales Pérez graba de nuevo a sus personajes, éstos siguen haciendo referencias al proceso de registro, pero ya sólo en ocasiones se refieren a él, queriendo evitar que el realizador los entienda. Han comprendido el proceso fílmico y ahora se muestran ya cómplices de Pérez en su trabajo. Lo mismo ocurre en la larga secuencia del segundo segmento en el que Singh llama repetidas veces a Nadia, su novia rusa, con el propósito de que acuda a la sastrería para que puedan grabar imágenes de ella para la película⁶. O cuando Mohamed toma conciencia de su centralidad como personaje y le comenta a un amigo con el que charla: “hace dos años me filmó y le salió muy bien. Y ahora quieren más”, reconociendo en la misma conversación que, a su vez, Pérez ha sido un mediador fundamental para traer a su familia a Barcelona. Este diálogo entre conocidos, aparentemente insustancial, vuelve a ampliar el fuera de campo de la película, que incluye toda una serie de contextos y experiencias que el espectador tiene que completar por sí solo, ya que la película nunca los explica (Fig. 8).



Figura 8. Oscar Pérez, *Mohamed, el sastre y otras historias*, 2009.

La reflexividad, que se presenta cómica al inicio del film, va adquiriendo un tono cada vez más negro. Así, cuando ya al final de la película, Mohamed discute de nuevo con un cliente mientras la cámara espera fuera del local, Pérez opta por montar exclusivamente los últimos gritos – dentro de la tienda, fuera de campo– que se propinan Mohamed y el cliente. Finalmente, éste abandona el local, y es entonces cuando aparece frente a la cámara. Él, consciente de que está siendo grabado, se detiene un segundo para hacer un gesto negativo, antes de seguir su camino y salir de cuadro por la izquierda. Mohamed aparece entonces por la puerta, todavía increpando al cliente al grito de “¡Fuera!”, pero en realidad su figura no es otra que la de la derrota, hasta que, sin más recursos, y evidentemente cansado, regresa al interior de la tienda. Donde el espectador había encontrado humor en un primer momento, ahora sólo queda el gesto de la derrota del personaje. Al evacuarse el humor, el replanteamiento reflexivo de todo lo visto ya no afecta sólo a la forma fílmica, sino al proceso de consumo que el espectador hace de la misma.

Así, el film se desplaza desde un humor incómodo que juega con lo grotesco, hacia un progresivo desmontaje de esos mismos elementos humorísticos. Si en un primer momento, una conversación en urdu entre Mohamed y Singh desencadena los mecanismos de lo cómico, al final de ese mismo primer segmento, y de nuevo mediante una conversación que se desarrolla en urdu, Mohamed despidió a Singh después de un desencuentro entre ambos, que también acaba apelando al invisible Pérez. En ese momento, el despotismo de Mohamed choca frontalmente con una imagen social políticamente correcta de los inmigrantes, y el hecho de que sea un director español quien realice dicho retrato, agrava la lectura condenatoria contra la película. En el tercer segmento, que funciona casi como un negativo del primero, Mohamed vuelve a tener una discusión donde se comporta como un déspota, pero esta vez la víctima es su hermano Alyas. En esta ocasión no hay despido, sino que la discusión lleva a otra secuencia, la última, en la que Alyas informa a Mohamed de que ha recibido la visita del director de la sucursal bancaria, quien quería cobrar sus deudas. Deudas que genera el propio Alyas, que lleva ya ocho meses en España sin tener otro trabajo que el que le da su hermano como ayudante pero que, evidentemente, no es suficiente para mantenerse. A la petición de Alyas de que le siga ayudando, Mohamed sólo responde con el silencio y abriendo un libro de oraciones en el que centra su mirada. En esta secuencia final, por primera vez en todo el film, la violencia y el ejercicio del poder se desplaza fuera del grupo de los cuatro personajes que lo protagonizan (Mohamed, Singh, Nadia y Alyas), apuntando a ese fuera de campo que, no por invisible, es menos presente.

En *El modelo*, Scelso no duda en ponerse ante la cámara y lo hace de muy diversos modos. De hecho, se presenta en el film por primera vez a través de sus manos. En una serie de planos muy cortos, se le ve contando y moviendo dinero, cobrando a los clientes del locutorio, todo de forma muy rápida, para que únicamente se pueda captar el gesto de la transacción. Y es que el dinero en la mano del director –en forma de moneda de un euro–, va a ser un plano recurrente en la película, funcionando casi a modo de marca que estructura las diferentes partes del film. Cuando Scelso quiere conseguir algo de Jordi, su personaje, muestra un plano detalle de su mano con un euro en el proceso de entregárselo al discapacitado. Una y otra vez el plano se repite para funcionar como una alegoría de la violencia que los documentalistas ejercen siempre sobre su entorno (Fig. 9).



Figura 9. Germán Scelso, *El modelo*, 2012.

Si la figura se quedase ahí, no iría mucho más allá de un gesto reflexivo que ya popularizaron algunos documentalistas, con Dennis O'Rourke como caso más destacado, en los años 1980s. Pero el gesto reflexivo y político de Scelso va más lejos. Al final de la película, el director paga dos euros a su personaje para que lea a cámara un texto divulgativo sobre el anarquismo. Mientras se oye a Jordi Pasarín leyendo que “el anarquismo es una filosofía política que afirma que la sociedad puede organizarse sin poder, sin coacción y sin violencia”, la cámara se va a negro, para abrir de nuevo sobre la imagen proyectada en una pared blanca de *El Hombre de Vitruvio* de Leonardo da Vinci (o *Canon de las proporciones humanas*, como también se conoce a la obra) a tamaño real. Es la misma figura impresa en las monedas de un euro que han aparecido en plano detalle a lo largo de la película. Mientras la voz *over* continúa con la lectura del idealista texto anarquista, Jordi Pasarín aparece desnudo en cuadro para ponerse ante la proyección, y ofrecer así una comparación entre su físico y aquellas proporciones canónicas de la figura de Leonardo (Fig. 10). Con este gesto, la reflexividad de Scelso entra de lleno en el terreno de lo grotesco y lo carnavalesco: “Carnavalesque language is designed to degrade all that is spiritual and abstract; it transfers the ideal to a brute material level” (Stam, 1992, p. 169).



Figura 10. Germán Scelso, *El modelo*, 2012.

En este caso, son varias las jerarquías que Scelso dinamita con su violento gesto carnavalesco: el canon de belleza y perfección masculino, blanco y occidental; las utopías revolucionarias modernas del siglo XIX; el ideal del documental como discurso de sobriedad y, quizá más importante, la buena conciencia y su traslación pública contemporánea, la corrección política. La violencia se instaura pues en el gesto reflexivo y grotesco de Scelso, generando una reacción en el espectador que se mueve entre el humor y el horror. La frontalidad y transparencia del cuerpo desnudo de Pasarín, superpuesto al ideal de la simetría renacentista y símbolo de la moneda de la Unión Europea, contrapone la cotidianeidad amorfa interpelada por la película a la limpieza del relato oficial del estado del bienestar de la sociedad occidental. En todo caso, lo carnavalesco no redundaría en este caso en la inversión de jerarquías señaladas por los estudiosos del carnaval, según la que lo considerado bajo y despreciable pasaría a ser alto y noble y viceversa. Por el contrario, el ejercicio de Scelso y Pasarín destroza directamente la posibilidad de una ascensión social, aunque sea momentánea o esté justificada por la celebración carnavalesca. La degradación operada por *El modelo* hace partícipes a los personajes y a los espectadores del exceso del momento escenificado, sin jugar con la ilusión de la alteración de las categorías socioeconómicas. En este sentido, *El modelo* desarrolla un estilo grotesco

en la línea de lo señalado por Bajtin (2003), que incluso incide en la animalización de ciertas situaciones y que hace gala de un humor satírico basado en la exageración y la hipérbole. Esta exageración queda condensada en el cuerpo deforme de Jordi, que es llevado al extremo no sólo en su materialidad, sino también en la degradación moral de la que hace gala el personaje y el rechazo que despierta su paso entre los transeúntes⁷.

En este sentido, tanto *Mohamed, el sastre y otras historias* como *El modelo* participan de un contexto en el que, como comentaba Michel Foucault, los anormales son seres monstruosos y peligrosos, que representan “el límite, (...) lo que combina lo imposible y lo prohibido” (Foucault, 2001, p. 61). Por supuesto, los anormales de estas películas son sus personajes, social y económicamente excluidos, a la vez que victimizados por los medios. Si la estigmatización de la anormalidad se producía, según Foucault, a través de la reglamentación jurídica (los emigrantes en el caso de *Mohamed...*) y/o natural (el incapacitado Pasarín en *El modelo*), estos filmes se acercan a estos procesos liminales de la sociedad transnacional y postcolonial. Pero en este caso, la marginación y subyugación de los subalternos y discapacitados transnacionales no es sólo médica o legal, como señalaba Foucault para los siglos XVIII y XIX; sino, de manera fulminante, se trata también de una exclusión determinada económica e informativamente. Pérez y Scelso dotan de agencia a sus personajes, y su pillería y vivencias desenmascaran las fallas de los sistemas de normativización y domesticación contemporáneos y la crueldad de los sistemas de control neocapitalistas. “Incluso tengo más derechos que tú”, le espeta Pasarín, que cuenta tener el 100 % de incapacidad, a Scelso. Aunque reconoce, “si me pusiera a trabajar (...), pierdo todo lo que me pagan”. En este intercambio de *El modelo* aflora de nuevo la monetarización como fenómeno regulador y mediador de las políticas de a/normalización. El paternalismo que mueve al discurso hegemónico sobre el Otro como víctima fuera del sistema y que plaga, no sólo los informativos televisivos, sino buena parte del documentalismo cinematográfico, condena a esos Otros (sean inmigrantes o discapacitados) a la indiferencia, escondiendo buena parte de las dinámicas de dominación y repulsión social. Su victimización, tal y como se practica mediática y socialmente, lo único que hace es quitarles la voz, anularlos, condenarlos, una vez más, al silencio.

5 CONCLUSIONES

Hace unos meses, se apuntaba el vínculo directo del cine de Germán Scelso con *Agarrando pueblo* (1978), la película de Luis Ospina y Carlos Mayolo que sirvió para denunciar los excesos del documentalismo explotador del Tercer Mundo (Cerdán y de Pedro, 2012). El nombre con el que bautizaron al fenómeno fue el de porno-miseria: “la miseria se estaba presentando como un espectáculo más, donde el espectador podía lavar su mala conciencia, conmovirse y tranquilizarse” (Mayolo y Ospina, 1977). A día de hoy, *Agarrando pueblo* sigue siendo una película cuya denuncia es de total actualidad, la única diferencia es que las imágenes miserabilistas que se denunciaban entonces han sido sustituidas por otras donde el conflicto, el abuso de poder y la violencia quedan evacuadas. Hoy, más que nunca, las imágenes mediáticas y documentales del Otro son paternalistas, conmovedoras y tienen como principal función la de lavar la conciencia (y de paso, cualquier atisbo de pensamiento crítico). Es más, como ha ocurrido en tantas otras ocasiones, lo que en su momento fue una denuncia radical desde la periferia colombiana, ha sido *ecualizada* por el discurso occidental en pos de su afianzamiento.

Agarrando pueblo era una película “contrainformativa de principio a fin” (Cruz Carvajal, 2003, p. 238), y por lo tanto era una película reflexiva, pero también carnavalesca. Acababa con la destrucción festiva y casi ritual del celuloide que se empleaba para rodar el falso documental de corte miserabilista que la película ponía en escena. De ese modo, los personajes victimizados en la porno-miseria, tomaban finalmente el control de la situación y se presentaban a sí mismos. Eso, y no otra cosa, es lo que hacen Oscar Pérez y Germán Scelso en los films aquí analizados: dotar de agencia a sus personajes. Y lo hacen situando sus películas en el fértil terreno del documental experimental transnacional, tanto en términos de producción cinematográfica, como de formalización fílmica. Como ha recordado Néstor García Canclini: “en un mundo narrado como globalización circular, que simula encerrar todo, el arte mantiene abiertas las globalizaciones tangenciales y aun desviadas” (García Canclini, 1999, p. 200). Son estas desviaciones protagonizadas por el documental experimental, como han demostrado los casos de estudio aquí presentados, las que rompen la continuidad del perfecto círculo: no sólo del *mainstream*, sino también de las formas canónicas de la vanguardia y el documental. Películas como *Mohamed, el sastre y otras historias* y *El modelo* permiten seguir hablando de las prácticas de control social y reivindicar las formas de participación de los sujetos subalternos en el contexto transnacional contemporáneo.

Bibliografía

Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.

Bauman, Z. (1996). From pilgrim to tourist – Or a short history of identity. En S. Hall y P. du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 18-36). Londres: SAGE.

Català, J. M., Cerdán, J. y Torreiro, C. (Eds., 2001). *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid: Festival de Cine Español de Málaga y Ocho y Medio.

Cerdán, J. (2001). Después de la muerte, nada: Sobre *Cada ver es...* En J. M. Català, J. Cerdán y C. Torreiro (Eds.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España* (pp. 277-282). Madrid: Festival de Cine Español de Málaga y Ocho y Medio.

Cerdán, J. y de Pedro, G. (2012). De cuerpo presente. El cine ético de Germán Scelso. *Flux, Festival de Video d'autor 2012* http://www.fluxfestival.org/12/projGScelso_art.htm (última consulta 5 de agosto de 2013).

Cruz Carvajal, I. (2003). Luis Ospina (Colombia). En P.A. Paranagua (Ed.), *Cine documental en América Latina* (pp. 236-244). Madrid: Cátedra.

Durovicová, N. y Newman, K. (Eds., 2010). *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Nueva York: Routledge.

Fernández Labayen, M. y Oroz, E. (2013). Plug-ins del yo. Inscripciones autobiográficas en los documentales transnacionales de Andrés Duque. En M. Francès, J. Gavaldà, G. Llorca y À. Peris (Eds.), *El documental en el entorno digital* (pp. 101-117). Barcelona: UOC.

Foucault, M. (2001). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*, Barcelona: Paidós.

Hjort, M. (2010). On the plurality of cinematic transnationalism. En N. Durovicová y K. Newman (eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives* (12-33). Nueva York: Routledge.

Labanyi, J. (1995). Postmodernism and the Problem of Cultural

Identity. En H. Graham y J. Labanyi (Eds.), *Spanish Cultural Studies. An Introduction* (pp. 396-406). Oxford: Oxford University Press.

Mayolo, C. y Ospina, L. (1977) Qué es la porno-miseria?, texto mecanografiado: <http://www.luisospina.com/archivo/grupo-de-cali/agarrando-pueblo/> (última consulta 2 de septiembre de 2013).

Naficy, H. (2001). *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.

Naficy, H. (2003). Phobic spaces and liminal panics: Independent transnational film genre. En E. Shohat & R. Stam (Eds.), *Multiculturalism, postcolonialism, and Transnational Media* (pp. 203-226). New Brunswick: Rutgers University Press.

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*, Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press.

Russell, C. (1999). *Experimental ethnography. The work of film in the age of video*. Durham y Londres: Duke University Press.

Shaw, D. y de la Garza, A. (2010). Introducing *Transnational Cinemas*. *Transnational Cinemas*, 1(1), 3-6.

Shohat, E. y Stam, R. (2003). Introduction. En E. Shohat & R. Stam (Eds.), *Multiculturalism, postcolonialism, and Transnational Media* (pp. 1-17). New Brunswick: Rutgers University Press.

Stam, R. (1992). *Reflexivity in film and literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nueva York: Columbia University Press.

Wollen, P. (1975). The Two Avant-Gardes. *Studio International*, 190 (978), 171-175.

NOTAS

1. En el caso de denominaciones como ‘documental creativo’ o ‘documental cinematográfico’, cabe recordar que ambos términos se impulsaron en España a finales de los 1990s, con la idea de diferenciar entre los productos televisivos y otros que aspiraban a tener un estreno en salas cinematográficas. O dicho de otro modo, frente a películas que respondían al modo expositivo, el ‘documental creativo’ o ‘documental cinematográfico’ atendía a las exploraciones de cualquiera de los otros cinco modos según el famoso esquema de Bill Nichols, y que, al menos en ese momento, no tenían espacio en la ventana televisiva. Aunque al principio pareció que ambos términos generaban un cierto consenso entre la prensa y ciertos públicos especializados, con el paso de los años ninguno de los dos ha hecho fortuna. En cuanto al resto de vocablos señalados, su discusión excede las pretensiones de este artículo. Sólo cabe señalar que el documental experimental ya recoge en su larga historia esa posición contestataria y contrahegemónica, que esas otras etiquetas pretenden incorporar como novedad en una época de crisis del capitalismo y, por tanto, del cine industrial.
2. En este contexto, resultan aún pertinentes las aportaciones de Bertolt Brecht, con las que sintomáticamente el teórico multiculturalista Robert Stam cerraba su *Reflexivity in Film and Literature*: “Brecht, by warning against the twin traps of an empty and elitist iconoclasm on the one hand, and a formally nostalgic illusionism on the other, suggested the way toward the realization of that scandalously utopian and only apparently paradoxical idea –a majoritarian avant-garde” (Stam, 1992, p. 254).
3. Véase por ejemplo Cerdán (2001), donde ya se plantea una discusión sobre *Cada ver es...* (Ángel García del Val, 1981) a la luz de las investigaciones de Catherine Russell sobre la etnografía experimental que ya hemos apuntado previamente.
4. Bien es cierto que previamente Oscar Pérez había podido realizar algunos cortos que vendía al programa de TVE, Gran Angular, pero ello no le llegó a reportar reconocimiento público.
5. El cortometraje *El sastre* terminaba con un plano que aparecía después del único crédito de la película. Se trataba de un primer plano de Singh que simplemente decía ‘movie’, en un gesto que servía para cerrar todo el juego reflexivo del film.
6. La relación de uso del poder y la violencia, con todas sus implicaciones de género, entre Singh y Nadia requeriría un análisis específico que aquí no se aborda por falta de espacio.
7. Uno de los momentos más gráficos de esta violencia naturalizada por el cuerpo social se produce en la primera entrevista entre Scelso y Pasarín, en la que el director argentino monta una secuencia de planos generales de la calle en la que pide Pasarín (él pidiendo, una chica recogiendo los excrementos de su perro, unas chicas girando la cara cuando se cruzan con Pasarín...), mientras en off cuenta por qué le dan dinero y cómo insulta a aquéllos que no le dan nada (“¡cabrona, hija de puta!”).