

JAVIER FUENTES FEO

ENTREVISTA A

Director del CENDEAC

direccion@cendeac.net

POR | **Antonio Hidalgo**

Fisuras Fílmicas

Una conversación con Javier Fuentes Feo

FISURAS FÍLMICAS: UNA CONVERSACIÓN CON JAVIER FUENTES FEO

ANTONIO HIDALGO

En el mes de septiembre de 2011, Javier Fuentes Feo, director del CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo) puso en marcha Fisuras Fílmicas, uno de los proyectos orientados al cine independiente más interesantes del panorama cinematográfico actual. Enfocado al análisis del cine español y latinoamericano de la última década, el proyecto se aleja de los modelos hegemónicos de proyección pública para profundizar en el estudio de las películas seleccionadas. El proyecto contó desde el principio con la colaboración de la Fílmoteca Regional Francisco Rabal de Murcia, y con el paso del tiempo ha adquirido un prestigio cada vez mayor dentro del ámbito del cine independiente, tanto en el contexto español como en el latinoamericano. Se trata de una iniciativa caracterizada más por la precisión, la exigencia, la discusión y el rigor intelectual que por las inquietudes habituales de estar “a la última” o en la vanguardia de lo que hoy se denomina “cine experimental”. La asistencia de público ha crecido paulatinamente a lo largo de estos años, lo cual ha generado una comunidad de personas interesadas en ver y compartir una experiencia cinematográfica alejada de los modos estandarizados de pasividad y consumo.

Mantuvimos una conversación con Javier Fuentes Feo sobre cómo se concibió Fisuras Fílmicas, sobre los aspectos que consideramos decisivos a la hora de comprender la consistencia del proyecto, sobre sus preocupaciones artísticas y cinematográficas, y sobre el estado actual del cine. Sus respuestas ponen de relieve la coherencia del trabajo realizado durante los tres años que ya dura el proyecto, la responsabilidad real ante lo que se dice y un gusto inusual por un modo de hablar desprovisto de esos adornos teóricos que parapetan el discurso ante su propia vacuidad. Se trata de unas reflexiones que revelan una consciencia plena de lo que significa proyectar y pensar el cine desde el rigor y el respeto por la cultura (no es anecdótico que el Cendeac sea un centro público). Todo lo que se dice a continuación responde, por tanto, no sólo a una forma de hacer cultura y comprender la producción cinematográfica, sino también –y es un detalle muy a tener en cuenta– a una forma de encarar políticamente la realidad.

Antonio Hidalgo: Quizá la mejor manera de comenzar es preguntándose cómo surgió un proyecto como Fisuras Fílmicas, en qué contexto, en base a qué preocupaciones. Imagino que además de esas condiciones previas que conforman el *pasado* de Fisuras Fílmicas, habría también un *en contra de* y un *a favor de* que es, al fin y al cabo, lo que articula cualquier proyecto serio.

Javier Fuentes Feo: Resulta difícil explicar en detalle cómo se articuló la idea de Fisuras Fílmicas. En realidad, podría decir que partió de diferentes circunstancias. Un año antes, en Tenerife, Víctor Moreno me propuso -siguiendo una idea de la directora de cine Nayra Sanz-, que participase en una serie de debates y análisis de su película *Holidays* tras las proyecciones que se iban a llevar a cabo en el TEA (Tenerife Espacio de las Artes). Fueron cuatro sesiones de discusión de tres cuartos de hora cada una y en las que tuvimos la oportunidad de analizar muy detalladamente los aspectos relevantes de su primer largometraje. Hablando con Víctor y con Nayra al terminar las jornadas comentamos hasta qué punto aquella experiencia había sido interesante, tanto para nosotros como para muchas de las personas que habían asistido.

Casi un año y medio después, siendo ya el director del Cendeac, pensé que se podría reproducir aquel modelo e incluso mejorarlo. Al fin y al cabo, el Cendeac es un centro de investigación y estudios avanzados sobre arte contemporáneo y cultura visual. Pensé que sería interesante llevar a cabo análisis “exhaustivos” sobre las películas más serias que se estuviesen desarrollando o se hubiesen producido en la última década, tanto en el cine español como en el latinoamericano. La idea consistiría en invitar a un cineasta durante dos días para pensar a fondo una de sus películas.

Hay que tener en cuenta que el otro horizonte sobre el que se conformó Fisuras Fílmicas era la lógica general de los festivales de cine. Tengo que reconocer que los festivales pueden llegar a ser eventos muy estimulantes, sobre todo ahora que, por desgracia, se están convirtiendo en uno de los pocos ámbitos en los que se puede ver buen cine (de manera colectiva). No obstante, los festivales tienen también una desventaja que me atrevería a llamar *constitutiva*: la gran cantidad de material que presentan hace muy difícil que se lleven a cabo análisis minuciosos y detallados de las películas que se seleccionan. Esto es de algún modo decepcionante para quienes tenemos una concepción del cine como *potencia reflexiva* y, cómo no, también para los propios cineastas. Hay que tener en cuenta que un director independiente a veces tarda varios

AH: ¿Podrías explicar con detalle en qué consiste Fisuras Fílmicas?

años desde que concibe un proyecto hasta que lo termina. Una vez que lo ha concluido, si las cosas le van bien (y, por lo general, si tiene contactos –lo cual es un problema muy serio que en algún momento se tendría que abordar–), puede presentar el proyecto en un festival de renombre. Por un lado esto supone una gran satisfacción, pero también suele sentir una cierta decepción al comprobar que su trabajo se ve (o se consume) de manera casi compulsiva entre muchos otros. Es como si todo el detalle que ha puesto en su proyecto, todos los matices, todos los problemas, quedasen un poco sin pensar y sin analizarse. Frente a esa lógica, nosotros quisimos poner en marcha un proyecto en el que durante dos días enteros sólo se prestase atención a una única película. Era un poco como invertir el esquema: sustituir *cantidad* por *intensidad*.

JFF: Fisuras Fílmicas se estructura en base a varios momentos. Por un lado está la cuestión presencial, es decir, el tiempo que el director viaja a Murcia para mostrar su película y analizarla. Por otro está la parte que podemos llamar documental, esto es, el material que vamos generando en torno a la película y la estancia del director en Murcia.

En primer lugar seleccionamos una película que bien nos haya llegado directamente al Cendeac (aunque hacemos una convocatoria a principios de año, siempre se pueden enviar nuevas películas) o que hayamos visto en algún festival. Nos ponemos en contacto con el director y, como decía, lo invitamos a venir a Murcia. La presencia del autor es imprescindible para que incluyamos su trabajo en el proyecto. Una vez que hemos hecho la selección, Rocío Quiñonero (responsable del departamento de Documentación del Cendeac) empieza a preparar una guía de lectura lo más exhaustiva posible. Tenemos que tener en cuenta que nosotros somos un centro de documentación y estudios avanzados y que, por eso mismo, nos interesa abordar un análisis exhaustivo de cada película. Esto exige conocer a fondo qué se ha escrito, qué entrevistas (en vídeo o en papel) existen ya con el director invitado, qué críticos han analizado su trabajo, etc. Estas guías tienen una doble utilidad. Por un lado nos sirven a nosotros para preparar la sesión de manera más precisa y, por otro, quedan como una

documentación interesante para los investigadores. En varias ocasiones hemos tenido solicitudes de estos materiales por parte de personas que estaban estudiando el cine latinoamericano más reciente. Obviamente, también son útiles para quien quiera leerlas antes de la sesión.

La llegada del director se produce siempre el mismo día de la proyección, que tiene lugar en la Filmoteca Regional Francisco Rabal. Desde el principio pensamos que colaborar con la Filmoteca no sólo era lo más coherente para el proyecto, sino también bueno para los espectadores y para ambas instituciones. En realidad, una filmoteca es el lugar ideado para la proyección, archivo y análisis del cine. A las ocho y media realizamos una breve presentación, de carácter más o menos formal, y proyectamos la película. Al terminar comienza un extenso debate (casi nunca dura menos de una hora) en el que participa gran parte del público asistente. Lo más interesante de este debate, al menos desde mi punto de vista, es que con el paso de estos dos años y medio hemos conseguido que cada vez asistan más personas con líneas de trabajo e inquietudes personales heterogéneas. Es decir, el proyecto no se ha convertido en un lugar de encuentro para cinéfilos o personas vinculadas al mundo del arte, cerradas en una retórica encriptada y en un formalismo más o menos complaciente (como sabemos que ocurre en tantas ocasiones). Esto no quiere decir, obviamente, que no asistan expertos en cine experimental, docentes e investigadores de la Universidad de Murcia, de hecho, algunos de ellos, nos han brindado un apoyo incondicional desde el principio. Además, el espacio que hemos ido conformando tiene una disposición abierta. Historiadores, filósofos, arquitectos, abogadas, antropólogas, actores, científicos, estudiantes y otras personas de las cuales desconocemos su profesión o sus intereses, plantean en el debate lecturas y análisis que aportan una gran riqueza. Creo que ésta es una de las grandes apuestas del proyecto; algo que, además, considero fundamental: entender que una película, cuando es compleja (es decir, interesante), proyecta una potencia de análisis que puede ser interpretada y cuestionada desde una enorme multiplicidad de puntos de vista, siempre y cuando uno esté, obviamente, preocupado por expandir un poco los parámetros con los que entró en la sala de

proyección. En este sentido habría que destacar cómo muchas de las personas que hoy son habituales a las sesiones de Fisuras Fílmicas en un primer momento sintieron un rechazo hacia estas películas. Fue, según nos han comentado, al quedarse a los debates, como pudieron ir integrando otras posibilidades lingüísticas a la hora de hacer y, por tanto, de comprender una película.

Después de la proyección, y desde mi punto de vista esto no es, aunque pueda parecerlo, un elemento menor, quien quiera puede venir a tomar una cerveza con el director. Pienso que es un momento muy adecuado para entablar otro tipo de diálogo. Un momento en el que aquellas personas a las que les cohibe hablar en público pueden dirigirse al invitado, y un momento perfecto para seguir pensando juntos de un modo más distendido.

El segundo día por la mañana realizamos una larga conversación con el director que grabamos en vídeo y posteriormente editamos con fragmentos de su trabajo. Esta entrevista, que tiene una vocación de profundizar con seriedad en la película seleccionada, suele durar una hora y nuestro propósito es que no sólo estén a disposición de los usuarios del centro de documentación como ocurre ahora mismo, sino que cualquiera pueda verlas a través de internet. Estamos trabajando en esto actualmente y muy pronto empezarán a estar disponibles en los canales de Youtube y Vimeo del Cendeac. Estas entrevistas son la materialización del trabajo de análisis que hemos realizado tanto previamente a la llegada del director como durante el debate de la noche anterior. Desde mi punto de vista, creo que hemos conseguido grabar algunas muy interesantes, como las que le hicimos a Sergio Oksman, a Jorge Caballero, a Teresa Arredondo, a Víctor Moreno, a Carlos Vermut, a Nicolás Rincón Gille, etc. Creo que casi todas han sido muy reveladoras. La mayoría de los directores y directoras se han tomado muy en serio nuestras preguntas. Estas entrevistas son, además, un modo de expandir Fisuras Fílmicas tanto espacial como temporalmente.

Por la tarde el proyecto termina con una clase magistral en la que el director expone, por lo general para un grupo más reducido, sus intereses

AH: Se podría decir, por tanto, que una de las estrategias fundamentales sobre las que se articula el proyecto es el debate y, si cabe, la controversia. Quisiera insistir un poco más sobre esta cuestión. En *Fisuras Fílmicas* se plantea una defensa fuerte de la *polémica* en el sentido antiguo del término, de modo que cada película se presenta como medio para la reflexión y la explicitación, decías tú, de “una enorme multiplicidad de puntos de vista”, bien complementarios o bien contrarios a lo que la película plantea. Esta interacción entre el autor de la película, el público y tú mismo (que el programador se presente ante el público con la obligación de defender la película seleccionada no es un aspecto nada intrascendente), permite que la obra –bajo la atención de todos, y sin parapeto alguno contra la disputa argumental– sea puesta a prueba, interpelada, obligada a mostrar tanto su *pregnancia* y “exactitudes”, como diría Le Clézio, como sus falsedades, caso de que las hubiera.

intelectuales, sus referencias cinematográficas, su evolución fílmica... En estas sesiones es interesante conocer tanto su forma de trabajar como sus influencias, sus referentes o los problemas con los que se encontraron a la hora de llevar a cabo su película. Para finalizar la jornada cenamos juntos y, como el día anterior, cualquier persona que lo desee puede asistir. Insisto en esta cuestión aparentemente más lúdica porque considero que es importante. Pienso que después de haber asistido a la sesión de trabajo es bueno que quienes lo deseen puedan conocer a los directores de un modo más personal. Salvo en casos muy justificados, nunca me ha gustado que los responsables de los centros acaparen la atención de sus invitados. Creo que debemos abrir la oportunidad a que estos entren en contacto directo con las personas a las que les ha interesado su trabajo.

JFF: Efectivamente. Ya sabemos que vivimos en un Estado lastrado por el terror a la discusión y a la polémica. Esto es algo endémico en nuestro contexto cultural (y político). Cualquier discusión, cualquier crítica, cualquier planteamiento adverso, es percibido de manera inmediata como una agresión *violenta*. Me temo que muchos siglos de despotismo, cuarenta años de dictadura y otros cuarenta años de despolitización programada nos han dejado un ADN pésimo en lo que al debate, la crítica y la opinión pública se refiere. Desde mi punto de vista es necesario ir reconstituyendo, poco a poco, un tejido basado en esa discusión pública, en una confrontación abierta y contundente de ideas y posiciones. Creo que el *buen rollo* -permíteme decirlo en estos términos-, es la forma actual, posmoderna, despolitizada e infantil de esa lógica catastrófica. Yo estoy a favor de una tradición que defiende el respeto (con límites) en la confrontación. Es una tradición que, con formas muy heterogéneas, estaba ya en el diálogo socrático (si bien en éste siempre ganaba uno), en las *disputationes* escolásticas (si bien en estas la autoridad precedente tenía un alto valor) y en la discusión pública y abierta propia de la Ilustración (si bien en ésta sólo participaban los privilegiados). Si nos fijamos, en esa tradición lo que permanece como un bajo continuo es la discrepancia, el disenso, cuestión fundamental para que el conocimiento se haga más fuerte.

En ese sentido, como sabes, cada vez que en Fisuras Fílmicas empezamos un debate al final de la película yo trato de evitar la interpelación habitual que se refiere a si alguien entre el público tiene “una pregunta”. En su lugar, prefiero dar prioridad al hecho de que alguien tenga algo que comentar, alguna reflexión que proponer, alguna crítica que llevar a cabo o alguna pregunta que realizar. Yo mismo procuro tener (dado que he trabajado la película con anterioridad) algunas consideraciones en ese sentido para que algo de *Polemos* haga acto de presencia. La idea no es nunca, y esto creo que es importante, incentivar una actitud pasiva que tiene tanto que ver con la interrogación al autor (en tanto que figura de *autoridad* que lo sabe *todo* y tiene *todas* las respuestas) como con el silencio pasivo. Siempre he pensado que un artista, un director de cine, un escritor, etc. cuando propone un trabajo al público está estableciendo en cierta medida un “discurso” y tiene que estar preparado, por tanto, para escuchar (y si puede y lo considera oportuno también para rebatir) las consideraciones de quienes lo han recibido. Es entonces cuando se abre un verdadero espacio de aprendizaje colectivo de dirección múltiple (entre los propios espectadores pero también desde ellos hacia el director y viceversa). Cuando realmente es posible lanzar interpretaciones, poner en cuestión las ideas de otros o rebatir organizaciones del lenguaje -audiovisual en este caso- es cuando se puede decir, en sentido estricto, que se está aprendiendo (en tanto que *apprehendère*). En esa línea, una de las mayores satisfacciones que hemos tenido con este proyecto es ver cómo, en muchas ocasiones, yo mismo u otros asistentes han planteado lecturas críticas a las películas seleccionadas -en algunas ocasiones incluso llegando a un cierto grado de confrontación (como ocurrió con Pedro Aguilera o con Carlos Vermut)- sin que esto haya significado una situación de conflicto irreconciliable. De algún modo la presencia del director es ya un reconocimiento público, el testimonio de un respeto hacia un trabajo que, desde nuestro punto de vista, merece ser pensado y analizado. Pero eso no quiere decir que dicho trabajo esté exento de elementos conflictivos con los que uno se siente en la obligación de entrar en debate. Desde mi punto de vista, la confianza que poco a poco se ha ido generando

AH: A esta primera fase, en la que incluiríamos la proyección, el debate y la entrevista que señalabas antes, sigue una segunda, la de la clase magistral, de carácter más pedagógico, si cabe decirlo así (y sin pretender eliminar la dimensión pedagógica de un debate, por supuesto). Aunque la metáfora geométrica no sea la más acertada, se trataría quizá, en este caso, de una estructura más vertical que horizontal, en la medida en que es evidente que se trata de un tipo de análisis que sólo lo puede hacer el autor (o autores) de la película, en definitiva, quienes han estado trabajando en ella y decidiendo qué dirección tomar en cada momento. Sería difícil comprender en qué consiste el proyecto si no advertimos la importancia que el mismo diseño de *Fisuras Fílmicas* le otorga a la posibilidad de conocer todo aquello que envuelve e implica la construcción de la película (cómo se ha elaborado el guión, cuál ha sido el proceso de montaje, qué material ha sido eliminado y por qué motivos, etc.). Son detalles fundamentales para descifrar la forma en que se trabaja sobre un umbral de gusto específico y el rigor que ello exige, o cuál es la propia genealogía de problemas de la película, por ejemplo. La clase magistral es un momento privilegiado para reconocer y aprender de todo ese trabajo; para profundizar por tanto en la parte más estrictamente constructiva o compositiva de la película.

entre la pequeña comunidad que hemos formado en *Fisuras Fílmicas* ha conseguido incrementar la fuerza de dichas discusiones, algo que ha redundado muy positivamente en el buen funcionamiento del proyecto y en la sensación que los directores se llevan del mismo.

JFF: Tienes razón cuando señalas que la metáfora geométrica quizá no sea la más acertada. Me cuesta ver la clase magistral (aunque el nombre ya tiene un tono que quizá impone demasiado -por falta de cuidado, sin duda, cuando lo pusimos-) como una relación vertical. No obstante, entiendo perfectamente a lo que te refieres. Efectivamente, la idea era tratar de que durante el segundo día se generase un tipo de diálogo y de aprendizaje un poco diferente al del día anterior. En la discusión posterior a la proyección que tiene lugar el primer día la relación es, como hemos dicho, mucho más trezada en diferentes direcciones: personas del público exponen sus lecturas y preguntas y otros asistentes, o el mismo director, rebaten esas lecturas o interpretaciones; de ese modo se genera una especie de movimiento en un plano relativamente horizontal (si bien es obvio que el director sigue funcionando como un catalizador constante del debate).

Durante la llamada clase magistral del segundo día lo que tratamos de hacer es privilegiar el lugar que ocupa el director. Digamos que, más que la posición elevada de una vertical le otorgamos una determinada centralidad. Pensamos que el director tiene una serie de conocimientos acerca del modo en que la película se pensó, se articuló, se rodó, se montó, etc. que nos pueden ayudar a comprender tanto su génesis como su resultado final. En cualquier caso, quiero dejar claro que la idea no es otorgarle a su lectura una centralidad irrevocable, como si su conocimiento hiciese las veces de un *punto original* en el cual se podrían encontrar los elementos sustanciales de la película. De hecho, como he hablado contigo en más de una ocasión, es interesante ver cómo a veces las intervenciones de los asistentes vuelven a generar relecturas que parecen más interesantes que las de los propios directores, algo que estos también agradecen porque aprenden a releer su película desde otro

punto de vista. Dejando clara esta puntualización, que de no hacerse podría aparentar una defensa un tanto simplista de la *autoría* como efecto de una subjetividad fuerte en la que yo no termino de creer, sí considero que es necesario saber que hay una gran cantidad de dispositivos sobre los que las películas se sostienen y que sólo los directores o determinados miembros del equipo de producción conocen. Sin duda es interesante identificar qué películas vieron los directores como referencias antes de abordar las suyas, saber con qué montadores trabajaron y por qué, llegar a informarse de qué lecturas les sirvieron o qué interpretaciones cinematográficas les resultaron relevantes. Creo que obtener información sobre estos y muchos otros temas (cámara utilizada, material analógico o digital, perspectivas de distribución antes y después de hacer la película, etc.) nos permiten asumir precisamente la certeza de que la obra es fruto de una multiplicidad compleja de fuerzas y no de una autoría *genial ubicada fuera del mundo*. En ese sentido es en el que creo que tienes toda la razón cuando señalas que la segunda jornada es fundamental para entender el valor de Fisuras Fílmicas. Si el primer día es más de discusión en común sobre la inmediatez de la película, el segundo podríamos decir que tiene más que ver con un rastreo genealógico (por recurrir a la concepción de Nietzsche en la lectura de Foucault) de la misma. Con ayuda del director vamos encontrando algunos de los puntos de germinación de su trabajo. Los casos de Fernando Franco en la última sesión del proyecto (la 23ª) y Víctor Cubillos (en la 14ª) fueron extraordinarios en este sentido; con ellos pudimos analizar a fondo *La herida* y *31 de abril*.

AH: Recuerdo que en *Un contexto heredado* (2007), tu ensayo sobre las relaciones entre Nietzsche y el arte del siglo XX (aunque se trate más bien de un ensayo sobre el problema del *valor* del arte y la idea de *comunidad* que es posible construir en torno suyo), afirmas que las obras de arte “logran abrir pequeñas comunidades que juegan y se desplazan como formas de resistencia” contra los relatos hegemónicos que organizan cultural

JFF: Efectivamente, pienso que cualquier producción artística, y esa es una de sus mayores fuerzas -pero también uno de sus mayores peligros-, proyecta la potencia de una posible comunidad en torno a ella (y no sólo *en torno* sino también *con* ella, *junto a* ella). Lo podemos ver en cualquier tipo de obra de arte, tanto en aquellas que proponen una posición política radical, explícita y directa (como las que tienen que ver con la defensa de determinados derechos civiles y políticos), como en esas otras que “tan sólo” se sustentan sobre una apreciación basada en el placer estético (entendido como supuesta contemplación desinteresada). Las obras, igual que las imágenes

y políticamente un determinado contexto social e histórico. Fisuras Fílmicas es un proyecto que recoge también algunas de estas ideas: desde la proyección a la clase magistral, todo contribuye a que se conforme una secuencia de gusto compartida, una comunidad que mira y se compromete –no distingo aquí entre estética y política- en el mismo sentido.

(pero también la música o los textos), tienen una potencia de convocatoria y de compromiso, cuestión que el poder siempre ha querido gestionar con sumo cuidado a lo largo de los siglos. En ese sentido diría que sí, que el trabajo que hemos tratado de poner en marcha con Fisuras Fílmicas, pero también con otros proyectos que desarrollamos en el Cendeac, está vinculado a esta cuestión, pero de manera crítica. Es decir, me interesa mucho la conformación de comunidades que sean capaces de participar y defender un espacio de convivencia pero sin caer en formas orgánicas de funcionamiento, sino, como hemos dicho más arriba, abiertas constantemente tanto a la discusión como a la salida y la entrada. Esto es, comunidades porosas (*idiorríticas* por decirlo en términos de Barthes) en las que se puede salir o entrar de manera prácticamente inmediata (si bien, para no caer en una lógica caprichosa tan propia de nuestro tiempo, tanto una cosa como la otra tienen repercusiones relevantes para quien toma esa decisión). Lo que quiero decir es que me interesan las obras y los proyectos que crean verdaderas conexiones, más que relaciones simplemente, como tú has señalado en otras ocasiones recogiendo la terminología de Gustavo Bueno. Conexión, por tanto, en el sentido de que el propio lugar queda *conectado* con el entorno en el que se crea la comunidad y no puede salir de él sin perder algo que ya le es *propio* (fundamental). Las relaciones, por el contrario, como aquellas que ocurren en el entorno del llamado “arte relacional”, son fundamentalmente espacios de lo que Remedios Zafra ha llamado *comparencia*, término que se contrapone, obviamente, al de compromiso. Así pues, diría que sí, que estoy de acuerdo con tu consideración y que espero que con los proyectos que proponemos seamos capaces de generar, te cito: “una específica *secuencia de gusto* compartida, es decir, una comunidad que mira y se compromete”. Ahora bien, no debemos ver en esto una pretensión excesiva. Estamos hablando, obviamente, de una microfísica de la singularidad y la comunidad que resulta prácticamente imperceptible en el día a día de cada persona. Nuestra potencia es verdaderamente microscópica, pero no por ello, pienso, menos importante.

AH: Pier Paolo Pasolini –un autor que a ti te interesa especialmente– explicaba su llegada al teatro apelando a que éste, como la poesía, nunca podría convertirse, por su naturaleza, en un medio de masas: “Dicen que el sistema se lo come todo, que lo asimila todo. No es cierto, hay cosas que el sistema no puede asimilar, no puede digerir”. En línea con ciertas tesis desarrolladas por pensadores como Adorno, por ejemplo, el problema radica para Pasolini en las coordenadas que establece la industria cultural y, por tanto, la mercantilización del cine. “El cine –dirá él mismo– ya está muy amenazado por esta situación”. Sin hacernos ilusiones sobre su efectividad, pero asumiendo su pertinencia en una cierta escala, resulta fundamental que se conformen espacios que no reduzcan la presencia de una obra a su mera exhibición. Frente a las películas creadas para ser consumidas, el cine –parafraseando a Pasolini– no se consume. Fisuras Fílmicas parece querer dar cuenta de esta diferencia; desde el momento en que la respuesta que da a lo que significa ver cine rompe con los modos hegemónicos de consumo, el horizonte del proyecto sobre el que se nos invita a pensar no es exclusivamente cinematográfico, sino cultural y, por tanto, político.

JFF: Este es, sin ninguna duda, uno de los grandes problemas, o mejor aún, una de las grandes angustias, con las que se han enfrentado numerosos artistas a partir del surgimiento de la llamada industria cultural, que tiene que ver, aunque no sólo, con la expansión de los medios de comunicación de masas en el contexto de una economía de mercado. ¿Qué tipo de trabajo se puede llevar a cabo para que no sea engullido/digerido de manera inmediata (o retardada, claro está) por esa maquinaria encargada de convertirlo todo en *producto*, en *mercancía*? Esa es, posiblemente, una de las preguntas fundamentales que se han planteado numerosos pensadores de la estética y del arte a partir de los años veinte y treinta, y también numerosos artistas. Aquí quisiera señalar mínimamente un detalle que encuentro fundamental. Porque hay una línea de teóricos y críticos de arte que, apoyándose en una lectura muy particular de los análisis de Walter Benjamin sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, defienden la integración del arte en la producción masiva de imágenes. Esto es, la disolución del arte en la comunicación visual a gran escala. Pienso, y no es este, obviamente, el lugar para abordarlo en detalle, que en muchas ocasiones se obvia -o no se recalca con la suficiente intensidad- que Benjamin estaba escribiendo en un contexto de lucha; un contexto de pos-Revolución (Octubre, 1917) y de tensión pre-revolucionaria (regresiva o progresista) como ocurre en la Alemania en los años treinta. Si obviamos esa realidad todo queda desvirtuado. Benjamin defiende la obra de arte inmersa en el flujo mediático (y que sale a buscar a sus espectadores) porque es necesario asumir las condiciones materiales de su tiempo histórico en una lucha *a muerte* en la que o ganas o (el fascismo) acaba contigo. Tratar de recoger esa posición y adaptarla sin más a un momento en el que el capitalismo-espectacular-expansivo ha triunfado, resulta apuntalar, creo, exactamente lo contrario de lo que proponía el pensador alemán.

Dicho esto quisiera señalar mi convicción de que en realidad la pregunta fundamental ya no reside tanto en plantear propuestas que puedan escapar al designio de la Industria Cultural (ya sabemos lo que Adorno y Horkheimer afirmaban acerca de los *cazadores de talentos*) sino de articular zonas y momentos que logren dar pie a dispositivos de

organización alterada (una cierta *alteridad*). Como sabemos, la Industria Cultural no es una estructura o un poder concreto (mercantil, cultural, social, etc.), sino más bien un *Orden total*. Pienso, a la manera de Foucault, que si tratamos de pensar en una postura de resistencia *a la contra*, en realidad es fácil que sigamos reproduciendo la misma lógica sin quererlo. Se trata de un salto al vacío. De un *fail better* que diría Beckett. Lo que podemos, como máximo, es dar pie a otras disposiciones en las que creamos estar tensando determinados dispositivos de ese (*des*)*Orden total*. Hoy, el propio Pasolini, a quien considero uno de los mayores intelectuales del siglo XX, ha sido integrado también en una cierta dimensión espectacular. ¿Es posible, por tanto, generar una obra (¿teatro, pintura, poesía?) o un espacio/tiempo refractario a la lógica de la Industria Cultural? Desde mi punto de vista la respuesta no puede ser ni afirmativa ni negativa. No lo sabemos. Es algo que nos supera. Lo que sí intentamos saber es si podemos articular territorios y tiempos en los que tratemos de generar modos de hacer y de estar que (al menos en apariencia) escapen a esas lógicas. En ese sentido, creo que es fundamental pensar, por ejemplo, en el modo en que en Fisuras Fílmicas hemos logrado crear una pequeña comunidad (entre treinta y cincuenta personas) que asistimos una vez al mes a la Filmoteca Regional y al Cendeac para dedicarnos a pensar y debatir películas que tienen una distribución extremadamente reducida (en ocasiones prácticamente inexistente). Creo que no es baladí observar cómo dedicamos tres o cuatro horas de nuestro tiempo a estar juntos visionando una pantalla y, posteriormente, discutiendo acerca de lo que hemos visto. Es muy probable, casi seguro, que Adorno hubiese considerado esta vía como una falsa posibilidad, pero creo que pensar conjuntamente una película logra establecer (al menos por un tiempo breve) otro *orden* (aquí con minúsculas). Me gustaría pensar, y sin resultar pretenciosos –porque hablamos de una microescala– que juntos atisbamos una disposición cultural que no es *industrial* en sentido estricto. Tampoco deberíamos olvidar, por otra parte, hasta qué punto hay una dimensión regresiva en esta forma de ver una película. De algún modo, Fisuras Fílmicas recoge algo de los cineclubes de antaño, aquellos que la propia lógica cultural de las últimas décadas terminó por aniquilar.

AH: En este punto, como hemos hablado otras veces, debemos ser inflexibles. No es ningún descubrimiento señalar que una obra cinematográfica digna de ser reconocida como interesante debe ser capaz de problematizar la realidad. Las buenas obras cinematográficas –y las obras de arte importantes, en definitiva– saben plantear esos problemas; diría incluso que están de una forma objetiva en la organización misma de sus materiales. Si no reflexionamos seriamente sobre lo que esto implica, y la crítica parece haber hecho mutis por el foro, las consecuencias serán –o seguirán siendo– desastrosas, para el cine, pero también para la filosofía u otras artes como la pintura o la novela. Me gustaría que explicaras tu opinión al respecto y dónde has querido que se sitúe Fisuras Fílmicas en todo este caos que se ha convertido ya en nuestra segunda naturaleza.

Por último, y si nos fiamos de las consideraciones siempre acertadas de Pasolini, podríamos decir que en algunos casos las películas que hemos seleccionado (no siempre, claro está) también resultan, al igual que el teatro o la poesía, difíciles de “digerir” y hasta cierto punto refractarias para la Industria cultural. Es decir, se trata de películas que difícilmente pueden engullirse sin que resulten indigestas.

JFF: Aquí nos enfrentamos con una cuestión clave, sin ninguna duda. Es evidente que cualquier obra de arte, y por tanto ciertas películas, se articulan y se proponen dentro de un horizonte temporal y espacial complejo (de un espacio histórico). Sin adentrarnos ahora en cuestiones demasiado complejas, podríamos decir que todo tiempo presente es una acumulación intensa de las dimensiones de *pasado* (con sus contradicciones, sus olvidos y sus lógicas de imposición) y las proyecciones potenciales de *futuro* (esperanzas, posibilidades, visiones, azares, imaginaciones, fallas, incertidumbres, etc.). En ese cruce altamente complejo, como digo, se engarza el *presente* en el que la obra artística se produce. En cuanto a la dimensión espacial deberíamos decir algo similar: la obra se realiza en un contexto geopolítico, comunitario, social y contextual concreto. Hoy, como sabemos, ese contexto es en muchas ocasiones una multiplicidad prácticamente infinita y completamente deslocalizada (un *sin-lugar* global). Cada “lugar” es (o deviene), hasta cierto punto, un *aleph* en el que se cruzan miles de mundos y cosmovisiones posibles. De este modo, cada obra se realiza, pienso, en un presente que es un diálogo tanto con el pasado como con un futuro incierto, y del mismo modo una relación que tiene tanto que ver con el contexto local o comunitario, como con el nacional y/o con el global. Hay películas que, por ejemplo, serán incomprensibles (es decir, una *nada*), en determinados contextos, mientras que, sin embargo, resultarán determinantes para una comunidad o un grupo de individuos concreto. Algo que, sin embargo, puede cambiar con el tiempo. En el lado opuesto del espectro podríamos decir que hay películas cuya incidencia tiene, desde el principio, una dimensión global.

Dicho esto, mi respuesta es bastante simple: desde mi punto de vista es obvio que las películas tienen que generar un proceso de diálogo con su presente (entendido según he señalado más arriba, como el encuentro complejo entre el pasado -o los pasados- y una serie de futuros que ese mismo encuentro posibilita) o, mejor aún, más que de diálogo, diría que de dislocación o de desplazamiento. La película tiene que generar una cierta torsión en el presente: distorsionar el presente, ser una nueva presencia o, incluso, un nuevo presente, lo cual no quiere decir otra cosa que aspirar a generar un pequeño (o un gran) revulsivo tanto en la totalidad del pasado (¿cómo vemos y reconocemos determinados problemas?) como, lógicamente, en la dimensión de futuro (qué consideramos posible a partir de su producción). O dicho de otro modo, cada película, como cada obra de arte en definitiva, ejerce una función de cambio sobre la realidad. Te he escuchado decir a ti en muchas ocasiones que las obras de arte nos obligan a mirar a todas sus predecesoras de un modo diferente, que ellas nos obligan a releer todo lo anterior. Pues bien, recogiendo ese argumento tuyo con el cual estoy completamente de acuerdo, diría que cada película tensa tanto la propia historia del cine como la propia realidad que nos envuelve (y que, como sabemos, es un gran juego de fuerzas -en la que la película entra a formar parte-). Lo que hemos tratado de presentar en *Fisuras Fílmicas* son películas con una gran fuerza a la hora de articular su dimensión de presente. Esto es, películas capaces de *hacerse cargo del presente*.

AH: Podríamos hablar, en este sentido, del cine como ejercicio de resistencia (y me parece que *hacerse cargo del presente* sería una buena respuesta a lo que significa resistir), en tanto en cuanto pone en circulación, según observaría Deleuze, “ideas cinematográficas”; esto es: ideas que están de por sí, e inevitablemente, comprometidas con una forma de organizar, sentir y pensar el mundo. Por tanto, como decíamos antes, de conocerlo. Nos situaríamos entonces entre la Caribdis del “cine político”, que tanta confusión produce, y

JFF: Estoy completamente de acuerdo con el planteamiento que realizas, y desde luego con las palabras de Deleuze. Efectivamente, aunque muchas de las películas que hemos proyectado en *Fisuras Fílmicas* pueden analizarse desde un punto de vista político (¿qué propuesta artística puede no serlo?) lo cierto es que hemos intentado escapar de una cierta moda que impera en la actualidad y según la cual *arte político* es aquel que trata de manera directa y evidente un problema social o histórico concreto (por lo general desde un cierto moralismo de izquierdas). Creo que hemos entrado, desde hace algunos años, en una lógica completamente equivocada de lo que significa la implicación del arte con la política. Es más, creo que se puede desvelar el modo en que en pleno

la Escala del “formalismo por el formalismo”, característica esencial de ese cine, también muy aplaudido, que se sirve de la fragmentación o de los planos fijos, cuando no de tantas otras cosas, de una forma absolutamente mecánica, es decir, con una total falta de consistencia interna. Diría que Fisuras Fílmicas va a contracorriente de la moda de estas películas “comprometidas” o “experimentales”, la mayoría de ellas bastante alejadas de la rigurosidad del pensamiento que el cine, con sus materiales específicos, puede desplegar.

auge del neoliberalismo ha habido también una expansión relevante del llamado arte político o crítico que, sin embargo, ha sido asimilado sin grandes fricciones por los canales de distribución, adquisición y exposición que ese mismo sistema desplegaba. Esto ha sido especialmente evidente en el mundo de las llamadas artes plásticas contemporáneas.

En el terreno cinematográfico podríamos aceptar que hoy se producen casos que refuerzan esta misma cuestión, si bien también existen otros en los que una determinada experimentación formal (sin más) ya queda legitimada como una aportación supuestamente relevante. Lo que nosotros hemos tratado de seleccionar en Fisuras Fílmicas han sido, por el contrario, trabajos que apostasen por generar una determinada consistencia capaz de ser distópica respecto al contexto (en el que se producen o se presentan). Más que películas que aborden temas candentes, lo que hemos buscado han sido películas que *torsionasen* o distorsionasen esos mismos problemas a través del uso de sus potencias estrictamente cinematográficas, esto es, una articulación determinada del plano, del tiempo, del montaje, del sonido, del fuera de campo, del color, de la narración, de la materia fílmica (analógica o digital), de la propia herencia cinematográfica, del sentido de lo real, del valor del testimonio, del *punctum* (Barthes), del *index*, etc. Lo que nos preocupa a la hora de seleccionar las películas es que el sentido de lo político emerja de la propia película como dispositivo que reactiva un presente (como decía en una pregunta anterior), o lo que es lo mismo, que “revisa” el pasado y abre puertas hacia el futuro. Esa es la política que nos interesa cuando estamos hablando de proyectar películas de cine que nos ayuden a problematizar nuestro tiempo. Creo que el cine, como otras artes, opera un ejercicio activo sobre la realidad (política) cuando despliega sus propias potencias (una de las cuales es, obviamente, *el tema*). Esto ocurre de manera paradigmática, desde mi punto de vista, en películas que hemos proyectado como *Ocaso* del chileno Theo Court, *El jurado* de Virginia García del Pino o *Los materiales* del colectivo Los hijos. No obstante, esta reflexión no me lleva olvidar, obviamente, que en ocasiones es necesario un cine de batalla; un cine explícitamente *a la contra* o de *denuncia*.

AH: En algunos casos se trata de películas relativamente desconocidas, al menos en el contexto español. Sería mucho más fácil—y rentable, teniendo en cuenta el capital simbólico de ciertos nombres—, contar con aquellos directores o directoras que capturan la atención mayoritaria en un cierto momento, independientemente del valor de sus películas. Pero imagino que sería una forma de demostrar que la selección de las películas no responde a ningún criterio, o que el criterio depende de otros factores no estrictamente cinematográficos.

JFF: Vuelves a plantear otro de los grandes problemas que creo que tenemos en la actualidad del terreno cultural. Pienso, y en esto sí soy profundamente crítico, que la estructura misma de la gestión cultural (no sólo en nuestro país sino también a nivel internacional), impone un ritmo que facilita la reproducción de los estereotipos. No es extraño, y esto es un secreto a voces, que una película, después de haber sido seleccionada o premiada en un festival con renombre comience un periplo amplísimo por otros festivales y centros culturales. Esto puede suponer un problema gravísimo. Puede significar, por ejemplo, que una película sin un especial interés que ha entrado por motivos indescifrables, cuando no poco claros, en ese primer festival, termine por convertirse en una especie de mito que todo el mundo aplaude. En un contexto como el nuestro, en el que una parte importante de la crítica es cada vez menos relevante y está menos comprometida con la confrontación y el debate (cuando no participa directamente del compadreo generalizado), se amplía el riesgo (si es que nos tomamos en serio lo que significa hacer y participar de la producción cultural) de reproducir criterios sin ningún tipo de consistencia o relevancia. En muchas ocasiones estamos, una vez más, ante la lógica del Rey desnudo. Todo el mundo alaba las vestimentas del monarca y nadie se atreve a decirle con claridad, no que está desnudo (lo cual es una obviedad), sino directamente que *es impotente*, esto es, que no puede asegurar su descendencia/ secuencia. (Porque, al menos desde mi punto de vista, ese es el verdadero trasfondo del cuento de Hans Christian Andersen).

En cualquier caso, antes de explicar cuál es nuestra postura respecto a los criterios de selección de las películas, quisiera aclarar que el problema de esta situación, que desde mi punto de vista es, como he dicho, muy grave, no responde sólo a cuestiones de orden personal, sino que es, como en gran medida ocurre con la corrupción, de carácter estructural. Tiene que ver con dos cuestiones: por un lado está el valor simbólico que supone contar con ciertos nombres ya “reconocidos” dentro de la propia programación (algo que está relacionado con la cultura entendida como espectáculo —aunque sea dentro del sector independiente—), y, por otro,

tiene que ver con la falta de tiempo y de recursos con los que por lo general deben bregar los gestores culturales. La suma de ambos elementos conduce en muchos casos a reproducir modelos ya decididos desde fuera (los llamados “centros del poder simbólico”), en vez de llevar a cabo la durísima tarea de seleccionar y articular un criterio propio (y de defenderlo). En definitiva, pienso que hoy, pero no es algo meramente actual ni exclusivo del ámbito cinematográfico, nos encontramos con una estructura en la cual el debate, la crítica y la confrontación están cada vez menos resaltadas, lo cual ayuda a que los sistemas de programación dominantes sigan reproduciéndose.

En Fisuras Fílmicas hemos sido plenamente conscientes de estas circunstancias y tratamos de hacerles frente como podemos. Tenemos que reconocer que no es sencillo. Como he dicho se trata de un problema estructural: carencia de recursos/tiempo y búsqueda de capital simbólico (si bien este último para nosotros es, por nuestras características, menos determinante), no de un problema de carácter moral. Nosotros procuramos, y si se revisa nuestra selección se puede comprobar, tratar de mantener una defensa del cine vinculada a las cuestiones que hemos puesto de relieve en una contestación anterior. Como se puede ver en esa selección hay muchas películas que han tenido una gran repercusión en los últimos años pero que nosotros no hemos considerado que encajasen en el proyecto. El caso quizá más paradigmático de esta realidad es la selección que hicimos de la película de Sergio Oksman *La estetición*. No quisimos incluir *Una historia para los Modlin* pues, como le dijimos al propio Oksman, nos parece un proyecto bastante comercial e incluso problemático desde un punto de vista ético. En cambio seleccionamos una película suya del año 2004 que, a mi parecer, es una de las películas más importantes que se han rodado, o que yo he visto nunca, sobre el problema de las víctimas de Auschwitz.

Así pues, para concluir diría que, efectivamente, dentro de nuestras fuerzas tratamos de plantear nuestro propio sentido del cine actual. En ocasiones ese criterio coincide con el general, lo cual es lógico. En otras, por el contrario, no. Es el caso de una

AH: Fisuras Fílmicas se dirige a directores y directoras de origen español o latinoamericano. De hecho, nueve de los veintitrés que han sido invitados hasta el momento procedían de Paraguay, Colombia, Perú, Brasil, México y Chile. ¿Por qué decidiste acotar el terreno en este sentido?

película como *Torre* de la joven directora Agnes P. Tomas, que no ha sido seleccionada en casi ningún sitio y que desde nuestro punto de vista es una aproximación excelente al papel de lo rural en la actualidad.

JFF: Por un lado me gustaría dejar claro que la decisión de hacerlo así no estuvo nunca vinculada a una tendencia -convertida casi en premisa cultural en la actualidad- según la cual es necesario recuperar un supuesto vínculo “natural” que la tradición hispana tendría con los países de América Latina. Sinceramente considero esta cuestión hasta cierto punto una relativa falsedad (como explicaré inmediatamente) y hasta cierto punto un oportunismo. Indudablemente es interesante generar vínculos culturales con los países que tienen un nexo de unión lingüístico con nosotros y una cierta relación histórica (cargada tanto de intercambios y aprendizajes como de violencia, colonialismo y genocidio). No obstante, también es cierto que en la actualidad dicha reivindicación corre el riesgo de camuflar un interés soterrado y que no sería otro que el interés que estos países empiezan a tener para nosotros en un momento en el que sus economías crecen. En este sentido, pienso que deberíamos ser sumamente prudentes; supondría un error pasar del europeísmo racista que nos ha caracterizado en gran medida durante las últimas décadas (contra los inmigrantes latinos y su cultura o por medio de un colonialismo empresarial), a una equivocada defensa de la singularidad latinoamericana (singularidad que es falsa, entre otras cosas, porque cada contexto supone una heterogeneidad cultural inaprensible, donde la influencia anglosajona y norteamericana, los diferentes flujos migratorios o las herencias indígenas, juegan papeles determinantes). En esas coordenadas no estaríamos más que siguiendo los parámetros establecidos por los flujos del Capital. Es decir, hablando, un vez más, por boca del capitalismo que nos dice hacia dónde debemos dirigir nuestros intereses (y de dónde obtener nuestros recursos).

Dicho esto, sí me gustaría destacar que en América Latina se están proponiendo algunas posibilidades cinematográficas realmente interesantes. Las contradicciones sociales, políticas, culturales y económicas que han determinado muchos países

de ese continente a lo largo de las últimas décadas, y los extraordinarios cambios políticos que se están produciendo en este momento en muchos de ellos (en ocasiones, como en el caso mexicano, con una especie de guerra civil encubierta bajo la forma de crimen organizado y de Estado) han dado lugar a películas de ficción y de no-ficción realmente esclarecedoras. Quizá eso es lo que nos ha hecho interesarnos por muchos de estos largometrajes. Hemos puesto películas que analizaban el problema de la memoria fruto de la violencia guerrillera como *Sibila* (Teresa Arredondo, Perú, 2012), películas que mostraban el problema del caciquismo tradicional en Chile como *Ocaso* (Theo Court, Chile, 2011), películas que se acercaban a la violencia del narco y su repercusión en la gente trabajadora como *El velador* (Natalia Almada, México, 2011), películas que revisaban cuestiones de género y de homofobia como *Cuchillo de palo* (Renate Costa, Paraguay, 2010) o *Intimidaciones de Shakespeare y Víctor Hugo* (Yulene Olaizola, México, 2008), o películas que nos confrontaban con la brutalidad paramilitar en Colombia, como *En lo escondido* (Nicolás Rincón Gille, Colombia, 2007).

Por último, hay un tercer motivo para que hayamos generado una atención especial hacia el cine latinoamericano, un motivo mucho más prosaico pero también fundamental (podría ser el primero, de hecho). Si lo que nosotros hemos querido es que Fisuras Fílmicas se caracterice por generar amplios debates con los directores invitados, es obvio que cuando estos hablan la misma lengua que el público asistente todo resulta más sencillo. Si trabajásemos con directores coreanos, alemanes o italianos, tendríamos mayores dificultades. De modo que la lengua adquiere un enorme protagonismo.

AH: Entre los cincuenta y dos nombres que la revista Caiman seleccionó como representativos de lo que hoy se denomina “el otro cine español” (bautizado institucionalmente con la organización, por parte del MNCARS y el ICAA, de *Después de los márgenes. Tentativas sobre el otro cine en España*) encontramos algunos cuyas películas han sido

JFF: Desde el periodo de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, o incluso desde bastante antes (realistas, impresionistas, simbolistas) conocemos el interés que tiene dar nombre a un grupo de artistas. Sirve, en primer lugar, para crear consistencia, para articular fuerza, para generar poder. Con la evolución del siglo XX hemos conocido una transformación de esa misma cuestión en una dirección que podríamos llamar *mercantilista*. Si revisamos algunos casos recientes como el de los

proyectadas en Fisuras Fílmicas. Ciertos artículos publicados en torno a este fenómeno se han ocupado de señalar cuáles son las novedades que le acompañan: desde el desastre de la industria “años ochenta”, incluido el bloqueo de las salas comerciales y la distancia frente a las productoras y distribuidoras tradicionales, hasta un cierto carácter experimental en cuanto a los lenguajes utilizados. Pero la lista es tan amplia y los argumentos a veces tan vagos que resulta difícil comprender de qué se trata, si es que se trata de algo que va más allá del simple marketing.

Young British Artists patrocinados y promovidos por un publicista como Charles Saatchi, nos damos cuenta de que esa misma consistencia, fuerza y poder han sido utilizados para generar y respaldar un producto, una marca capaz de atraer la atención del público y de los inversores. En ese caso nos movemos en las antípodas de lo que le preocupaba a Pasolini y que comentábamos hace un rato. Es entonces cuando deberíamos preguntarnos qué es lo que significa eso de “el otro cine español” (y lo de *español* no es poca cosa). ¿Estamos ante el esfuerzo de conformar un producto, de defender a un grupo concreto de personas que, por otro lado, en ocasiones, son plenamente conscientes de la fuerza que les puede dar esa asociación? ¿Estamos ante una realidad dada -esto es, un cine que ya está ahí y que el nombre aglutina- o ante un producto que arbitraria y forzosamente pone en común a ciertos agentes heterogéneos con el fin de obtener recursos y poder simbólico (sin criticar *a priori* esta voluntad que me parece perfectamente legítima)? ¿Nos enfrentamos a un grupo de cineastas dispuestos a poner en cuestión la raíz de ciertos parámetros que habían imperado en el cine estatal desde la transición o ante agentes que encuentran en la situación actual una oportunidad para posicionar su trabajo sin importarles en el fondo una transformación radical de la estructura que ahora los acoge? Creo que son preguntas a las que deberíamos hacer frente.

Si lo analizamos en términos materialistas tendríamos que decir que el “otro cine español” es un cine nacido de la facilidad de acceso a las tecnologías de grabación y edición y, en gran medida, de la precariedad económica de nuestro tiempo; esto es, un hijo de la crisis. Siempre hubo un “otro cine español” (ahí están Basilio Martín Patino, Joaquim Jordà, Pere Portabella, etc.), aunque a estos, insisto, quizá no les hubiese gustado semejante encabezamiento. Tampoco deberíamos olvidar que hoy en día determinadas instituciones, como la Academia española de cine, por ejemplo, le dan entrada a estas películas porque hay un descenso importante de producciones industriales (debido a la caída en las ayudas, el cierre de salas, etc.). Necesitan seguir justificando su existencia y por tanto atienden a proyectos que antes no les interesaban. Por último, y siguiendo con lo que

AH: Otra de las líneas de desarrollo del proyecto sobre la que te quisiera preguntar es la edición del libro que pensáis publicar por cada año de programación. Me gustaría saber, ya para terminar, cómo enfocáis esta parte del proyecto y cuáles son sus rasgos distintivos. Imagino que también aquí existe una lógica subyacente que regula qué es lo que *tiene y no tiene que ser* la edición del libro sobre Fisuras Fílmicas.

vengo señalando, creo que hay que preguntarse, sobre todo, qué puede, que pretende y a qué aspira ese llamado “otro cine español”. Si a lo que aspira es, de fondo, a generar una transformación en las potencias del cine como apuesta cultural creo que puede tener un gran interés. Es más, en ese caso creo que puede ser útil la frase de Mao Zedong: “Hay un gran caos bajo el cielo –la situación es excelente”. De lo contrario no será más que un grupo de gente que se asociará para acaparar recursos y valor simbólico, reproduciendo, una vez más, los mismos problemas que antes teníamos con otra apariencia. Por eso pienso que debemos permanecer con una mirada profundamente atenta y crítica, esto es, política hacia este *fenómeno*.

JFF: El libro es uno de los puntos fuertes que queremos defender en el proyecto. De algún modo representa el cierre de cada ciclo. Aunque llevamos un poco de retraso debido a problemas ajenos a nuestra voluntad, ya está a punto de ver la luz el primer ejemplar. La idea es sacar un volumen con diez textos por cada ciclo; un texto por cada película seleccionada. Nuestro interés es que en estos libros no sólo participen, como en el resto del proyecto, expertos en cine (que también) sino en muchas ocasiones pensadores, sociólogos, investigadores, etc. que puedan aportar lecturas interesantes sobre cada una de las películas desde sus respectivos campos de estudio, trabajo o interés. Como decía anteriormente, pienso que las obras cinematográficas importantes son aquellas que *dan que pensar*. Por eso considero que es fundamental que en el libro colaboren personas que *quieren* pensar las películas sin necesidad de pertenecer al medio cinematográfico. Creo, sinceramente, que un cierto grado de especialización en el conocimiento, también en el cultural, es necesario, pero al mismo tiempo me produce un verdadero temor la conformación de *guettos* culturales endogámicos que terminan por atrincherarse –en ocasiones involuntariamente- de espaldas a la sociedad (de hecho, ese es uno de los problemas que hoy tenemos: la sociedad no siente que tiene que defender nuestro sector porque no lo considera sustancial a sus formas de vida). Me atrevería a aventurar incluso una lectura informal: a veces para intentar superar esa endogamia y ese

encierro en una *pseudo-torre de marfil* se defiende un supuesto cine/arte político que tiene más que ver con lo *explícito* y con lo *obvio* que con los problemas cinematográficos reales de una determinada época. Me parece que una cierta conciencia acerca de esa desconexión con la sociedad se quiere paliar a través de la defensa de películas obvias en sus análisis políticos, pero desde mi punto de vista eso responde más a un intento de salvar la *mala conciencia* que a asumir la ardua y a veces tediosa labor de conformar puentes de aproximación con la ciudadanía. Por eso en Fisuras Fílmicas -y los libros que estamos preparando son un ejemplo más de esta preocupación- intentamos mantenernos cerca y de trabajar de tú a tú con quienes muestran un interés serio por el cine. Los libros que queremos llevar a cabo se proponen -y espero que lo consigamos- mostrar las lecturas heterogéneas que personas con intereses muy diferentes realizan sobre el cine de nuestra época.

