

Ficciones demasiado reales

(Dos apuntes sobre política y trabajo en la obra audiovisual de Marta de

Gonzalo y Publio Pérez Prieto)

Gabriel Villota Toyos

“En mañanas como ésta el enojo crepita en nuestros cuerpos. ¿Qué haremos con él? El enojo es la cólera dividida por el sueldo. ¿Qué haremos con él?”

Con nuestra reticencia de asalariados y asalariadas de renta media ¿qué haremos?

Lo que callamos ¿adónde irá?

Lo que callamos, a los sueños. Lo que callamos, a la fantasía. Lo que callamos, al ya verán, al habrá un día, al en el fondo. Lo que callamos, a la vida secreta y silenciosa.

Es cada día más lo que callamos, y todavía no sabemos bajo cuánta carga el material se rompe y desintegra.”

(Belén Gopegui, “Lo real”)

El intelecto, la pura facultad de pensamiento, el simple hecho de tener-lenguaje: ésta es, lo repetimos, la ‘partitura’ interpretada eternamente por los virtuosos postfordistas”

(Paolo Virno, “Gramática de la multitud”)

Primer apunte: una apelación, más allá de “forma” o “contenido”

Hay algunos trabajos que nos apelan muy directamente, como si fueran dirigidos al corazón de nuestras (in)certidumbres: y esa es su gran virtud. No toda obra de arte ha de funcionar en este registro, y de hecho hay muchas que aún resultándonos tremendamente ajenas pueden, no obstante, provocarnos emociones o hacernos, de un modo u otro, disfrutar o aprender. Pero aquellas del primer grupo, que de forma certera apuntan al (sin)sentido mismo de nuestra cotidianidad, tienen una especial capacidad de adherencia a nuestra piel, a nuestra sensibilidad toda; y esto hace que, incluso habiendo pasado un buen rato de la salida del cine o del museo, o del momento de cerrar la novela, un cierto poso agrídulce quede como remanente en el fondo de nuestra alma.

Sin duda los trabajos de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto forman parte de este grupo, yo diría que no sólo para quien estas líneas escribe; y es que también me atrevería a afirmar que hay un cierto componente de retrato generacional en su obra, que resulta del todo insoslayable. Evidentemente existen muchos espectadores y muchos públicos diferentes ante una obra, y no en todos los casos ha de darse esta identificación: sin embargo, dentro del bastante más reducido espectro de espectadores que normalmente asiste a una sala de exposiciones en un contexto europeo, hay bastantes probabilidades de que ese sentimiento de identificación colectiva pueda producirse. Y a mi juicio esto es así porque estos vídeos dibujan con extraordinaria precisión el mapa de sentimientos, reflexiones, deseos y voluntades en que se desarrollan las vidas de muchos de nosotros en estos comienzos del siglo XXI alrededor de cuestiones tan cruciales, por elementales, como son la pareja, la amistad, el trabajo, el lenguaje o la memoria, y los múltiples entrecruzamientos entre todas ellas.

Pero, ¿cómo es dibujado ese mapa? Es en este sentido cuando cobra vital importancia la elección de aquellos elementos formales¹ que determinarán los contenidos mismos del relato. Y es en este tipo de elecciones donde Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto se muestran capaces de articular una rotunda e impecable maquinaria narrativa audiovisual, mediante la que administran con eficacia los recursos que le son propios: el sentido del tiempo, preciso al milímetro tanto en la pausada duración de los planos de *W: La force du bio-travail* (2001) como en aquellos momentos de aceleración del montaje de imágenes robadas de los informativos en *La mañana cambia los nombres. La mañana cambia el mundo* (2000-2001); la exactitud del encuadre y la puesta en escena, especialmente notorias en *W: La force du bio-travail* y en *European Friendship and*

¹ En estos elementos formales no dejan de escucharse resonancias varias, como aquellas procedentes de los textos en *off* de Marguerite Duras -tanto para sus propias películas como para Alain Resnais en el clásico *Hiroshima, mon amour*-, la exactitud de los encuadres en Bresson o en Straub y Huillet, la duración exacta de los planos en cualquiera de ellos, o también en Chantal Akerman: sin embargo no querríamos aburrir al lector con una enumeración de referentes a los que probablemente podrían añadirse muchos más. Quede no obstante esta sucinta recesión como apresurada guía para quien por primera vez acceda a los trabajos, así como constancia de la existencia de un contexto en el que situar su uso consciente del lenguaje cinematográfico.

Telecommunications (2004); el sobrio equilibrio entre el sonido de las voces de los narradores y el inquietante silencio que normalmente las envuelve (cuando no las cubre por completo, desplazándolas en forma de texto escrito a la línea de subtítulos, como es el caso de *W: La force du bio-travail*); y en definitiva los modos diversos de exhibición de las piezas, que aún teniendo todas ellas una vertiente expositiva en forma de instalaciones (pues el contexto artístico es aquel en el que de forma más directa se sitúa su trabajo), no impide la adecuación de los mismos para su difusión en forma de trabajos monocal.

Más allá de (o más acá o junto a) la más o menos explícita intención política subyacente a los temas abordados en estos vídeos, lo que está bien clara es la raigambre godardiana (en tanto que elegir hacer un *travelling* era precisamente para este autor, según su célebre aserto, una decisión política) de las decisiones estéticas adoptadas.

Segundo apunte: entre el “pasado-mañana” y “un cierto realismo” (brechtiano)

Me ha interesado recientemente² la lectura de algunos textos del ámbito de la ciencia ficción que se sitúan en un terreno temporal difuso, que en la crítica anglosajona se ha definido con el término *Day-after-tomorrow SF*, esto es, algo así como la ciencia ficción de “pasado mañana”. El interés que tiene demarcar dicha zona temporal es que nos permite proyectar hacia ella, como si de un futuro se tratara, cuestiones que en verdad nos afectan ya mismo de forma acuciante; de modo que disponemos de una cierta distancia, obtenida en virtud de esa ligera proyección en el tiempo, para mirar críticamente la realidad en la que vivimos. Refiriéndose a un efecto similar perceptible en numerosos textos literarios y filmicos de los tiempos recientes, basados más bien en lo que correlativamente podríamos definir como mirada al “anteayer”, Fredric Jameson hablaba de los tiempos posmodernos como aquellos en los que se vivía una suerte de “nostalgia del presente”³.

² Y he de referirme aquí expresamente a las recomendaciones de un *connaisseur* (de la ciencia ficción y de tantas otras cosas) como es Bob Curwen, así como a esos infatigables buscadores de conexiones (*junctions*) de todo tipo que son Laurence Russell y Nicolas Maleve (véase al respecto el reciente proyecto *Stitch and Split* para la Fundació Tapies, en <http://www.stitch-and-split.org>).

³ En Fredric Jameson: *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (Duke University Press, Durham 1991). Existe una traducción parcial de este libro bajo el título *Teoría de la posmodernidad* (Trotta, Madrid 1996), pero lamentablemente no aparece en ella el capítulo citado.

Viendo estos trabajos uno tiene una sensación similar, derivada probablemente de ese cierto grado de abstracción y descontextualización al que son sometidos sus materiales narrativos: reconocemos el espacio de un apartamento de clase media-alta, pero este se encuentra extrañamente vacío; asistimos a la relación entre un niño y una mujer, que sostienen una extensa conversación por teléfono, pero aparecen aislados, como si estuvieran solos en el mundo; se analiza el efecto pernicioso de las diferentes formas de poder ligadas a las jerarquías y a los sistemas de representación, pero estas imágenes constituyen un fuera de campo etéreo respecto al paisaje urbano visto desde la ventana de un protagonista-narrador cuya voz también se mantiene en *off*. Todo ello hace que las imágenes y sonidos bien pudieran estar viniéndonos desde un futuro próximo mediante cuya distancia, como decíamos más arriba, podemos adquirir cierta perspectiva desde la que ver las condiciones de vida de nuestro presente más inmediato: el aquí y ahora.

Del cruce de ambas estrategias (una “nostalgia del presente” en los frecuentes *flashback*, que permite proyectar el lugar de enunciación hacia un cierto “pasado mañana”) podría interpretarse que surge también la estructura narrativa de una de las novelas españolas más importantes de los últimos años, a saber: *Lo real*, de Belén Gopegui (2001). Al margen de otras consideraciones, es interesante observar cómo en ella late una tensión hasta cierto punto irresuelta entre el tono más bien naturalista del grueso del relato y el tono trágico de un coro extradiegético que interviene de vez en cuando para precisamente interrumpir, de manera un tanto brechtiana, esa aparente continuidad narrativa de la novela.

Esa misma tensión puede palpase en los vídeos de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, sin que en su caso la balanza se incline del lado naturalista, sino más bien del otro: hay sin embargo ciertos rasgos, de los diálogos especialmente, que nos remiten sin cesar a ese ámbito de lo cotidiano del que el naturalismo habitualmente se nutre. No obstante tanto en el caso de Gopegui como en el de ellos sería más apropiado hablar de realismo a secas, o como a Pasolini le gustaba decir para referirse a su propio cine, de “un cierto realismo”⁴, que sería aquel que, sin renunciar a hablar de la realidad (o, dicho en un

⁴ Vid. Maurizio Viano: *A Certain Realism* (University of California Press, Berkeley, 1993).

sentido más amplio, sin dejar de enfrentarse al problema de la realidad), es consciente de la imposibilidad de representarla inocentemente; o de otro modo: aquel que frente a una visión aporreada de la realidad, prefiere mostrarnos su desacuerdo con ella.

Porque a fin de cuentas estos vídeos apuntan, desde dicho desacuerdo, a una conciencia del carácter político de la práctica artística; máxime en una sociedad en la que, como Paolo Virno⁵ agudamente nos ha dado a ver, tanto el arte como el conjunto de las prácticas lingüísticas y comunicativas han devenido paradigma de las nuevas formas de trabajo, explotación y sumisión. Así, frente a un bio-trabajo que nos atraviesa y condiciona todas nuestras relaciones con los demás y con el mundo, sólo podremos aprender a vivir con libertad en tanto sepamos ejercer, en palabras de Virno, un virtuosismo desinteresado; en tanto elijamos, como Tristán, estar cerca; en tanto elijamos amar(nos) gratuitamente.

⁵ Vid. Paolo Virno: *Gramática de la multitud* (Traficantes de sueños, Madrid 2003).