



UN TESORU Y UNA TUMBA

Ramón Lluís Bande

 IMPRONTA

Primer edición: marzu 2003

© Ramón Lluís Bande

© IMPRONTA

c/ Cura Sama, 8 - 4.^u

33202 XIXÓN

info@improntaeditorial.com

improntaeditorial.com

www.facebook.com/ImprontaEditorial

Tfnu. 985 09 83 42

Diseño y compaxinación: Marina Lobo

ISBN 978-84-126113-5-9

D.L. AS 00672-2023

Gráficas Summa

Cola ayuda de la Conseyería de Cultura, Política
Llingüística y Turismu del Principáu d'Asturies

ESCRIBIR el proyectú d'una película pa buscar financiación ye una de les xeres más desagradables (y estúpidas) que'l cineasta tien que realizar. Ye una actividá relacionada directamente cola autopsia d'un animal que tovía nun ta muertu. Un animal que nin siquiera esiste. El cineasta, al que nun-y gusten los animales muertos, cree qu'estos procesos puen llegar incluso a facer una mancadura mortal a la so ilusión na película nueva qu'imaxina y que va construyendo pali que pali, ensin necesidá, tovía, de conocer tolos caminos, tolos porqués, tolos cómoos... Pal cineasta, que nesto sigue al pie de la lletra les enseñances d'Aleksandr Sokurov, cada película nueva ye como pensar y construir una casa. Sokurov diz: «Cada vez que realizo una filme pienso en construir una puerta más, una ventana, una escalera. Dalgunes vegaes esa casa ye pequeña, otres ye una casa más grande. Dalgunes vegaes ye una casa qu'inspira mieu, otres inspira alegría. Delles vegaes ye pa que vivan nella persones del nuestro tiempu y, otres, va tar habitada por persones que nun esistieron en tiempu nengún». Escribir el proyectú d'una película ye un exerciciu de ficción, un xuegu de trileru. De la casa, nesi momentu, namás puen tener un esbozu de los planos, de la distribución, y munches intuiciones y esperances, pero tás mui lloñe de saber qué tipu de vida va terminar por acoyer. Si pudieres escribir nun papel tolo

tramos delante d'una puesta n'escena puramente oxetiva, pero como consideraba qu'eso nun yera posible, apostaba pola prudencia y abría la puerta al misteriu de suponer que yera un ardiluxu, y proponía-y al espectador: «esperar a ver qué pasa».

HAI UNA ENTRUGA qu'obsesiona al cineasta nos últimos años: ¿Ye'l cine un dispositivu capaz d'abellugar la memoria? ¿Pue una colección d'imáxenes, palabres y soníos ordenaos na pantalla xenerar un espaciu de memoria colectiva? L'artista alemán Horst Hoheisel dio rempuesta a esta cuestión: «Tolo que fain los artistes pa recordar los crímenes del pasáu ta mal, incluyía la mio propia obra. Namás podemos facelo más o menos mal. Pero enxamás vamos poder trazar la imaxe verdadera de la historia verdadera». Un pensamientu cargáu de razón, pero que'l cineasta tamién entiende como una invitación —una prevocación— pa siguir intentando proponer dispositivos cinematográficos que cola colaboración activa del espectador seyan quien a construyir sentíu al nuestro presente, apoyándose na disputa polos significaos del pasáu. Dispositivos que tengan la voluntá de xenerar memoria, de recuperar momentos obturaos de la historia, representando lo que nunca enantes foi representao. Buscar les razones d'esa falta de representación. Romper el silenciu absolutu col que'l presente tapeció dalgunes partes del nuestro pasáu. Trabayar con cenices d'esi pasáu —«nun se pue falar del contactu ente les imáxenes y lo real ensin

falar d'una especie d'incenciu», diz Didi-Huberman— y, desconfiando de la capacidá del nuestro propiu dispositivu, aceptando que la película nun pue facer memoria pol espectador, que valga polo menos pa devolve-y esa responsabilidá. El cineasta fai un trabayu paciente coles imáxenes y les palabres del pasáu, consciente de que la película que propón pue ser, al tiempu, un tesoru y una tumba de la memoria: «yá seya esi tesoru un simple falopu o esa memoria tea trazada nel sable enantes de qu'una fola la dila» (Didi-Huberman).

LES ESTATUES vuelven cayer. El cineasta ve les imáxenes pela televisión. Son imáxenes —les de la multitud encabronao valtando símbolos d'opresión qu'ocupen l'espaciu públicu— que conecten d'una manera natural coles reflexones sobre'l pasáu, la historia y la memoria qu'ocupen los sos díes. Al tiempu que ve les imáxenes, lleo un artículu de Rubén Díaz en *El Salto* que, ensin falar d'elles, esplicales: «el pasáu ye siempres un oxetu d'engarrada nel presente, onde dellos actores maniéstense, escuenden, sorrayen o tapecen narratives diferentes pa la construcción d'un relatu propiu: la llucha pola memoria ye una llucha política de cuestionamientu del poder institucional, simbólicu y social». Repensar el pasáu tien de ser, como formuló Walter Benjamin: «una renombranza dende'l puntu de vista de les víctimes, de los vencíos de la Historia». Valtar estatues, como acción política, pero tamién como fechu cultural, pue ser un actu d'afirmación

d'una memoria positiva. Un actu de democracia radical, una reivindicación de la potencia de l'acción colectiva. Una afirmación del nosotros y, como asegura la cineasta Albertina Carri, decir nosotros tien la fuerza del agua que busca lo pindio. Valtar la estatua d'un tiranu o d'un esclavista, conviértese nun actu de resignificación del espaciu públicu. El sitiu vacíu qu'enantes ocupaba l'homenaxe institucional a la opresión, llibérase, convirtiéndose en contra-monumentu, n'espaciu d'homenaxe y recuerdu de les víctimes. En conmemoración, en reapropiación de la representación del pasáu común que, como tamién recuerda Díaz nel artículu: «constrúise alredu de los intereses y les sensibilidaes de la comunidá en presente». La multitud indignada conviértese al tiempu n'inhibidora de la memoria de la opresión y n'empresadora d'una memoria nueva de lliberación.

EL CINEASTA sigue cavilando sobre la capacidá del archivu pa xenerar memoria. Sigue construyendo'l diálogu d'una colección de fotografíes con una serie de testimonios escritos de la mesma época esperando que pase dalgo. Con una idea cuasi mística: quier superar los significaos independiente de les imáxenes y les palabres pa que xuntes, en contactu, xeneren un incendi. Y el fueu ye una realidá viva. Quier que'l so trabayu —la distancia estética que xenera'l tratamientu creativu de los materiales presistentes— consiga superar les llendes simbóliques del monumentu, como espaciu estáticu d'homenaxe y re-

cuerdu, pa convertise nuna invitación a la reflexón crítica, al apredizaxe y la comprensión d'esi pasáu al que s'avera la película: la resistencia organizada de la clas obrera asturiana contra l'agresión del fascismu español (y européu) en 1937.

El cineasta alcontró qu'un trabayu imprescindible yá taba fechu, polo menos en parte: les evidencies fotográfiques taben archivaes, garantizando d'esta manera la so supervivencia como parte de la nuestra memoria colectiva, porque como asegura Susana de Sousa Dias: «Un archivu constitúi ún de los accesos privilexaos al pasáu, yá que ye ún de los recursos al traviés de los que s'intenta dar rempuesta a les paradoxes del tiempu y de la memoria». Sicasí, l'archivu nun se pue confundir cola memoria que quier abellugar. L'archivu solu nun ye quien a xenerar esa memoria. Ye'l trabayu cinematográficu con esi archivu —simiente del escaezu tamién— el que pue xenerar una forma que consiga que la memoria entame a trabayar. Y cuando la memoria trabaya empieza'l cuestionamientu del poder, porque como escribió Derrida: «nun hai poder políticu ensin poder sobre la memoria».

NABUA YE UN PUEBLU del noroeste de Tailandia que na cabeza del cineasta tien relación con Polio, el pueblu de Mieres nel que rodó dalgunes de les sos películes. Un día, los militares ocuparon Nabua torturando y asesinando a los vecinos, namás unos pocos consiguieron escapar a la selva. En Polio pasó dalgo asemeyao en 1938. En 2009,

traviés de la edición de textos preesistentes alloñaos de la poesía: testimonios de dalgunos prisioneros de los campos de concentración del franquismu, artículos de periódicos, fragmentos de noveles, comentarios de películes... Sofitáu nesi testu nuevu, que partiendo de lo documental quier separase de lo que namás ye testimonial, el cineasta espera poder construyir un dispositivu cinematográficu qu'esplore los significaos nuevos que surden de poner en diálogu un testu que fala dende'l pasáu con un paisaxe rexistráu en presente.

NESTI TIEMPU d'imáxenes ensin mirada, el cineasta reflexona sobre cómo facer útiles les qu'él produz —y producir, equí, tien un significáu polisémicu interesante—. ¿Tien xaciu siguir creando imáxenes nueves? ¿Tovía podemos recuperar, ensin cinismu, la mirada humanista de cineastes como Roberto Rossellini? Optimista, cree que sí y sigue avanzando na preparación de la película nueva. Pensando tovía en Rossellini, apunta nel cuadernu de trabayu: «la película tien de desenvolver un dispositivu cinematográficu qu'entienda la cámara como un preséu de búsqueda, como una ferramienta que nos ayude a alcontrar un camín hacia la verdá. Hai que plantegase de continuo cómo narrar, cómo rexistrar, cómo amosar y cómo tresmitir información respetando dafechu la realidá del mundu». Ordena lo importante: «Primero, intentar entender la realidá que voi filmar —y, al tiempu, el porqué la quiero filmar—. Dempués, compartir la construc-

ción d'esa mirada a lo real colos espectadores col oxetivu d'alcontrar xuntos significaos nuevos, ocultos hasta esi momentu, de la nuestra historia. Hai que replantegáselo too dende l'empiezu: pensar les imáxenes dende cero, pero ensin escaecer a tolos que yá les pensaron enantes que nós. Cuestionar los llinguaxes institucionalizaos y los relatos del poder (políticu, económicu, cultural). Filmar d'una manera trespasante que recupere'l sentíu d'utilidá social de les imáxenes. Renunciar al usu retóricu del montaxe». Por último, apunta una reflexón del críticu catalán Ángel Quintana, que tamién pensaba en Rossellini cuando la escribió: «Búsqueda de la verdá y recuperación de la esencialidá de la imaxe. Estos dos conceptos funcionen como l'ideal utópicu al que tien que dirixise siempre'l cineasta si quier asitiar el cine nuna perspectiva ética ideal».

EL CINEASTA atopa por casualidá un testu sobre la relación col cine d'Adorno y del so discípulu Alexander Kluge. De mano, a Adorno nun-y interesaba'l cine. Nun creyía que poles sos característiques de «productu industrial» pudiere desenvolver un llinguaxe propiu pa la reflexón política, filosófica o intelectual útil pa la tresformación social, independizándose del poder económicu del que depende pa poder existir. Kluge, pol contrario, sí creyía, yá dende bien nuevu, nes potencialidaes tresformadores d'un arte tan enraigónáu no popular. Adorno gastaba amistá con Fritz Lang y cuando esti volvió a Alemania a finales de los años cincuenta pa rodar les últimes películes de la so

bien, inspirada y n'harmonía colos otros, tamién tienen qu'educar a una xeneración nueva pa facer esta cosa tan modesta: camudar el mundu».

COMO JUAN ANTONIO CABEZAS: «Sí, ye absurdo llamar al arte proletario. Al artista, non. L'artista ye siempre artesanu, padre y la so converxencia, la so presencia na nuestra llucha, fai'l so arte activo, militante, consecuente [...] Si la vida ye lluz, l'arte ye lluz, y onde arrestalla, onde s'apaga, como llapada en banzáu, nun ye'l so brillu sinón el banzáu lo qu'estorba. Polo que tenemos que secar esa charca, tenemos d'acabar cola miseria'l pueblu. Y la comunión hai qu'establecela de lo inerte a lo vivo, del pueblu al arte. Hai qu'elevar al pueblu, sensibilizar al pueblu, pa que llegue al arte, pa que los comprenda [...] Nun ye, non, consigna fundamental proletarizar l'arte. Ye más elemental que'l propiu artista comprenda la so proletariazación, la so misión pedagóxica».

NUN ENSAYU sobre *Le Tombeau d'Alexandre* (*L'últimu bolchevique*), la película que Chris Marker dedicó al cineasta soviéticu Alexander Medvedkin, Jacques Rancière asegura que lo que'l maestru francés intenta nun ye tanto preservar la memoria del padre del cine-tren como creyala. La idea ye fácil d'entender: nun se pue preservar la memoria d'una persona —o d'una realidá— que ye prácticamente desconocida pal común. Énte esta realidá'l filósofu plantégase dos cuestiones fundamentales y que tán interrelacionaes:

¿Qué ye la memoria? y ¿Qué ye'l documental como xéneru de ficción? Y, a lo llargo del testu intenta dir dándo-yos rempuesta. El cineasta, qu'atravesaba nun tren los paisaxes de los Alpes franceses pa dictar una conferencia nuna universidá sobre la relación ente'l cine y la memoria, apunta nel cuadernu de trabayu dalgunes idegues: «La memoria nun ye l'almacén de recuerdos d'una conciencia particular, de lo contrario, la idega mesma de memoria colectiva nun tendría xaciu. La memoria ye una colección ordenada, una determinada disposición de signos, güelgues y monumentos». Pa Rancière la construcción (l'activación creativa) de la memoria colectiva enfréntase a dos problemes igual de serios: la sobreabundancia y l'ausencia d'información y llega a la conclusión de que la memoria ye siempre una obra de ficción —con un potencial grande pa convertise nuna ficción disensual— y, poro, que nun podemos pensar na película 'documental' como lo opuesto de la película de 'ficción' namás porque la primera trabaye con imáxenes de la vida real y con evidencies de fechos prebaos —que los preben—, y la segunda con actores que representen una historia inventada: «La diferencia verdadera ente ellos nun ye que'l documental tea del llau de lo real frente a los inventos de la ficción, ye namás que'l documental no trata lo real como un efectu a producir, sinón como un fechu a entender».

NUNA CONVERSACIÓN cola filósofa y profesora Andrea Soto Calderón (*El trabajo de las imágenes*), Jacques Ran-

cière reivindica la importancia de xenerar una ficción disensual contra la ficción del poder. El relatu dominante, diz, yá nun seduz, obliga. Ye, asina, una ficción de la necesidá: «Agora, lo qu'hai ye la evolución de la tecnoloxía, nun podemos conseguir que tol mundu trabaye, asina que'l trabayu tien de ser más baratu, hai que desplazar, desllocalizar, reconvertir...» El filósofu denuncia como'l relatu del poder asegura que yá nun hai fábricas, cuando toos sabemos que les sigue habiendo, anque lloñe de les nuestres cases. Los trabayadores d'eses fabriques siguen trabayando en condiciones de miseria y les clases populares de los países de los que marcharon les fábricas sobreviven nos márxenes d'una economía que yá nun los necesita. La ficción de la necesidá afirma qu'esta ye la realidá y, poro, ye ineludible. «Y esa ficción de la necesidá vien acompañada d'una ficción de la desigualdá de les intelixencies, una ficción de qu'hai persones que puen controlar lo que pasa y otre que nun puen controlalo», diz Rancièr. Y, entós, ¿cuál sería'l trabayu d'esa ficción disensual, resistente? Na rempuesta volvemos a topanos col home rebelde d'Albert Camus: dicir non. La ficción disensual tien de demostrar qu'esa realidá —na que nos obliguen a creer, a vivir— nun ye la realidá, sinón que pue haber munches maneres de pensar la realidá: «ye un trabayu que nunca pue construyise globalmente, que se constrúi xustamente creando, en tal o tal otru situu o momentu precisu, escenes polítiques y tamién creando, nel

ámbitu del arte, escenes ficcionales que contradigan los sofitos de la «necesidá».

NES PÁXINAS DEL DIARIU *AVANCE* —sobre manera, pero tamién nes del *CNT* y los otros medios de les organizaciones del Frente Popular— el cineasta alcuentra una xenealoxía. Un grupu de periodistes, escritores y artistes colos que siente la necesidá —cuasi la urxencia— de reconectar. Representen una ferramienta imprescindible pa, más allá de conocer meyor el pasáu collectivu —como clas, como pueblu—, poder orientase nel presente. Na so obra alcuentra la sustancia pa (re)escribir el relatu democráticu d’Asturies. ¿Ye posible un relatu verdaderamente democráticu ensin esta reivindicación?, piensa.

Cree de manera arreacha que la memoria —la so capacidá de construyir sentíos en cada presente— ye un territoriu de combate, una ferramienta política imprescindible pa la construcción del futuru, un espaciu fértil. L’escaezu —dempués del crime siempre vien l’amnesia— ye una creación cultural, un proyectu políticu del poder. Ensin memoria —bien lo sabe’l cineasta—, ye imposible poder imaxinar un futuru diferente.

Reconectar con esi filu coloráu de la historia que tantas veces —y dende tantos sitios— intentaron cortar pa que nun fuéremos quien de reconocenos y, poro, nun pudiéremos seguir cosiendo con él la nuestra realidá. Asumir la herencia d’esta familia que nos robaron y que continúa siendo necesaria —quiciabes nestos tiempos más necesaria