



LOS TRABAJOS Y LAS NOCHES

I EDICIÓN

EQUIPO

Dirección: Patricia Andrés, Fernando Vílchez
Coordinación de Producción: Víctor Sáenz-Díez
Fotografías: Mario Pinedo, Laura Rico
Cartel oficial: Carla Amaro
Vídeo de cabecera: Lucía Moreno
Prensa: Maccao
Presentación de vídeos semanales: Laura Triana
Equipo de Producción: Rodrigo Fernández, Laura Rico
Asistencia Técnica: Anaflaxis Producciones

PUBLICACIÓN

Diseño y maquetación: Lucía Moreno
Coordinación y entrevistas: Patricia Andrés, Fernando Vílchez
Colaboradores: María Pérez Sanz, Elvira Valgañón, nucbeade,
Diego Piqueras, Alberto Cabrera Bernal, El Patio Teatro,
Margarita Ledo, Laura Fuertes
Portada y contra: Carla Amaro

Depósito legal: LR 549-2021

El nacimiento de *Los trabajos y las noches* se explica mediante un anhelo: la búsqueda de nuevos relatos.

Ha ocurrido con cada cineasta que nos ha visitado: con los nuevos acercamientos a personajes conocidos, como el íntimo retrato de Karen Blixen realizado por María Pérez Sanz; con las historias sin contar sobre las represiones afectivo-sexuales de las mujeres que nos presentan nucbeade; con las estimulantes maneras de abordar el medio artístico que propone la vanguardia y nos recuerda Alberto Cabrera Bernal; y con los momentos poéticos y emancipatorios contra el silencio en el cine de Margarita Ledo.

Esta búsqueda ha alcanzado su forma ideal en Logroño con la respuesta de un público curioso y con la participación de los artistas de la ciudad que, desde sus miradas, han ofrecido diálogos estimulantes y puntos en común con cada cineasta. Y es que, tras el encierro, no solo buscábamos el encuentro de nuestros cuerpos, sino también el de nuestras voces y sensibilidades.

Esta publicación deja constancia de las búsquedas y los encuentros de esta primera edición. Esperamos que las palabras e imágenes recogidas en estas páginas os emocionen tanto como a nosotros.

PATRICIA ANDRÉS RUIZ Y FERNANDO VÍLCHEZ RODRÍGUEZ



ENCUENTRO I

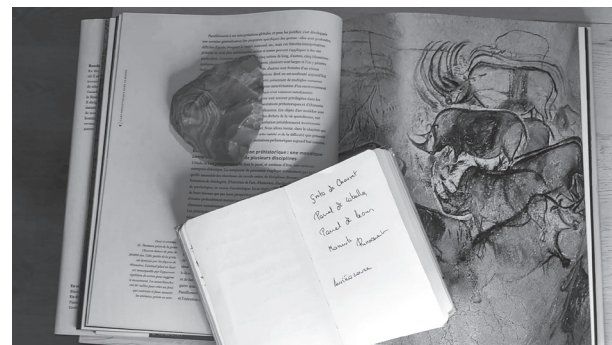
María Pérez Sanz debutó en la dirección de largometrajes con el premiado documental *Malpartida Fluxus Village*, rodado en su Cáceres natal. En esta ocasión regresó a Extremadura para filmar *Karen*, un retrato íntimo y personal de la escritora Karen Blixen, que presentó en nuestra primera edición tras mostrarse en el Festival de Cine Europeo de Sevilla y el D'A.

Elvira Valgañón, licenciada en Filología Hispánica e Inglesa, docente y apasionada de la historia del arte, publicó en septiembre de 2020 su tercera novela, *Línea de penumbra*, de la mano de la editorial Pepitas de calabaza. En sus páginas juega con lo real y lo imaginario para construir fascinantes nuevas historias de personajes ya conocidos.

CONVERSACIÓN ENTRE MARÍA PÉREZ SANZ Y ELVIRA VALGAÑÓN

MPS: Ahora que se ha estrenado la película todo el mundo habla de Karen Blixen —de Isak Dinesen—, una de las grandes escritoras del siglo XX. Pero, para mí, ella es más una excusa para hablar de lo que me interesa. Creo tener mucho de esa Karen que he retratado. Y la protagonista de la película —Christina Rosenvinge— era también una suerte de Karen a la que yo quería retratar sin perder su esencia. Hay muchas Karen en este retrato y no hay una vocación de ser fiel a los datos concretos de su vida, sino a un espíritu, a una forma de ser que compartimos muchas mujeres, independientemente de que haya pasado mucho tiempo desde que Karen estuvo en África.

EV: Sí, al crear los relatos yo quería coger a un personaje del que todo el mundo tiene una idea muy clara y llegar a contar otra cosa medio real o medio ficticia, pero que cambie la expectativa del que lee. Para mí eso es importante a la hora de escribir, pero también creo que es un poco arriesgado porque, si alguien tiene una idea muy formada, puede extrañarse. Cuando vi la película, pensaba en el retrato de Giovanna Tornabuoni, de Ghirlandaio. Aunque de ella y de su vida no se tengan tantos datos, hay una idea de quién es esa mujer y de la importancia



MESA DE TRABAJO DE LA ESCRITORA ELVIRA VALGAÑÓN



que tiene su retrato en la historia de la pintura. Quería reflejar la idea de que el propio pintor, cuando la pintaba, era consciente de que no estaba pintándola a ella, sino que estaba pintando una idea, una exigencia familiar o histórica que tenía que permanecer. Y tengo la sensación al ver la película de que eso pasa también, que lo que queda es esta visión tuya del personaje. Tu Karen tiene cosas preciosas que no están en los textos. También me gustó reconocer cosas que ya me habían impresionado del libro, como el fragmento del camaleón. Pone la piel de gallina cómo se lo cuenta a Farah en la película.

MPS: Me pregunto cuánto de investigación hay en tu libro y cuánto de imaginación. No sé si en todos los cuentos has seguido una misma estrategia, pero la sensación al leerlos es que están bien documentados. Todo me suena a certero, pero también percibo lo imaginario.

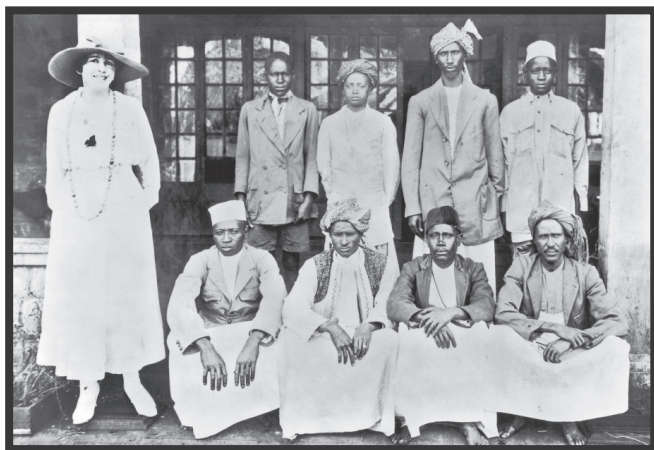
EV: Es verdad que hay mucha documentación. Era imprescindible tener ese mundo real muy claro en la cabeza para luego poder inventarme lo que me diera la gana y que no quedara muy claro dónde estaba lo inventado y dónde lo real. Es algo a lo que le di vueltas, porque no quería que estos textos se leyeran como textos históricos o ensayos. Es un riesgo porque partes de un personaje que existió, ya sea el retratado o el pintor. Y siempre está esa línea tan fina que separa lo que pasó

de lo que no pasó, así que pienso que los relatos son ficciones construidas a partir de la realidad más real. Yo no viajé físicamente a los sitios, pero sí que me trasladé a esas épocas y a esos lugares. Mi viaje no fue físico, el tuyo sí. Estuviste en la casa de Karen.

MPS: En Kenia.

EV: Ayer dijiste algo muy curioso. Dijiste que, cuando grabaste esas imágenes de la casa, viste que ese iba a ser el final casi sin saber cómo sería el resto de la película.

MPS: Tenía una idea de cómo iba a ser. Quería hacer un retrato íntimo de Karen, pero todavía estaba escribiendo el guion, es decir, la película aún no estaba madura cuando viajé a Kenia. Por eso fui, para intentar completarla, ver su casa y, a partir de ahí, terminar de escribirla. Al regresar del viaje monté las imágenes que rodé de los turistas en Kenia con imágenes de Nicole Kidman en la película *Las Horas* y creé una especie de montaje en el que ya probaba ese final, probaba esas imágenes para ver cómo dialogaban con otras rodadas en cine. Busqué ese espíritu y así encontré el final y decidí que toda la película avanzara hacia él. Incluso físicamente, porque tuve que reconstruir la ventana para que fuera como la de la casa original e intentar que esos noventa años que pasan a través de ella tuvieran esa fuerza.



KAREN BLIXEN, FARAH Y OTROS TRABAJADORES EN SU CASA DE KENIA

SEC 29. INT. PATIO - DÍA.

Karen le entrega un abultado sobre a Farah, que lo abre bruscamente y saca un gran fajo de billetes.

KAREN (O.S)
Mohamed Noor, veinte chelines;
Njorege Wachegi, quince chelines...

A medida que Karen enumera los nombres y las cifras, Farah va separando billetes del fajo.

KAREN (O.S)
Kitau veinte, Juma Bemu quince;
Karhegu diez, Ndwetti Goi Goi
viente; Titi, quince...

Karen sostiene en la mano la hoja de la que va leyendo.

KAREN
Wamai, quince chelines; Kamante
Gatura, doce; Sirunga, veinte.

FARAH
¿Cuánto Sirunga?

KAREN
(Revisando el papel)
Veinte chelines.

FARAH
Es mucho Msabu. A Sirunga le
estamos pagando la escuela.

KAREN
Pero si le pagamos menos dejará la
escuela.

FARAH
Es demasiado, Msabu.
Karen duda un instantes antes de responder.

KAREN
Lo pensaré y lo revisaremos en el
próximo pago.

Karen da la conversación por zanjada. Enciende un cigarrillo y retoma con tedio la lectura de la lista.

Hay una frase de Isak Dinesen que es “se sorprende el poeta al comprobar que lo que ha escrito es verdadero”. Nosotras partimos de personajes que ya existen y eso siempre tiene consecuencias. Un chico me escribió el otro día por Instagram para criticarnos porque las actrices fumaban opio en una escena de la película y le pareció mal. “Karen no hubiera hecho eso jamás”, decía. Lo cierto es que sí fumaba opio, porque en el mundo colono era habitual fumar opio y contar historias. La cuestión es que siempre vas a encontrar ataques de los lectores empedernidos, los seguidores o incluso los historiadores. Pero lo interesante es que la esencia sea verdadera y tus relatos transmiten esa sensación. Lo demás es un ejercicio de ficción que llevamos muchos siglos haciendo y que, por supuesto, debería estar permitido. Yo espero muchísimo del público. Ayer se hizo esta pequeña performance antes de la película y me daba envidia porque, cuando presentas una película, no es como la música donde cada concierto es distinto. La película es siempre la misma y yo, por supuesto, ya no soporto verla más. En cada proyección me gustaría probar qué pasaría si moviera una escena o si corrigiera algo que me hubiera gustado cambiar. Pero, como eso no lo puedo hacer, solo me queda el público y cómo ellos leen la película. Eso es lo único que te alimenta una vez que la película está hecha. Por eso me gusta que haya mucho trabajo para el público, es decir, no terminarla del todo para que se complete en la proyección.

EV: A mí me pasa algo parecido. No siempre en el final, pero sí en el relato hay una parte importante que hay que completar y que no viene dada. Sin embargo tengo la sensación de que algunos lectores necesitan certezas. Con mi novela anterior, *Invierno*, me encantaba escuchar las diferentes teorías de los lectores sobre lo que había pasado. Yo las aceptaba siempre todas, pero ellos me seguían preguntando cuál era la verdadera. En *Línea de penumbra* la realidad no es tan urgente, pero también dejo cosas en manos del lector. Me ha pasado algo muy interesante: al escribirlo, yo creaba ese diálogo entre el cuadro inicial y mi historia. Ahora me he dado cuenta de que me interesa muchísimo más el diálogo del lector con el relato y con el cuadro en sí. Una de las cosas bonitas que ha pasado con este libro es que muchos de los lectores me cuentan que, después de leer la historia, han buscado los cuadros o han indagado, por ejemplo, sobre Catalina de Aragón. Y a mí me ha pasado algo parecido con tu película. Leí *Memorias de África* antes de verla, ayer compré las *Cartas desde Dinamarca* y hoy voy a comprar *Sombras en la hierba*. Quiero seguir ahí, quiero saber más de esta mujer.

MPS: Una ventaja también —o una diferencia clara entre cine, literatura y pintura— es que en el cine la película no se detiene. Sin embargo, cuando miras un cuadro, tú marcas el tiempo y, cuando lees, puedes permitirte parar, releer, volver atrás y curiosear. Eso no es posible en la sala de cine, ahí las imágenes se van y ya no vuelven.



EV: Sí, en el cine el tiempo todavía es del director.

MPS: Al leerle he pensado que tu escritura tiene más en común con Isak Dinensen que mi cine. Creo que eres “muy Karen” en la importancia de los objetos, el misterio, las historias de época... Los cuentos de Karen se inspiran siempre en paraísos lejanos, bebe de *Las mil y una noches*, es una mujer poco contemporánea. Eran los años cincuenta y sesenta, las vanguardias llamaban a las puertas de todo el mundo y ella se mantenía con una voz propia y atemporal. Y hay algo en tu libro de no seguir tendencias, de ser muy personal.

EV: Creo que en este libro eso venía condicionado por los propios cuadros e imágenes, pero también por la necesidad de documentarme y de crear el universo de los personajes. Por ejemplo, creo que hace falta tener claro el color de la tela del vestido que lleva un personaje, aunque esté escondido en el cuadro y no se le vea. Eso también lo veía en tu película, porque hay algunas imágenes que son muy pictóricas. Por ejemplo, la luz, que es maravillosa, unas veces es cálida y otras es fría y cruel. Cómo envuelve las escenas del desayuno, las imágenes de la habitación o las flores. Son cuadros llenos de delicadeza.

MPS: Como bodegones, naturalezas muertas... Karen no tuvo nunca luz eléctrica en su casa de África y queríamos respetar esas atmósferas de velas y chimeneas. Siempre

intentábamos utilizar la luz natural o el director de fotografía —Ion de Sosa—, que es muy creativo, se inventaba focos de velas. La película tiene tan pocos elementos que había que realzarlos y trabajar mucho los encuadres. Es cierto que algunos son muy pictóricos, pero para mí lo importante no es tanto el encuadre o el plano, sino cómo se relaciona con las imágenes anteriores y posteriores. Una cosa que dice Bresson, y que me gusta mucho, es la idea de planchar las imágenes como se plancha una camisa. Atenuarlas. Porque si las imágenes están demasiado cargadas no dialogan. En nuestra película la sensación sale de lo que viene detrás con lo que viene después, pero es cierto que algunas imágenes son muy bellas. Igual, a veces, demasiado bellas.

LOGROÑO, 6 DE JUNIO DE 2021

EN LA PÁGINA SIGUIENTE: IDOYA ARAGÓN, COLLAGE EN CONSTRUCCIÓN INSPIRADO EN UN RELATO DE *LÍNEA DE PENUMBRA*





ENCUENTRO 2

Quiela Nuc y Andrea Beade forman el colectivo nucbeade. En él, hacen uso de la performance, la imagen digital y la instalación para construir y rescatar relatos que han sido silenciados en la historiografía hegemónica. Nos visitaron para mostrar su galardonado cortometraje *Una dedicatoria a lo bestia*, un canto al amor no normativo en un espacio de represión.

Diego Piqueras es un artista nacido en La Rioja y residente en Barcelona. Es codirector de Contrafotografía, una asociación fotográfica que investiga la imagen lejos de las élites culturales, y codirector de Aizkora, un sello de música electrónica experimental.

nucbeade

Entre 2018 y 2021 hemos estado trabajando sobre el deseo bi-bollo/lésbico en España entre 1930 y 1980. Esta investigación se ha formalizado en tres proyectos artísticos: *Lesboanimitas*, *Una dedicatoria a lo bestia* y *Licencia de amor B y P*.

La primera pieza, *Lesboanimitas* (2018), consistió en la generación y activación en formato taller de un archivo sobre este deseo y su represión.

La animita (término chileno) es un templete pagano de pequeñas dimensiones instalado en la vía pública que celebra la memoria de una persona, generalmente, muerta/desaparecida en condiciones trágicas. También puede recordar a un grupo de personas que comparten una determinada condición. Partiendo de esta construcción popular, *Lesboanimitas* se presentó como un ejercicio de cuerpo, memoria y ficción. A través del mashup de textos, sonidos y voces, la performance y el reenactment, el escaneado 3D y la intervención en el espacio público, *Lesboanimitas* propuso diversos ejercicios de memoria con los que recuperar y velar colectivamente la historia del deseo bi-bollo/lésbico.

En ese hacer genealogía, se mezclaron los versos de Gloria Fuertes con los recuerdos de Galli y Tina, dos mujeres que

vivieron su sexualidad de forma plena durante la década de los cuarenta. Vallejo-Nájera fue triturado y fusionado con la correspondencia entre Carmen Conde y Amanda Junquera. Entre medias, relatos de enamoramientos entre los altos cargos de la Sección Femenina y las jóvenes que asistían a sus albergues de verano.

La bofetada chulesca del Pichi se repitió a diferentes ritmos y velocidades, incorporamos la gestualidad burlesca y “marimacha” de Lina Morgan al cortejo, nos abrazamos como se abrazan Susan y Mircala en lo oscuro del ataúd. Las imágenes construidas por una mirada profundamente heteropatriarcal durante el cine franquista devinieron carne, la de los cuerpos no normativos que se las apropiaron y actualizaron.

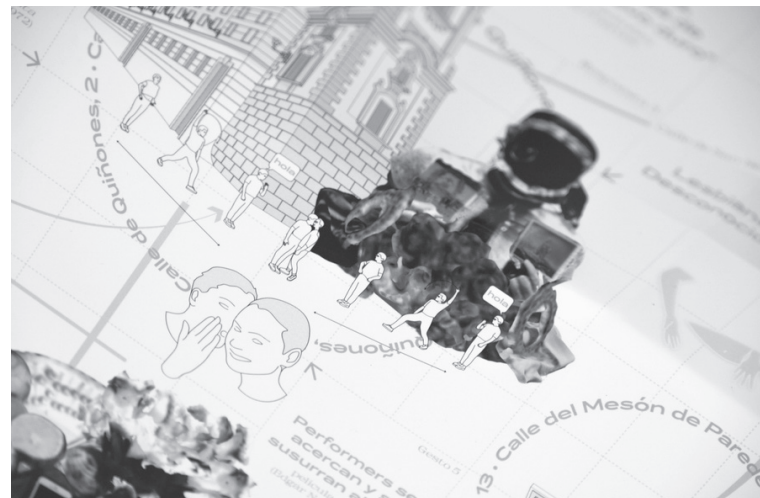
Pensamos en cómo debían ser las animitas, qué objetos nos gustaría compartir con ellas, con las que elegimos como referentes, con nuestras muertas. Una de nosotras ofreció su teléfono móvil porque sentía que las declaraciones de amor en las cartas que Ernestina de Champourcín escribe a Carmen Conde mucho tienen en común con los whatsapps que se envían las amantes del ahora. “Te quiero mucho, mucho. Ven”. A varias nos gustaba fuertemente llevar calcetines de colores, lisos, con rayas, letras y dibujos. Recordamos entonces a María Elena, de la que sólo conservábamos la descripción que

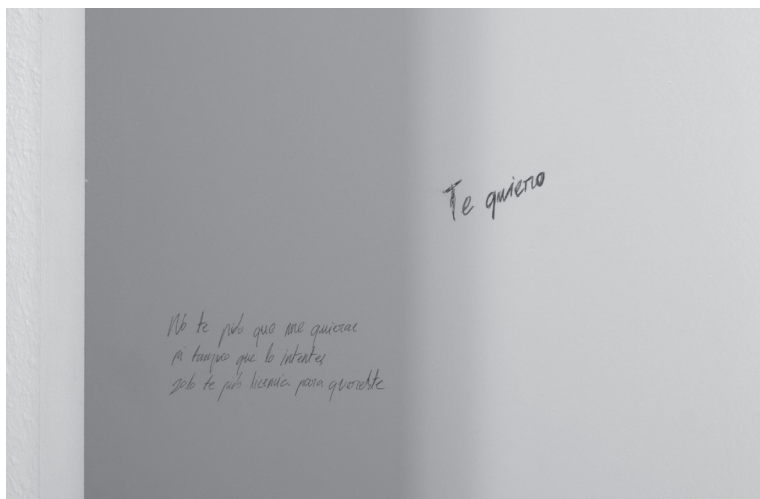
un juez fascista, Antonio Sabater, hizo de ella. María Elena se sentía cómoda llevando pantalones y calcetines, prendas categorizadas por él como masculinas, no aptas para mujeres. Acabó en una de las sedes del Patronato de Protección a la Mujer, institución donde, sin juicio previo, se encerraba a las mujeres menores de edad consideradas como “díscolas”. Disidentes de sexo-género, rebeldes, solteras embarazadas y trabajadoras sexuales eran “reeducadas” a base de trabajo forzoso y redención católica.

En una suerte de velatorio, recorrimos las calles de Madrid dejando las animitas encoladas en las fachadas de edificios que forman parte de la memoria de estos relatos disidentes. No duró la ofrenda más de una noche.

Este taller se tradujo en una cartografía diseñada junto al colectivo artístico Venida Devenida, editada por Bartlebooth en el primer número de su línea editorial Atlas Menor, #01. *Disidencia Sexual*.

La segunda obra que realizamos en esta línea de investigación y que ha formado parte de la primera edición de “Los trabajos y las noches”, *Una dedicatoria a lo bestia* (2019), profundiza mediante el lenguaje audiovisual en qué era y cómo funcionaba el Patronato de Protección a la Mujer. Para ello, narra parte de la historia de Nuestra Señora del





Pilar —sede del Patronato ubicada en San Fernando de Henares—, a la que enviaban a las jóvenes más rebeldes y a las disidentes de la heteronorma.

El Patronato de Protección a la Mujer fue una institución pública española dependiente del Ministerio de Justicia que permaneció activa entre 1941 y 1987, disponiendo de centros de encierro en todo el territorio español. Su finalidad era “la dignificación moral de la mujer, especialmente de las jóvenes, para impedir su explotación, apartarlas del vicio y educarlas con arreglo a las enseñanzas de la Religión Católica”¹.

Denunciadas por sus familiares, vecinos, profesores o policías, las jóvenes eran trasladadas a sedes ubicadas a cientos de kilómetros de sus ciudades. El Colegio de Nuestra Señora del Pilar —también conocido como el “convento” o el “reformatorio de San Fernando”, según la época— era considerado como uno de los centros más duros de todo el país. En funcionamiento desde 1944 hasta 1985, primero fue dirigido por las hermanas del Buen Pastor, después por las seglares Cruzadas Evangélicas y, por último, por funcionarios del Estado español.

¹ BOE 20 de noviembre de 1941. Decreto de 6 de noviembre de 1941 por el que se organiza el Patronato de Protección a la Mujer.

Actualmente, aunque pendientes de demolición, quedan en pie siete de los ocho edificios que conformaron el complejo tras la última reforma efectuada a principios de los años ochenta (la capilla, los talleres, el teatro, la torre A y la torre B). En el transcurso de estos treinta y cinco años desde el fin del Patronato de Protección a la Mujer, las últimas plantas de la torre A han permanecido casi intactas, prohibiéndose el paso a cualquier persona ajena al ayuntamiento. Junto a las marcas a lápiz realizadas en la pared para señalar las grietas estructurales del edificio, conviven dedicatorias de amor, prendas de ropa y un par de zapatillas olvidadas en los altillos, material promocional de Iberia forrando el interior de los armarios (en uno de los talleres las internas trabajaban colocando almohadillas para los auriculares de la aerolínea), botiquines con bandejas oxidadas, una gran bolsa de basura negra con carpetas de expedientes y otros muchos objetos a partir de los que imaginar las vidas de las chicas que habitaron el edificio durante los dos últimos años de su uso como sede del Patronato.

A través de los cuerpos de las performers que traen al presente los objetos encontrados en el centro, las entrevistas que realizamos a mujeres internas en esta y otras sedes del Patronato en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta, y la puesta en escena de un dispositivo próximo a las técnicas arqueológicas, *Una dedicatoria a lo bestia*

genera un otro relato sobre la represión afectivo-sexual de las mujeres durante la dictadura, transición y primeros años de la democracia española.

La tercera y última obra de este corpus de trabajo es la instalación *Licencia de amor B y P* (2021). Como si de un zoom in se tratase, *Licencia de amor B y P* reconstruye una de las habitaciones de Nuestra Señora del Pilar. El cuarto, con unas dimensiones de 1,76 metros de ancho por 3 metros de largo, nos habla de Begoña, probablemente su última habitante, y de su novia Puri. Las tiernas dedicatorias de amor adolescente en el interior del armario, los cromos, los barbitúricos escondidos tras el radiador, el cassette de Chiquetete, así como los pestillos y cerraduras, nos traen un testimonio único no solo de represión, sino también de de resistencia y afecto prácticamente indocumentado en las distintas genealogías lgtbiq+ españolas.

Los retazos de vida encerrados en estos objetos y esta arquitectura nos hablan de sujetos a los que se les ha negado históricamente la capacidad de narrarse por pertenecer a las capas más empobrecidas de la sociedad, ser menores de edad, racializadas y disidentes sexo-género. Ante el inminente derrumbe del centro y la falta de documentación sobre las mujeres encerradas en él, *Licencia de amor B y P* busca ser una cápsula del tiempo y un homenaje a las memorias no escritas.

DIEGO PIQUERAS

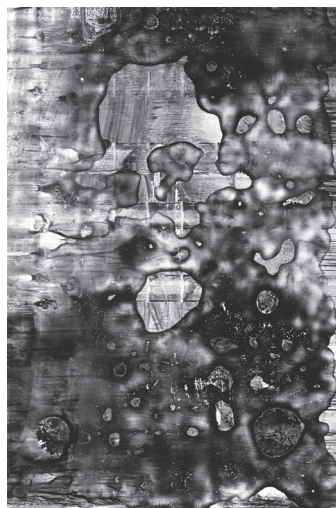
En mis obras busco funcionar como vehículo para que se manifieste aquello que me excede y dejar el máximo margen a la interpretación. Trato temas explícitamente políticos, pero me gustaría más trabajarlos desde el lenguaje de los diferentes medios, sin abordar un tema o evento social.

*

Nunca siento que hago cine al hacer una fotografía. Vivo estos medios como contrarios, aunque están inevitablemente ligados. El medio fotográfico rechaza la narratividad lineal y es muy reduccionista. El cine, en cambio, abarca más y funciona narrativamente. Creo que ambas disciplinas tienen sus limitaciones y que todavía no hemos trabajado lo suficiente en combinarlas. Me extraña, por ejemplo, que propuestas como *La Jetée* de Chris Marker o fotogramas fijos en algunas películas de Eisenstein no hayan generado una tendencia.

*

No pienso en la creatividad u originalidad como algo necesario para crear, siempre encuentro ideas más interesantes cuando reviso la obra de otros. Al hacer música, por ejemplo, suelo empezar copiando melodías o grabando canciones ya producidas. A partir de ahí, empiezo a jugar con algoritmos generativos que programo a través de plug-ins y que generan sonidos más interesantes que los que se me hubiesen ocurrido a mí.



CONTRA FOTOGRAFIA

9





ENCUENTRO 3

Alberto Cabrera Bernal es cineasta, artista y docente. Sus películas se han mostrado en centros y festivales de todo el mundo como Anthology Film Archives (Nueva York), Images Festival (Toronto) o el CCCB (Barcelona). Ha venido a Logroño acompañado de su proyector de 16 mm para hablarnos del cine de vanguardia y su vocación de cuestionar el medio.

Izaskun Fernández y Julián Sáenz-López forman El Patio Teatro hace algo más de diez años. Tras cosechar multitud de premios en pequeños y grandes escenarios de todo el mundo, compartimos una velada para hablar del poder narrativo de los objetos, la fascinación por lo tangible y los límites del cine y el teatro.

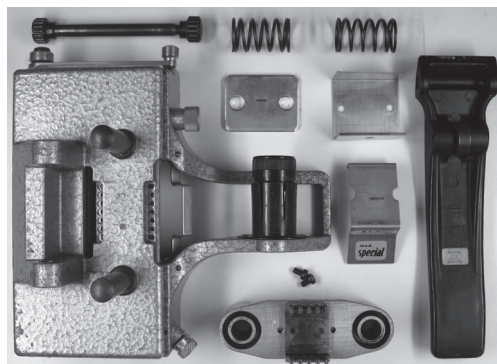
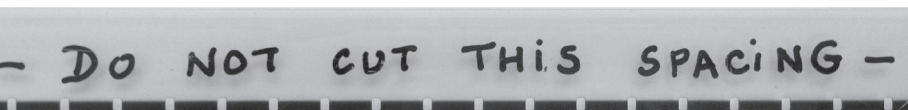
ALBERTO CABRERA BERNAL

En el contexto del cine de vanguardia, por su relación con las artes plásticas, no suelo hablar tanto de cineastas en un sentido literal, sino más bien de artistas dedicados a trabajar con el medio filmico, que es un matiz importante. En el centro donde he dado clases estos últimos años, tanto en máster como el grado de Dirección de Cine, la intención era formar a profesionales especializados, es decir, “gente de oficio” que, después, se supone deberían ingresar en la industria: montadores, directores de fotografía, guionistas o directores de cine en el sentido más ortodoxo de la expresión. Y esa no es la naturaleza del cine de vanguardia, que reúne a cineastas con una formación más variada proveniente, a veces, de otros campos. Es decir, Benning estudió matemáticas, y Kubelka subraya a menudo que está desespecializado. Muchos de estos nombres no han tenido una formación que les haya llevado a ninguna escuela de cine.

Al aproximarnos al cine de vanguardia es común dar con una idea, al borde de la ingenuidad, asociada con la exploración a ciegas o con la probatura, sin que sea así en absoluto. Es habitual encontrar en el experimental textos teóricos especialmente valiosos a la hora de cuestionar, por ejemplo, los límites del medio, con cineastas que han

reflexionado con acierto sobre su práctica, ensanchando las posibilidades del lenguaje cinematográfico y el modo en que se articulan las imágenes y los sonidos. Y más allá de la cuestión técnica, por cierto, suelo introducir en esta clase de sesiones la noción de *procedimientos*, algo en lo que insisto a menudo. No se trata de técnicas, sino de procedimientos que, naturalmente, van vinculados a la heterodoxia y a la libertad formal, cualidades que están en eso que, quizás, definan lo propio de la vanguardia: la vocación de cuestionar el medio en que se desarrolla.

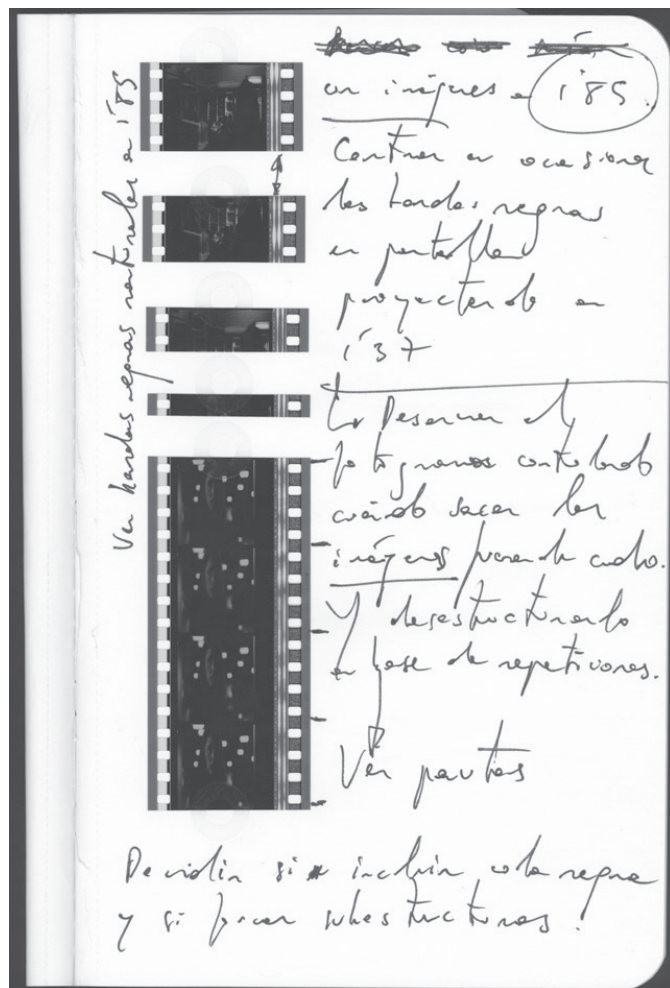
En términos de industria, este proyector de 16 mm que tengo ahora mismo sobre la mesa es instrumental sencillamente obsoleto, material en desuso como tantísimos otros proyectores de 35 mm que las salas de cine han semienterrado en los sótanos por el cambio tecnológico que ha supuesto la comparecencia del digital. Sin embargo, no sucede lo mismo dentro de la vanguardia, donde hay multitud de cineastas y artistas filmando y desarrollando su práctica en clave instalativa o performativa en 16 mm. ¿Dónde se ven, por cierto, este tipo de piezas? Desde luego, no en salas comerciales, ni en televisión, ni en plataformas online para un público mayoritario, sino en los festivales, en los centros de arte y en los espacios galerísticos; y no se verán tampoco en los certámenes de alfombra roja donde, por otra parte, no daremos con películas, salvo excepciones, que renueven el medio cinematográfico.



Pensando en cómo introducir en esta muestra el cine al que me he dedicado estos años, un buen resumen sería empezar por enseñar el instrumental que he utilizado: una empalmadora y un metrónomo, que es lo que he traído a Logroño, nada más, sin prácticamente ninguna participación de la cámara. Y suelo emplear estas dos expresiones que creo explican bien cómo me he desenvuelto: haciendo cine de oído y pensando con las manos. Casi la totalidad de mis películas las he desarrollado a partir de material de archivo en 16 mm, aunque también he trabajado en 35 mm y en Súper 8. Y en esta suerte de subgénero que vendría a ser el *cine sin cámara*, es importante llamar la atención sobre una práctica que no transcurre exactamente por la vía de la apropiación, sino por una línea parcialmente matérica que sería la del cine pintado. Un detalle, por ejemplo, que aprecio mucho y que suelo enseñar en este tipo de sesiones es una especie de comparativa entre las manos de Norman McLaren y de Stan Brakhage trabajando: el primero, impecable con sus guantes de algodón y, el segundo, sin la mínima protección y manipulando la película de forma directa con los dedos sin ningún protocolo (hay un vídeo de Phil Solomon que es una delicia donde vemos a Brakhage pintando sobre película de 35 mm en una mesa de cafetería entre copas de vino). De nuevo, la pertinencia de hablar de procedimientos y no tanto de técnicas. No hay un manual de ortodoxias para pintar sobre película, eso es lo que intento transmitir, sino más bien las prácticas particulares

del cineasta en cuestión. Pienso, por ejemplo, siempre que llego a este punto, en Kazuo Shiraga, del grupo Gutai, pintando literalmente con los pies, expresión que no solemos relacionar precisamente con nada virtuoso pero que, en su caso, delata lo que de verdad aprecio de la práctica artística: su voluntad de compromiso con la libertad formal.

FRAGMENTO DE LA INTERVENCIÓN DE ALBERTO
CABRERA BERNAL EN *LOS TRABAJOS Y LAS NOCHES*.
GALERÍA LA LONJA, 19 DE JUNIO DE 2021





EL PATIO TEATRO

P: Nos emociona de vuestro trabajo la capacidad que tenéis a la hora de crear narrativas mediante los objetos, cómo convertís lo tangible y personal en un detonante de historias universales. ¿Cuándo comienza vuestra relación con el teatro de objetos?

R: Creemos que nuestra relación con los objetos surgió de un modo espontáneo, fue un descubrimiento azaroso, un flechazo. En la búsqueda de herramientas que nos ayudaran a poner en escena las historias que necesitábamos contar, apareció un gusto por lo pequeño, por lo íntimo, por los objetos inanimados y los títeres, por aquello que de alguna manera nos permitía estar en la sombra, en un segundo plano, cediendo protagonismo a los objetos, a los materiales, a esos recursos que nos permiten narrar. Nos fascina la carga que portan los objetos, su memoria latente, la poética que encierran y, sin embargo, en El Patio nos valemos de ellos únicamente como herramientas narrativas. Muchos de los objetos que aparecen en nuestras piezas están intervenidos o son objetos creados por nosotros. Utilizamos estos objetos para narrar algo que ya está en nuestras cabezas. Nos ayudan, nos prestan su poética, pero vienen después del texto.

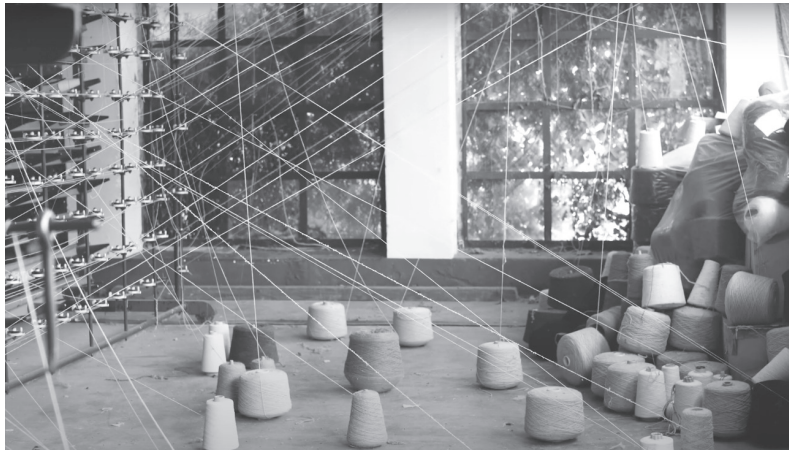
P: En vuestras piezas hay hermosos ecos a lo cinematográfico. Por ejemplo, el juego de luces y sombras de *Hubo* es prácticamente una película. ¿Cómo definiríais vuestra relación con lo filmico?

R: Es verdad que en *Hubo* quisimos narrar una historia muy dilatada en el tiempo, casi la totalidad de la vida de la protagonista, en apenas unos minutos y echamos mano de trucos que se acercaban al lenguaje cinematográfico. Muchas veces una linterna, unas sombras o un fogonazo pueden hacer que la magia aparezca. La luz es muy importante para nosotros y, aunque la empleamos de un modo sencillo, es imprescindible en muchas escenas de nuestras piezas. El cine está muy presente en nuestras vidas y todo lo que es importante para nosotros se cuela en nuestras creaciones.

P: Recientemente habéis dado un salto hacia el formato audiovisual. ¿Cómo habéis “organizado” este cambio de lenguaje? ¿Qué echáis de menos del teatro y cómo lo compensáis en el vídeo?

R: El audiovisual ha aparecido por sorpresa en nuestras vidas. Nos generó cierto vértigo probar en este medio porque es un terreno que desconocíamos y, sin embargo, hemos encontrado espacios en los que nos sentimos cómodos. Al enfrentarnos a un proyecto audiovisual pensamos en teatro,

no en cine, y creemos que esa huella queda. En estas piezas audiovisuales están más presentes los objetos que en nuestras piezas de teatro. La narrativa de lo inerte toma fuerza y la cámara nos permite capturar detalles que sobre un escenario nos resulta más complejo atrapar. Nos refugiamos en el plano secuencia, nos permite jugar con los objetos en directo durante la grabación, hacer teatro a escondidas. Pero el teatro es para nosotros un rito, es el aquí y el ahora, es la carne, lo tangible, la presencia. Es eso lo que echamos en falta cuando grabamos.





ENCUENTRO 4

Cineasta, poeta y escritora, Margarita Ledo es miembro de la Real Academia Galega y catedrática de Comunicación Audiovisual en Santiago de Compostela. Ha visitado Logroño para estrenar *Nación*, película con la que obtuvo el premio a Mejor Dirección de una Película Española en el último Festival de Sevilla.

Laura Fuertes estudia Derecho, es activista feminista y lleva algunos años profundizando en la fotografía y el quehacer audiovisual. Ha partido de la película de Margarita Ledo para retratar y homenajear a mujeres que son parte de la asociación El Colletero, de Nalda.

MARGARITA LEDO

P: En *Nación* se genera un encuentro entre lo cinematográfico, lo literario, lo teatral. ¿Esto es algo que nace desde tu propia identidad llena de caminos (cineasta, escritora, académica)? ¿Cómo conseguir ese diálogo entre las artes y lograr al final elevar el cine?

R: Al intentar responderos a esta pregunta se me cerró la garganta, la glotis para ser exacta. Es algo que me ocurre desde muy pequeña, una suerte de indicio de pánico — real o imaginario— o de desmesura en mi propia relación con el mundo. Lo que ocurrió en este caso es que me vino a la cabeza una “autopoética” del año 1990, a punto de publicar mi novela *Porta Blindada* que años, muchos años después, en 2012, desprende su personaje para la película *A cicatriz branca*. La busco, vuelvo a leerla, me sigo identificando con ella así que os la traduzco:

“Mis comportamientos narrativos suelen anclarse en ese real que se agarra a la construcción literaria para tronzar insolidaridades y que por eso se nos manifiesta altivo cuando transita para una de las muchas versiones en las que se podrá manifestar. Yo ahora corrijo pruebas de una historia de personaje que lo tendría todo para ser un héroe: ingenio,

pasión, clarividencia, iniciativa, una buena izquierda a los morros y un metro ochenta de estatura. Lleva en un manicomio más de veinte años. Y es de carne y hueso. Como la literatura que deseo”.

EN *BOLETÍN GALEGO DE LITERATURA*, USC, 1990

Siempre, en todo lo que hago, también en mis proyectos de investigación o en mis ensayos existe un rastro carnal y siempre ese rastro carnal necesita recorrer varios registros hasta llegar, tal vez, a reconocerse en una forma, en este caso para un filme. Esos ecos del cuerpo en tránsito, para esa otra que espera expectante en la sala o en la calle a que se desvanezca la performance, a que sea ya otra cosa, se manifiestan a veces el la voz, en la atmósfera, en el pasado como presente. Es el modo en el que mis materiales, tan diversos, entran en relación para acercarme a lo que es mi horizonte creativo e intelectual: el diálogo entre poesía, documento y reflexión histórica, dije al presentar mi primera peli, *Santa Liberdade*, en 2004, apoyándome en cómo define la literatura china el poeta portugués Gil de Carvalho.

P: En el coloquio mencionaste momentos inesperados en que la vida enriqueció la película. La escena de la niña, por ejemplo. Nos preguntamos qué lugar tiene lo azaroso dentro de tu proceso creativo y cómo consigues el equilibrio entre estos hallazgos y los momentos más planificados.

R: De nuevo un verso: *So busco un sitio onde pousar a cabeça*, este verso es el núcleo sensitivo de *Nación*. Porque un gesto tan simple, dejar que tu cuerpo se conecte con otro cuerpo es lo que nos reclama Manuel António Pina, un amigo de estima de mis años de exilio, un escritor inconmensurable que ya nos dejó. Y yo dejo que la película, es decir los personajes, los lugares de cada secuencia, se conecte constantemente con lo que irrumpe por azar. Creo que el azar es un gran dispositivo de experiencia, una señal que puedes seguir o no. De algún modo es lo que aprendí en una ciudad como Santiago de Compostela, que sales de casa para ir a echar una carta al correo y al final, después de varios excursos, llegas a hacerlo o no. Lo que pasó es que te detuviste varias veces a hablar con personas que no estaban en tu programa inicial y a dejarte llevar hacia situaciones en las que no pensabas. Lo que late en este tipo de comportamiento es la convicción de que para saber necesitamos imaginar, nos recuerda de manera insistente Didi-Huberman, e imaginar lo por venir, también en el cine, precisa de esos momentos emancipatorios que llegan de la mano de lo inesperado. Es la ventaja del cine personal, de bajo presupuesto, situado. Por eso la frase que una exoperaria de la fábrica Pontesa dice en un pequeño video que vi por azar, “no trabajéis nunca gratis, por favor. A la mierda!”, me hizo buscarla y convertirla en el hilo que engarza a todas las mujeres que intervienen en esta película. Con ellas, además de momentos de existencia de las trabajadoras expulsadas de la industria del vestido, de la loza,

de la conserva, traemos para la película determinados ámbitos velados y el modo de sobrepasarlos. Contra el mutismo y el dolor en el que fuimos instruidas, alertó la Duras.

P: Durante tu estancia aquí nos comentaste que el ritmo de la película lo habían determinado ellas, las mujeres de A Pontesa. Nos gustaría saber si has sentido de algún modo que tu proceso se ha acompasado y si la película os ha transformado en algún sentido.

R: Porque a pesar de ser de la misma generación y de atravesar experiencias comunes, somos mujeres muy distintas, supe que tenía que ir observando cada mirada, cada reacción a los que les planteaba para que, en algún momento, sintiéramos ese aroma colectivo que empezó a impregnar toda la película y que se manifestaba, por una parte, al trabajar en los espacios donde las cosas ocurrieron y, por la otra, al aplicar el mismo principio a actrices y no actrices: actúas hacia ti misma, hacia mí y hacia una obra que nos acoge y que nos expresa. Y se produjo ese entrenzado de sororidad, de afectos, de echar el resto, que emana de *Nación*. De todo esto forma parte un pequeño equipo, que hace cálida cada toma, que palpita con lo inesperado y no teme a los cambios, que se abraza y te sonríe cuando se consigue eso tan enigmático que llamamos “irrepetible”. Por eso en cada secuencia, en cada personaje, en cada fragmento de un

archivo personal o oficial, resuena toda la película y lo hace con ecos del cinema feminista, no porque la película la haga una mujer o su tema sean las mujeres, sino por una política de *mise-en-scène* que, en este caso, se origina en la experiencia de las trabajadoras de un mundo que se llama A Pontesa en conexión con señales que, desde la noche de los tiempos, nos explican.

La esfinge, esa figura mitológica tan temida, nos lo dice al comenzar el filme: apagar la oscuridad. Para ver pasar esa estrella fugaz mientras miras hacia un cielo negro, la pantalla, que se ilumina para ti, por un instante.



LAURA FUERTES

Me parecía importante que las fotos realizadas para *Los trabajos y las noches* mostraran dos aspectos: la conexión que tienen las mujeres de El Colletero con lo agrícola y los espacios que habitan.

En cuanto a lo primero, son importantes las imágenes de aquel rato que pasamos cogiendo cerezas. Por ejemplo, esa fotografía en la que solo vemos unas manos, que pueden ser de una mujer o pueden ser de todas ellas. Ahí yace la reivindicación de la labor que hacen. Además quería representar el cambio generacional mediante la imagen de una de las integrantes más jóvenes de la asociación.

Sobre los espacios, quería mostrar lo que es Nalda y también el espacio donde ellas viven. Es el caso de la primera imagen, hecha frente al portal de la casa de la protagonista. No es solo una calle de Nalda, sino el portal donde esa señora ha vivido. Había que reflejar el lugar común, pero también los diferentes enclaves de cada una, porque cada una tiene una identidad y un espacio propios.

Creo que es necesario recordar que la mujer ha estado relegada a un ostracismo en el que no se ha reflejado creativamente como es. Con estas fotos quisiera dejar constancia de la importante labor que las mujeres han hecho durante muchísimo tiempo.

Como poderían observar nestes días, andamos a preparar a gravación dalgunhas escenas dunha película na fábrica de cerámicas Do Castro/Sargadelos.

A gravación terá lugar o mércores, 21 de novembro, dende as 9:30 horas en diante, nos postos R03 a R06, na pasarela do andar superior e no pequeno espazo onde se toma o café. E queredamos facer a última escena xusto ás 14:45, para que coincida coa saída da fábrica, e gravar, de paso, o mosaico de Seoane.

Para esta escena, que tamén é unha homenaxe ao que se considera nacemento do cinema coa filmación da saída de traballadoras e traballadores da fábrica dos irmáns Lumière, precisamos toda a vosa colaboración.

Trátase de xuntámonos ás 14:45 na porta do péndulo e, unha vez aberta, comezar a saír todos e todas, avanzar cara a cámara situada fóra con normalidade (falando entre vos ou non, como sexa o voso costume) e irse separando a un lado e outro. Isto, a ben ser, durará **52 segundos**, que é o tempo da película dos Lumière. Roi, o axudante de dirección e Olaia, de produción, estarán á vosa espera para organizar a escena.

Non teño que dicir canto necesitamos a vosa contribución neste inicio do filme. Vaia por diante o meu agradecemento e o de toda a equipa.

Un saúdo

Margarita Ledo Andión

CIRCULAR CON LA QUE MARGARITA LEDO CONVOCÓ A LOS EMPLEADOS DE LA FÁBRICA A COLABORAR EN UNA ESCENA DE NACIÓN





EVENTO REALIZADO CON EL APOYO DEL PROGRAMA
DE AYUDAS DESTINADAS AL DESARROLLO DE PROYECTOS
CULTURALES DEL AYUNTAMIENTO DE LOGROÑO



AGRADECIMIENTOS



Logroño
Biblioteca Rafael Azcona

LA LONJA
39/41

