

SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Estudios de Literatura Comparada 1 (Vol. 1)

LAS ARTES DE LA VANGUARDIA LITERARIA

EDITORA GENERAL

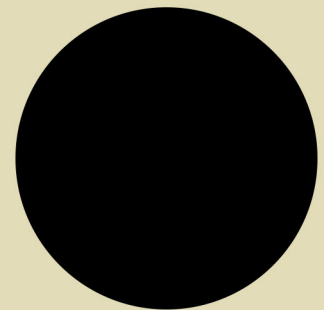
Ana González-Rivas Fernández

EDITORES

Luis Martínez-Falero Galindo

José Antonio Pérez Bowie

Keith Gregor



Estudios de Literatura 1: 978-84-697-5803-8.

Estudios de Literatura 1 (vol. 1): Las Artes de la Vanguardia Literaria: 978-84-697-7808-1

© de la edición: SELGyC

© de los textos e ilustraciones: sus respectivos autores

Estudios de Literatura Comparada 1 (Vol. 1)

LAS ARTES DE LA VANGUARDIA LITERARIA

EDITORA GENERAL

Ana González-Rivas Fernández

EDITORES

Luis Martínez-Falero Galindo

José Antonio Pérez Bowie

Keith Gregor



SELGYC

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE LITERATURA GENERAL
Y COMPARADA

Índice

MERCEDES JIMÉNEZ DE LA FUENTE	
<i>Mitos del surrealismo en Memorias de abajo, de Leonora Carrington</i>	7
HEIDRUN KRIEGER OLINTO	
<i>Momentos de supervivencia del espíritu vanguardista</i>	16
ASUNCIÓN LÓPEZ-VARELA	
<i>Hybrid Narratology in Kai-cheung Dung's Atlas: The Archaeology of an Imaginary City</i>	23
MARÍA MARCOS RAMOS	
<i>Arriluce, un proyecto de cine de vanguardias</i>	34
CARLOS MARISCAL DE GANTE CENTENO	
<i>El soneto «A una palmera» de Bernardo Clariana. Entre Catulo y Góngora</i>	45
CATERINA MARRONE	
<i>«El paseo» (1966) surrealista de Tommaso Landolfi</i>	55
LUIS MARTÍNEZ-FALERO	
<i>Paul Celan / Gisèle Celan-Lestrange: poesía y trazo frente al horror</i>	60
SARA MOLPECERES ARNÁIZ	
<i>Muñecas, maniqués y mujeres robóticas: la construcción de la otredad femenina en las vanguardias europeas</i>	72
LOURDES OTAEGI IMAZ Y ALEXANDER GURRUTXAGA MUXIKA	
<i>Diálogos vanguardistas entre la música de Mikel Laboa y la poesía de Joxanton Artze</i>	83
JOSH TORABI	
<i>Joyce and music: the sound of avant-garde prose</i>	93

Arriluce, un proyecto de cine de vanguardias

MARÍA MARCOS RAMOS

Universidad de Salamanca e IES Abroad Salamanca
mariamarcos@usal.es

Resumen

El artículo realizará una aproximación al cine vanguardista español de la década de 1970 tomando como ejemplo de análisis el cortometraje de José Ángel Rebolledo *Arriluce* (1974), convertido en la actualidad en una pequeña pieza de culto, como demuestra el hecho de haber sido incluida en el programa de cine experimental de creación española «Del éxtasis al arrebató, 50 años del *otro* cine español» que se ha exhibido, entre otros muchos museos españoles y extranjeros, en el Reina Sofía, el CCCB, el Australian Centre for the Moving Image o el Anthology Film Archives de Nueva York. Se analizarán las señas de identidad estilísticas, formales y pragmáticas de la corriente cinematográfica vanguardista a través las características manifestadas en *Arriluce*: experimentalismo, innovación, ausencia de narratividad, preocupación formal, dimensión interartística, ausencia de los circuitos de distribución comercial, etc. Analizar y estudiar *Arriluce* permitirá difundir una obra desconocida a pesar de su carácter totémico en determinados ambientes culturales.

PALABRAS CLAVE: *Arriluce*, Vanguardias, Rebolledo, Oteiza.

Abstract

This essay reflects upon the Spanish avant-garde cinema from the 1970s. It focuses on *Arriluce* (1974), a film by José Ángel Rebolledo that is considered a cult masterpiece. It was included in «Del éxtasis al arrebató, 50 años del *otro* cine español», an experimental movie program that has been shown in numerous museums in Spain and abroad, such as the CCCB, the Australian Centre for the Moving Image, and the Anthology Film Archives in New York.

Departing from *Arriluce*, this paper will study the formal, pragmatic, and stylistic identity that defines the avant-garde cinema: experimentalism, innovation, nonlinear plots, formalism, interaction with other artistic trends, and lack of commercial intentions. The purpose is to spread the realm of *Arriluce*, a movie relatively unknown outside certain cultural circles.

KEY WORDS: *Arriluce*, Avant-garde, Rebolledo, Oteiza.

1. Introducción: cine de vanguardias

Cuando surgen los primeros movimientos de vanguardias sobre el primer tercio del siglo xx se busca, mediante la experimentación, criticar y reformular los valores estéticos dominantes en todas las manifestaciones artísticas. En el caso del cine, desde 1920 las vanguardias buscan alejarse de las formas tradicionales de narración, experimentado con ellas de múltiples modos a partir de la utilización de un innovador lenguaje cinematográfico, la yuxtaposición de imágenes buscado más la sugerencia que la coherencia argumental, la ruptura de las expectativas convencionales del espectador, etc. Se buscaba, en definitiva, la legitimación del cine como un producto artístico más que como un producto cinematográfico convencional y comercial, ligado a los patrones clásicos que marcaba la industria audiovisual liderada por Hollywood, pues, hasta entonces, según Pérez Bowie (2011: 1),

en lugar de constituirse en un arte autónomo mediante el desarrollo de sus potencialidades que podían haber hecho de él un privilegiado instrumento de revelación, el nuevo

arte [cinematográfico] se había puesto al servicio de los públicos mayoritarios transformándose, mediante sus argumentos banales y sus patrones narrativos uniformadores y previsibles en un instrumento de alienación.

Las denominadas «vanguardias históricas», surgidas en el primer tercio del siglo xx, se caracterizaron por la crítica que realizaron a los valores estéticos dominantes, así como a los procesos de producción, exhibición y consumo de estas obras artísticas. La propia esencia artística fue puesta en cuestión, pues la obra como resultado final ya no era lo realmente importante, puesto que en la nueva concepción vanguardista, «lo que se privilegia es el proceso, la experiencia de producción y re-producción en la que aparece y se nos entrega algo nuevo, inexpresable e inexperimentable al margen de la experiencia artística» (Vázquez Medel 2002: 15). Así, tal y como indicó Bürger (1974: 9), la vanguardia

subraya la mediación del sistema artístico en el conocimiento de la realidad. Con ello critica el principio romántico de la inmediatez, la transparencia al sentimiento que caracteriza a los expresionismos. El arte es intransitivo, no es un medio para difundir o expresar emociones o juicios ajenos al proceso de su realización: se trata de una lente activa que deforma la visión de las cosas de acuerdo con las peculiaridades de su propia consistencia. En su límite, el arte no sería un instrumento con el que descubrir factores ocultos de la realidad: él mismo sería parte de la realidad caracterizada por su inexistencia, o mejor, por una existencia siempre virtual.

Octavio Paz (1991: 509) señaló la gran transformación estética de las vanguardias al indicar que «fue un cambio de tal modo profundo que todavía nos afecta y que, sin duda, afectará el arte y a la sensibilidad de nuestros descendientes», marcando un punto de inflexión en el desarrollo del arte al «modificar o ampliar recursos, técnicas y procedimientos creativos en el ámbito de las artes y letras, hasta entonces sometidas a los principios convencionales que rigieron la producción cultural durante veinticinco siglos, y que fueron progresivamente ampliados desde el romanticismo» (Vázquez Medel 2002: 13). Es decir, aunque ya han desaparecido muchas de las características históricas, contextuales, artísticas y culturales que condicionaron la aparición de las vanguardias, se puede hablar todavía de una actitud estética vanguardista. Si bien es cierto que ya en la actualidad no cabe hablar de vanguardias históricas, sí que nos encontramos con obras cinematográficas que siguen en su creación una serie de premisas cuyo denominador común estaría marcado por el desarrollo de obras al margen de la narrativa convencional, además de unas características estéticas asociadas a la libertad formal, la innovación, la ruptura, etc. Estas obras reivindican «el reconocimiento del espacio cinematográfico como un espacio propio, que debía impulsar sus propios modos, ritmos y contenidos, alejado del ideal representacionista, narrativo y de puro divertimento que las líneas dominantes del primer cine implicaban» (Vázquez Medel 2002: 15).

De este modo, en líneas generales se entiende por cine de vanguardia el que se realiza al margen de la narrativa convencional, cuyo máximo objetivo es la experimentación cinematográfica en un sentido muy amplio¹, aunque dentro de esta etiqueta podemos encontrar diferentes nomenclaturas –cine experimental, cine artístico, cine creativo, etc.–, además de diferentes corrientes vinculadas con los ismos que jalonaron el desarrollo diacrónico de las vanguardias –cine surrealista, cine impresionista francés, futurismo italiano, *cinema pur*, cine surrealista, expresionismo alemán–, autores, etc. En consecuencia, para Manuel Ángel Vázquez Medel (2002: 12-13) cuando se hace referencia a las vanguardias

no nos referimos sólo a un fenómeno artístico, literario, cinematográfico... Hablamos del espíritu de una época (el primer tercio del siglo xx) en el que se prefiguraban *avant*

¹ Según Vázquez Medel (2002: 18) «aunque una de las características de todas las vanguardias es la contestación del sistema del arte con sus compartimentaciones y jerarquías y la búsqueda de expresiones poliartísticas, las características especiales con las que un mismo impulso se encarna en las artes plásticas, la música, la arquitectura, la literatura o el cine, impedirían casi toda generalización».

la lettre muchas de las derivas posteriores del sanguinario y destructivo siglo xx. Y por más que las manifestaciones concretas de las prácticas vanguardistas quedaron, por su propia naturaleza siempre relegadas a unos cenáculos minoritarios (Pierre Bourdieu dirá que las prácticas vanguardistas son productos de productores para productores, para *connaisseurs*), ellos expresaban, mejor que la dinámica de las mesas, las expectativas y los temores del momento.

Hablar en la actualidad de cine de vanguardia implica, en definitiva, referirse a unos filmes “caracterizados por el uso estrategias tan diversas como la antinarratividad, la reflexividad o la trasgresión de los patrones miméticos habituales mediante las que se manifiesta la actitud resistente frente a las prácticas cinematográficas mayoritarias” (Pérez Bowie 2011: 1), elementos susceptibles de ser detectados en las cinematografías –o, al menos, en parte de ellas– de directores contemporáneos como David Lynch o Peter Greenaway, sintomáticos ejemplos de que la vanguardia, entendida como conjunto estilemas, recursos o actitudes –casi como género–, y no como movimiento, sigue estando vigente.

Teniendo en cuenta esta premisa, en este artículo se intentará demostrar cómo el cortometraje experimental de José Angel Rebolledo, *Arriluce*, de 1974, puede ser calificado como una muestra de cine vanguardista. No en vano, el propio director llegó a afirmar que los filmes vanguardistas “podían permitirse una mayor libertad creativa en cuanto a su estética, búsqueda de nuevas formas de expresión” (Rebolledo 1991: 19), algo que, como se irá desgranando a lo largo de las siguientes páginas, caracteriza de forma esencial de su trabajo.

2. Arriluce

Arriluce es un cortometraje experimental realizado entre 1971 y 1974 por el bilbaíno José Ángel Rebolledo Zabache, quien, a pesar de haber estudiado Ingeniería Industrial, desde 1973 dirige su carrera profesional al mundo cinematográfico, desde el campo de la realización –desarrollando diferentes proyectos como los cortometrajes *Parpadeo* (1979), *Mañana es ayer* (1970) o *Desplazamientos* (1971); las películas *Fuego eterno* (1985) o *Lluvia de otoño* (1988); o el documental ¡Hay motivo! (2004)–, el guion –*La muerte de Mikel* (1984)– e incluso la interpretación –*Secretos del Corazón* (1997)–². Además, desde 1978 es profesor de la Universidad del País Vasco, donde imparte asignaturas vinculadas a la Teoría de la Imagen e Historia del Cine, y en 1983 fundó la productora Aiete Films con Imanol Uribe, Javier Aguirresarobe y Gonzalo Fernández Berridi.

Arriluce, de 8 minutos de duración, está rodado en 16 mm y realizado con un presupuesto muy bajo que no alcanzó las 50.000 pesetas –lo que equivaldría a 300 euros en la actualidad o incluso menos si se tiene en cuenta la inflación–, suficiente, para poder comprar “una lata de 122 metros de negativo color Kodak en 16 mm” (Rebolledo 1991: 19). Sin embargo, tal y como afirmó su propio director, esta falta de presupuesto no impidió la puesta en marcha del proyecto que “se hizo con total libertad y tratando de lograr un control pleno de su materia expresiva, por lo que bien pudiera considerarse como el producto de un acto de expresión libre concebido y realizado dentro de unos marcos de gran simplicidad y austeridad” (Rebolledo 1991: 20), poniendo así de manifiesto como la ausencia de cortapisas formales, la creación autónoma y la ruptura con cualquier marco artístico establecido, bases fundamentales de la vanguardia, están presentes en la película desde su propia configuración.

2.1. Contexto de creación

Arriluce se comienza a realizar a principios de los años 70, en los últimos años del franquismo, coincidiendo con un periodo histórico en el que el control del régimen sobre las obras

² Véase el anexo.

de creación empieza a ser más laxo, lo que da pie a que se trabaje con mayor libertad, aunque siempre dentro de los encorsetamientos y la presión censora propia de la época. Son muchos los nuevos proyectos que se originan en este momento y numerosas las formas artísticas en las que estos se crean, de forma especial en el País Vasco:

En los últimos quince años del franquismo, fueron gestándose al alimón de los cambios políticos, económicos, sociales y culturales acaecidos en Euskal Herria, una manera de hacer cine híbrida entre el inconformismo de los que estaban fuera de nuestras fronteras y se adaptaban a las nuevas coyunturas cinematográficas, marcadas por las renovadoras formas europeas de hacer cine, y los que desde diferentes posturas, lucharon desde el propio País Vasco por comenzar a reivindicar una identidad cultural diferente, sustentándose en el importante desarrollo de las artes plásticas e incluso en la apuesta de un tipo de cine experimental y alejado de la comercialidad, acompañado de visiones etnográficas y documentales que precederían a los Ikuska de los setenta y que marcarían un destino determinado a un cine vasco sin industria, dependiente en exceso de Madrid, pero desarrollado fuertemente tras la muerte del dictador en 1975 (Sojo 2015: 46).

Es precisamente en este contexto en el que se desarrolla una importante corriente cinematográfica vinculada al documental experimental de vanguardia. En estos años se realizan los trabajos audiovisuales de artistas plásticos como Sistiaga –*Ere erera baleibu icik subua aruaren* (1968-70)– o Ruiz Balerdi –*Homenaje a Tarzán (La cazadora inconsciente)* (1971)–. Asimismo, además de *Arriluce*, también de esta época proceden obras como las de Bakedano –*Bi (De Man Ray a Marcel Duchamp)* (1972)–, Zabala –*Axut* (1976)–, e incluso “la propuesta del controvertido cineasta donostiarra Javier Aguirre, que desarrolla su oferta audiovisual experimental denominada *Anticine* (1970-71), compaginando este tipo de trabajos con filmes” (Sojo 2015: 46).

La importancia que el mundo del cortometraje tuvo estos años en el País Vasco se puede ver en el éxito que tuvieron iniciativas como el Cine Club Universitario³ donde se proyectaron las ya citadas *Bi* y *Arriluce*, además de, por ejemplo, “*Juan y Pedro y Necrópolis*, de Rebollo y Ortuoste” (Pagola 2000: 192). El gobierno vasco, además, comenzó a promover la cultura autóctona, naciendo así el denominado “cine vasco” (Zunzunegui 1985: 382). De hecho, muchos de los realizadores que asistieron a las Primeras Jornadas de Cine Vasco, organizadas por el Cine Club Universitario de Bilbao el 24 y 27 de febrero de 1976, formaron parte de “la Asociación de Cineastas Vascos que en su manifiesto y en sus objetivos reclamaron un cine nacional y elaboraron un *Anteproyecto de televisión vasca*” (Pagola 2000: 192), así como una serie de preceptos que debían seguir los cineastas vascos (Zunzunegui 1985: 382):

1. realización de un cine nacional vasco, hecho por vasco, para el pueblo vasco y dentro de esta definición general;
2. realización de cine en euskera subtulado al castellano de cara a presentarlo ante un público vasco-parlante;
3. realización de un cine que tenga en cuenta la realidad del País Vasco; y
4. búsqueda de una estética vasca para el cine vasco.

Con el apoyo del Gobierno Vasco y con una más que incipiente masa de cineastas, artistas y demás, se desarrollará en el País Vasco una gran y variada filmografía, desarrollada fundamentalmente en las décadas de 1980 y 1990, con nombres de cineastas tan conocidos como Imanol Uribe, Montxo Armendáriz, Víctor Erice, Javier Aguirre, Pedro Olea o Iván Zulueta entre otros.

³ El Cine Club Universitario fue fundado a comienzos de los años setenta por dos ingenieros industriales (curiosamente como José Antonio Rebolledo): Juan Marino Ortuoste y Javier Rebollo. Además de realizar labores didácticas y de impulsar el cineclub, montaron un grupo de producción para la realización de películas en 16 mm.

2.2. Influencias

El propio director del proyecto audiovisual señala entre las influencias directas la obra del escultor y teórico Jorge Oteiza⁴ *Quosque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*, un libro escrito en 1963 y reeditado en 1970⁵ en el que “viene a expresarse también la bautizada por el propio Oteiza como «ley de los cambios», principio mediante el que puede explicarse la evolución del lenguaje del arte a través de toda su historia” (Rebolledo 1991: 22). También indica Rebolledo que el libro de Octavio Paz *Corriente alterna* (1967) pudo condicionar la creación de *Arriluce* pues desde el título se

alude ya a una representación sinusoidal que bien puede sugerir una relación con la curva alternante de la «ley de los cambios» de Oteiza. Pero además, Paz, en esta obra, venía también a señalar cómo el arte moderno no debía enmascarar el vacío, sino por el contrario afirmarlo. Exponía, asimismo, en dicho libro, cómo nuestros lenguajes preceden de la naturaleza, puesto que hunden sus raíces en la estructura química de las células y átomos del cerebro. Siendo tal estructura matemática la que viene a determinar y propiciar una reconciliación entre naturaleza y cultura⁶.

Otra de las influencias que destaca Rebolledo para realizar *Arriluce* serán las pinturas abstractas de Piet Mondrian, “especialmente aquellos cuadros en que reduce la materia expresiva a sus formas más simples, líneas ortogonales colores puros, para encontrar un equilibrio plenamente armónico, aunque nunca simétrico” (Rebolledo 1991: 23). Esta influencia es fácilmente reconocible en el filme por el juego que hace con el montaje Rebolledo, en el que los planos se suceden de forma rítmica, creando un montaje armónico y medido.

2.3. Estructura

Arriluce tiene una organización formal que se rige por una estructura matemática y geométrica muy estricta. Se compone de 65 planos, distribuidos en una serie de 13 que se repite 5 veces “siempre en el mismo orden, pero con duraciones variables, aunque precisas” (Rebolledo 1991: 20). Esta serie básica de 13 planos “puede considerarse subdividida en otras dos, la primera formada por los 12 planos primeros y la segunda por el treceavo y último” (Rebolledo 1991: 20). Este tipo de composición del relato cinematográfico sigue los preceptos de los filmes abstractos, en los que las imágenes tienen un referencia real pero “se integran en una composición rítmica visual en la que adquieren un sentido nuevo” (Pérez Bowie 2011: 8).

Los doce planos son encuadres fijos en los que se muestra, de forma parcial, una vieja grúa metálica, situada en la playa de Ereaga y el puerto de Arriluce, en la localidad de Getxo (provincia de Bizkaia), anclándose así en un contexto muy concreto identificado con elementos definitorios del País Vasco como el paisaje o la industria siderúrgica. Estos planos están ordenados según el montaje interno, es decir, según la densidad de los elementos del encuadre, de mayor a menor densidad, mostrando en cada plano siguiente una mayor cantidad de cielo. Además, a medida que aumenta la densidad aumenta la duración del plano dentro de la serie y también con cada repetición. Sin embargo, “el treceavo plano, que ofrece en encuadre fijo una visión del mar bajo una niebla gris que ha borrado el horizonte, se va presentando con una

4 “Como consecuencia de un influjo teórico, puede, motivadas por una fascinación plástica, quizá, pero imbuidas, de un modo u otro, por el «influjo» Oteiza. Entre ellas, *Uts cero realización I* (1970) de Javier Aguirre, *Contactos* (1970) de Paulino Viota, *Homenaje a Tarzán (la cazadora inconsciente)* (1969-1971) de Rafael Ruiz Balerdi, *Arriluce* (1974) de José Ángel Rebolledo, *Siete vigías y una torre* (2004) de Manuel Asín o *Casa vacía* (2012) de Jesús María Palacios” (González 2013).

5 El libro se convirtió en un texto de culto y de referencia para estudiosos del arte en todas sus disciplinas. Oteiza busca en su texto la esencia de lo vasco en un estudio donde tienen cabida textos sobre análisis estéticos del vacío, monumentos megalíticos y sobre el arte actual, entre otros temas.

6 A este respecto, Octavio Paz indica (1991: 507-508) que “el arte y la literatura son formas de representación de la realidad. Representaciones que son, no necesito recordarlo, también invenciones: representaciones imaginarias. Pero la realidad, de pronto, comenzó a disgregarse y desvanecerse; apareció con los atributos de lo imaginario, se volvió amenazante o irrisoria, inconsistente o fantástica”.

duración cada vez menor” (Rebolledo 1991: 20). Este juego con los planos y el encuadre estarían en línea con las aportaciones de Kazanski (Alberá 1998: 132) sobre la función simbólica del encuadre pues le otorga “expresividad semántica simbolizante”. Esta sucesión de planos, propia de los trabajos que los artistas de la vanguardia histórica realizaron en sus trabajos y que supuso “el abandono radical de la narración clásica y de las pretensiones miméticas para ofrecer una nueva mirada sobre las cosas del mundo” (Pérez Bowie 2011: 4) pretende diseccionar la realidad y busca una nueva contemplación de la realidad, representada por un objeto tan habitual en las costas vascas en los años 70 como es una grúa portuaria.

El montaje realizado por Rebolledo busca que el espectador permanezca activo y reconstruya el relato realizado. En este sentido, este tipo de montaje

se convierte en un dispositivo equivalente a operaciones mentales. No es directamente la realidad la que es fragmentada por miradas sucesivas de una cámara ambulante, sino que se trata del resultado de una percepción que ha regresado a un estado de inocencia pre-consciente capaz de ofrecer los materiales primigenios de una realidad aún en estado virgen. En este sentido, los cortes que separan las imágenes corresponden a estados mentales primarios, a un primer movimiento de la conciencia que inicia la articulación del caos natural. (Catalá 2005:123)

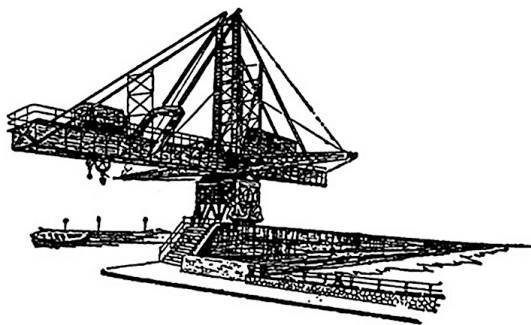


Imagen 1. Dibujo grúa.



Imagen 2. Imagen de la grúa en la época.

El montaje sonoro está creado en paralelo a la imagen donde los elementos sonoros se ensamblan también con un criterio aritmético. Los sonidos presentes en esta pieza audiovisual son una canción de Bing Crosby, un himno patriótico, una serie de noticias nocturnas de Radio París y “sonidos provenientes de noticiarios de Radio Nacional, un rosario, la transmisión de un partido de fútbol e incluso un fragmento de la banda sonora de *Río Grande* (John Ford, 1950)” (Ruiz y Rubio 1996: 243). Otros sonidos que pueden apreciarse son el tableteo de ametralladoras, una pieza de *txalaparta*⁷ o el ruido de las olas, entre otros. Sin embargo, hay que señalar que el plano del mar siempre va en total silencio⁸, provocando con ello impacto y sorpresa en el espectador. De hecho, Juan Antonio Suárez (2006: 84) indica que en el cine estructural “la imagen fotográfica y el registro sonoro no buscan la legibilidad sino la contingencia y la desestructuración, tanto del medio como de la realidad representada”.

De esa forma, la concepción sonora de *Arriluce* “remite a los experimentos radiofónicos de John Cage y a las propuestas iniciales de la tape music, ya que se entiende la construcción fílmica como un espacio en el que interviene activamente la memoria auditiva y la imaginación sonora” (Alcoz 2013: 27). Para Rebolledo, la yuxtaposición de sonidos tiene también una expli-

⁷ La txalaparta es un instrumento de percusión tradicional del País Vasco.

⁸ Monterde, Selva y Solá (2001: 134) señalan que “algunas películas de la época de vanguardia toman como material de trabajo imágenes procedentes de muy diverso origen”. En este caso Rebolledo no incorpora imágenes diferentes sino sonidos diferentes, de diversas procedencias que aportan a la pieza audiovisual una riqueza y vigorosidad sonora que enriquecen el código visual.

cación histórica, vinculada a la época que le tocó vivir y en la que realizó el cortometraje, puesto que “cada plano lleva siempre su propio sonido asociado, ruidos, voces, músicas, grabaciones de radio, etc., que tratan de evocar poéticamente una época, la de los casi cuarenta años del franquismo, largo túnel sobre cuya especial negrura no es preciso abundar aquí” (Rebolledo 1991: 20).

Tal y como se puede ver, en esta pieza audiovisual, encuadrada por Albert Alcoz (2013: 27), en el campo del cine estructural o del nuevo cine formal de montaje sistemático, Rebolledo no ha dejado nada al azar –e incluso, según Hernández y Pérez (2010: 49), ha utilizado una estrategia «heredera del *détournement* situacionista»–, pues todo está milimétricamente pensado y organizado, ya que

el número de fotogramas que componen cada plano está estrictamente medido y va respondiendo, en el caso de la serie de 12 planos, a progresiones aritméticas cuyas razones forman a su vez, una progresión geométrica de razón 3. Los planos del mar constituyen por su parte una serie geométrica decreciente, también de razón 3. Así, los dos conjuntos se entrelazan y contraponen para tratar de buscar un equilibrio armónico que podría describirse, como el de un círculo que se va cerrando (Rebolledo 1991: 21).

Para explicar más este proceso de montaje o ensamblaje de las imágenes y sonido, el propio director bilbaíno ha realizado un cuadro, que se adjunta a continuación, con el que se ejemplifica el método seguido⁹:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	972
3	6	9	12	15	18	21	24	27	30	33	36	324
9	18	27	36	45	54	63	72	81	90	99	108	108
27	54	81	108	135	162	189	216	243	270	297	324	36
81	162	243	324	405	486	567	648	729	810	891	972	12
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M

Imagen 3. Representación gráfica del método

En cada uno de los elementos del cuadros se indica la duración en fotogramas de cada uno de los planos. Las filas se componen de 5 series y las columnas indican los planos que tienen el mismo contenido. El hecho de utilizar este sistema aritmético de montaje tiene una intención, pues

se pretende que todos los elementos se integren en la composición de un mecanismo audiovisual que, al desarrollarse en la proyección, se vaya deteniendo y vaciando, al mismo tiempo que trato de ofrecer al espectador un pequeño teatro de la memoria capaz de evocar poéticamente el recuerdo de toda una época (Rebolledo, 1991: 21).

El modo en que se realizó la grabación de *Arriluce* fue siguiendo las pautas del cine documental más clásico, en el que el realizador no interviene en la puesta en escena sino que se limita a registrar lo que sucede, dotándole a las imágenes de un cariz de captación y reproducción de la realidad de la forma más fiel posible. Fue Javier Aguirresarobe, hoy día un reputado y premiado director de fotografía, quien se encargó de la fotografía captada en 16 mm, mientras que Javier Estrella fue el responsable de la sonorización. Ambos aspectos rivalizan en importancia en este cortometraje de 8 minutos de duración. Javier Aguirresarobe siguiendo las indicaciones de Rebolledo (1991: 21) utilizó “una gama de colores dominantes en grises y

⁹ Este cuadro nos indica también el modo en el que debe desarrollarse la película debiendo ser leído en el sentido de lectura de un texto escrito: de izquierda a derecha y de arriba abajo.

ocres y un tipo de organización de los elementos en cada uno de los encuadres, de modo que tendieran a una progresiva abstracción geométrica”.

Este modo de realizar y plantearse una obra audiovisual en las que “encontramos dos de las premisas esenciales del discurso lírico contemporáneo con el que sus filmes están indudablemente emparentados: el protagonismo de la propia materia sobre la que se trabaja y la reflexión en torno al proceso creador” (Pérez Bowie 2011: 8), está en línea con las realizadas por otros creadores vanguardistas, pues

cruzaron la línea infranqueable del *arte como representación* (aunque la teoría aristotélica de la *mímesis* y la praxis derivada de ella llegan hasta nuestros días) para experimentar su dimensión más lúdica (o dramática) desde la idea del arte como revelación, como descubrimiento, como instrumento de conocimiento de dimensiones que quedan ocultas desde nuestros modos habituales de contemplación de la realidad y que ahora se hacen ostensibles desde la nueva mirada de un arte autónomo... y sobre todo como creación original, que en ocasiones ostentaba su carácter perecedero frente a la permanencia del arte de las experiencias anteriores (Vázquez Méndez 2002: 14).

A la hora de visionar o contemplar una obra como *Arriluce* el espectador debe ser consciente que lo que va a ver no será algo convencional, ni puede que se ajuste a lo que estamos acostumbrados a ver, por lo que debemos desprendernos de nuestras ideas y de nuestra forma de mirar. Debemos dejarnos llevar por este «juego» cinematográfico que nos plantea Rebolledo y disfrutar de él, separándonos, como pretendían los preceptos vanguardistas históricos, del modo tradicional de entender el arte.

3. *Importancia e impacto*

El estreno de *Arriluce* se produjo el 27 de febrero de 1976 en el Cine Santiago Apóstol, formando parte de la muestra de películas que se exhibieron en las Primeras Jornadas de Cine Vasco organizadas por el CineClub Universitario de Bilbao. Desde esa fecha y hasta el año 1981 se realizaron una veintena de exhibiciones públicas¹⁰.

Tiempo después, *Arriluce* fue incluido en el DVD *Del éxtasis al arrebató. Un recorrido por el cine experimental español*¹¹ editado en el año 2009 como parte de la exposición itinerante que comisariaron Andrés Hispano y Antoni Pinent para el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), y que se ha exhibido en ciudades como Melbourne, Washington o Nueva York desde que el año 2009 iniciará su itinerancia. Tal y como se indica en el díptico de la exposición *Del éxtasis al arrebató. Un recorrido por el cine experimental español* “muestra en los principales museos y centros de arte internacionales una selección del otro cine de creación española, desde la década de los 50 hasta la actualidad, realizado por cineastas que trabajan al margen del arte más

¹⁰ Las exhibiciones que se realizaron y que han sido datadas por el autor son (Rebolledo 1991: 24):

CineClub El Desván, de Bilbao (26/02/1976).

Semana de Cine Vasco, Cine Marionistas, San Sebastián (01/03/1976).

Semana de Cine Vasco, en San Juan de Luz (25/06/1976).

Bienal de Venecia 1976, seleccionado para formar parte de la representación de Euskadi (I Baschi alla Biennale'76),

Cinema Moderno/Campo Santa Margherita (24/10/1976).

XXV Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Cine Astoria (18/09/1977).

Semana de Cine Vasco, Cine Jesuitas, Durango (Bizkaia) (05/10/1977).

Semana de Cine Vasco, Salón Salesianos, Pamplona (13/10/1977).

Kultur Aroa PNV, Gran Cinema Algorta, Algorta (Bizkaia) (20/10/1977).

Semana Medios de Comunicación, Universidad del País Vasco, Leioa (Bizkaia) (V/1978)

Ciclo de Cine Vasco, CineClub

FAS, Cine San Vicente, Bilbao, (27/10/1981).

¹¹ “Para ello, se ha llevado a cabo una fase exhaustiva de documentación y catalogación de más de un millar de títulos y se han realizado labores de restauración, transfer digital o tiraje de copias nuevas para asegurar la óptima condición técnica de dichas piezas” (Extracto extraído de la nota prensa elaborada por el Museo).

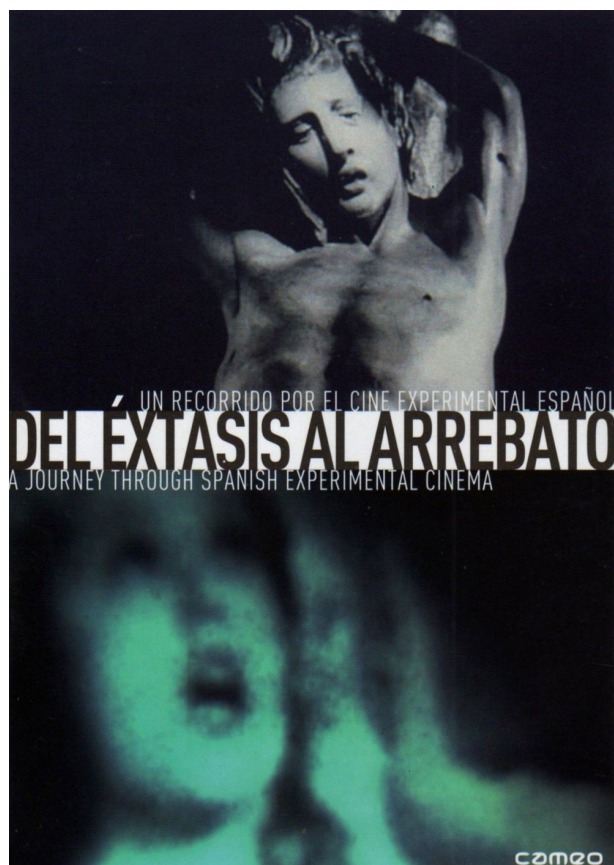


Imagen 4. Portada del DVD

4. Conclusión

José Antonio Rebolledo (1991: 23) definió su obra como un “poema de formas y sonidos” y la encuadró dentro de vanguardias. *Arriluce* fue concebido, desde el propio proceso de gestación, como una muestra de cine experimental, acorde con lo que se estaba realizando en los años sesenta y setenta, especialmente fuera del territorio nacional, explorando las posibilidades que el lenguaje cinematográfico podía ofrecer. Sin pretender llegar a serlo, *Arriluce* puede ser clasificado como una pequeña sinfonía con la que, como haría Jean Vigo con *Niza*, explorar una ciudad, estrechamente vinculada con la idiosincrasia vasca y con algunas de sus más representativas señas de identidad, desde una mirada diferente. Utiliza para ello la subjetivación de la mirada sobre la realidad, lo que otorga a la obra cierto lirismo propio del cine poético.

Arriluce nace de la experimentación, como lo harían las primeras obras de vanguardias, pues juega no solo con la narratividad sino también, y sobre todo, con el juego que el montaje ofrece, utilizando para ello la música y las imágenes, buscando una sintaxis audiovisual rítmica en la que el espectador tiene un papel importante, pues debe reconstruir la historia que contempla. El hecho de que el proyecto de Rebolledo haya sido exhibido dentro de un museo demuestra su condición fronteriza, a medio camino entre el producto cinematográfico y la obra de arte, en un sentido al de las películas de las vanguardias históricas, que nacieron con una clara intención artística dentro de la lógica interdisciplinar del movimiento, que aglutinó todo tipo de creaciones y formas de expresión. De ahí que pueda decirse que *Arriluce* fue creada con una vocación estética de vanguardia, tal y como refleja, más allá de la mera intención de su creador y de la recepción que ha tenido durante las últimas décadas, el uso que se hace en ella de los códigos sonoros, visuales y sintácticos. No es, como tampoco lo eran las obras vanguardistas, un filme representacionista, narrativo o de divertimento, sino que pone su foco de atención en algo tan habitual en las costas vascas de los años sesenta y setenta, incluso hoy día, como son las grúas y lo dota de una entidad propia de los objetos artísticos, evidenciando con

convencional” (VVAA 2001: 4), otorgando así a la obra un valor como objeto de exhibición artística, similar al de las instalaciones audiovisual, que le hace situarse en una situación fronteriza y ambigua respecto a su naturaleza cinematográfica.

En la nota de prensa que el Museo Reina Sofía redactó sobre la exposición se hablaba de la importancia del cine experimental, así como de la necesidad de difundirlo y de crear canales propios para su exhibición, habitualmente dificultosa en los circuitos convencionales, ya que según el comisario del ciclo Antonio Pinent (VVAA 2001: 5): Facilitando el acceso a obras que no circulan habitualmente y que ha sido preciso rescatar de los archivos de las filmotecas o incluso de las propias casas de los autores, nuestra iniciativa quiere servir como un medio de conocimiento para los no iniciados, al tiempo que vehicular una investigación rigurosa sobre estas obras ignotas y fascinantes de la historia del cine español.

ello una ruptura con la visión convencional que distingue y pone una barrera entre lo cotidiano y lo estético. Rebolledo pretende con *Arriluce*, en definitiva, que los espectadores sean activos y puedan ver el cine de otra manera, desligada de los esquemas de recepción habituales y estructurada una mirada diferente, más ligada al arte que al cine más convencional.

La existencia de obras audiovisuales como *Arriluce* no solo nos demuestra la vigencia del vanguardismo como paradigma estético a través del que interpretar algunas creaciones de arte contemporáneo, sino también la necesidad de prestar atención a muestras cinematográficas alejadas de la convencionalidad.

Bibliografía

- ALBÈRA F. (ed.), *Los formalistas rusos y el cine. La poética del filme*. Barcelona: Paidós 1998 [1996].
- ALCOZ, A., «Reverberaciones en celuloide: Una aproximación al sonido en el cine experimental español», en Juan Antonio Suárez (Ed.) *La pantalla experimental en el Estado español: Ensayos, estructuras, deconstrucciones y militancias. Arte y políticas de identidad* (2013), Vol. 8, pp. 17-31.
- BÜRGER, P., *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península 1974.
- GONZÁLEZ, A., «Jorge Oteiza. A propósito del cine experimental». Disponible en: <http://www.blogsandocs.com/?p=5963>
- HERNÁNDEZ RUÍZ J. / P. PÉREZ RUBIO, «La herradura y Lunes/ Los realquilados de Antonio Artero», *Rolde: Revista de cultura aragonesa*, N.º. 132 (2010), pp. 38-49.
- MONTERDE, J. / M. SELVA / A. SOLÀ, *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid: Akal 2001.
- PÉREZ BOWIE, J. A., *Notas sobre cine lírico. Un intento de tipología*. Disponible en: <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/ii-congreso-2011/actas-ii-2011/volumen-iii/III01PerezBowie.pdf>
- REBOLLEDO, J. Á., «Arriluce un film independiente», en: ROMAGUERA, J., ALDAZABAL, P. y ALDAZABAL, M. (eds.): *Las vanguardias artísticas en la historia del cine español* (Actas del III Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine). San Sebastián: Euskadiko Filmategia-Filmoteca Vasca 1991.
- PAGOLA, M., «Los Bilbao cinematográficos», *Bidebarrieta* 2000, 187-192.
- PAZ, O., *La casa de la presencia. Poesía e historia*. Barcelona: Círculo de Lectores 1991.
- SOJO, K., «Del Nuevo Cine Español al cine vasco de la democracia. Cineastas vascos en las décadas de los sesenta y los setenta», en: Fernández, J. (coord.): *Euskal zinema: zinema gileen hiru belaunaldi = Cine vasco: tres generaciones de cineastas*, San Sebastián: Filmoteca Vasca 2015, 45-56.
- SUÁREZ, J. A., «El cine estructural y la experimentación sonora», *Archivos de la Filmoteca* 53. Valencia: IVAC 2006.
- VÁZQUEZ MEDEL, M. A., «Vanguardias artísticas y vanguardias cinematográficas», *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales* (2002), 11-20.
- VV.AA., *Presentación Exposición Del éxtasis al arrebató*. Barcelona: CCCB 2001.
- , (2001). «Del éxtasis al arrebató. 50 años del otro cine español». Disponible en: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/notas-de-prensa/2010021-dossier_Ciclo_cine_Del_extasis_al_arrebato_50_anos_del_otro_cine_espanol.pdf
- ZUNZUNEGUI, S., *El cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya 1985.

Anexo.

Filmografía de Arriluce

- 2008 *Txarriboda Zubizarran* (Dirección)
- 2004 *¡Hay motivo!* (Dirección)
- 1997 *Secretos del corazón* (Intérprete)
- 1988 *Lluvia de otoño* (Dirección/Guion)
- 1985 *Fuego eterno* (Dirección/Guion)
- 1984 *La muerte de Mikel* (Guion)
- 1981 *Agur, Txomin* (Intérprete)
- 1979 *El proceso de Burgos* (Ayudante de Dirección)
- 1979 *Euskal Herri-Musika* (Guion/Ayudante de Dirección)
- 1978 *La industria de la máquina herramienta* (Dirección)
- 1976 *Azal doinuak* (Dirección/Guion)
- 1975 *Arrantzale* (Montaje)
- 1974 *Arriluce* (Dirección/Guion/Productor)
- 1973 *Escena* (Dirección)
- 1972 *Ruedan perlas* (Dirección)
- 1972 *El silencio de las estrellas* (Dirección)
- 1972 *Jack* (Montaje)
- 1971 *Convergencia* (Dirección)
- 1971 *Desplazamientos* (Dirección)
- 1970 *Mañana es ayer* (Dirección)
- 1970 *Parpadeo* (Dirección)
- 1970 *Contactos* (Intérprete)