



El anti-autor como turista visual: la obra ilimitada de Javier Aguirre

The anti-author as visual tourist: Javier Aguirre's unlimited work

VICENTE J. BENET
UNIVERSITAT JAUME I
<https://orcid.org/0000-0002-3136-0143>

Artículo recibido el / *Article received*: 2022-10-18
Artículo aceptado el / *Article accepted*: 2023-01-02

RESUMEN: La obra de Javier Aguirre supone un caso muy complejo de la noción de autor en ámbito del cine. A lo largo de su faceta profesional, realizó películas comerciales en las que seguía los parámetros convencionales del cine más popular. Al mismo tiempo, también fue responsable de películas fuertemente individuales en la línea del cine más experimental e independiente de su tiempo. Este artículo reflexiona sobre la idea de (anti)autor a partir de las relaciones entre ambos modelos de producción. La noción de estilo en cine ha de dar cuenta de tres elementos fundamentales: las condiciones de producción, el estado de la tecnología filmica y el modo en que se plantea el trabajo creativo en cada momento de la historia. En este texto, nos centramos en las películas dirigidas por Aguirre entre 1960 y 1985, los años de mayor y más consistente producción, recorriendo sus principales referentes temáticos y los recursos expresivos específicos que caracterizaron ese periodo. Pensaremos finalmente la articulación de estos temas en un campo temático que se plantea a su vez como metonimia y también como metáfora de la España en el proceso de modernización durante el Desarrollismo: la experiencia turística.

Palabras clave: autoría, Javier Aguirre, *op art*, cine experimental, turismo.

ABSTRACT: Javier Aguirre's work is a very complex example of the notion of an *auteur* in the field of cinema. Throughout his professional career, he made commercial films in which he followed the conventional parameters of popular cinema. At the same time, however, he was also responsible for strongly individual films in the line of the most experimental and independent cinema of

his time. This article reflects on the idea of the (anti)author regarding the relations between both models of production. The notion of style in cinema inevitably involves three fundamental elements: the conditions of production, the state of film technology and the way in which creative work is approached at every moment of history. In this text, we focus on the films directed by Aguirre between 1960 and 1985, reviewing his main thematic references and the specific expressive resources that characterized that period. Finally, we consider the articulation of these themes from a perspective of a field that is both a metonymy and also as a metaphor for Spain undergoing the process of modernization during the final years of the Franco Regime: the tourist experience.

Key words: authorship, Javier Aguirre, *op art*, experimental film, tourism.

1. LAS CAPAS DEL ANTI-AUTOR

1.1. UN AUTOR EN DISOLUCIÓN

En el inicio de su película *Underwelles* (1974), Javier Aguirre nos ofrece un juego tan elocuente como irónico con la noción de autor y las distintas capas de sentido que puede evocar. El filme arranca con un cartel que nos informa de que

Esta película ha sido trabajada con medios exclusivamente manuales. Los 13.832 fotogramas del *film* han sido manipulados por el autor, fotograma a fotograma, utilizando toda clase de procedimientos: óleos, tintas, rotuladores, lacas, perforadores, punzones, raspadores, lijas, *letraset*, calcomanías, adhesivos, pulverizadores, etc. etc. con la intención de completar las múltiples posibilidades que ofrece el trabajo manual sobre el celuloide.

(Aguirre, 1974)

Resulta difícil imaginar una intervención más categórica de un cineasta sobre su obra para imprimir su huella de manera indeleble. Podríamos llegar a pensar que cada fotograma ha sido manipulado para diluir un trabajo que, en el caso del cine, es casi siempre colectivo, dependiente de la colaboración de un equipo técnico y artístico, e imponer de manera dominante el gesto aleatorio del autor sobre el propio soporte físico del filme. Un trabajo que se traduce en la intervención directa de su mano sobre el medio en su dimensión más material.

Esto podría constituir una posible línea de interpretación. La posición del autor se presenta a través de una primera capa que podríamos identificar como demiúrgica. Aquí, la naturaleza del filme se vincula al gesto físico del creador, llevando al mismo nivel la consistencia del cuerpo, la obra y el medio como un todo indisoluble. Este tipo de gesto se relaciona de manera directa, además, con la dimensión performativa del arte y sabemos que esta era una tendencia dominante no sólo en las acciones y performances, sino también en la obra de los artistas plásticos en boga a finales de los años 60. Por ejemplo, el propio Aguirre ya había realizado más de 50.000 perforaciones sobre el celuloide en una de sus películas del *Anti-cine: Fluctuaciones entrópicas* (1970) y, en uno de sus aforismos teóricos del libro que acompañaba a estos filmes, situaba entre sus referentes a artistas como Lucio Fontana, caracterizado por su intervención sobre el lienzo mediante cortes y rasgaduras (Aguirre, 1972: 22).

Pero, a partir de esta capa inicial, Aguirre emprende un juego deconstructivo sobre la idea de autor que nos permite lecturas más complejas, irónicas y desmitificadoras del asunto. Tras el cartel mencionado, un plano general nos ofrece la lejana la figura del propio Javier Aguirre en un plató desierto. Poco a poco, la cámara se va acercando hacia su rostro, no en un travelling continuo, sino incluyendo algún esporádico corte que, de todos modos, no afecta demasiado a la escala en el salto de planos. La primera frase, en *voice over*, que escuchamos decir a Aguirre en la banda sonora de esta escena es «My name is Orson Welles». Mientras la cámara continúa su avance hacia el cineasta, comienza a escucharse un diálogo entre éste y un locutor que le comenta: «Bueno, pues es lo mismo, pero en lugar de decir Orson Welles, dices Javier Aguirre.» A partir de ese momento el diálogo gira en torno a la frase «My name is Javier Aguirre», que enuncia el propio autor varias veces, mientras es permanentemente corregido por el locutor que le instruye para que la diga de una manera más enfática y profunda. Una nueva indicación nos conduce a la referencia que está escondida toda la escena y que el público más cinéfilo habrá reconocido desde el principio: «Mira, hazlo como lo decía Orson Welles en los *Amberson*. Con énfasis, con voz cavernosa.» Aguirre se esfuerza por cumplir con las instrucciones exagerando la entonación hasta que, finalmente, y ya sobre el primer plano del rostro del director, escuchamos un grandilocuente «My name is Javier Aguirre» tras el que el locutor invisible grita satisfecho: «¡Estupendo! ¡Corta!» Este momento coincide con la aparición sobreimpresa del rótulo «Un film de Javier Aguirre», con el que acaba la secuencia.

La escena nos plantea claramente un juego de espejos sobre la noción de autor que cuestiona (aunque, como veremos, no terminantemente) las preconcepciones que podíamos haber establecido tras el cartel inicial del filme. Se trata de una cita-parodia de los célebres créditos de la película *The Magnificent Ambersons* (*El cuarto mandamiento*, Orson Welles, 1942). En vez de acudir a la convencional sucesión de carteles con los nombres del equipo técnico y artístico, Welles concibió una serie de planos descriptivos de los distintos medios físicos y humanos participantes en la producción de la película (la cámara, las páginas del guión, bocetos del decorado, atrezzo, los rostros de los actores, etc.) mientras su voz, superpuesta a las imágenes, daba los nombres de los responsables de cada función. La última imagen de la serie era la de un enorme micrófono el primer término que registraba las últimas palabras con la hechizante voz del cineasta americano: «I wrote the script and directed it. My name is Orson Welles. This is a Mercury Production». A continuación, el micrófono se elevaba y retrocedía hasta el fondo del plano para sumergirse hasta desvanecerse bajo la luz proyectada por un enorme foco cenital. En ese momento, el sonido de la orquesta alcanzaba su máximo volumen y daba un tono místico y sublime a la escena. En cierto modo, la concepción de estos créditos parecía escenificar esa posición de un autor demiúrgico ungido por una luz fundadora. Pero nada más lejos de la realidad. Es bien conocido que la película supuso un conflicto insalvable de Welles con la productora RKO, que remontó el material rodado en busca de una versión más comercial que la planeada por el director. En cierto modo, esto supuso la ruptura de Welles con los grandes Estudios de Hollywood para iniciar, a pesar de algún ocasional retorno, una larga y precaria itinerancia creativa asentada sobre todo en diferentes países europeos. Por lo tanto, el juego sobre la noción de autor planteado por Aguirre nos conduce a un referente que se caracteriza por su ambivalencia. Se trata del que probablemente es uno de los más consagrados «autores» de la historia del cine que, a su vez, fracasó en encontrar el acomodo en el marco de la industria y que no consiguió financiación ni estabilidad para realizar gran parte de sus proyectos. Podríamos invocar más razones, pero no podemos entrar aquí en una reflexión detallada sobre las múltiples connotaciones que evoca la referencia a Welles en relación con la cuestión de la autoría

en el cine. Limitémonos a recordar que, una vez ganado un prestigio considerable en el teatro y la radio, había realizado el año anterior *Citizen Kane*, película que le labró el respeto de la profesión de Hollywood. Sin embargo, la respuesta de público no fue tan entusiasta. A pesar de cierta resonancia, incluido un óscar compartido con Hermann Mankiewicz por el mejor guion original, la película fue cayendo en el olvido hasta que, a mediados de los años 50, fue reestrenada y sobre todo alabada por los críticos de cine entre los que se iba convirtiendo en hegemónica la noción de autor. Luego incidiremos algo más en esta línea.

Por lo tanto, la referencia de Aguirre a Welles entra en un complejo marco de alusiones en el que la propia tesis de autor es puesta entre numerosos interrogantes. *Underwelles* se basa fundamentalmente en unas imágenes convencionales de una rueda de prensa dada por Orson Welles en un hotel de Madrid. Le entrevemos respondiendo a las preguntas de una nube de periodistas y, a continuación, observamos cómo sale a la calle en espera de un vehículo. El final del filme se produce cuando Welles accede a ese vehículo que ha venido a recogerle. Toda la película se basa en manipular esas imágenes triviales con los procedimientos enumerados anteriormente hasta producir una enervante obra filmico-plástica que continuamente altera y lleva al límite nuestra percepción del acontecimiento a través de una intervención agresiva y abrumadora sobre nuestros sentidos. Las imágenes alteradas se apoyan a su vez en una banda sonora percutiente, preñada de distorsiones y efectos electroacústicos, en el que se pueden percibir ocasionalmente voces humanas que, de todos modos, resultan ininteligibles. El elemento sobre el que el dispositivo visual se detiene con mayor insistencia es el propio rostro de Welles, que es constantemente distorsionado, reenmarcado y finalmente convertido en soporte de todo tipo de intervenciones plásticas.

Aguirre juega con la disolución del autor utilizando la figura de un cineasta decisivo de la historia del cine. Asume la imagen de Welles como un material de trabajo sobre el que repensar su propio papel de cineasta, asimismo caracterizada por presentar múltiples capas, como veremos. Por iniciar el asunto brevemente, en 1974, el año de la realización de *Underwelles*, Aguirre dirigió en el campo del cine comercial una película de terror con Paul Naschy (*El gran amor del conde Drácula*) y una comedieta con Esperanza Roy y José Sazatornil (*El insólito embarazo de los Martínez*). El indeterminado lugar entre las películas comerciales, el cine experimental más arriesgado, o los documentales para empresas, industrias y organismos oficiales revela unas fronteras borrosas en las que Aguirre se encuentra en tránsito continuo y donde se localiza el interrogante básico para su localización como autor, término en parte cuestionado (y sin embargo presente) por él mismo y al mismo tiempo revelado en los múltiples formatos a los que se dedicó como director.

Quizá el ejemplo más determinante de esta voluntad de disolución del autor se pueda relacionar con una de sus radicales películas del *Anti-cine*, la titulada *Objetivo 40°* (1970). En este caso, Aguirre ubicó una cámara grabando en plena Puerta del Sol de Madrid. La cámara registraba, sin un operador presente, el deambular imprevisible de las gentes y los vehículos por la populosa acera. La finalidad del proyecto resultaba patente: una cámara autónoma de cualquier intervención del autor, con el motor en marcha, abierta a lo contingente y dotada de una lente de 40° que, según Aguirre, es la óptica más cercana a la mirada humana. La búsqueda implícita al proyecto pasaba por el borrado del autor y la posible autonomía del dispositivo cinematográfico, abierto a lo azaroso e inesperado. Sin embargo, esta propuesta extrema derivó en un filme que, según el cineasta:

[...] corrobora la tesis de que resulta prácticamente imposible la anulación completa del autor, aunque, eso sí, su participación asentimental y no abusiva, se

concreta en unos resultados que tienen la apariencia y la frescura de lo insólito, lo misterioso, lo nuevo, lo que aún estaba por hacer.

(Aguirre, 1972: 37)

1.2. AUTOR, INDUSTRIA Y ESTILO CINEMATOGRAFICO

El caso descrito revela simplemente algunas de las diversas complicaciones que asume la figura autoral en el campo del cine. Mientras la noción de autor en la literatura o en las artes plásticas convoca una larga tradición de pensamiento proyectada hacia la singularidad del creador, en el cine se suele considerar de acuerdo con procesos históricos muy concretos que se dirigen hacia la comprensión de las transformaciones del estilo cinematográfico en general (Bordwell, 2007: 4–5). El estilo se expresa fundamentalmente en la combinación de unos parámetros variables en cada contexto. Y estos parámetros se remiten a tres cuestiones principales: las transformaciones en las prácticas relacionadas con el proceso creativo (en la que a menudo distintos miembros del equipo artístico o técnico –no sólo el director– pueden cobrar un peso “autoral” claramente identificable en la película); el estado de las condiciones de producción en el lugar y el tiempo tratado y, finalmente, los condicionantes materiales establecidos por el desarrollo tecnológico (Salt, 2009).

Estos elementos básicos de la definición del estilo cinematográfico quedaron patentes prácticamente desde que el cine se estableció como la industria de entretenimiento hegemónica a mediados de los años 10. De hecho, puede considerarse como indicio fundador el caso de David W. Griffith, que pagó un anuncio a toda página en el *New York Dramatic Mirror* (publicado el 3 de diciembre de 1913) para identificarse, por primera vez, como el director que había realizado centenares de películas para la Biograph desde 1908, nombrando algunos de los títulos más importantes. Hay que tener en cuenta que, hasta ese momento, las películas no estaban firmadas más que por la marca de la compañía productora. Pero el anuncio de Griffith no sólo ofrecía un listado de películas de las que reclamaba su autoría, sino también defendía su papel de descubridor de una serie de hallazgos expresivos que habían permitido el desarrollo del estilo cinematográfico, entre ellos el uso del primer plano, el montaje paralelo, el suspense, el fundido en negro con fines narrativos o la interpretación actoral contenida que se diferenciaba de la recargada gesticulación expresiva del melodrama.

Prácticas creativas, estructura industrial y estado de la tecnología definen por lo tanto las condiciones del estilo cinematográfico y encuentran dos trayectos principales a lo largo de la historia del cine en su periodo clásico. Por un lado, en Hollywood principalmente, el estilo se vinculó al diseño de producción de cada Estudio, de modo que se puede hablar, hasta cierto punto, de una identidad temática y visual de la Warner, la MGM o la Paramount, que resulta perceptible por encima de los diferentes cineastas que participan en sus películas, salvo algunas contadísimas excepciones. Por otro lado, a pesar de la existencia de grandes Estudios en Europa, las prácticas creativas giraban más en torno a los cineastas capaces de generar unos recursos expresivos genuinos e innovadores, como ocurría con directores como Abel Gance, Sergei M. Eisenstein, Jacques Feyder, Fritz Lang, Alfred Hitchcock o F. W. Murnau. Algunos de ellos incluso pasaron a integrarse en la industria de Hollywood (otros fracasaron) sabiendo encontrar un terreno intermedio para que sus estilemas emergieran, de manera más o menos perceptible, por encima de los estandarizados mecanismos de producción de los Estudios para los que trabajaban.

Un punto de inflexión se producirá en los años inmediatamente posteriores al final de la Segunda Guerra Mundial. El desmantelamiento del sistema monopolístico del

Studio System de Hollywood, el advenimiento de la televisión como elemento cada vez más hegemónico en el entretenimiento de masas y la aparición de una crítica (en la que destacan las revistas como *Cahiers du Cinéma*) centrada en la singularidad de los autores, cambió radicalmente el panorama. Desde los años 50 se creó, tanto en Francia como en algunas revistas británicas y americanas, un enorme cuerpo teórico en torno a la figura del autor (Coughie, 1981: 15–17). El culto al *auteur* de la crítica de los años 50 y 60 (Stam, 2001: 105), tuvo como consecuencia un tipo de acercamiento que no sólo se centraba en pensar las cuestiones del estilo y sus contextos sino que, dentro del espíritu existencialista y activista de los tiempos, elevaba a los cineastas a la altura de intérpretes de la realidad, de pensadores del mundo, de faros para la ética individual y social. Las figuras centrales de Roberto Rossellini, Ingmar Bergman o Jean-Luc Godard, por citar algunos nombres representativos, abrían el análisis del filme al debate de ideas sociales, de utopías revolucionarias o de mistificaciones religiosas, de razonamientos sobre la verdad y las apariencias o a las vicisitudes de la existencia humana. Todo este entramado encontró un apoyo decisivo, además de las cada vez más sesudas revistas, en los Festivales de Cine como Cannes, Venecia o Berlín, en los que los autores eran continuamente celebrados y en los que, además, se dio a conocer a cineastas hasta entonces sin apenas circulación por Occidente como los japoneses o los hindúes, extendiendo por lo tanto el fenómeno autoral a la escala internacional.

Desde finales de los años 60 y sobre todo en los 70, el culto al autor en el pensamiento cinematográfico se topó con dos fenómenos que marcaron el devenir de su proyección en el pensamiento cinematográfico. Por un lado, la extensión de las teorías estructuralistas de la línea barthesiana que declararon la muerte del autor y su disolución en una idea de textualidad que orientaba el peso de la comprensión del filme (o de cualquier texto) hacia el acto de interpretación o de lectura (Stam, 2001: 115–143). Por otro lado, el peso en aquellos años posteriores al 68 de las teorías revolucionarias que celebraban la creación colectiva o la interpretación social en detrimento de la individualidad. El impacto de estas teorías, que en cierto modo coincidieron con la institucionalización de los estudios cinematográficos dentro de la universidad, fue indiscutible en el último cuarto del siglo pasado.

La parte fundamental de la obra de Javier Aguirre y las tensiones que generaba sobre la idea de autoría se ubican precisamente en este periodo. En su práctica cinematográfica, recorrerá los más diversos terrenos del lenguaje cinematográfico para producir una reflexión sobre la pervivencia, la coherencia y la disolución del estilo que se refleja desde las producciones vinculadas a la industria más convencional como en los trabajos de índole experimental.

2. JAVIER AGUIRRE Y EL FANTASMA DE LA AUTORÍA

2.1. UNA OBRA DE MÚLTIPLES CARAS

Efectivamente, es difícil encontrar un caso que despierte más preguntas en relación con la figura de autor en el cine español que el de Javier Aguirre. Su obra abarca una extensísima gama de proyectos radicalmente diferentes tanto en su concepción y objetivos como en su resultado final. Partiendo de un interés puramente descriptivo, y sin llegar a ser exhaustivos (la filmografía completa del cineasta vasco supera largamente el centenar de títulos en los más diversos formatos), podemos dividirla en varias líneas de trabajo:

En primer lugar, las películas de cine comercial dirigidas al público general. En este apartado se incluyen producciones concebidas como vehículos de estrellas de la

canción como Los Bravos (*Los chicos con las chicas*, 1967), Raphael (*Volveré a nacer*, 1972) o el grupo infantil Parchís (*La guerra de los niños*, 1980 y dos secuelas más), Dentro de esta línea hay que tener en cuenta a su vez las comedias que van desde el costumbrismo hasta el denominado “cine de tercera vía” (películas que se ubican entre lo puramente comercial y ciertas aspiraciones intelectuales, identificado con las producciones de José Luis Dibildos) como *Soltera y madre en la vida* (1969), *Ser hippy una vez al año no hace daño* (1969) o *Pierna creciente, falda menguante* (1970). También orbitó profesionalmente alrededor de distintos modelos de cine de género, como el film infantil (*Rocky Carambola*, 1979), producciones cercanas al cine de “destape” (*El consenso*, 1979), y películas de terror o también de intriga criminal como *El gran amor del conde Drácula* (1972), *El jorobado de la morgue* (1972) o *El asesino está entre los trece* (1973). Como se observará con estas breves referencias, una carrera amplia en el marco de la industria caracterizada por la ductilidad y su reputación dentro de la profesión. Efectivamente, los productores le valoraban como un director que se ajustaba con profesionalidad rigurosa a las condiciones presupuestarias y a los días de rodaje previstos, algo que Aguirre asumía como pauta básica para consolidar su carrera (De Abajo, 1999: 76)

En segundo lugar, es el autor de películas de formato profesional pensadas para la exhibición en salas comerciales, aunque caracterizadas por expresar inquietudes intelectuales o cierta experimentación formal en la línea del cine «de autor» configurado en los 60 y 70. Aquí podemos ubicar, entre otros, casos como *Vida/Perra* (1981), que Aguirre (1991: 32) considera un largo en la línea de su *Anti-cine* (ver más abajo), *La monja alférez* (1986), *El polizón de Ulises* (1987) o incluso como desarrollaremos un poco más adelante, su primera película estrenada en salas, el largometraje documental *España insólita* (1964)

En tercer lugar, Aguirre es el responsable como director de numerosos documentales realizados para el sector de la industria, las empresas de servicios e incluso de la administración en los que asume sin ambages las convenciones del formato de reportaje. Incluye trabajos para No-Do y para la televisión como *Costa del sol malagueña* (1972) o *Espacio muerto* (1965), otras producciones del ámbito oficial como *III Plan de desarrollo económico y social* (1972) o *Una industria para el campo* (1967) y una considerable cantidad de cortometrajes sobre los beneficios del deporte (1966) o sobre ciudades y lugares españoles.

En cuarto lugar, los que podríamos denominar filmes-ensayo en los que, partiendo de un formato aparentemente convencional de reportaje sobre un lugar determinado, hace que las películas se abran a una dimensión reflexiva caracterizada por la declarada experimentación formal, tanto en la imagen como en el sonido, el peso de una visión antropológica y la evocación histórica y/o memorística. Este tipo de trabajo está presente desde los inicios de su obra, como son los casos de *Pasajes tres* (1961), *Tiempo dos* (1960), *A ras de río* (1961), o *Espacio dos* (1961) y llega a manifestarse incluso en proyectos para la televisión como *Los cuatro elementos* (1969). En estos ensayos iniciales acaba por configurar un repertorio de motivos visuales y sonoros que permanecerá en los filmes posteriores, extendiéndose tanto por sus producciones comerciales e industriales como por su cine más experimental.

Un quinto grupo de películas partiría de esa misma idea del film-ensayo, pero se enfocaría hacia un diálogo entre la imagen en movimiento y las artes plásticas. Serían las películas realizadas en torno a artistas vinculados principalmente al experimentalismo, el informalismo y el *op art*. En ellas, la presencia de textos poéticos y literarios resulta frecuente, así como el recurso a bandas sonoras de tono vanguardista. Caben aquí *Del movimiento espontáneo de la materia* (dedicada a Antoni Tàpies), *Espacio interior*

(Eduardo Chillida), *Líneas del viento* (Eusebio Sempere) o *Como inmóvil sobre el mar sin reposo* (Eduardo Sanz), todas de 1980.

El cine experimental «puro», por utilizar la expresión de Jean Mitry, constituiría la sexta y última faceta de la obra de Aguirre. Ubicado en las corrientes de vanguardia de los setenta, encontraría su máxima expresión en el denominado *Anti-cine*, realizado mayoritariamente en torno a 1970. Se trata de una serie de ocho películas (algunos de sus títulos son: *Uts 0*, *Fluctuaciones entrópicas*, *Espectro siete*, *Che che che* o *Innerzeitigkeit*) marcadas por la investigación más radical de línea del *op art* o las artes performativas y conceptuales. Estos filmes intentaban, sobre todo, llevar al límite la percepción del espectador, trabajando en ocasiones la manipulación física del soporte (como ocurría en *Underwelles*) y añadiendo la colaboración con músicos que se movían en el territorio de las distorsiones sonoras, la electroacústica, la música aleatoria y los laboratorios de computación. El peso de corrientes como el arte *minimal*, el *povera* y la presencia de lo aleatorio es notable e innovador en el cine español (Aguirre, 1991: 29) Entre los objetivos declarados por Aguirre, se pretendía intervenir de una manera agresiva en los sentidos del espectador, ofreciendo algo parecido, según su opinión, a una experiencia lisérgica (Aguirre: 1995: 27). El alcance radical del producto lo expresaba de manera fehaciente en el libro teórico, titulado precisamente *Anti-cine*, que acompañaba a las películas de la serie:

[P]ocas veces, como en esta ocasión, la agresividad se lleva hasta sus máximos extremos. Es una agresividad, además, física, es decir, objetiva. El carácter agresivo del cine usual ... se basa en lo psicológico, es decir, se producen escenas de una violencia literaria que afectan en lo subjetivo al espectador y que, incluso, le pueden dañar en su subjetividad, pero no en lo que afecte a sus órganos físicos. En nuestra película la violencia no es subjetiva ni literaria, sino objetiva y física. Es el ojo y el oído quien se siente herido por una acción física ante la que no caben interpretaciones subjetivas. (...) [si el espectador] goza de una vista excelente, le recomendaríamos que no se pierda la *dura* contemplación de unos efectos visuales jamás vistos con anterioridad.

(Aguirre, 1972: 46–47)

Estos filmes circularon por circuitos alternativos, cine-clubs, institutos culturales (la primera proyección pública fue en el Instituto Francés de Madrid) y algunas exhibiciones artísticas, como los Encuentros de Pamplona de 1972. Se trataba de películas producidas por el propio Aguirre y realizadas en su taller durante los huecos de su trabajo profesional, utilizando a menudo materiales y apoyo técnico conseguidos a través de las películas comerciales que estaba realizando. En ellas plasmaba sus inquietudes más profundas, no sólo sobre la forma cinematográfica, sino también sobre la función revolucionaria del arte y su proyección en la propia vida, temas en plena vigencia a principios de los 70. La publicación del libro *Anti-cine* incluía reflexiones del autor sobre sus objetivos, una serie de aforismos que en cierto modo permitían entender su trabajo y también las opiniones de un nutrido grupo de intelectuales, poetas y artistas, invitados a lanzar su opinión sobre el ciclo de películas. Entre los convocados para escribir en este libro encontramos un amplio abanico de tendencias y sensibilidades, con nombres como Gabriel Celaya, Gerardo Diego, José Ferrater Mora, José Agustín Goytisolo, Juan Hidalgo, Francisco Umbral, Alfonso Sastre, Eusebio Sempere, Tomás Marco o Cristóbal Halffter, lo que da una muestra del alcance de la obra de Aguirre entre el ambiente artístico y literario del periodo.

2.2. HIBRIDACIONES DEL ESTILO: ENTRE EL DIRECTOR Y EL AUTOR

La señal más manifiesta de la posición autoral de Aguirre con respecto a las diversas facetas de su obra se puede encontrar en el modo en que definió su trabajo en los títulos de crédito de sus películas. Mientras que en las que tenían una orientación comercial o profesional su nombre solía aparecer bajo la aséptica acreditación de «Director»; en aquellas que consideraba más personales utilizaba la fórmula «Un film de» (De Abajo, 1999, 54). Esta dicotomía en la percepción de la obra propia parece delimitar dos compartimentos estancos claramente definidos. Sin embargo, para entender el forzamiento sobre el estatuto tradicional del autor que supone la obra de Aguirre, deberemos centrarnos en los rasgos expresivos que permean y se proyectan más allá de esta aparente división. Centrarnos, en suma, en los estilemas que circulan entre el territorio comercial y el experimental y viceversa, diseminados de una manera más o menos manifiesta para el espectador avezado.

Aguirre afirmaba que, en general, consideraba al productor que le encargaba sus películas comerciales tan autor como él. De hecho, definía su papel como: «...no director creador, no director autor, sino director partícipe, coautor. En verdad, yo considero que [con productores como José Luis Dibildos o Pedro Masó] yo soy coautor de las películas.» (Lara y Galán 1971: 35). El ámbito de su autoría lo restringía a soluciones formales que en cualquier momento podían emerger en la producción, intervenciones puntuales en desperdigados por el cuerpo del filme o, utilizando sus propias palabras, unos «trocitos» que los especialistas bien entrenados en el análisis de la forma cinematográfica podrían detectar sumergidos en las convenciones de una película comercial:

[...] yo puedo ser autor de un trocito, pero respecto a la obra en general mi autoría está más en la forma: es decir, en el ejercicio de una profesión llevada a su extremo límite, en cuanto a que no sólo pongo en juego una técnica, sino que pongo todo lo que sé en el ejercicio de una idea primordial, que es la de hacer un producto que al público le guste.

(Lara y Galán, 1971: 35)

La forma manifestada en una serie de soluciones técnicas y expresivas es, en definitiva, el lugar donde se pone en juego el rastro del autor, independientemente del formato cinematográfico escogido. Ya sea omnipresente o fugaz, la solución expresiva concreta, el recurso innovador y genuino, es el principal vestigio que nos queda de la figura autoral. En este caso, el funcionamiento de una serie de estilemas en la obra de Aguirre revela que, a pesar de la dualidad director/autor que plantea como principio de actuación ante sus películas, sus inquietudes formales son rastreables desde sus primeros cortos y se mantienen a lo largo de gran parte de su carrera como director profesional, como cineasta-ensayista y como autor experimental. Con el fin de no ser exhaustivos y sintetizar al máximo lo que podría ser una prolija descripción de fórmulas y casos, veamos algunos de los principales recursos:

1. En primer lugar, lo que podríamos definir como un énfasis en los contrastes conceptuales. En sus películas más personales encontramos una dinámica de permanente contradicción e interpelación dentro de su estructura, tanto a través del despliegue de las imágenes como en la banda sonora. En uno de sus filmes iniciales de orientación ensayística, *Espacio dos* (1961) se plantea una contraposición entre planos tomados desde las calles de Cádiz, mostrando monumentos y gentes (con un acompañamiento de música flamenca o jazz moderno) y planos aéreos concebidos y montados de manera vertiginosa y apoyados en una banda sonora de efectos distorsionadores junto a la música

electroacústica de Luis de Pablo. Este tipo de desarrollo dialéctico es perceptible en otros filmes como *Pasajes tres* (1961), en el que se ofrece una reflexión sobre el contraste entre lo viejo y lo nuevo en la villa guipuzcoana de Pasajes, o *Toros tres* (1962), que pone en diálogo imágenes de los toros de Guisando frente a grabados sobre tauromaquia de Goya y Picasso. La estructura de *España insólita* (1965) también está basada en el contraste entre la España turística caracterizada por la modernidad y el consumo y la más tradicional y folklórica, como veremos un poco más adelante. Un eco de esta estrategia dialéctica en el cine comercial puede encontrarse, por ejemplo, en el arranque de *Volveré a nacer* (1972). Antes de los créditos, vemos una escena en la que una pareja de estrellas de la canción se encuentra dando una rueda de prensa. De repente, irrumpe Raphael y les dispara con una pistola. Tras el shock producido por esta escena Aguirre la repite plano a plano, pero ahora con imágenes solarizadas y con colores saturados mientras desfilan los títulos de crédito, creando un contraste narrativo y cromático que incluye una clave sobre los juegos de apariencias y mentiras que encierra el filme.

2. El juego con el contraste puede ser entendido más allá de una dimensión conceptual para ofrecerse como juego con la percepción y los sentidos del espectador, tanto en el ámbito visual (sobre todo a través de las contraposiciones cromáticas) como en el sonoro. Hemos mencionado ya que este es uno de los objetivos presentes en su *Anti-cine*, como en *Espectro siete* (1970), en el que las alternativas de imágenes de colores puros puntuadas por sonidos percutientes y también simplificados al máximo, bajo la estructura «una nota, un color». Una utilización semejante en el aspecto cromático la encontramos de nuevo en los créditos de *Pierna creciente, falda menguante* (1970), con carteles que retoman esos contrastes de fondos puros que sirven de apoyo a imágenes publicitarias de época. También en los de *Superficies* (1980), preludiando las texturas y colores de la obra de Gerardo Rueda. Este elemento, combinado con técnicas de animación o con efectos ópticos variados, es utilizado también con profusión en *Los chicos con las chicas* (1967).

3. El recurso al montaje constructivo, en ocasiones enfatizando las contraposiciones, alterando el ritmo y jugando de nuevo con la percepción es otro elemento característico. Normalmente esas imágenes en conflicto encuentran un apoyo que remacha el contraste en la banda sonora, que a veces cambia de registro en cada salto de plano. Desde luego, el recurso se encuentra presente en algunas de las películas del *Anti-cine* como *Che che che*, pero también se utiliza con una finalidad cómica en los créditos de *Los que tocan el piano* (1968). El uso de esta estrategia de montaje para intensificar los efectos perceptivos sigue la línea del *op art* y encuentra su punto álgido en la psicodélica *Los chicos con las chicas*, tanto en los títulos del inicio (en los que se deconstruye tanto por la banda sonora como la de imagen el éxito de Los Bravos, «Black is black») como en otros números musicales intermedios (echando mano de la animación y los contrastes cromáticos) y los títulos del final, que imitan composiciones de espirales y juegos con la percepción óptica al estilo de Vasarely.

4. Además del montaje constructivo, encontramos otro elemento transversal en su obra: las asociaciones construidas mediante un montaje conceptual. Se trata fundamentalmente de paralelismos asociativos vinculados al cromatismo, la geometría y las líneas o ritmos visuales que se desprenden de objetos, edificaciones o elementos de la naturaleza presentes en el plano. Las imágenes aéreas de *Espacio dos* intentan convertir la catedral o la plaza de toros de Cádiz en elementos puramente geométricos y a la vez dinámicos que se articulan en

sucesión de manera que recuerda elementos del *Anti-cine*. El carácter geométrico de la arquitectura y el dinamismo del movimiento de cámara también es un recurso permanente de sus películas publicitarias sobre siderurgias o grandes fábricas realizadas para Estudios Moro como *Escombreras* (1966) o *Una industria para el campo* (1967). Otro elemento pueden ser las ramas desnudas de los árboles tomadas en contrapicado y recortadas contra el cielo: las encontramos en el ensayo sobre la villa de Zarauz de *Tiempo dos* (1962) o creando un dinámico elemento plástico acentuado por un montaje acelerado en *Los cuatro elementos* (1969). También aparecen con el mismo fin en el paso nocturno de Raphael mientras canta en *Volveré a nacer*. Otro caso son los juegos con los sombreros de las bañistas, las sombrillas de playa o los toldos y tiendas de campaña asumidos como recursos para los juegos geométricos y cromáticos en *A ras de río* (1961), *Tiempo de playa* (1961) o *España insólita*.

5. El trabajo con la música electroacústica, las distorsiones sonoras y el empleo de contrastes de volumen y densidad del sonido, así como la creación de ruidos con diversos materiales y juguetes, es otro de los recursos más característicos de las películas de Aguirre. La colaboración habitual con músicos vinculados a la vanguardia y la experimentación como Luis de Pablo o Eduardo Polonio permea también en la manera de concebir la banda sonora cuando trabaja con sus producciones destinadas al gran público. En una paródica revisión del leitmotiv wagneriano, algunos de sus personajes se definen a través de efectos sonoros ligados a distorsiones o soluciones auditivas que producen una impresión cómica, como podemos comprobar en *Los que tocan el piano*, en *Soltera y madre en la vida* (1969) o, especialmente, en *El astronauta* (1970). Un caso particularmente interesante, ligado de nuevo al montaje constructivo, es el de *Los chicos con las chicas*, planteándonos en el mismo arranque del film una deconstrucción absoluta de la melodía y la estructura armónica del mayor éxito del grupo, la canción *Black is Black*.

6. Finalmente, casi como una vía paralela a lo descrito en el epígrafe 4, encontramos el trabajo persistente sobre texturas y superficies de materiales a través de su moldeamiento por la luz, el movimiento (tanto de la cámara como de los objetos) y los juegos de color, transparencias y relieve. Esta voluntad de trascender la bidimensionalidad de la imagen cinematográfica y llevarla a un planteamiento casi escultórico se plasma de manera fehaciente en sus películas sobre artistas como *Líneas del viento*, *Espacio interior* o *Vibraciones oscilatorias* (1980). También en filmes sobre la industria siderúrgica como *Vizcaya cuatro* (1962) o *Escombreras*. Un recurso estilístico comparable es perceptible en *Soltera y madre en la vida*, aprovechando que el personaje que interpreta Lina Morgan trabaja en una fábrica de bombillas. Y aparece en su máxima expresión en la película para televisión *Los cuatro elementos*. En ella, las solarizaciones y densidad lumínica de las diferentes texturas parecen remitir a las investigaciones de otro gran referente del cine experimental español: José Val del Omar.

Estos recursos estilísticos descritos con necesaria brevedad muestran, por lo tanto, una clara transversalidad más allá de los modelos cinematográficos que le dan acogida y la intensidad («trocitos» en el cine comercial, extrañamiento en el cine publicitario, plenitud en el *Anti-cine*) con la que son desplegados. En cualquier caso, perviven con coherencia y constancia a lo largo de la obra de Javier Aguirre. Es interesante observar que la búsqueda que se desprende de los mismos apunta en una misma dirección: un tratamiento que descentre al espectador frente a las convenciones perceptivas establecidas por el cine

tradicional. También un juego con formas, geometrías, montaje y contrastes cromáticos que ofrezca una relación con las imágenes que se aleje de la mera identificación psicológica y emocional y le conduzca a una experiencia física, corporal de su percepción del filme. Algo que, como ya hemos visto: encontró su aplicación más depurada en el *Anti-cine*: «Con mi anti-cine estoy creando el mismo efecto de un alucinógeno, no de una forma deliberada, claro, pero que sí lleva el lenguaje a sus últimas consecuencias. Ese es el fundamentalmente real y verdadero *Anti-cine*.» (De Abajo, 1999: 196).

3. VOYEURISMO Y ALUCINACIÓN: LA PLAYA Y LA METÁFORA TURÍSTICA

3.1. EL ENCUENTRO CON LA PLAYA: PERCEPCIÓN ALTERADA Y NOSTALGIA

Extrañamiento, descentramiento del espectador, sorpresa, búsqueda de una experiencia «alucinógena», son elementos que dotan de cohesión a las huellas autorales desperdigadas en el cine de Aguirre. Son también aspectos plenamente integrados dentro de dos fenómenos que forman parte esencial del contexto en el que alcanzó su apogeo como (anti)autor: por un lado, un arte que reta lúdicamente a la percepción convencional y cuyas exploraciones se proyectan no sólo en el cine, sino también en la publicidad, la tipografía o la decoración hasta convertirse en seña iconográfica de un estado de la cultura de consumo de los 60 y 70: el *op art*. Por otro lado, el crecimiento exponencial de esa misma economía de consumo en la España desarrollista que alcanza su máxima expresión en el fenómeno turístico. El modo en que el turismo y, sobre todo la playa, se convierte en la mejor manera de presentar esa conexión con las percepciones alteradas, las experiencias intensas y la liberación y desinhibición de los sentidos y del cuerpo constituye un elemento esencial en la obra de Aguirre. Y se imbrica íntimamente con su proceso de construcción/destrucción autoral. En su libro sobre el *op art* y el cine, Pauline Mari destaca el objetivo de Vasarely («El Ego retrocede en favor de lo colectivo») y los artistas bajo su influjo de «...militar a favor de deponer al artista-demiurgo en beneficio del público» (Mari, 2018: 22). Una tendencia que, dicho sea de paso, a finales de los 60 y principios de los 70 coincide con la fusión de los conceptos de arte, revolución y vida, perfectamente imbricados en películas como *Che che che* (Benet, 2012: 145–150). Y también con el papel decisivo del consumidor en la nueva economía.

La playa, para Aguirre, es un espacio de saturación de los sentidos, un lienzo en el que se pueden dibujar de manera aleatoria las dos características esenciales que desarrolla Pauline Mari en las relaciones entre cine y *op art*: el voyeurismo y la alucinación (Mari, 2018: 11–12). También constituye un espacio utópico, de ruptura con lo cotidiano y de apertura a lo onírico. Finalmente, se ofrece como un lugar que permite la evocación de formas de vida perdidas junto con la exhibición apabullante de la modernidad, el consumo y lo efímero.

Una de las primeras películas de Aguirre, *A ras de río*, utiliza el recorrido del río Bidasoa, desde sus fuentes a su desembocadura, para plantear la habitual estructura de contraste que encontramos como estilema recurrente del autor. Por un lado, costumbres ancestrales relacionadas con un mundo rural, de caseríos y de festividades como los carnavales de Ituren con los espectaculares txuntxurros o la romería al monte Aldabe. Por otro lado, imágenes de agitación urbana y acumulación de automóviles en la frontera de Irún como oposición marcada también en la banda sonora. La modernidad revestida de tradición y escenificada también se encuentra en las imágenes de la fiesta del Alarde de Hondarribia. Todas las contraposiciones entre lo viejo y lo nuevo, lo estático y lo dinámico, lo ancestral y lo efímero encuentran, sin embargo, una síntesis final en una

prolongada escena localizada en la playa. En ella, Aguirre plantea, entre otras cosas, juegos lúdicos de geometrías y cromatismos a partir de los sombreros de bañistas hasta volver a un plano general de la playa. Una panorámica hacia la derecha abandonará esta imagen del ocio para acabar mostrando la desembocadura del río eterno, imagen de voluntad metafórica sobre la que se superpone la palabra Fin.

Esta estrategia de utilización de contrastes entre formas y los colores y de oposiciones entre una visión más cercana a lo humano y otra que se descentra y aleja para producir efectos geométricos y plásticos se encuentra articulada en un grupo bastante significativo de películas. Ya hemos hecho alusión a *Espacio dos*, con la dicotomía entre las imágenes aéreas de la playa, que producen una impresión vertiginosa y las visiones más cercanas a las gentes, sus trabajos y sus costumbres concebidas con un ritmo pausado. En el final, los planos aéreos de la playa se alternan con otros a ras de tierra de jóvenes bañistas estáticas, tomando el sol y gozando del ocio con una evidente sensualidad. En este caso, también se mantiene latente la tensión entre las dos formas, tal como ocurre en *A ras de río*. Por su lado, *Tiempo de playa* (1961) desarrolla un recorrido por una jornada completa en una playa de Santander. En los primeros momentos, las playas vacías y la luz del amanecer permiten juegos de perspectivas y cromatismos intensificados por el montaje y los movimientos de la cámara que se acentuarán con los trabajadores que se ponen a acondicionar la playa para la llegada de los turistas, sobre todo con un curioso *gag* visual producido por la instalación de unas tiendas de lona de variadas formas y colores que plantean una curiosa danza. Las asociaciones dinámicas y ópticas se mantendrán con la playa abarrotada a través de planos de toallas, toldos y sombrillas sometidos a un montaje que enfatiza sus valores cromáticos.

Es interesante resaltar que esta película comienza y acaba con los créditos superpuestos a imágenes antiguas de la playa de Santander, que evocan un tiempo previo al turismo de masas, a un encuentro con el ocio más plácido y pausado. En cierto modo, también es un tema recurrente en el cine de Aguirre el tratamiento nostálgico de la playa como espacio utópico de la vida familiar, del encuentro amoroso y de la irrupción de lo aleatorio e inesperado. En el cine comercial de Aguirre lo observamos desarrollado en el segmento inicial de *Pierna creciente, falda menguante*, pero su máxima realización se encuentra en otra película de carácter surrealista: *Playa insólita* (1962). Consistente en una serie de sketches de carácter absurdo, muestra de entrada un contraste entre un personaje diabólico vestido a la moda de principios de siglo en una playa contemporánea que produce los encuentros más inesperados: un gramófono con discos rotos que sin embargo permite animar el baile de dos jóvenes enamorados, un burro al que se le añaden unas alas de ángel, un bañista observando un maniquí acéfalo puesto boca abajo, un pintor que aparentemente está realizando un cuadro marino pero se limita a escribir la palabra «Agua», etc. Es interesante observar que este ensayo onírico arranca como un documental turístico convencional, pero aparentemente la película original se rompe y un locutor interviene diciendo: «Respetable público, por causas ajenas a nuestra voluntad nos vemos obligados a interrumpir la proyección de nuestro documental turístico de hoy. En su lugar, les ofrecemos unas imágenes en monocolor. Tienen música», motivo que preludia la entrada en una trama onírica que descompone cualquier lógica y en la que, como buen film surrealista, predomina un componente lúdico y humorístico.

Lo mismo ocurre con otro filme que sistemáticamente intenta deconstruir el reportaje turístico a través de la entrada de lo aleatorio, las estructuras de contraste, los juegos plásticos y conceptuales y la articulación dialéctica de la banda sonora: *Espacio de playa* (1967). El documental acude a numerosas playas del litoral español, desde la Costa Brava a Santander, San Sebastián, Torremolinos, Almuñécar o Galicia. En cada una de ellas los locutores nos informan fundamentalmente de datos: número de turistas,

kilómetros de playa o características físicas en las que se alternan los convencionales zooms y panorámicas sobre el paisaje con los juegos cromáticos y conceptuales que hemos ido viendo en los casos anteriores. Esta combinación de contrastes se acentúa además a un nivel estructural, porque estas imágenes turísticas deconstruidas se articulan con otras que muestran el recorrido que un grupo de músicos está realizando por la geografía española.

3.2. EXALTACIÓN TURÍSTICA, DECONSTRUCCIÓN Y DISOLUCIÓN DEL AUTOR

El afán deconstruidor sobre las imágenes turísticas que acabamos de ver remite a esa metáfora en la que se condensan los aspectos sociales, económicos y sociológicos de una sociedad en transformación hacia la modernidad, el consumo y la búsqueda de experiencias intensas. Pero hay que mencionar también, en un nuevo giro de contrastes y capas autorales en la obra de Aguirre, puesto que también es director de reportajes que exaltan el turismo dentro del discurso oficial franquista en películas para No-Do. El turismo es uno de los elementos destacados en su interesante reportaje oficialista *III Plan de Desarrollo Económico y Social*, en el que se da cuenta entusiasta de los avances del desarrollismo y en el que el turismo aparece como un auténtico motor de crecimiento a la misma escala que las industrias siderúrgicas o los transportes y telecomunicaciones. Aguirre acude a una metáfora insistente resuelta con montaje constructivo: el avión que despegar imparabile hacia el cielo. Algo semejante podemos decir de *Costa del Sol malagueña* (1972) reportaje para No-Do articulado (el guión es del experto cineasta Enrique Rovira-Beleta) en torno a las fantasías de cinco potenciales turistas que desean abandonar las rutinas del trabajo o de las obligaciones domésticas para sumergirse en el mundo de ensueño de la costa andaluza. El desarrollo de la historia se estructura en torno a las ensoñaciones de cada uno de estos turistas y la confirmación de que van a encontrar lo que buscan ajustados a sus diferentes personalidades: deportes excitantes, diversión nocturna, tranquilidad y reposo o la posibilidad de dejarse llevar por (como nos dice una *voice over*) la «pintoresca indolencia de los visitantes». Además, el filme echa mano de la posibilidad del encuentro con celebridades como Bob Hope, Deborah Kerr, Grace Kelly o Lola Flores, que aparecen realizando actividades turísticas en la zona como parte de la panoplia de experiencias abiertas por las playas de Málaga.

El epítome de todo este proceso lo constituye, sin lugar a dudas, *España insólita*, una película ambiciosa que se estrenó en las salas comerciales pese a su apariencia de documental y que supuso un notable éxito para Aguirre. En algunas manifestaciones, Aguirre llegó a plantear que su película tenía también una finalidad antropológica:

[...] considero que tiene valores, independientemente de los cinematográficos, de tipo histórico y sociológico en cuanto a que dentro de cincuenta años –o ahora ya mismo– será un documento muy importante, porque las costumbres que yo mostré irán desapareciendo cada vez más hasta el momento en que, afortunadamente para España, ya no existan.»

(Lara y Galán, 1971: 36)

Pero al mismo tiempo, entraba dentro de unos marcos de imagen del país promovida por la propia administración franquista que ha analizado con precisión Eugenia Afinoguénova (2012: 48–57) a través de la idea de un cine «auto-etnográfico.»

De entrada, en *España insólita*, se establece un tipo de discurso que pretende alejarse de los espacios trillados de la imagen desarrollista. La cámara propone un recorrido por una serie de típicos carteles turísticos como el escaparate superficial que se

ofrece a los turistas. Sin embargo, la voz del locutor (leyendo un texto de Dionisio Ridruejo) establece un desplazamiento con respecto a esos lugares comunes:

España, los carteles turísticos pregonan que España es diferente, y colocan en los escaparates una baraja de bellas estampas que pueden competir con las lindezas esparcidas por otros rincones del planeta. ... Si los viajeros pudieran descubrir por debajo de las estampas turísticas el alma de esta tierra, entonces sí que pensarían que en efecto se trata de un país diferente... Vamos a espiar atentamente los pueblos de España dejando los caminos trillados que todo el mundo conoce, vamos a escudriñar las imágenes secretas donde se refleja el misterio de nuestra vieja conciencia nacional.

Por lo tanto, el imaginario turístico convencional es considerado una máscara detrás de la cual es posible encontrar lo esencial del país, una cierta la autenticidad. La estrategia de desvelamiento de esa máscara se dirige hacia un espectador activo, cuya mirada pueda «escudriñar las imágenes secretas» que encierran la verdad oculta. Se definen por lo tanto dos espacios que apuntan a realidades opuestas, el de las apariencias y el de la autenticidad. Sin embargo, la dicotomía planteada sufre a lo largo del filme un proceso de progresiva disolución. Una serie de encabalgamientos temáticos y formales, así como las correspondencias visuales típicas de Aguirre, hacen que la distancia entre ambos espacios se vaya desvaneciendo. Después de un recorrido por diferentes regiones peninsulares y tradiciones festivas y religiosas, la película nos plantea un contraste entre el fervor de la Semana Santa en un pueblo andaluz, con la sentimentalidad y la exuberancia meridional características y lo contrapone a la crudeza sobria y doliente de la misma festividad en un pueblecito castellano. Siguiendo con esa estrategia, el filme nos lleva a continuación desde este recorrido por la España profunda a una visión de escaparate: en este caso, la Mallorca abarrotada de turistas en la playa. La reversibilidad de ambos espacios queda manifiesta a través de los estilemas habituales de Aguirre. Por ejemplo, la forma triangular de una sombrilla de paja en la que se concentra el último plano dedicado a la playa balear se encabalga por montaje con la forma del capirote de los txuntxurros navarros que protagonizan el siguiente episodio en el que se centra el filme y que también habían aparecido reflejados en el filme precedente *A ras de río*.

Del mismo modo, en una escena posterior, el narrador nos conduce a una fiesta flamenca en el Sacromonte especialmente escenificada para los turistas definiendo esa capa superficial al que remite dicha experiencia. Como contrapunto, nos conduce a continuación a un pequeño pueblo donde podemos encontrar el cante flamenco presentado en su ambiente natural y vinculado a las tareas cotidianas del trabajo o a la diversión de los niños. El cante culmina con la representación de un baile realizado por gitanillos que, en cierto modo, suponen un nuevo caso de «autenticidad escenificada».

Como gesto (anti)autoral del cineasta, los contrastes que fundamentan la estructura de *España insólita*, como del resto de las películas que hemos ido viendo, van superándose por la consistencia del estilo. Más allá de las premisas ideológicas, de las condiciones de producción y de la consideración del público al que van dirigidas sus películas, Aguirre lleva a los límites la coherencia de la figura del autor y su inevitable deconstrucción. Desde este punto de partida, es difícil encontrar un caso tan lleno de capas que exprese mejor la incertidumbre que genera la idea del autor en unos tiempos tan llenos de contradicciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Afinoguénova, Eugenia (2012). «La España negra en color: el desarrollismo turístico, la

- auto-etnografía y *España insólita* (Javier Aguirre, 1965)». *Archivos de la Filmoteca*, 69: 39–57.
- Aguirre, Javier (1972). *Anti-cine. Apuntes para una teoría*. Fundamentos.
- Aguirre, Javier (1991). «Vanguardia y experimentación: a propósito de mi anti-cine». En Joaquín Romaguera (ed.), *Las vanguardias artísticas e históricas en el cine español* (pp. 27–32). Filmoteca Vasca.
- Aguirre, Javier (1995). «Una experiencia personal.» En VV.AA., *Entre antes sobre después del anticine*. CSIC.
- Benet, Vicente J. (2012). «Agresión, experimentación, revolución: notas sobre el anticine de Javier Aguirre», *Archivos de la Filmoteca*, 69: 141–153.
- Bordwell, David (2007). *On the History of Film Style*. Harvard University Press.
- Coughie, John (ed.) (1981). *Theories of Authorship*. British Film Institute.
- De Abajo de Pablos, Juan Julio (1999). *Mis charlas con Javier Aguirre y Esperanza Roy*. Fancy.
- Lara, Fernando y Diego Galán (1971). «Javier Aguirre, en lucha abierta con el siglo XIX». *Triunfo*, 459: 34–37.
- Mari, Pauline (2018). *Le voyeur et l'halluciné. Au cinéma avec l'op art*. Presses Universitaires de Rennes.
- Salt, Barry (2009). *Film Style and Technology: History and Analysis*. Starword.
- Stam, Robert (2001). *Teorías del cine*. Paidós.