

ALGO QUE CONTAR

El sentido nacional

Existe una relación histórica entre el cine y la forja de una conciencia nacional. Es más, en palabras de Jean-Claude Seguin (Université Louis-Lumière - Lyon II), se podría decir que "Incluso no sería exagerado afirmar que el cine nació como una de las expresiones tecnológicas que estaban fundando la conciencia nacional"¹. Una vez hecho este breve inciso, es necesario señalar que *Tiempos Muertos* nace de la actualidad española y pretende volver a ella a través de lo que en el relato se transmite. Y es que, se trata de una **película universal, perfectamente legible en cualquier lugar del mundo**, pero que en añadidura, es también una película anclada en lo concreto, en aquello que tiene que ver sólo con lo que ocurre a nivel estatal, con su desarrollo, su problemática, sus iconos... Momentos clave de la historia reciente se mencionan de forma más o menos explícita. El 15 de mayo, el 11 de marzo, una liga de campeones ganada por el Real Madrid o el seguimiento de un jugador de baloncesto español en la NBA tienen presencia en la película. En definitiva, *Tiempos Muertos* sería un buen representante de esa cinematografía española. En la forma de actuar de los trabajadores de la empresa que retratamos en la película se puede apreciar la polarización y el desequilibrio reinantes desde 2008, dada la crisis económica y financiera, el desempleo, la constante corrupción moral y política o las dudas sobre la Unión Europea.

Ha habido títulos a lo largo de las últimas décadas que de una manera ficticia, sin basarse en hechos estrictamente reales, o precisamente por ceñirse a ellos con ahínco, han conseguido ser retratos de su tiempo. *La caja 507* (Enrique Urbizu, 2002)² fue una buena manera de que el espectador posase su mirada en la especulación urbanística en el Levante español; *Tiro en la cabeza* (*Tiro bat buruan*, Jaime Rosales, 2008)³ se centra en el conflicto vasco y la película se

¹ En el libro *Cine, nación y nacionalidades en España*, Jean-Claude Seguin reflexiona sobre la trascendental relación que han mantenido el desarrollo de la industria cinematográfica y el desarrollo de determinadas naciones. Este aspecto encuentra grandes ejemplos en los casos de EEUU y de Francia, donde la cinematografía ha sido más útil para tal efecto que lo que ha podido ser, por ejemplo, en España donde, a pesar del control del medio por parte del sistema franquista, este no llegó a preocuparse por el cine de una manera demasiado incisiva.

² *La caja 507* ha adquirido un gran valor histórico por haberse estrenado años antes del estallido de la burbuja inmobiliaria.

³ La película plasma el atentado de ETA del 2 de diciembre del 2007, en el que murieron dos guardias civiles (Fernando Trapero y Raúl Centeno) con los que casualmente, tres etarras, se encontraron en una cafetería en Capbreton, en la región francesa de Las Landas. Nueve meses más tarde, la película se había rodado y estrenado en el Festival Internacional de San Sebastián.

rueda tan solo unos meses después del atentado que retrata, no pasando ni un año desde el suceso hasta el estreno; la reciente *B.* (David Ilundain, 2015) cuenta la declaración del extesorero del Partido Popular, Luis Bárcenas, el 15 de Julio de 2013 en la Audiencia Nacional con motivo de la contabilidad B del partido. Teniendo más que ver con el primer ejemplo por el hecho de ser una historia ficticia y no dependiente estrictamente de los acontecimientos reales, *Tiempos Muertos* sí que parte de ellos, estando el relato anclado en lo cotidiano y lo social de los últimos tiempos, incluyendo el ahora, lo que en el inmediato pretérito acaba de suceder.



Ahora bien, esta película quiere retratar también el particularismo, es decir, aquellos territorios que distan de una idea homogénea de país. La manera en la que la **sociedad vasca** se desarrolla dentro de la jurisdicción de los Estados francés y, especialmente en nuestro caso, español, es uno de los elementos detonantes de esta historia, aspecto desarrollado con ahínco en los capítulos *Exclusión* y *Terrorismo*. Las divergencias, la imposición, la rebeldía, la reacción, el inconformismo, el pacto, la convivencia, el aprecio y el desprecio, las dudas, los recelos, la esperanza o los retos a la confianza se desarrollarán de tal manera que, a través de los personajes, podamos entender **lo que significa ser vasco**, desde diferentes perspectivas. Es decir, de las diferentes maneras de ser vasco que acaban por definir, precisamente eso, “lo vasco”. O mejor aún, lo vasco dentro de ese marco jurídico que es España.

Parte de “la Industria”

Si aplicamos todo esto a la cinematografía y asumimos que el País Vasco tiene ya y desde hace unas décadas una producción propia (a veces completamente vasca, otras con la participación del ICAA, algunas en régimen de coproducción internacional, etc.) cabría aquí cuestionarse lo que muchos investigadores se han planteado en muchas ocasiones. ¿Existe una industria cinematográfica vasca? O como dice Marie-Soledad Rodriguez, “¿cuál es el número de

películas a partir del cual es factible afirmar que existe una cinematografía propia?”⁴. En cualquier caso, si existiese una cinematografía vasca, *Tiempos Muertos* debería ser parte de ella. Y planteo esta cuestión porque hay algo que inevitablemente escapa a cualquier intento técnico de etiquetación: la mirada. Tanto desde la productora desde la que lanzamos esta película, Amania Films, como la que desde la parte artística planteamos, sería **una mirada** que arranca desde la preocupación por lo vasco en relación a sí mismo y a los demás. Esta idea de la mirada no es original, ni mucho menos, la hemos tomado de Manoel de Oliveira que en un artículo publicado en *Trafic* en 1996 contaba una anécdota en relación al estreno de *O Fio do Horizonte*, película de Fernando Lopes, director portugués que pone imágenes a una historia escrita por un italiano en la que el personaje principal es portugués (interpretado por un actor francés), que habla en francés casi toda la película. En esta situación de crisis de identidad, durante la proyección del festival de San Francisco, un canadiense le pregunta al director: “¿Por qué considera que su película es portuguesa? La respuesta fue inmediata y, en mi opinión, muy justa. Fernando Lopes dijo: *Es la mirada, que es portuguesa*”⁵ (de Oliveira, Manoel. *Trafic* 20. 1996:12-14). Esta anécdota nos parece inmejorable para dejar clara cuál es nuestra perspectiva, nuestra posición ante la película. Hacer una película es una cuestión política, un posicionamiento, y nosotros tomamos partido de esta manera. En un momento en el que lo transnacional, la mezcla de personajes procedentes de distintos lugares está a la orden del día, preservar y redefinir lo más autóctono de la identidad colectiva debe ser algo fundamental. Y *Tiempos Muertos* pretende ser consciente de ello.

El idioma

En este apartado tiene mucha importancia el idioma. En los capítulos de la película en los que esto sale a flote, la libertad lingüística es una elección que, sin ser objetiva, sí que pretende al menos acercarse de la manera más honesta posible a la realidad de la sociedad vasca. Por ello, el bilingüismo de determinados capítulos nos permite manifestar lo que los datos sociológicos aportados por los regulares datos del Euskobarómetro nos revelan⁶: sin duda alguna sobre ello,⁷ se trata de una sociedad bilingüe. En *Tiempos Muertos*, personajes que hablan en euskera

⁴ En *En busca de un hipotético cine castellano o castellano-leonés* Marie-Soledad Rodríguez (dentro de *Cine, nación y nacionalidades en España*, de Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin) se cuestiona, por ejemplo, por las denominaciones habituales cine del País Vasco y cine en Cataluña. La autora apunta a que puede deberse a que en el primer caso nos referimos a un cine típico, característico o que trata temas vascos mientras que en el segundo hablamos de cine producido en Cataluña. Rodríguez, Marie-Soledad. 2007:101-102

⁵ “Qu’est-ce qui vous fait considérer votre film comme portugais?” La réponse a été immédiate et, pour moi, très juste. Fernando Lopes a dit: “C’est le regard, qui est portugais”.

⁶http://www.euskara.euskadi.eus/contenidos/informacion/argitalpenak/eu_6092/adjuntos/EEH/GAZTELAN/EEH2_CAS.PDF

⁷ http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/04/07/paisvasco/1396871575_554877.html

conviven con otros que lo hacen en castellano. Se intenta, además, que este aspecto no entre al trapo del conflicto o de la jerga política. No se pretende definir a los personajes según el idioma que hablan sino que el idioma, en especial el euskera, es un vehículo de expresión disponible para todos, situado más allá de lo ideológico, siendo post-ideológico o, mejor aún, pre-ideológico. En este sentido afirma Joseba Sarrionaindia que “El idioma no debe ser bandera de ningún partido político, por supuesto, sino que es un tesoro de todos. El español es “la miel en los labios” de trescientos millones de personas en España y América y el vascuence es “el oro de Caramablú”, pudiera decirse. La despolitización de las lenguas es una buena noticia para quien no tiene memoria histórica y sobre todo para quien la tiene, aunque para este último es una noticia más bien insólita.”⁸ Sin embargo, el hecho de que se hablen dos lenguas, ¿no es ya una decisión política? Si en una empresa en la que el ambiente de trabajo es hispanohablante, el hecho de no querer rechazar que algunos personajes, vascos, se expresen entre ellos en euskera, ¿no es precisamente un ejemplo de politización?

Podría pensarse que esto supone una apuesta arriesgada. Es fácil pensar que tiene más sentido decantarse por un idioma o por otro en busca de una mayor clarividencia de cara a la distribución y exhibición, prejuzgando que una película en euskera puede tener un recorrido y un circuito diferente del que podría realizar un filme en castellano. Ahora bien, la imposición de entes gubernamentales (autonómicos o estatales) o de televisiones en este sentido viene a chocar de frente con una idea que en mi faceta investigadora llevo tiempo trabajando. Cambiar o modificar la historia haciendo que se eliminen aspectos como el bilingüismo o fijando porcentajes idiomáticos o actorales nos situaría en una posición delicada en la que, sin duda alguna, la moralidad del proyecto quedaría en entredicho. ¿Es posible, por ejemplo, realizar un proyecto transnacional cuando los condicionantes exigidos por un ente gubernamental determinan el proyecto? El estudio hace llegar a la conclusión de que no se podría reconocer dicho proyecto como transnacional o, al menos, no plenamente y seguiríamos afrontando la pieza artística desde la perspectiva de estudio de “lo nacional”. Pero yendo más allá, ¿supondría eso realmente adecuarse a un relato nacional certero? Si hay, por ejemplo, una televisión pública que obliga a hacer modificaciones sobre el proyecto en base a unas medidas establecidas por el control político del ente, ¿no es eso una imposición nacional sobre la película y, si generalizamos, sobre el cine de ese territorio? En este sentido la película trata de aproximarse a títulos como *Lasa eta Zabala* (Pablo Malo, 2014), en la que la aproximación a los acontecimientos históricos hace que el guion de Joanes Urkixo oscile entre el euskera y el castellano de una forma lógica y coherente, algo que podría resultar en parte extraño en títulos

⁸ Joseba Sarrionaindia, en *Moroak gara behelaino artean?* (2010) recoge distintas reflexiones sobre el tema de la politización lingüística. Entre ellas aparece la de Eduardo Apodaka que se cuestiona sobre si el posible riesgo que supondría una despolitización de la lengua, ya que conllevaría la marginalización de la lengua vasca.

como *Izarren argia* (Mikel Rueda, 2010), en el que toda la policía franquista habla en euskera, pudiendo resultar, cuanto menos, llamativo.



L'illa de l'holandès (Sigfrid Monleón, 2001) es una película de gran interés en este sentido. El valenciano/catalán es la lengua principal, pero castellano, francés y alemán también tienen su hueco a lo largo del metraje, mostrando en la película un discurso realmente interesante. Casos como *Ficció* (Cesc Gay, 2006) y especialmente *V.O.S.* (Cesc Gay, 2009), en el que catalán, euskera y castellano se mezclan, son también buenos ejemplos del poema que Gabrile Aresti escribe y “que representa, no una loa a la ideología lingüística de Tomás Meabe, sino una queja o una súplica desesperada al nacionalismo español” (Sarrionaindia, Joseba. 2012:609):

“Ciera los ojos muy suave, Meabe,
Pestaña contra pestaña.
Sólo es español quien sabe, Meabe,
las cuatro lenguas de España.”

Gabriel Aresti

Películas como *Ke arteko egunak* (Antonio Eceiza, 1989), *Eskorpion* (Ernesto Tellería, 1989), *Lluvia de otoño* (José Ángel Rebolledo, 1989), *Akelarre* (Pedro Olea, 1984) *El mar es azul* (Juan Ortuoste, 1989), *Todo por la pasta* (Enrique Urbizu, 1991), *Aupa Etxebeste* (Asier Altuna, Telmo Esnal, 2005), *Loreak* (Jon Garaño, Jose Mari Goenaga, 2014), *Un otoño sin Berlín* (Lara

Izagirre, 2015) o *Amama* (Asier Altuna, 2015) forman parte de la historia de un cine vasco que ofrece, de distintas maneras, un reflejo de su sociedad, de su territorio, de su cultura. En ese grupo pretende situarse también y a su manera *Tiempos Muertos*. Un cine, el vasco, que podría denominarse *Cine de sentimiento*, como indican Rob Stone y María Pilar Rodríguez⁹, definido por convertirse en una cinematografía vasca en la que no sea lo legal, las normas o una única voz teledigirida la que caracterice al cine vasco, como ha estado cerca de suceder en algunas etapas de su vida, sino que muestre voces diferentes, géneros y situaciones distintas. Volviendo a lo que ya se ha dicho, formas complementarias y heterogéneas de representar “lo vasco”, de hacer cine vasco.



Con todo esto tratamos de decir que *Tiempos Muertos* requiere situarse en un marco de libertad en el que las cuestiones políticas de las televisiones o instituciones gubernamentales no alteren el uso lingüístico ni el significado político o social, por ser fundamentales, parte de la esencia, generadas en el mismo origen del proyecto.

El deporte

Las referencias a la actualidad son constantes a lo largo del guion. Uno de los elementos fundamentales es la presencia del Athletic Club de Bilbao como elemento integrador: personajes de distintas categorías y estratos sociales se interesan por el equipo bilbaíno. Ya de inicio, el personaje de Rodrigo Carrera (Fernando Albizu), del que se descubrirá más tarde que es

⁹ En el libro *Cine vasco. Una historia política y cultural* (2015) los autores diferencian el Cine de ciudadanos, que vendría determinado por una línea definida, por ejemplo, por unos patrones estrictos de cómo tiene que ser el cine vasco, del Cine de sentimiento, variado, heterogéneo, que saque a relucir las distintas maneras de expresión, a veces con vocación transnacional, sin perder en ningún momento la esencia de su tradición y su identidad.

seguidor del Real Madrid, está leyendo un periódico en el que se habla de un partido del Athletic Club frente al Real Madrid. En el diario, aparece una imagen de Iñaki Williams¹⁰. Esto no es gratuito. El hecho de optar por la imagen del primer “gran jugador”¹¹ negro del equipo bilbaíno que, como bien es sabido, tiene una política de fichajes muy concreta, viene a dar un ejemplo de lo que veníamos diciendo antes: la representación de las diferentes maneras de ser vasco. La presencia del Athletic Club de Bilbao es una constante en mi brevísima trayectoria como director. En mi primer cortometraje, *Indirizzo* (2011)¹², la vida de una persona dependía de que el por entonces jugador del Athletic Club Fernando Llorente marcara un penalti. En *Malas Vibraciones* (2014)¹³, Fernando (Aitor Mazo) está en un bar con sus amigos viendo el partido con camisetas y bufandas rojiblancas.



La relación con el deporte tiene algunos ejemplos en la historia reciente de la cinematografía vasca. Cabe destacar la importancia de la pelota en *Tasio* (Montxo Armendariz, 1984), como también es aprovechada por Julio Medem en *La pelota vasca* (también el caso valenciano con la *pilota valenciana* en *Quatretondeta* (Pol Rodríguez, 2016)). En *Eutsi!* (Alberto Gorritiberea, 2007), dos aficionados al ciclismo en una difícil situación laboral irán a una etapa del Tour de Francia para animar a Iban Mayo, corredor del Euskaltel Euskadi, en los tiempos de Lance

¹⁰ <http://www.laliga.es/jugador/williams-dannis>

¹¹ Nos referimos al primer jugador negro con un fuerte impacto en el juego del Athletic Club. Anteriormente, otro jugador negro, Jonás Ramalho, ya había debutado con el equipo en la temporada 2011/2012. <http://www.laliga.es/jugador/ramalho>

¹² Cortometraje protagonizado por Pablo Rivero, Gerard Martret y Leticia Dolera. Producido por ESCAC y Escandalo Films. Enlace: <http://www.escac.es/es/films/2012/indirizzo>

¹³ Codirigido con Flavia Santos. Adaptación de un relato de Sergi Pàmies, protagonizado por Aitor Mazo, Gorka Aguinagalde, Irene Bau, Javi Cañón y Javi Alaiza.

Amstrong. En *Paisito* (Ana Díez, 2008), se cuenta la historia de Xavi, nuevo jugador de Osasuna.

Cine de impacto y Referencias

Al margen de la reflexión ensayística, esta película pretende construirse en torno al respeto hacia el espectador, priorizando el ritmo y el clímax, sin alterar la honestidad. La puesta en escena estará orientada al control absoluto del encuadre, con un lenguaje elegante y meticuloso construido en base a una planificación obsesiva. **Tiempos Muertos pretende ser cine de impacto, interesante, entretenido e incisivo.** Se rechaza la improvisación como vía para llegar a los objetivos marcados, siendo la estricta reflexión y planificación previa el modo de conseguir una narrativa que sepa ser fría, compleja y equilibrada, pero que llegado el momento, consiga tener pulso, nervio y desparpajo. Como si se mezclaran los elementos característicos de *Funny Games* (Michael Haneke, 1997) o de *La red social* (David Fincher, 2010) con los de *Domingo Sangriento* (Paul Greengrass, 2002) o *Irreversible* (Gaspar Noé, 2002), todo bien elegido según el momento dramático. Esto es, acostumar al espectador a determinados códigos (encuadres fijos, movimientos sutiles, simetrías esquizofrénicas provocadas por un estatismo milimétrico que acaba por provocar lo contrario) para que, una vez se haya habituado, romperlos generando así emoción, interés y ritmo.

Es además, una **comedia negra**, que se acercará a la ridiculez que nos brindan los abusos del poder. Como si la mejor forma de interesarse por la actualidad fuera reírse de “lo grotesco” queremos mostrar el desvarío y el sometimiento “normalizado” tomando una cierta distancia que nos permita juzgar la situación. Como espectadores deberíamos ser sensibles a la indefensión del trabajador con respecto, no ya al patrón sino a su inmediato superior, a los prejuicios sobre el que piensa diferente, a las formas diferentes de comportarse según el puesto de la jerarquía en el que nos encontremos y a la ocultación de esa ambición que queremos mantener invisible. Aparece en este sentido un título que nos ha resultado imprescindible desde el momento de la escritura del guion: *El irlandés* (John Michael McDonagh, 2011). La facilidad con la que el autor hace humor de lo delicado y, especialmente, la manera en la que se puede descubrir un segundo mensaje insinuado, que no forma parte de lo evidente y que nos transporta al conflicto político en Irlanda se nos antojan interesantísimos. En su segunda película *Calvary* (2014), de una manera más cruda, el autor sigue dando salida al humor negro, de forma más oculta, eso sí. Una línea humorística que también apreciamos en la cinematografía de un director con el que comparte apellido, Martin McDonagh, autor de *Escondidos en brujas* (2008) y *Siete psicópatas* (2012).



La película de Laurent Cantet, *Recursos Humanos* (1999) también podría ser un modelo útil si tratáramos de ejemplificar las relaciones intra-empresariales, al igual que *Dos días, una noche* (Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, 2014), así como algunos títulos del cine español.¹⁴

Por último, tanto por lo dicho anteriormente como por la estructura capitular nos gustaría destacar los claros referentes que supondrán *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), *Relatos Salvajes* (Damián Sziffrón, 2014) y la serie británica *Dates* (Channel 4, 2013), por su humor desmesurado, sin límites, con personajes muchas veces hirientes. En *Tiempos Muertos* trataríamos de mantener el nivel de autocensura a la altura que consideramos necesaria, sin rebajarlo antes de tiempo en base a temores o pudores preconcebidos.

En definitiva, *Tiempos Muertos* es cine para todos pero también es cine para unos pocos. Y dependerá de cuánto quiera escarbar el espectador.

David P. Sañudo

14 de Julio de 2016

¹⁴ *El método* (Marcelo Piñeyro, 2005) y *Smoking room* (J.D. Wallovits, Roger Gual, 2002) son seguramente los dos ejemplos más representativos del cine de temática laboral en España.